ПЕД

МИР ПЕЧАТИ

Олександр Довженко.

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

ПАМ'ЯТКИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

ПРО КРАСУ

«МИСТЕЦТВО» КИЇВ 1968

Збірник статей, промов, фрагментів з листів та щоденників.

Впорядкування, вступна стаття та примітки доктора філологічних наук Олега Бабишкіна

ДОВЖЕНКОВА КРАСА

В кіномистецтво, якому віддав своє життя, Олександр Довженко прийшов уже людиною із сформованим світорозумінням, з усталеним естетичним баченням світу. Все життя невтомно й переконано пропагував свої погляди на мистецтво, на красу. Він і в кіно прийшов тому, що мав сказати незнане мільйонам глядачів. Малярство, якому віддавався доти, промовляло лише до сотень і тисяч глядачів.

Знав, що його фільми не будуть подібні до фільмів інших митців, бо бачив життя по-своєму, дивився на речі по-своєму і переосмислював їх у мистецтві по-своєму.

Народжений для більшого, ніж те, що встиг здійснити у кіномистецтві, він вдавався і до красного письменства — така була всемогутня жага віддавання всього себе людям. Жив для людей, для них творив, думав і працював для їхнього майбуття. Бачив його гарним, сповненим краси, яку ставив над усе. Краса, на його думку, складалася з того, з чого складається і життя, і перемога, тобто з осердечненого любовного сполучення всіх явищ. Хоч життя й повелося з ним круто і часом несправедливо, мірою поступу незмінно вважав добро. Раз добром нагріте серце вік не прохолоне. Довженкове серце по вінця було налите добром. Щедро ділився ним із спраглими, жадаючими.

У згоді з думками Анатоля Франса — французького письменника-комуніста — проголосив, що коли вибирати між

красою і правдою, то він вибирає красу. В красі більше глибокої істини, ніж у одній лише голій правді. А істинне ж бо тільки те, що прекрасне. Він нічого не брав лише у голій істинності сущого, він все сприймав у історичному розвитку, в майбутті. А майбутнє для Довженка незмінно поєднувалося з усвідомленням доконечного тріумфу комуністичних ідей, ленінської революційності, ленінської гуманності. Через те своїми творами йшов попереду подій і справедливо розглядав події у трьох вимірах — у минулому, сучасному і обов'язково в майбутньому.

Розуміння завтрашніх суспільних відносин дозволяло йому говорити про класово ворожі сили як приречені на загибель і виродження. Такими вони й постають у його творах. Коли 1929 року знімав свій геніальний кінотвір «Земля», бачив уже куркульство як клас ліквідований, як клас, що сам себе пожирає в безсилій люті, але здатний ще на злочин. Піп для Довженка став анахронізмом доби. Вустами свого героя, що у важких роздумах і пересвідченнях приходить до остаточної думки, говорить попові: «Бога нема. І вас нема».

Мистецтво повинне розвиватися на позитивних імпульсах. Звичайно, воно повинне мати сприятливі умови для свого розвитку. Але мистецтво — це борець, який завжди стверджує нове, позитивне, бачить далі конкретного факту. Це лежить в основі всякого життєстверджуючого мистецтва, соціалістичного реалізму зокрема. Це є естетичною засадою і самого Довженка. Саме цю соціальну історичну закономірність утверджує і його фільм «Земля». Василь із «Землі» гине від куркульської кулі в хвилину найбільшого і найповнішого відчуття своєї молодості, своїх нерозтрачених юнацьких сил. Але старе безсиле перемогти те, що переможно увійшло в життя, що знаменує собою здорові творчі сили народу. Лиходійство куркульні остаточно вирішує питання «хто кого?». Василева смерть і його похорон змусили задуматися кожного. І смерть ця велична, коли викликає таку одностайність спротиву, таке розуміння духовної і історичної переваги.

Величне перетворення життя відкидає все лихе і негідне. Хома може вгвинчуватися в переорану межу, може на кладовищі погрожувати громаді. Він не страшний. Тільки черв'як, живий труп, як і його подоланий клас.

Нездоланність людського, перемога життя стає основою Довженкового мистецтва. Так у «Землі», так у всіх фільмах і повістях. Своїми творами приносити радість народові — найзаповітніше прагнення Довженка.

У творах Довженка людина випростується на повен зріст — горда і велична людина радянської доби. Про таку людину мріяли велетні думки і таланту. Вони творили її в своїй уяві, в безсмертних шедеврах мистецтва. Довженко побачив втілену мрію в рідному народі, підніс її до мистецького образу в сяйві і всемогутності краси.

Його герой — не вигадана, сконструйована з безтілесної уяви подоба людини. Краса неможлива без щастя. Вона — в повній гармонії людини — у фізичній насолоді, у здійсненні бажань, у сприятливій роботі. З Довженковими образами не може в'язатися думка про розманіжених і роздвоєних, кволих і неприкаяних. Людина — велет нашого часу. Вона змушує відступитися смерть. Іван Орлюк постає у красі фізичній, у красі переможця війни, переможця власної смерті («Повість полум'яних літ»). Не візьмуть петлюрівські кулі українського робітника Тимоша. Він безсмертний («Арсенал»). Вбивство красивого, ніби сплетеного з усмішки і м'язів Василя — наруга над природою, над життям, над розумом. Цієї наруги не приймає народ, не приймає і небо («Земля»). Не можна будувати комунізм і залишатися гвалтівниками, безсоромними ошуканцями, людина повинна бути гармонійною, її життя не може розділятися — передовий на виробництві, цинік і безчесний у побуті, в стосунках з людьми («Поема про море»). Фашизм може вкрити руїнами Україну, збезчестити її доньок, погнати полонянками у неволю XX сторіччя. Але він не може осквернити душу Олесі, не зможе примусити нас милуватися руїнами,

не зможе подолати безсмертного народу. Відродиться, мов непалима купина, Олеся, відродиться у своїй красі народ («Україна в огні»).

Мистецтво народне не лише тим, що говорить про народ і утверджує його безсмертя. Воно народне розкриттям одвічної краси людини-творця. Воно не поетизує, воно бачить поезію в трудящій людині і несе її в світ, прагне зробити цей світ добрим, поетичним і величним.

Мистецтво національне. Воно немислиме без повної єдності з рідним народом, без знання кожного моменту його життя, без знання того, над чим задумується і чим живе селянин, робітник, учений. «Народ лише тоді досягає свого щастя, коли свято зберігає звичаї своєї старовини, свої прості характерні риси і свою незалежність»,— писав Довженко у «Материних піснях».

Розрізняв старе і старовинне. У старому бачив віджиле, анахронізм доби, у старовинному — те, що єднає нас з минулим, утверджує в історії, що сучасне й сьогодні.

Довженко був митцем національним. Мав право сказати ще в 30-х роках, що в його творах є Україна. Є в кожному кадрі, у кожному русі його героїв. Настільки невіддільні знамениті соняшники і дівчина в «Землі» від нашого розуміння пейзажу, краси України, як і решта кадрів з цієї картини. Половіють жита, вмиваються животворним дощем яблука і кавуни, усміхається сонце після дощу — це зрима краса України, без якої нема Довженка, без якої нема національного митця.

Згадуючи свою «Землю», вже в 50-х роках Довженко писав про актора, який зіграв би його героя. Цей актор повинен уміти все те, що робить у своєму трудовому житті герой картини; актор повинен розуміти його душу, його любов до землі своєї. Митець любить рідну країну, свій народ, без яких не мислить собі життя. В комунізм його народ увійде зі своєю мовою, історією, культурою. Золоті ворота в комунізм. У цих словах — успадкування всього кращого, що створив народ за

віки своєї історії, щоб увійти в те суспільство, якого заслужив героїзмом, звитягою, чесною працею.

Національне мистецтво не може існувати, якщо воно не інтернаціональне. Справжній національний митець творить естетичні цінності для всього людства. «Мистецтво моє всесвітнє»,— писав Довженко, огортаючи своєю любов'ю весь світ і дбаючи про те, щоб красою перейнялося життя всесвіту. Всебічний розквіт національного мистецтва веде до взаєморозуміння і взаємозближення народів і націй.

Мистецтво соціальне. Любити трудящу людину — ненавидіти його ворога. Коли петлюрівець говорить Тимошеві: «Ти українець!», Тиміш відповідає: «Я український робітник!». Саме тому не може стріляти в нього петлюрівець; боячись очей українського робітника, наказує відвернутися. За робітником — правда, безсмертя. Кулі не беруть Тимоша.

Любов до народу активна, дійова. Митець — частина свого трудового народу, він звеличує його працю, він таврує й знищує своїм мистецтвом вороже поступові. Довженко всім своїм життям був комуніст, ленінець. Його розстрілював пілсудчицький роз'їзд, Довженко керував мистецтвом у Києві, відав партійною школою, був радянським дипломатом. Довженко-художник своїми малюнками висміював, знищував ворога, що погрожував з-за кордону, запроданців на європейському смітнику.

І в кіно він пішов, щоб служити народові, піднести його працелюбність, його красу, сприяти його відродженню в соціалізмі, в комунізмі. Мав право гордо сказати про «Звенигору»— «Мій фільм більшовицький!». Кожен його фільм був партійним. «Арсеналом» митець боровся проти буржуазно-націоналістичної ідеології, віддавши свій талант і серце мільйонам українських робітників Тимошів. «Землею» розкрив складний і болючий, але невпинний шлях українського селянства до нового, колективістичного життя. «Аероградом» наголосив на потребі бути напоготові перед розв'язуваною мілітаристами війною

проти Радянського Союзу. «Щорсом» звеличив рідний народ, який героїчними боями і перемогами здобув собі Радянську владу. І так було завжди. Національна форма підкреслювала соціалістичний зміст його творів, а твори — суть народного життя.

Мистецтво громадянське. Довженко не замикався у якусь вежу, не втікав у переспіви давнини, не ховався за екранізації своєчасних і несвоєчасних творів. За все життя мріяв поставити тільки один фільм за відомим літературним твором. Але ж то був «Тарас Бульба» — твір, геніальний своєю сучасністю, твір, що закликав високо нести стяг національної гідності, народного героїзму, всеосяжного патріотизму. То не було старе, то була старовина, яку треба пам'ятати і яка звучить як найнеобхідніша сучасність. Творив фільми сучасні і за часом і за темою. Активна громадянська позиція робила його дослідником доби. Жодна картина не ковзала по поверхні. Кожна порушувала найактуальнішу, найтрепетнішу тему. Не шукав легкого життя. Комусь була незрозуміла «Звенигора», хтось ображався за «Арсенал». Довженко був громадянином своєї країни, обстоював ленінський погляд на історію й сучасність; його естетичний ідеал спирався на глибокий соціальний аналіз дійсності, на знання далекої і близької історії, яка й породила цю дійсність. Знав, що справжню волю здобути може лише сам народ, що її не приносять на багнетах завойовників. Оспівав цей героїзм українського народу, його безсмертну боротьбу за Жовтень. Був часткою народу, його кров'ю і мозком. Не міг розстріляти свого Тимоша. Ще у «Звенигорі» Тиміш став більшовиком. У «Арсеналі» зріс, змужнів Тимошів світогляд — класовий світогляд українського робітника; його не могла знищити петлюрівська полохлива куля, навіть петлюрівські залпи. Його з-за рогу — уже як Василя з «Землі» (всіх трьох грав один і той самий актор — Семен Свашенко) — міг убити куркуленко, але цим пострілом сам підписав вирок своєму класові — знищення куркульства як класу.

У Великій Вітчизняній війні вирішувалося — житиме чи загине український народ. Гітлерівська машина винищення не мала його за існуючу цілісність, зводила на становище раба, глумилася з нього, винищувала в концтаборах у ярах смерті, прагнула розчинити в європейському фашистському полоні. Тільки великий громадянин міг так гостро й самозречено думати про свій народ, як думав про нього Довженко. Так ділити з ним свою долю, як ділив її Довженко. Він пішов на фронт, звеличив народний героїзм, створив довічні документи гітлерівського вандалізму і неопалимого безсмертя народного. Вилив свій біль синівський за матір-Україну, за свій народ в страшної сили «Україні в огні», свою віру в перемогу — у фільмах «Битва за нашу Радянську Україну», «Перемога на Правобережній Україні...». Відкинув усі обвинувачення, усі закиди тим мільйонам, що не могли і не мали як покинути рідну землю, прийняли все лихоліття чуми XX століття. Бачив свій народ на передовій позиції. Умирали й воскресали Кравчини і Орлюки, нищили ненависного нелюда і думали про життя рідної країни. Звитяжці — герої Довженка знали, що горе України, Білорусії, Росії — їхнє спільне горе. Митець звеличив у безсмерті українську матір, що пішла на смерть заради російських синів; казахів, що стали навколішки, ступаючи на українську землю, яку мали визволяти як свою рідну, бо й була вона їм рідною. Для української матері льотчики-росіяни були її синами. Єдиним і зрідненим є ленінський Радянський Союз вільних і суверенних народів.

Довженко був не тільки великим громадянином, великим українцем, великим ленінцем, великим митцем — він став видатним філософом-естетиком нашого часу. Сила його естетичних поглядів — у нерозривній єдності з власною творчістю, в якій думка стверджена ділом. Його естетику можна сміливо вважати матеріалізованою естетикою. Матеріалізованою у фільмах, повістях, оповіданнях, у всій діяльності і палаючому житті самого Довженка.

Незадовго до своєї смерті записав у щоденник заповіт собі й спадкоємцям: «Писати тільки правду. Не зраджувати її ні за яких обставин. Пам'ятати про час, про народ, про свої літа. Піднести її високо і нести біля самого серця». І далі: «Думати неухильно тільки про велике. Піднести природу до самого себе. І хай всесвіт буде відображенням твоєї душі. Борись в ім'я честі».

Правда Довженка не була правдою тих, хто дивиться вниз і бачить лише калюжі. І в калюжах бачив зорі. Про таку правду думав Довженко. Не заплющував очей ні на що, хоч би яким прикрим і суворим воно було. Писав про неї, про правду, завжди. Правду підносив високо, тримав біля серця. Писав і про лихе — щоб його викорчувати, щоб перемогла правда краси. Виходив на верховини гармонії, коли людина почувалась на рівні всесвіту.

Вимагав прибрати геть усі п'ятаки мідних правд, залишити тільки чисте золото правди. Геть дріб'язок, думаймо про велике. І велике поставало так, як поставала «Повість полум'яних літ». Це ж про неї писав Довженко: «Повість полум'яних літ» не повинна бути звичайним оповіданням на екрані з боку побутового, натуралістичного, манерою тлумачення реалізму. Се мусить бути річ реалістична в розумінні високому, мистецькому. Її поетичний дух, мистецький хід узагальнень, вибору прекрасного серед красивого, вічного в тривалому, епічного у звичайному — все мусить бути підпорядкованим єдиному стильовому комплексу строго мистецького твору. Не повинно бути ні слова порожнього, байдужого метра, ні одного випадкового, нічого не значущого слова».

Довженко бачив щоденний героїзм воїнів і сіячів, визволителів і орачів і шукав для показу їх у небувалій величі слів хороших, вагомих і гарних. Ім'ям того, хто на землі не покладає рук, ім'ям сіятеля він проклинає тих, «хто умертвив у собі, в портфелях і в дітях своїх свою нещасливую мову мою». Він прагне перекласти думки сіяча і орача, робітника

на мову красного письменства, на мову їхніх сердець і зболілих душ. Відкидає геть недорікуватість недолугих і соромить тих письменників, які мовно-словесне убоство силкуються видати за мову трудящих верств.

Склав найвищу шану трудящій людині, в ній бачив творця всього сущого на землі, творця щастя, достатку, краси, творця історії. Цьому творцеві й належить мати вирішальне слово в житті народу, цьому творцеві — чільні сторінки в мистецтві. Останні роки життя великого митця-громадянина були вщасливлені щоденним спілкуванням з людьми праці, з будівниками, творцями нових споруд нового світу. Не тільки споглядав плем'я молоде й знайоме, бачив їх, молодих, героями своєї «Поеми про море», радів їхній красі, молодості й щастю.

Для споглядання краси знаходив завжди час і бажання, воно збільшувало безмір добра і щастя людського. Був діяльним будівником нового суспільства. Корчував усе те, що ставало на перешкоді, дбав про велич і гідність народу. Відкидаючи непотрібне, сумнівне, старе й фальшиве, нікчемне й брехливе, митець незмінно шукав позитивних рішень.

Мав діло до всього. Принципово не міг бачити, проходити байдуже повз погане, негарне, не мирився з ним, силкувався натомість створити прекрасне. Якщо не завжди щастило матеріалізувати свої задуми, лишалися вони високою мрією дбайливого господаря своєї країни і докором недалеким, сліпим на красу керівникам. Споруджував на руїнах війни свій, омріяний Хрещатик і був до болю вражений, коли побачив на ньому перші поставлені будинки — розцяцьковані, еклектичні. Реконструював у думках Брест-Литовський проспект. Планував площу Перемоги. В його думках про цей майдан краса зростала з природного урахування близькості річки Либеді. Робив колишнє торговельне тирло окрасою міста. План Довженка був поетичний і економний водночас. На жаль, до нього не прислухалися...

Створив грандіозний проект художнього оформлення Каховської гідростанції і всього водоймища. Історія й сучасність у ньому матеріалізувалися красою звитяг і вдячністю мистецтва. Проект ще чекає на дбайливого господаря, який вклониться народові в його героїчній безсмертній красі.

Сягав у сиву легендарну далечінь віків рідної історії, жив у сучасному, а бачив уже довершене майбутнє, коли Земля стане праматір'ю культури зоряних світів. Бачив гармонійну красу у всьому і не замирювався, коли зустрічав глухих і байдужих до краси. Вона ж бо була втіленням омріяної правди життя.

У рік закінчення найжорстокішої війни залишив натхненне слово про хату — споконвічну оселю українського народу. Вчувається у ньому й Шевченкова любов до хатиноньки рідної, в якій пізнав радощі і перші сльози. Вчувається синівська любов до біленьких стін і привітних віконечок, де пізнав світ уперше, де зростав і з якої задивленими очима сприймав красу буття і прикрощі нестатків. Він пише про неї як про архітектурну праматір пристанища людського, увічнивши свою думку про цей одвічний твір народної будівничої думки, і не мислить хату без тих, хто у ній жив, без їхніх чесних і простих у своїй інтелігентності звичаїв. Говорить про неї як про «високонравственну людську оселю», «бідну і ясну, як добре слово, і просту, ніби створили її не робочі людські руки, а сама природа». Опише її зовнішність і внутрішній лад, а заодно — високі етичні й громадянські засади її мешканців, свого народу.

Прославить свій народ, який ніколи ні з ким не змовлявся заволодіти світом чи гнобити інший народ. Прославить хату, яка не знала челяді й прислужництва. І сумуватиме, що багато було в нашій хаті плачу і смутку, що знала вона вельми багато розлук і прощань, що багато її кидали і стояла вона покинута. Як воювала та хата з палацами й кам'яними фортецями ворогів, горіла й протягом довгих століть не згорала, мов неопалима купина.

Не славить хату, прощається з нею її вічний син. Хотів би, щоб вона обернулася хоромами, виросла вгору і вшир, щоб щезли з неї плач і смуток. «Ні, я кажу тобі сивий: ой, хатинонько моя, голубонько, спасибі тобі — прощай». Лишилася після війни руїна комина й голої печі. Хай встане, мов фенікс з попелу, нова світла й щаслива оселя — краса життя, краса народу. З страждання оселі, з страждання народу — відродиться щастя, радощі, світло, краса. Саме краса стала у Довженка персонажем історії, її незмінним виявом.

Великі митці доби Відродження були всебічно освіченими людьми, мали універсальний талант і виявили себе в багатьох галузях знання і мистецтва. Довженко був з їхнього роду. Мав діло до всього, у всьому казав своє вагоме слово, полишив по собі світлу пам'ять.

Знав і любив природу. Малим Сашко уже сприймав красу зелених берегів зачарованої Десни. Сприймав як невід'ємну ознаку життя людини і природи, які мали між собою щось спільне. Тихоплинна Убедь линула до Десни повз дідів Семенів хутір, а далі була Пісня — урочище й лісок. Піснею їх назвав народ, явивши питоме розуміння й любов свою до краси, до природи, яким часом так дисгармонувало нужденне життя народу.

Умів слухати й розуміти кожну бадилинку, кожен листочок. Зачарував нас на все життя своєю Деснею, любов'ю до її берегів, до тих селянських коней, що розуміли мову хлібороба. Пізніше один з тих коней скаже в «Арсеналі» — «Не туди б'єш, Іване». І ми віритимемо, що це можливо. Бувають такі хвилини, коли хлібороб розуміє безсловесну мову своєї конячини. Довженко розумів усе.

З часом він поліпшуватиме природу, засадить садом терен біля кіностудії, а його щорсівці мріятимуть про всесвітній сад. Його ж Мічурін красиве поєднуватиме з корисним і доцільним, збагачуватиме той сад, поширить його межі до холодного Сибіру, мало не до тундри. Людина творить зречевлену

красу. Жити їй у тій красі, і її дітям, і внукам, і прийдешнім поколінням. Людина збагачує природу, природа — людину.

Залишив записи про споглядання природи, яке дає неоціненне натхнення творчості, возвеличує душу митця. Його роздуми над рікою Підпільною, над вічним покоєм говорять про мир і замилування красою, яке навіває це споглядання. Природу митець підносить до рівня свого серця як рівну до рівного. Зачарований її величчю, він безнастанно доводитиме потребу органічно поєднувати людське життя з гармонією природи. Не мислить собі села, збудованого під шнурок, з розставленими одноманітними й негарними будинками, село без центра, без майдану, без якоїсь будівлі, що домінуватиме над ним. Як і в багатьох інших питаннях, виявиться однодумцем Лесі Українки. Велика поетеса і громадянка не тільки мріяла, а й прагнула збагнути закони майбутнього вільного життя народів, збагнути закони життя, якого не мислила без праці, творчості, боротьби. Не мислила без краси. Ще 1905 року в статті «Утопія в белетристиці» вона відкинула як несумісну з законами соціалістичної краси думку про нові селища, збудовані під ранжир, під шнурок, не уявляла собі нової краси як одноманітно стандартної. Навпаки, бачила соціалістичне майбутнє в красі розмаїтості, в багатстві творчої думки й фантазії.

Створення нового села, нового міста неможливе без засвоєння народної спадщини багатьох століть, витвореної людським досвідом і народним розумінням краси. Воно гармонійно увійде в красу нових матеріалів, нової доби. Врахувати і піднести віковий національний досвід і здобуток красивого — ця вимога Довженка залишилася справедливим заповітом митця і пересторогою тим, хто швидко забуває про старовину, історію, а водночас не прагне збагнути естетичні вимоги сучасного і перспективи твореного майбутнього.

Разом з тим Довженко відхиляв усяку спробу механічно переносити архітектурні ордери і закони старовини на сучасні будови. Не інакше як космополітичним нахабством звав він

спробу зробити дах каховського Будинку культури у формі даху київської бурси, що примістилася на Софіївському подвір'ї. Таку еклектичну мішанину відкидав. Жадав у всьому розумних пропорцій, радив замінити високий, занадто піднятий дах на згаданому палаці рівною покрівлею, яка стала б майданчиком для молоді. З цього майданчика розкривався б найширший небокрай, споглядання величного, безмежного й гарного підносило б у молодих душах високі почуття. Прямолінійність ніколи не була ознакою ні мудрості, ні багатства душі, ні розуміння краси життя.

Борючись проти схеми у соціальному і культурному житті, в економіці й політиці, Довженко писав: «Моя республіка. Мій світ. Моє майбутнє! Але чому й доки я думатиму по шпаргалці, говоритиму по-писаному, любитиму тільки ударника, прагнутиму тільки до поголів'я. Радітиму тільки перевиконанню. Житиму тільки заможним, щасливим життям. Де моє щастя? Хто возвеличить мене в стражданні?» Комунізм можливий тільки при повному розквіті людської особистості, тільки за умови розкриття всіх шляхетних і великих почуттів та пристрастей людини. Життя складається не тільки з самих радощів, в ньому є місце для страждання — і особистого, і народного. Страждає мати, коли народжує дитину; страждає, коли виряджає сина на війну. Стоїть тоді вона над виритою в серці могилою, як скорбна мати в «Арсеналі». Страждатиме й тоді, коли її син полетить до інших зірок і, може, не повернеться на планету, що зветься Землею. Пережите страждання веде до змоги осягнути радощі, щастя. З журбою радість обнялася — в цьому неминучість людського життя. І Довженка мучить те, що ні на екрані, ні на кону не розкрито ще як слід багатства людської душі, нема страждання її. «Єдина достовірність серед усіх химер і пристрастей людських,— писав він,— страждання. Високії закони, любов, чесноти, вірність і геройство, і доброта людська, і людська слава, і великий талант, і всі дороги до щастя і втіхи. Все через нього».

Страждання проходить усіма фільмами Довженка, роблячи їх людяними і правдивими. У «Звенигорі» страждають дівчата через те, що лихий дід погасив їхні вінки в купальську ніч. Помирає дипломатичний кур'єр в «Сумці дипкур'єра». А скільки страждань в «Арсеналі»! У «Землі» страждає старий Панас, втративши сина, страждає Василева наречена; страждає земля, а з нею і небо. Те ж у «Щорсі», «Мічуріні»...

Довженко боровся за те, щоб прогнати схеми з радянських фільмів, щоб побачити у кінотворах живих радянських людей. «Не можна замінювати людські пристрасті міркуваннями, складність стосунків — субординацією, а творчість у кіно — розумувальним редагуванням, яке призводить до одноманітності в картинах. Треба з пошаною ставитися до розуму глядача».

У кіномистецтві Довженко найповніше виявив свій творчий геній, комплекс своїх філософських засад, комплекс етичний, естетичний, підсумований у всеохоплюючій любові до краси.

Вже в учнівській «Ягідці кохання» Довженко розкрив своє бачення дійсності і своє творення фільму по-іншому. Неприйнята 1926 року, ця картина дивує свіжістю комічного у наш час. Довженків Вася-реформатор скеровував свою хлоп'ячу кмітливість проти всього того, що перешкоджало чесно працювати дорослим. Жанр детектива прислужився тут Довженкові для фільму про відданість радянському ладові. Все це було по-новому, а разом з тим тільки передісторією Довженка-кіномитця.

Великий митець народився разом із «Звенигорою». Відкинуто звичне уявлення про сюжет, і цим Довженко перегукувався з Ейзенштейном, з його «Страйком» і «Панцерником «Потьомкін». Зміщує поняття часу. Його дід — віковічний. Молодий митець скаже, що його фільми безсюжетні. Точніше було б сказати, що вони нічого спільного не мали з традиційним розумінням сюжету, заснованим на ясній і закругленій

фабулі. Рамки сюжету розширено у часі і просторі. Це зроблено не французькою «новою хвилею» кінця 50-х років. Це вже знали Ейзенштейн і Довженко, коли починали велику історію радянського кіномистецтва. Довженко повівся зі звичним сюжетом у 20-х роках так, що й через сорок років це сприймається як революційний крок у кіно.

А втім, все мистецтво Довженка було революційним. Тільки ця революційність починалася не з форми, а з нового, революційного змісту. Ще 1930 року Довженко говорив, що форму фільмові надає сюжет, а форма мусить бути проста, проте не банальна.

Кожен фільм Довженка — відкриття у кіномистецтві. Якщо «Звенигора» була, за словами митця, прейскурантом його творчих можливостей, то наступні кінокартини наочно ствердили, що цей прейскурант щоразу поповнювався. Довженко-промовець і кінодраматург приходив на допомогу Довженкові-кінорежисеру. Сам допомагав глядачам, критикам, кіномитцям усвідомити новаторство, революційну сутність кожного свого нового фільму. І досі цього краще за Довженка ніхто не зробив.

Довженкові кінофільми були втіленням і ствердженням життєвості його естетичних засад і естетичних відкриттів у мистецькому освоєнні нового світу, утвердженням класу в бутті, в часі.

Розумів, що «тільки щасливим поколінням суджено підійматися на багато голів над цілими сторіччями своїх предків, а, можливо, й майбутніх правнуків». Володів незвичайним даром говорити з прийдешніми поколіннями. Щорсівці мріяли про той час, коли інтернаціональні хлопці співатимуть українських пісень, а земля вкриється садами. Його, довженківський, Мічурін був опанований ідеєю садівництва. А втім, це ж ідея самого Довженка, який не раз зізнавався, що він втілився і в Мічуріні, і в багатьох своїх героях, як його батько — це Панас із «Землі», а дід Семен — Василів дід із того ж фільму. Щедро

роздавав багатство своєї вдачі, свого незвичайно місткого й розмаїтого «я» своїм героям.

Проблема типізації починається з вибору, розглядається у діалектичній взаємопов'язаності компонентів, у протиставленні їх, прийнятті й відкиданні. «Вибір як пристосовництво, вибір як уміння потрафити, ловкацтво, розрахунок на момент, [...] і вибір у високому творчому філософському розумінні. Вибір як постійна сувора дисципліна, як прагнення відтворити світ з граничним розумінням головного в ньому». Останнє, філософське розуміння й притаманне було Довженкові — митцеві й мислителеві. Граничне розуміння головного — ось до чого завжди прагнув і чим керувався у своїй діяльності митець.

Головним у кіно є сьогодні, люди нашого сьогодні, їхні дії. Довженко був глибоко переконаний, що кіно — це більше мистецтво сьогоднішнього і завтрашнього, ніж сьогоднішнього і вчорашнього дня. І він розв'язував фільмами проблеми сьогоднішні, поставивши своє мистецтво у шеренгу бійців першої лінії.

Довженко робив усе для того, щоб образ сучасника не занижувався, не ставав тільки площинним. Вимагав піднести в мистецтві інтелектуальний рівень своїх героїв, щоб вони відповідали рівневі народу, а то й були взірцем для мас.

Вирізняв людей інтелігентних, бачив їх всюди і пишався ними. Дарма, що його селянин не мав високої освіти,— він був інтелігентний у своїй суті — в природній мудрості, чемності, ввічливості, людській дбайливості, національній гідності. Інтелігентність Довженко вважав необхідною прикметою справжньої людини. Митець повинен бути гідним сином радянського народу, служити його великим і високим цілям, а не якимось невлаштованим чоловічком, що хапається за перше-ліпше і тягне його вибоїнами «трьохкопійчаних або п'ятикопійчаних побутових правд, забуваючи за цими побутовими правдами золото великої правди».

Довженко не раз нагадував про гідність радянського громадянина і митця, якому не личить плестися у хвості зарубіжного буржуазного мистецтва з його неврастенічними й патологічними образами й спотвореною мораллю, вірніше «антимораллю», з психологією і діями «мінус-людини». Він радив не захоплюватися ускладненою психікою, породженою капіталізмом. Ускладнена психіка не є ідеалом людини. Ідеалом є гармонійна психіка фізично і духовно здорової людини.

Був чуйний до кожного відкриття, думав над тим, як воно розширить творчі можливості мистецтва. Коли кіно збагатилось звуком, привітав його і застеріг проти словесної балаканини на екрані. Думав не про механічне доповнення мистецтва німого кіно звуком, а про створення нових естетичних, мистецьких засад свого мистецтва. З приходом кольору на екран митець захоплюється новими можливостями кіно, шукає нової естетики кіномистецтва. Він дбає за те, щоб колір був образотворчим чинником, щоб опанування нових можливостей екрана не призвело до нагромадження строкатості, щоб випадкові пейзажі не захаращували екран. «Пейзаж повинен мати драматургічну цінність, тільки тоді він у кольорі законний і прийнятний». Довженко задумується над можливостями широкого екрана, над тими змінами в композиції кадру, які неминучі в зв'язку із змінами пропорцій екрана.

Знаючи, що найбільшим скарбом на світі є людина, Довженко прагнув зобразити її на екрані у всій глибині цілісного й багатого характеру, у всій глибинності її інтелектуального безміру, у всій красі її фізичних і духовних якостей. Мічурін був у побуті, може, й не таким, яким його творив Довженко у кінофільмі. Та Довженко прямував до єдиної головної правди цієї людини, «...сього справжнього сподвижника Леніна, скромного і органічно, глибоко відданого комунізму трудного і складного чоловіка». В мистецтві слід прагнути до утвердження краси радянської людини. Слід більше звеличувати її працю, а в ній шукати нові сюжети, нову пластику, нову естетику.

Довженко цікавився кожним видом художньої творчості і про кожний залишив свої глибокі думки громадянина, що вболіває за мистецтво, покликане звеличити у віках людину комунізму. Нагадував митцям, що їхнє особисте життя має зміст постільки, поскільки воно спрямоване на служіння народові.

Ще 1925 року він написав статтю про шляхи розвитку радянського образотворчого мистецтва, обстоюючи його народність і новаторство. Деякі твердження Довженка сьогодні сприймаємо як сказані в запалі полеміки, але провідне в цій статті — це утвердження великого партійного, змістовного, досконалого за формою мистецтва будівників нового світу.

Образотворче мистецтво мусить іти новими шляхами, не дублювати того, що сьогодні може успішніше зробити фотографія, збагачена кольором, що може зробити кіно.

Сказавши своє слово в образотворчому мистецтві, зокрема в малярстві, продовжував віддавати весь талант і серце митця художньому кіно. Для нього художній фільм був твором мистецтва синтетичного, вміщував у собі всі жанри літератури, але був незмірно багатшим, бо знімав неминучу умовність повісті або п'єси і міг показувати весь видимий світ реально, у всій його безмежній різноманітності. Вважав кіно наймогутнішим, наймасовішим і найважливішим народним мистецтвом.

В 1943—44 роках несправедливим звинуваченням Довженка як митця і громадянина було надовго травмовано. Пекучий біль за сплюндровану і розтерзану в війні матір Україну було кваліфіковано як... націоналізм. Його сценарії відхиляли, постави фільмів припиняли, а оповідання не друкували. Довженка зняли з керівництва Київською кіностудією, він не міг повернутися працювати в Україні. Писав оповідання, повісті, сценарії, п'єси. Майже все за життя не побачило світу. Намагання працювати в Києві наштовхувалися на бюрократичну зневажливість чиновників від мистецтва, грубість і зарозумілість ремісників. Коли XX з'їзд засудив культ особи, Дов-

женко сприйняв цю ухвалу партії як вищий акт справедливості. Міг плідно й радісно працювати в укоханому мистецтві. Збирався ставити «Поему про море» в Києві спільно з «Мосфільмом». Тодішня дирекція Київської кіностудії відмовилася. Продовжував працювати до останнього подиху.

Радів, коли вірменські кіномитці попрохали його написати авторський текст та допомогти в монтажі фільму «Країна рідна». Це був фільм про Вірменію. Довженко зробив його так, як тільки міг зробити митець, що безмежно палко любить свій народ і через те ширить свою любов на всі народи. Звернувся до красного письменства, з яким був добре знайомий ще в інститутські роки. Знав сотні цікавих сюжетів, умів розповідати їх, щедро ділився ними з письменниками. Ще знайдеться дослідник, який простежить вплив особи Довженка на українську літературу 20-х і початку 30-х років, вплив, про силу якого ми можемо тільки здогадуватися. А між тим скільки історій, розказаних Довженком, втілилося в повісті, оповідання наших письменників! Письменником прийшов у нашу літературу ще своїми сценаріями. У дні Великої Вітчизняної війни боровся словом за перемогу над фашизмом. Віддав красному письменству свій хист і сказав тут новаторське слово, слово письменника-мислителя.

Думаючи над новим своїм твором, Довженко записав: «Нехай мій твір буде, мов та рясна яблуня, з якої кожний може струсити по мірі сил своїх». Краса віддавання свого щедрого таланту, рясного на думки і образи, сповнені красою людини, позначає всі його твори.

Його реалізм називають крилатим. Визначаючи відношення творчості Довженка до соціалістичного реалізму, форму його вислову звали романтичною, одною з типологічних форм соціалістичного реалізму. Одні беззастережно приймали його творчість, інші так само беззастережно її заперечували. Йшлося ж бо про радикальний підхід до методу зображення. Його великі слова протиставлялися простим словам митців іншого

способу реалістичного освоєння дійсності. Ніби великі слова і мислі Довженка не були сповнені тої величної простоти, яка під силу тільки справжнім і небуденним талантам. Тривали десь від 1930 року оті суперечки: що бачить митець, коли йому доводиться дивитися вниз,— калюжу чи зорі.

Сьогодні таких суперечок майже не чути. Може, тому, що очевидною стала особливість соціалістичного реалізму об'єднувати найрізноманітніші творчі спрямування, в основі яких лежить реалістичний підхід до мистецтва. А може, й тому, що велич Довженкової творчості і його життя сьогодні настільки очевидні, що заперечувати це — означає виявити ту обмеженість, проти якої поставав, яку висміював Довженко.

Довженко не залишив нам спеціальної книги з естетики. Залишив кінофільми, сценарії, оповідання, щоденники, карикатури, кілька олійних портретів, статті й стенограми лекцій. Усі вони об'єднані єдиною естетичною засадою творця, в основі якої лежить народність естетичного ідеалу, народність краси. Національне в цьому естетичному ідеалі злилося з народним, народне — з партійним.

До всього, що створив за своє життя Довженко і що залишилося його неоціненним вкладом не тільки в мистецтво, а й у естетику комунізму, додається образ самого митця як втілення Людини, гідної стати народним естетичним ідеалом. Довженко був сам втіленням краси й інтелекту, не терпів недбалості у костюмі, був зосередженим і красивим. То була краса громадянина своєї країни, який думає про велике, вдивляється у майбутнє. Недарма на питання анкети: ким ви уявляєте собі людину майбутнього, людину комунізму,— першою відповіддю була така: поетом. І далі мова пішла про те, що така людина буде втіленням всього кращого, що було в Довженкові.

Довженко на землі був один. Очевидно, в майбутньому, про яке він невідступно думав і в ім'я людини майбутнього творив, їх буде багато...

Довженко був неповторний. Наслідувати його формальні засоби — приректи себе на цілковиту невдачу. Для довженківської форми треба його ж змісту, відчуття і розуміння всього того велетенського обшару любові до людини, до життя, до народу, що зветься Довженковою красою.

Ще Анрі Барбюс говорив про геніальність Довженкових творів. Потім сотні видатних діячів культури, науки, мистецтва в нас і за кордоном незмінно віддавали належне генієві митця, людини, громадянина. Що ж таке геній сьогодні, коли мільйони вільних громадян радянської культури дістали змогу виявити свій хист, своє уміння і талант? Мабуть, це просто людина, якою вона може стати через 50, а то й 100 років. Людина, якій не чуже ніщо людське, а заодно й невластиве все, що принижує людину. Геній бачить усе, як воно є і має бути, без жодного упередження і примірювання до шаблонів. Тому для нього існує три виміри кожного явища: з погляду минулого, сучасного і майбутнього. Він — добрий геній. Добро закладене в самій його суті. Він живе для людей, любить їх і дбає за них. Пристрасно і безкомпромісно ненавидить зло.

Едуардас Межелайтіс в статті про світ Чюрліоніса писав, що геній — це насамперед творець думки. А звук, колір, слово — це лише засоби, щоб оповістити її. Мета генія — творення світу... Геній прагне до всезагальності. Йому мало теперішнього... Творець пов'язує сучасне з минулим і майбутнім. Він більше бачить, більше вміщує в собі. Він всемогутній. В цілому цю думку Межелайтіса можна застосувати й до Довженка. Геній всемогутній тільки в своїх мистецьких творах і думках.

Звільнімося від шаблонів і роками вироблених упереджень, гляньмо на світ ясними і вірними очима і побачимо, що геній — це земна людина. Довженком треба бути. Кожен чесний митець може й повинен вчитися у Довженка основ нашого комуністичного мистецтва, його розуміння краси, яку він вибрав провідною зіркою свого творчого життя. Це не тільки потрібно,

це необхідно, якщо ми хочемо бачити наше мистецтво національним, народним, отже,— великим, творчим і впливовим.

Олександр Довженко жив і творив в ім'я щастя рідного народу, який уже бачив у близькому майбутньому як народ комуністичний, для щастя всіх народів. Довженків творчий мистецький і естетичний доробок і є тією золотою брамою мистецтва, через яку сучасник входить у прекрасне завтра, в Довженкову красу.

Олег Бабишкін

ЯКЩО ВИБИРАТИ МІЖ КРАСОЮ І ПРАВДОЮ, Я ВИБИРАЮ КРАСУ. У НІЙ БІЛЬШ ГЛИБОКОЇ ІСТИНИ, НІЖ У ОДНІЙ ЛИШЕ ГОЛІЙ ПРАВДІ. ІСТИННЕ ТІЛЬКИ ТЕ, ЩО ПРЕКРАСНЕ.

І КОЛИ МИ НЕ ПОСТИГНЕМО КРАСИ, МИ НІКОЛИ НЕ ЗРОЗУМІЄМО ПРАВДИ НІ В МИНУЛОМУ, НІ В СУЧАСНІМ, НІ В МАЙБУТНЬОМУ. КРАСА НАС ВСЬОМУ УЧИТЬ.

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

ПРО КРАСУ

Я ВИБИРАЮ КРАСУ

ПРО СВІЙ ФІЛЬМ

Чи може бути що неприємніше, як напис у будь-якому фільмові — «минуло 20 років?»

Безумовна єдність часу й досі панує в кіно, так як віками панувало в єгипетському мистецтві двомірне малярство. Світлотінь, що дала таку зрозумілу й законну для нас трьохмірність на полотні, завойовувала собі місце віками, йдучи через протести, обвинувачення в блюзнірстві й чарах. Намагання окремих, покірних консервативній інерції, режисерів і сценаристів доходять у цьому відношенні буквально до віртуозності. Фільм з 3—4 акторами, фільм, де всі події розвиваються в одній кімнаті й майже в один день,— чи не останній крик моди.

Дуже незручна штука, цей напис — «минуло 20 років».

Що ж мені скаже глядач, побачивши, як я пропущу перед його очима на 2000 метрів плівки ціле тисячоліття? Та ще й без «інтриги», без кохання, без Асти Нільсен і Малиновської.

Мій тисячолітній старий, симпатичний, коверзуватий дід! Гайдамаки XVII віку, що погано їздять на конях! І моторошна бійня 1914 року, і переможний шлях громадянських боїв нашої великої революції! Кричу я, сміючись, нікчемному дідовому внукові у Прагу: «Ти, марнотратчику! Здихай у своїй емі-

грації!». А сам з другим унуком дідовим, приятелем і товаришем, з яким 1917 року подавав братню руку через багнети німецьким товаришам, веду наш могутній поїзд уперед, до нових досягнень пролетарської праці.

Мій дорогий, старий дідусю! Час уже залишити свої наївні чари й непотрібне шпортання в непотрібних, ефемерних скарбах минулого. Поглянь, якими безплотними тінями стоять вони далеко за спиною нашої техніки, нашого невпинного зростання. Сьогодні ми будуємо на Дніпрових скелях чудо. На тих самих скелях, де стрічкові інтелігентні сини твої проливали мрійні, кволі сльози, що текли по канцелярсько-кооперативно-педагогічних п'яненьких вусах десятки років — «було колись». Так, діду! Ми так само говоримо, посміхаючись, це знаменне «було колись». І ми стоїмо лицем до того, що є й що буде колись з нашої волі.

Ти вже не кинеш свою темну бомбу-талісман під наш поїзд, бо ми вже веземо тебе з собою.

Ви кажете, що дехто з наших глядачів не зрозуміє мого фільму? Що ж робить? Не винен же я в тому, що не можу перед кожним сеансом стати перед екран і сказати:

— Глядачу, коли ти чого не розумієш, не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана річ. Пошукай причини нерозуміння в самому собі. Може, ти просто не вмієш мислити. А моє завдання — примусити тебе мислити, дивлячись мій фільм.

Коли ж твоя сусідка прошепоче до тебе, що «це не цікаво»,— вставай і зразу ж, не гаячи часу, іди з нею до іншого кіно: мій фільм більшовицький.

1928 р.

Останніми часами я багато думаю про дитячий фільм. Основні висновки починаю тобі, як висококваліфікованій людині, встановлювати зразу:

Постановка в такому плані, як я задумав, дитячого фільму дає кінематографії:

a) Сам дитячий фільм як безпосередній продукт роботи.

b) Наукове розроблення проблеми дитячого фільму є на сьогодні єдина дорога, по якій входить до кіно найпотрібніший представник громадськості — вчений педагог. Не учитель семилітки, а вчений. І входить не як глядач чи спостерігач, а як активний творець у самі надра виробництва.

c) Цим досягається наукова розробка цілого ряду найважніших питань процесу кінотворчості — психологія образу, проблема ритму, конструкція дитячої психіки, роль музики в кіно і її характер, питання економії «изобразительных средств», природа емоції і т. д. і т. д.

d) Здорову і серйозну кінокритику, що опиратиметься не на особистий дилетантський смак доморощеного критика, що вносить плутанину й анархію у розуміння того, а критику, яка виходитиме з глибокого і наукового розуміння самої природи кіно і кіноглядача.

e) Правильна постановка дитячого фільму, досягнена вищезазначеним способом, може оказати великий вплив і на дорослий фільм, де до цього часу панує дилетантство формальне й убогість і анархія змістовна.

Словом — ціла низка самих прекрасних речей, Іване. [...]

Мій режисерський круг — убогий і чужий мені. Почуваю себе страшно самотнім. Я не жалуюсь тобі,

я констатую лише факт. У мене занадто міцні щелепи, щоб упадати в розпач. Часом навіть здається, що це краще. Хоча... хоча працювати важко. Іноді страшенно, до болю хочеться думать з кимсь разом.

Зараз закінчую сценарій для власної постановки. Думаю побить «Звенигору» і вже навіть певний, що поб'ю. Фільм називатиметься «Арсенал». Синтез 17-го року на всій Україні. Про людські діяння.

Ах, Іван, коли б ти знав, які страшні і прекрасні образи і сцени уже продумано і написано у перших частинах. Хтось казав: коли я читаю «Іліаду» Гомера — людство починає здаватися мені на кілька голів вище.

От про що я думаю, друг. Є речі, про які не можна говорити простою мовою.

У мене своя лінія. Очевидно, мої фільми ніколи не будуть подібні до фільмів інших майстрів. Я почуваю, що дивлюся на речі по-іншому і по-іншому у собі я їх переосмислюю. У мене зараз стільки майже викінчених планів постановок, що, здається, міг би працювати сто літ, коли б не заважали. Але що ж робити, коли над Великим Німим сидять великі сліпі і великі шепеляві. А шепелявому, навіть великому, ніколи не по дорозі з Великим Німим. Великий Німий — для зрячих. Він розбещує сліпих, що починають удавати нахабно з себе зрячих.

З листа до Івана Соколянського, 1928 р., Київ.

Товариш редактор [1] говорить, чому мати над могилою стояла, ніби вона заздалегідь знала, що сина привезуть. Кожна мати, у якої є син на війні, завжди

стоїть над виритою ямою. Це не символіка, а революційна дійсність, а якщо й символіка, то я її не боюся.

Настанова картини. Мені хотілося дати фільм про революцію, до того ж не про дворцову революцію, а революцію мужика, робітника, інтелігента, який робив революцію, а потім нічого не дістав. Чому для мене той Іван важливіший за Грушевського? Бо Грушевський всього навчився з книжок, а живі Івани робили свою маленьку справу і умирали, але настав такий момент, коли Іван став героєм, а тому він має право говорити тоном, який не подобається товаришеві Загулу: «Я відчуваю свою геройську смерть». Мова титрів, кажуть, плутана, але я цілком свідомо це робив. Не міг я не написати — «спрашую я вас, чи можна убивати», бо він саме спрашує, а не запитує[...]

Ви не відчуваєте в моєму фільмі в цілому подиху революції. Я вважаю, що відчувається, але революція не солоденька, а серйозна, до того ж це відчувається у всьому. Коли кажуть робітникові: «Стань обличчям до стінки, щоб я міг убити тебе в спину»,— тут зійшлися два світогляди: ти мене убити не можеш, бо у тебе нема грунту під ногами, а я можу. Можна про одну людину сказати однаковими словами правду кілька разів, і одного разу вона буде хороша, а іншим разом — погана, бо річ не в словах, а в інтонації, а коли хочете щось побачити — побачите, а коли не хочете — не побачите.

Переходжу до принципового твердження товариша редактора щодо оцінки продукції. Товариш редактор говорить, що коли нема сюжету, то це не кінематографія. Але ж не можна ототожнювати поняття кінотвору і сюжетного твору. Чому кінотвір не може

бути безсюжетним? В радянській кінематографії є течія на безсюжетний фільм, і ця течія кладе свій радянський відбиток на всю світову кінематографію. Європа і Америка цінують нас тому, що ми створюємо не «Процес про три мільйони» [2], а «Панцерник «Потьомкін» [3], безсюжетний «Кінець Санкт-Петербурга» [4] і «Арсенал». Це певний стиль, який товаришеві редактору не подобається[...]

Не можна приходити в кіно, приходити в чоботях, не скидати шапки, а у нас, коли прийшла людина в кіно, то думає, що вона має право говорити про що завгодно, а право говорити і захищати треба завоювати, а може, й вистраждати. От коли б ви вистраждали це, ви б обережніше говорили про такі речі. На мене покладене завдання виняткової ваги — на 1750 метрах плівки розв'язати питання, яке партія і все радянське суспільство протягом одинадцяти років розв'язують. Дозвольте ж мені захищати свої принципи.

З виступу на Художній раді Київської кіностудії, 1928 р.

Дядько Панас — український середняк — це фактично мій батько, Петро Семенович Довженко, який на 67-му році свого життя вступив до колективу, не дивлячись на всі мої прохання до колективу не вступати через його старість. На мої прохання він сказав: «Я до тебе не іду не тому, що не хочу жити на твої кошти, а тому, що я ще не старий, мені ще тільки 67 років, і я можу ще працювати, а головне, я страшно хочу на кінці свого життя попрацювати в колективі».

Завдання вивести дядька, якого до цього часу в кіно не показували або показували фальшиво, вивести людину зі всіма її характерними власти-

востями — ось все щодо трактування типа дядька Панаса.

Тепер щодо самої «Землі». Я дуже радий, що в «Землі» ми вперше заговорили інтернаціональною мовою. Я радий, що ще раз пересвідчився: кіно є дійсно найінтернаціональніше з усіх мистецтв... Мені хотілося зробити на нашому українському матеріалі, на нашому соціальному розвороті подій такий фільм, який би виріс понад межі нашої сучасності далеко, якщо не на весь світ — то на рідну нам частину світу, і коли це почувається у виступах товаришів, то я, очевидно, своє завдання виконав.

Тут товариші говорили, що я маю колосальний темперамент, колосальне вміння розбиратися в політичних подіях. Але я скажу, що я в політичних подіях не «розбираюся», бо я не спостерігаю їх як сторонній об'єкт, а я живу в цих політичних подіях і ними, я їх почуваю і переживаю як представник селянського і робітничого класу.

Щодо того, як я робив і чим я завдавався в роботі, то це не «колосальне уміння», а мій, якщо не колосальний, то у всякому разі великий оптимізм. Тому я поставив собі завдання на «смертельному» матеріалі, який викликає почуття жалю, сльози, занепад і т. д., дати веселий, по мірі своїх сил, заклик до бадьорості і життя; мені хотілося показати смерть так, щоб людям через цю смерть хотілося жити як можна більше. Наскільки я зі своїм завданням справився — це буде видно, коли наш фільм піде в широкі маси.

Тепер щодо форми. Коли тов. Івенс зацікавився формальними методами моєї роботи, я йому, як надзвичайно інтересному і кріпкому інтернаціональному майстрові, висловив свою думку так:

«Для мене проблема форми не була, не є і не буде головним. Найголовніше — це не форма, не режисерське уміння, а, перш за все,— політична свідомість, уміння розбиратися в найважливіших і наймогутніших політичних подіях. Ось що головне в роботі кінематографії, бо тільки така база дає можливість творити справжні фільми, коли фільм перестає бути плодом професії певної людини, а робиться плодом світогляду певного. Тоді і форма випливає сама по собі, тоді й актори дійсно не грають, і я всю свою роботу стараюся будувати на тому, щоб у мене актори не грали. Я з великою радістю констатував факт, що мені вдалося цей принцип осягнути. В мене актори не грають, а **роблять,** ось чому є враження справжніх живих людей, з м'ясом, кров'ю і плоттю — людей — носителів наших ідей».

Хотів би я ще звернути вашу увагу на один момент, з приводу якого виступали деякі товариші, або трохи не зрозумівши, або через неясність моєї трактовки, це — про роль куркуля.

Коли я трактував роль нашого класового ворога — куркуля, то я виходив ось з чого: перш за все, давати куркуля пузатого, який п'є горілку, огидливо сміється — одним словом те, що зветься «вульгарний плакат»,— я не хотів. Який у нас куркуль? Куркуль читає «Правду», «Известия», «Комуніст», «Робочу газету»; він майже не виступає на мітингах, на мітинги сам не йде, а посилає свою бабу: куркуль розумний, сильний, озброєний. Тому треба до нього підходити серйозно.

Так само я підходив і до попа. Давати попа — п'яницю, ненажеру, попа, який за іконою тримає горілку,— я вважаю за недоцільне. Тому я дав попа, «выжившего из ума», нікому не потрібну людину, яка

одмирає так само, як одмирають у нас церкви. Цей матеріал я взяв на прикладі села Яреськи. Зайшов я до церкви в одну неділю — там лише три баби, у другу неділю — те ж саме. Питаю я: чому нема людей? — Ніхто, каже, не ходить.— Так, може, закриєте церкву? — Сама, каже, закривається. Тепер я дізнався, що ця церква вже закрилася. Тому у фільмі дядько Панас і каже: «Бога нема і вас нема», а батюшка не має сил навіть на це реагувати.

«Куркуль плигає у землю головою»... Куркуль Хома плигає головою у свою переорану межу. Я хотів передати розпач куркуля, якому після його вчинку на фоні цих подій нічого не залишається, як ткнути свою божевільну голову у переорану більшовицьким конем землю. Куркуль бігає по полю, як Марко Проклятий. Тут є сполучення двох моментів: момент класовий і момент психологічний. Убивство — факт жахливий сам по собі, підкріплений розворотом подій у цьому маленькому селі, яке через машину і смерть раптом виросло, «співає веселих, кріпких побутових пісень», ховає без попів — ось фактори, які женуть куркуля Хому по ланах і приганяють його на кладовище, бо убійник завжди повертається на місце злочину. Я Хому не вбиваю тому, що найвищий вирок написав йому Василь своєю кров'ю. Цей вирок полягає в силі бідняцько-середняцької маси, яка вже вбила його як класового ворога і залишає йому самому подохнути, а я вважаю, що найгірша кара — це заставити людину саму себе вбити.

Я, може, нескладно зараз вам висловлюю те, що я зробив, тому що, коли сценарій написано,— це є вже закінчений, здійснений процес. Писав я його сам, а далі доводилось ставити фільм і мені довелося повторити вже здійснений процес. Я його повторив —

отже, це вже двічі здійснений процес, тому зараз фільм випадає з моєї психіки, і я зараз в деталях не хочу його розбирати: це значить напружуватись, щоб втретє здійснити вже двічі здійснений процес. Ось чому моє бажання зараз зводиться до того, щоб перейти до тих практичних заходів, з якими ми мусимо виступати перед нашим суспільством.

За основне я вважаю те, що між режисером, оператором, взагалі між творцями фільму і широкими робітничо-селянськими масами немає ще достатньо сильних зв'язків. І тут, очевидно, нам у Києві, маючи порядну кількість робітництва, доведеться проробити інтересну роботу щодо влаштування громадських переглядів, де ми, з одного боку, будемо бачити, як впливає і як сприймається картина, і на цьому матеріалі не тільки режисери, а й художній відділ будуть вивчати глядача, почерпнуть цілий ряд нових інтересних моментів, які дадуть змогу режисерові краще орієнтуватись, а худвідділові — краще керувати. На цей раз вперше доведеться здійснити солідну роботу серед масового селянського глядача. Я думаю, що худвідділ не відмовиться влаштувати десь на селі один або два громадських перегляди в плані нашої звичайної практичної роботи для того, щоб на яскравому зразку цього фільму можна було зробити висновки щодо дальшої лінії в справі селянської тематики.

З виступу на обговоренні фільму «Земля» в художньому відділі ВУФКУ 26 лютого 1930 р., Київ.

Є декрети і є обіжники. Є нариси, передові статті, газети. Кулеметна фронтова стрілянина. Сама собою стрілянина кулеметна не має значення, якщо вона не

впирається в позиції. Значить, є ще основні позиції, а основні позиції у нас — це діалектичний матеріалізм. Віддаючи стовідсоткову увагу всім видам і підрозділам кінематографічних творів, що відповідають насущним вимогам дня (агітки, посівна кампанія, колективізація і т. ін.), треба, очевидно, вести ще фронт з основної позиції діалектичного матеріалізму.

Ось приблизно основи, на яких я грунтувався, будуючи фільм «Земля»[...]

Товариші, насамперед, ради бога, коли ви мене критикуватимете (а критикувати ви повинні, бо коли ви не критикуватимете, то я й не працюватиму далі, а у мене волосся сиве, тому я хочу працювати і хочу робити речі), не згадуйте про символи. Я уже це чув двічі і попереджую — не говоріть про символи. У мене тут є символи — це дід, це Хома, це Василь і яблука. Так я вам скажу: дід — це символ діда, Василь — символ Василя, а яблука — символ яблук. Коли мова йде про символіку, мають на увазі символи. Я повторюю ще раз: коли вчений бере склянку морської води для дослідження якості морської води, відсотків солі та ін., я запитую: є склянка води символом моря? Склянка води є тільки «представником» моря. І тому ніяких особливих речей в моїй картині дід, Василь, Хома, яблука не роблять...

Я знаю, що сьогодні в нашій радянській практиці вже встановилася ціла низка канонів, запорук успіху, як ось: колесо, зняте згори, знизу і збоку, з ексцентрикою і т. ін., вибухи, потяг, великі маси машин, тракторів і т. ін.; точка згори, точка знизу, одне слово, всілякі предмети, зняті з незчисленних точок. Я ж беру рівне поле, на ньому село, а на селі звичайні люди. Ніяких точок нема. Уже це є важке завдання.

Далі. Про куркуля і попика. Кожному митцеві хочеться законно бачити і відчувати деякі здійснювані факти як уже здійснені. Мені хочеться попика з його відмираючою наївною, шкідливою, пошлуватою ідеологією розглядати як знищений факт. І мені, що відчуває, як через рік відірвуться від сільськогосподарської України мільйони людей, кинуті на наші комбінати, коли перед очима нашими ростиме новий пролетаріат,— мені хочеться бачити знищений клас куркуля... Ось чому мені хочеться, щоб блідо зазвучав останній виклик Хоми на кладовищі, і мені хочеться всю здорову масу звернути на мого рудого секретаря осередку, який каже: «дивися, батьку Панасе». Не Василь, весь світ дивитиметься через наш більшовицький аероплан.

Ще одне питання, на якому я, товариші, закінчу. Можливо, у багатьох з вас з'явиться сумнів щодо внесення в кіно засади біологічної або фізіологічної. Я вважаю, що, можливо, слід уже нам з вами приступити до того моменту, коли ми зможемо промацувати в кіно «поріднення» біологічного принципу з принципами соціальними. Ми якось скромні й соромливі і дуже часто впадаємо в крайнощі зворотного порядку. А мені просто хотілося кинути кілька слів і образів, що вся боротьба і весь її сенс полягає в опануванні засобів виробництва здоровими, нормальними і міцними людьми і опануванні землі, яку ми повинні перетворити через п'ятнадцять років у великий соціалістичний сад і на ній виростити здорове, повнокровне, із здоровими біологічними засадами покоління. Можливо, коли доведеться говорити про гармонію нашої майбутньої соціалістичної держави, можливо, не можна обійти його здорові елементи, скажімо, біологічного порядку.

Роблячи фільм «Земля» для здорових, потенціальних, повнокровних, вольових людей нашого класу, я здобув висновок: здоровим подобається картина, а хворим — не подобається.

Тов. Фадєєв у своєму виступі, очевидно, хотів, щоб я зробив фільм за його сценарієм, написаним після розкуркулення. А мені хотілося зробити фільм за сценарієм, написаним до розкуркулення. Ось чому виходить така річ: двоє дивляться вниз, один бачить калюжу, другий — зорі. Так завжди буває між письменниками і кінематографістами. Коли б я зараз, бувши на селі менше Фадєєва, почав розказувати про картини розкуркулення, про палку ненависть, а, можливо, більше про ексцеси, які можна розглядати тільки діалектично, я міг би намалювати страшнішу картину, але вся історія в тому, що в кожному фільмі є все, що в ньому є, крім того, чого в ньому нема. Хоча, можливо, й хотілося бачити все, аж до сьогодні.

Найменше мені подобається т. Кіршон, і не тому, що він мене лаяв, і не тому, що т. Кіршон мене застерігав. Річ у тім,— я щиро кажу,— що я надзвичайно вдячний за застереження, за хороше, дружнє, справжнє вболівання, і все ж заявляю, що наступний фільм я зроблю цілковито інший, і не тому, що я не боюся робити щось інакше і зовсім по-іншому, бо в цьому полягає зростання. Коли товариші говорили про наслідування, то дозвольте сказати, що питання наслідування тоді страшне, коли наслідуєш наосліп. Ще раз нагадаю, що, на моє глибоке переконання, зараз особливо, питання кінематографічного будівництва у режисерів повинні зводитися більше до лінії політичного ладу, а не ладу формального. Відносно т. Кіршона. Мені хотілося дуже багато чого запере-

чити т. Кіршону з цілої низки пунктів як опонентові суто літературного табору. В чому полягає різниця між трактуванням і сприйняттям цілого ряду речей? Я не хотів би заперечувати про попика, тому що не в попику справа, а в релігії, а релігія подихає, і мені хочеться говорити про те, що вона подихає. І мені хочеться говорити не про попа-череваня з пляшкою за іконою або з бабою, а мені хочеться говорити про старечість попика. Ви стверджуєте, що піп живий [...]. А ось попи старі, я кажу, подихають, тому що й релігія подихає. Коли в церкву зайдеш — нема людей: «Чому не ходите?» — «А на чорта ходити?!» — «Тоді закрийте».— «Ось пожнемо — закриємо». Дозвольте мені, митцеві, побажати нам усім побачити закриття церков.

Тов. Кіршон, кажучи про моїх героїв, каже, що я «смертельно» хочу піти від себе. Товариші, ні від чого не хочу я смертельно йти. Повірте, візьму інший матеріал, і ви побачите, що я без усяких смертельних корчів робитиму інші речі. І не тому, що я можу робити інакше, а тому, що я знаю, що інший матеріал треба інакше робити і інакше розв'язувати.

Про танець, що говорили про нього. Я можу сказати тільки одне. Товариші, якщо можете, танцюйте, і побільше танцюйте. Не можна без танців, а коли ви не можете танцювати, то я вас дуже жалію зараз.

Я хотів би сказати кілька слів про гілочку. З гілочкою справа в мене інша, я не хотів краси підпускати. Тут питання інше, питання чисто технічне. В картині треба пройти через дві смерті і говорити про майбутнє і вести до життя, до оптимізму. Коли на екрані труна з людьми, що несуть її,— противно. Я вмиваю свого покійника, зачісую, роблю веселе обличчя і погойдую в кадрі так, щоб не було видно тих,

що несуть. І треба показати або яблуко, або соняшник, і тоді небіжчик сприймається без фізіологічного відчуття. Доходить? Доходить. Яблука напочатку і яблука наприкінці.

Ось т. Фадєєв у своєму сценарії розписував — для того щоб дід не був жалюгідним, покажіть діда в бідних обставинах, зруйнованій хаті, яку я, т. Фадєєв, знаю не гірш за вас. Дід буде жалюгідним, бідним, нещасним. А ось ввалиться дід у яблука, в груші. І мені досить. Це я кажу про смерть діда — ось у чім річ.

Що я можу ще заперечити т. Кіршону? Я міг ще переглянути питання про символи. У нас дивні речі виходять: коли людина починає говорити про незрозумілі речі, вона говорить про символи. Давайте розмежуємо це слово. Я розумію символіку банально, але все ж мені хотілося б, оскільки говоримо про кіномову, переглянути питання про символіку. Тов. Кіршон втопив класову боротьбу в яблуках. Ну що ж, я нічим не можу допомогти. Тов. Кіршону захотілося піти в село, взяти воду й налити в трактор, а не мочитися в трактор. Це мочіння в трактор — для мене проба, як і для багатьох товаришів. Ідіотські парубки? Нічого подібного. Хороші парубки сидять і тримають дівчат за груди, а старі сплять. Чому це гірше, ніж ваші парубки, які грають на гармоніці? Якщо я подам натуралістично — це буде вульгарно, але мені треба було знайти форму, яка б не вульгаризувала цієї речі. І ніякої насмішки над цим селом я не збирався робити, і не відчуваю її, і не думаю, щоб багато хто відчував. Ну а коли ви такі соромливі, я нічим не можу допомогти.

Про питання формального порядку. Я заявляю, що питання порядку формального мене ніколи не

тягли, випливали з матеріалу. Щодо естетизму і естетичного принципу, пораджу прочитати Плеханова[...]

Ще хочу сказати кілька слів про рибальство. Кожен у душі рибалка. Я дуже шкодую, що цього року не встиг зробити фільм на триста метрів, що складається з трьох кадрів, по сто метрів кожен кадр, такого змісту: приходять на берег ввечері двоє селян з мережею, з хлопчиком. Стоять і курять, а на озері діються неймовірні речі: сплеск серед водоростей, одне слово, повно риби. І починають двоє селян тягти невід. Я згадую цілий ряд картин, в яких показується мережа. Звичайно тягнеться мережа метрів з три (п'ять метрів вважається недобре). Потім показуються великим планом руки й ноги. А далі півметра риби. Жахливо дратує це, тому що хочеться бачити, як тягнеться мережа, бо кожна людина в душі рибалка... І ось тягнуть невід двадцять п'ять метрів, нудно і довго, так, може, ця кількість перейде в нову якість — а що ж вони витягнуть? І в цей час хлопчик кричить з берега: «Тату, тихше!». Знову тягнуть. І через п'ятдесят метрів в оркестрі заграла музика. Селяни, що тягли невід, зупинились. Затихла музика, а ще п'ятдесят метрів — не витягли риби. І єдиний напис — слова одного селянина: «Я знав, що нічого не витягнемо»... Товариші, я цього фільму не зробив. Але, може, дійсно, якщо не на триста, то на двісті метрів можна зробити. Чому не подумати про довгі кадри? Чому не дати парубка на шістдесят метрів і пустити його танцювати? І не тому, що парубок шалений. Коли музики кажуть, що треба грати танцювальну, я кажу, що не танцювальну, а треба показати, як земля гуде, як землю беруть ногами.

Хоч як мене тут не громили тт. Фадєєв і Кіршон, я все-таки спробую на заключення сказати,

що ж слід робити. За моїм глибоким пересвідченням, зараз існує якесь дуже дивне, парадоксальне явище в нашому кіновиробництві. З одного боку, неймовірна кількість нового, цікавого і великого матеріалу, де не тільки доводиться шукати тему більш чи менш значну, а доводиться відбрикуватися, відбирати, вибирати. І на цьому тлі існує сценарна криза і тематична бідність! І здається мені, що ми ледачі і не допитливі. І здається мені, що ми боягузливі і нічим не цікавимось. І здається мені, що ми надто поприростали до АПРК, до бульварів і міста. Пора зараз переходити до інших видів роботи. Скажіть мені, де на земній кулі є така, цілком потрясаюча блискуча і велетенська Північ, як не в Росії? Де вона у нас у кіно? Нема її. Де колосальні багатства Сибіру, Уралу, Алтаю, України, Кавказу? Їх також нема. А ви товчетеся в хитромудрих вигадках формального порядку та в інших формальних закарлючках. Очевидно, треба відмовитися від лінії найменшого опору і озброїтися методами «мужицької» роботи в кіно. Тікайте з фабрик і великих заводів, ідіть на Сибір і Кавказ, а не човгайте тротуаром.

Очевидно, на сьогодні, роблячи картину, доводиться докорінно переглянути питання щодо основних настанов. Примітивна ідеологія, примітивне знання дійсності, спрощене емоційне трактування фактів— сьогодні недостатні. Тому, що я за соціалізм, що я за пролетаріат, що я за революцію, значить — проти буржуазії,— на сьогодні цього вже не досить. Отже, слід озброїтися зараз глибокими знаннями. Треба ставати на позиції діалектичного матеріалізму і з цих позицій виходити, роблячи картину, і тоді кінематографія вийде з того стану, коли в кожній картині відчувається розрив між її змістом і дійсністю. І мені

здається, що тільки таким шляхом — шляхом поглиблення своїх знань, і не тільки формально вивчивши нашу дійсність, можна йти нога в ногу, рука в руку, пульс з пульсом з тим, що сьогодні робиться. Тільки це — більше, ніж все інше,— може дати можливість і рухати актора як слід вперед, і стирати грані між актором і неактором, і монтажем, і всіма іншими речами, тому що, якщо можна було говорити і допускати попутництво в кінематографії ще рік тому, то зараз, коли ми не тільки підійшли впритул до соціального перевороту, а вже й ввійшли,— зараз доводиться відмовлятися від таких спрощених позицій. І, по-моєму, якщо говорити про поглиблення роботи, про те, щоб можна було йти сміливіше, не шкодуючи пройдених шляхів, вперед, то для цього треба бути щедрим, а для того щоб бути щедрим, треба бути багатим і сміливим — для цього треба бачити широкий, політичний, класовий горизонт перед собою. Інакше будувати кінематограф не можна.

З виступу на обговоренні фільму «Земля» в Асоціації працівників революційної кінематографії, 20 березня 1930 р., Москва.

Я виходив з тих засад, що кінець кінцем навіть мільйони машин, які ми матимемо через кілька років, ні в якому разі не перетворять радянських громадян у придатки до машин. Я вважаю, що машини — се наші залізні коні, які полегшать нам завоювання землі з максимальною легкістю, з максимумом наслідків. Ось чому, констатуючи, що не людина для машини, а машина для людини, я в своєму фільмі переніс центр ваги на людину, на диференціацію соціаль-

ного порядку, яка відбувається зараз у нашому житті в людській психіці [...]

Давайте заглянемо в історію нашої радянської кінематографії і згадаємо деякі факти. Наприклад: «Панцерник «Потьомкін» був провалений, погублений, затоптаний і викинутий. А потім, коли картина загриміла за кордоном, на весь світ, вона повернулася до нас і стала прапором нашої кінематографії. «Арсенал», який викликав неймовірну бурю, «Арсенал», який визначив, принаймні на Україні, обличчя тих, що виступали за і проти, який став пробним каменем політичної письменності, особливо в національних питаннях, валявся і недооцінювався. А потім вийшов конфуз для багатьох — «Арсенал» зробився свого роду кінематографічним прапором.

Ось, товариші, я запитую, чи винні ті, які гроблять художні твори? Констатую,— приймаючи цей факт з великим жалем,— товариші не винні, і ось чому.

Я задаю чітке питання: чи вважаєте ви зараз себе, маючи по 24—25 років, настільки художньо і політично письменними людьми, що далі йти нікуди (З місця: «Таких людей взагалі нема!»). Цілком вірно, значить, перед нами стоять колосальні завдання зростання лінією політичною і художньою. Отже, питання розвитку художнього смаку треба поставити таким чином, щоб глядач мав право вимагати, в силу свого становища і своїх років, педагогічної критики, яка підносила б рівень смаку, і ось з чим у нас не гаразд. Із-за цього валяються речі, які потім доводиться з конфузом підіймати.

З вступного і заключного слова на Художній раді ВЦРПС 24 березня 1930 р., Москва.

ПРО «ЗЕМЛЮ»

Фільм, над яким я працював, виходить на екран в один з найважливіших періодів нашої історії. Знімався він в часи розгортання колгоспного будівництва і ліквідації куркульства як класу. Маючи на увазі цей важливий переломний момент, мені хотілось, показуючи диференціацію психіки селянства, донести до свідомості мого глядача, що перехід до колективного обробітку землі є логічне й неминуче завершення волі робітників і трудящих селян, які перебудовують своє господарство й життя.

На противагу механічному трактуванню, з усіма його різновидами, я цілком свідомо, будуючи свій фільм лише на сільському матеріалі і знаючи, що на селі ходять тепер десятки тисяч «сталевих коней»,— беру тільки один трактор. Цілком свідомо також я беру таку величину, як середняк дядько Панас. Крім того, я поставив собі завдання кричати про здоровий імпульс життя, протиставляти його смерті. У фільмі дві смерті: одна — смерть діда, який відпадає від життя, як яблуко від яблуні, і друга смерть — несподівана, моторошна, безглузда смерть Василя, вбитого куркулем. Але й ця друга смерть є ніби закликом до дальшої боротьби, до дальшого просування вперед.

Мені як митцеві якось хочеться, працюючи в цьому плані, уявити деякі здійснювані процеси уже здійсненими. Ось чому, незважаючи на те, що клас куркулів ще не ліквідований, що він іще й досі чинить нам опір, я вірю в його швидке знищення, і тому мені хочеться говорити про нього як про ворога переможеного.

Далі я зупинюся ще на одному моменті, який може викликати суперечки,— це на образі попа.

Адже, незважаючи на зростання кількості сект, ми маємо один незаперечний, цілком ясний факт — релігія вмирає.

Саме тому я зобразив попа старою, віджилою людиною, що за інерцією шепоче молитви. Але в нього живі і класові інтереси — я це і показав у фільмі.

Ось частина моїх міркувань, якими я хотів поділитися.

З виступу на обговоренні фільму в Центральному Будинку Червоної Армії, 1930 р.

Артист, який являтиме людству незначну дідову персону, повинен, проте, мати ряд особистих достойностей, без яких жодні мистецькі хитромудрощі не поможуть йому зберегти усмішку після смерті. Артисти, певно, вже догадуються, що дід був людина проста й малописьменна, але це не завадило йому разом з Григорієм відіграти в XIX столітті неабияку роль у справі науки й освіти українського народу. По дорозі з Москви до Чорного моря вони добру треть століття перевозили на своїх волах книги з Москви до Харківського університету, про що не раз згадувалось за чаркою в саду.

— Е-е! Не будь нас з Григорієм, ніхто б тої науки в Харкові й не нюхав. Скільки ми тих книжок поперевозили за тридцять з чимсь літ! Там з самих палітурок можна б три тищі пар черевиків пошить.

— Еге,— озивався товариш,— хтось їх там тепер та читає. А вже як прочитає всі, сам чорт його тоді не обдурить.

Артист мав бути невисокий на зріст, але й не малий, широкий у плечах, сіроокий, з високим ясним

чолом і тою усмішкою, яку так приємно тепер згадувати. І щоб умів також цей артист орудувати косою, вилами, ціпом або зробити хату чи змайструвати воза без єдиного шматочка заліза,— одне слово, зробити всяку корисну річ спритно й весело. І щоб не боявся ні дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ані щось важке нести на плечах. На війні, якщо артиста буде призвано, щоб не лінувався ходити в атаки й контратаки чи в розвідку та вмів не їсти по три-чотири дні, не втрачаючи сили духу. Щоб охоче копав бліндажі або витягав з багнюки гармату чи десь чужий автомобіль. Щоб умів розмовляти приязно не тільки з начальством чи з простими людьми, а з конем, телятами, з сонцем у небі і навіть травами на землі. Тоді це буде вилитий дід. Коли ж не пощастить знайти такого артиста і зображатиме його підтоптаний п'яничка або хвалько, який в загальній ситуації підпав якось під нагородження і зразу ж задер ніс, якщо буде це артист, для якого світ існує лише остільки, оскільки він обертається навколо його особи,— тоді не нарікайте на небіжчика,— винувате мистецтво.

...Якщо справді все описане для фільму не підійде, тоді краще зорову частину кінокартини почнемо з пісні:

Котилася ясна зоря з неба
Та й упала додолу...

Навряд чи десь по інших країнах співають так гарно й голосисто, як у нас на Україні. Пишеться це не з бажання виставити себе перед світом у перебільшено вигідному світлі, а в ім'я реалізму, з чим усі, хто співає, згодяться одностайно.

З кіноповісті «Земля», 1930—1952 рр.

Коли порівняємо значення малярства доби Ренесансу із сучасним малярством, яке підупало до примітивного декоративного ремесла, то зрозуміло, чому сьогодні кіно як засіб репродукції та уособлення уяви займає куди визначніше місце в нинішньому культурному розвиткові... Кіно, по-перше, більш відповідає почуванням мас, по-друге, воно розвинулося із часом до соціального мистецтва. Тому, на мою думку, фільмове мистецтво найкраще відповідає духові сучасного життя.

В нашій добі зникає відношення між часом та простором. Час став фактором теперішнього,— сучасному мусить підпорядкуватися також і простір.

Говоримо про несталість фільму та про порівняну вічність малярського мистецтва. Коли Сікстинську мадонну оглянуло протягом чотирьохсот років двадцять мільйонів людей, то чи не побачать фільму ті ж двадцять мільйонів протягом десяти-п'ятнадцяти, а може, й ще менше років? Чи фільм не може сперечатися з малярським мистецтвом у враженнях та почуттях, які вони викликають у численних глядачів? Уся різниця — в здобуванні визнання широких мас — лежить у потрібному для цього, більшому чи меншому, протязі часу. Чому ж не маємо тоді знімати фільмів безперервно, один за другим?

Оці думки привели мене до того, що я став фільмовим режисером. Першим моїм фільмом, як я приступив до праці у ВУФКУ, був фільм «Тека дипломатичного кур'єра», другий звався «Звенигора», створений за текстом Йогансена, котрий як поет здобув собі своїми творами загальне визнання. Мій третій фільм — «Арсенал», четвертий оцей... зветься «Земля». Два останні знімав я за власним сценарієм.

На мою думку, режисер повинен сам творити сценарій для своєї праці. Ціле фільмове мистецтво не можна розбивати на поодинокі галузі, як написання сценарію та знімання одиноких кадрів у цілість. Не можна розділяти процес творення фільму між кількома спеціалістами: поетом, що дає сценарій, та режисером, що виготовляє фільм. Це відбивається на мистецтві шкідливо. Фільм — це мистецтво і як таке мусить мати свій виразний напрямок. Тому я вимагаю, щоб творцем сценарію був режисер, щоб його погляди й прагнення були, власне, цим напрямком фільмового мистецтва.

Укладаючи свій сюжет, я притримуюся оцих засад: сам сюжет для мене зовсім не цікавий. Найгрізніша ситуація, найважніші факти не викликають у мене найменшого враження, коли вони не виступають пластично, як соціальний момент людського життя. Ідеї та постаті,— вони служать мені тільки для схарактеризування соціальних форм. При цьому не можна змішувати поняття характеристики із символікою, бо герой репрезентує свій клас.

У нас говориться сьогодні багато про те, що сюжет мусить відповідати рівневі духовного розвитку глядачів. Це неправильно. Не все мусить бути таке примітивне, щоб було на перший погляд для кожного зрозуміле. Це ж — консерватизм. Чи ж можемо ми нарікати, що море таке глибоке, коли ми не вміємо плавати? Фільм, як і кожне мистецтво, мусить давати щось більше, як те, що масі глядачів уже з досвіду знане,— бо не знали б ми, що таке поступ. Коли мистецтво служить як засіб просвічення мас, то для нього є важливішим збуджувати у глядача біологічний рефлекс незадоволення та розчарування, ніж вколисувати його давніми традиціями,— інакше всі вра-

ження будуть тільки хвилинними. Слово «ліпше» протиставиться слову «добре», і «ліпше» — означає поступ. На фільм не можемо дивитися, як на пасинка мистецтва, бо його завдання дуже важке. Такі комічні фільми, що викликають біологічний рефлекс сміху, виконують ті ж завдання. Тим-то Чаплін є справді гуманною людиною, ба навіть трагіком.

Радянський фільм визначається своїм змістовним сюжетом. До цього роду фільмів зачисляє критика «Потьомкіна», «Кінець Петрограда», «Генеральну лінію» [5], мої фільми «Арсенал» та «Земля». Останній з них я даю в Празі висвітлювати.

Сюжет надає фільмові форму: вона мусить бути проста, але не банальна. Нескладна річ не мусить бути конче зрозуміла. У найменшому звороті сюжету є часто скрита величава акція.

Радянський фільм віддзеркалює в собі всі соціальні прагнення та є складовою частиною величного плану розбудови всієї країни.

Ми сподіваємося, що, почавши працю над звуковим фільмом, ми зможемо показати й у цьому напрямку фільмового мистецтва великі досягнення в нашому розумінні кінозавдань. Я також поставив собі за найближче завдання створити звуковий фільм.

З виступу на прес-конференції в Празі, липень 1930 р. (у викладі кореспондента журналу «Нові шляхи», 1931 р., № 1).

...Найголовніше, що теперішній тонфільм неймовірно знизить культуру слова.

Треба щось видумувати.

Скільки на земній кулі,— а Ви напевно знаєте, що Земля — куля,— скільки на цій кульці хороших

п'єс, починаючи від Софокла і кінчаючи, о леле, «Яровою Любов'ю»[6]? Не більше тисячі. Це надбання за тисячі років. Хто тільки і коли тільки їх не ставив? А фільми живуть по три роки. І в кіно щоденно сидить 70 000 000 людей. Ви собі уявляєте, що буде далі, коли вся ця дурниця заговорить? Адже вже зараз у кіно сидять парочками і лапаються, як говориться, не поглядаючи на екран. Далі гірше буде. Далі ви знаєте, що буде.

Я хочу зробити тонфільм, в якому доведу діалоги до мінімуму. Натиск в діалозі на фонетичний бік. Якщо знайти справжню передгру для слова, щоб воно було зрозумілим, незважаючи на лінгвістичну незрозумілість. Від цього слово повинне сильно поповніти на екрані, правда? Можливо, таким чином можна буде поступати на ринок. Думаю я крутити цю історію з трикутником Нобіле — Мальгрем, «Красін» — Чухновський. Хочеться дуже попрацювати на північній натурі. До речі, тут буде законна можливість змішати в фільмі три мови, щоб нікому не було образливо.

[...] І ось я звертаюся до Вас, чи не зможете Ви разом з товаришами, або Чапліном, або іншим кимсь виписати мене, страшно подумати, в Голлівуд хоча б на один місяць, надіславши мені одну візу й шифскарту. Я не знаю мови, але я все-таки багато чого побачу, Сергію Михайловичу. Якщо під час мого перебування там розв'яжеться московське питання, я там-таки все Вам поверну. Окрім всього мені страшно хотілося запропонувати Чапліну один мій сценарій. Я дуже багато над ним працював і дуже довго. Якщо він йому не підійде, то, у всякому разі, він зміг би знайти в ньому для себе декілька потрібних речей. Зараз у нас його ставити не можна. Він

пацифістичний за змістом, і ніякий Бляхін цього пацифізму виправити не зможе.

Серед мільйонів звичайних людей, перетворених спеціальними прийомами в убивць і рубивць (війна), я вміщую одну середню людину. Власне кажучи, нижче середньої. Жодними зусиллями з неї не вибили ні одної штатської ознаки. Не набула вона і ні одної військової. Єдиний раз вона осатаніла. Це було, коли унтер змусив її чи не в 30-й раз колоти опудало з випадом. Вона колола його з моторошним озлобленням, як причину своїх злигоднів.

З рядового вона, не в приклад іншим, пішла на пониження — помічником повара в військовому шпиталі за 100 верст від фронту. Тут вона випадково й помилково дістала хрест, і її, як заслужену, призначили сторожем для військовополонених. За дротом сотні сильних, хоробрих, але які загубили зброю, вижили з мети. А над ними гроза з гвинтівкою — мій воїн. Люди бояться кожного його руху. І ось поступово він починає нахабніти. Після війни він повертається в село. Набута звичка тягнути, не пускати і т. п. роблять з нього жах села. Він хоче мало не обнести його дротом. Спроби парубків побити його розбивалися об його впевненість у перемозі. Нарешті раз, побивши цілу компанію, що нападала на нього, він упав на землю і став плакати. «Чого ти плачеш?» — запитав його один старий селянин. Парубок звів голову: «Як же мені не плакати, коли мене всі бояться». Скінчилося тим, що у нього вкрали костюм і хрести. Він убрався в штатське і зразу став таким самим, яким був і до війни.

Я пишу Вам дуже примітивно, Сергію Михайловичу, і тому, можливо, багато чого Вам здасться наївним. В дійсності, мені здається, це набагато глибше

й цікавіше. Якщо, проте, Ви знайдете це нецікавим, то я й не пропонуватиму.

З листа до Сергія Ейзенштейна, 1930 р., Берлін.

Знаєш, мені часом здається, що оце зараз саме треба розпочати крутити справжні фільми.

Пам'ятай, друже,— кіно лише зараз починає виходити зі свого дитинячого віку. Через три роки ми будемо співучасниками і свідками таких чудес, що все, що робилося і робиться нині, пригадуватиметься як наївні іграшки. Такий буде тон-кольор-стерео-широкоекранофільм.

Чорт би його забрав, як це буде здорово, дорогий друже. Мені хочеться жити сто літ сотнями жизней, робити це все і бачити. Бо це буде більш ніж кіно. Це багато більше за професію, за мистецтво навіть. Це буде безмежна пізнавальна функція. Охоплюючи силою своєї многогранної ілюзії увесь комплекс того, що являється вікнами моди, воно переверне найголовнішу координату нашого буття — час. Ми будемо неймовірно довго жити у рамах нашого віку.

Не думай, що я лише патріот своєї професії. Я люблю, щоб горизонт не шатався. Я знаю — за ці три роки нам доведеться ще нюхати порох і отруйні гази, але я знаю, що перемога буде на нашому, більшовицькому боці.

Я часто пригадую наші розмови, Іван, і мені видно також, що буде, коли звільниться многомільйонний мозок людини (твої слова).

От чому зараз — зараз починає крутитися такий дивовижний світовий фільм.

З листа до Івана Соколянського, 1930, [Москва].

ЧОМУ «ІВАН»?

Коли я знімав «Івана», мені доводилося неодноразово чути від приїжджих московських товаришів про московські настрої. Треба сказати, що розмови мали явно загрожуючий для мене характер. Мені казали: «Тов. Довженко, починається нова ера в кінематографії, нова ера в літературі». Питання цікавості, питання розваги, картина — навіть аж до детектива, аби вона працювала для Радянської влади,— все це сильно вдарило в голову кінематографістів.

Я почав попереджувати дирекцію: «Товариші, боюся, що правильну і своєчасну постанову ЦК може бути прийнято як відмову від позиції при неписьменності наших, особливо провінційних режисерів». Я вказував, що треба повести роз'яснювальну роботу поглибленої політичної лінії, що ні про яке залишення позицій не може бути й мови, а навпаки, необхідна поглиблена спрямованість усіх творчих сил для подальшого зросту нашої кінематографічної і літературної культури.

Це примусило мене ще раз замислитися над усім тим, що я задумував, над тим, що я проробив і далі робитиму, і я дав собі слово не тільки не відступати в цьому плані, піддавшись на гачок цих настроїв, а ще міцніше й принциповіше провести розпочату лінію до кінця. Я вийшов з того віку і того виробничого стажу, коли треба наспіх перешивати піджак в модний вузенький піджачок з хорошими лацканами і якомога швидше «перебудовуватися». Очевидно, таких що «перебудовуються» на льоту, буде багато. Я кажу, звичайно, про уявне перебудування.

Тепер, товариші, зрозумійте хід моїх думок і все те, що я із себе брав, приступаючи до фільму «Іван».

Повинен вернутися до питання про розвагу. Ви розумієте, що виходить? Дайте розвагу — значить, дайте героя, нема драматичного героя, дайте трагіка, дайте фокусника, дайте ведучого фокусника. Я ставлю питання: а коли не трагік, не герой і не фокусник, то як же бути в даному разі?

Насамперед чому «Іван»?

Ми говоримо про реконструкцію психіки, ми говоримо про це в літературі, в кіно, навіть у живопису. Тематика нової людини є основною тематичною лінією, над якою ми б'ємося. Я не міг обійти це питання. Я ставлю собі завдання, беручи до уваги, що процес перевлаштування людини є діалектично не завершеним, що він перебуває в стадії її становлення,— я тому поставив невеличке завдання, звузивши його до такої проблеми: показати перший, свідомий у цьому напрямі крок селюка під впливом того нового соціального середовища, в яке він приходить, а також завдяки тим гальмуванням, які приносяться з його ж власного середовища. Це перше.

Друге. Беручи до уваги, що Іван на сьогодні — надзвичайно важлива людина і нашій державі, а важлива тому, що він здорожує п'ятирічку приблизно вп'ятеро (він псує машини, він робить масу всіляких затруднень і т. ін.), і беручи до уваги цілковито специфічне становище і ставлення до нього партії й уряду.

Я не знаю, може, я й не говорив би про це в якійсь іншій аудиторії, а тут почуваюсь значно затишніше й інтимніше, тому я говоритиму в цьому плані. Я вважаю, що зараз виникає надзвичайно цікаве, небувале ніде і ні в якому світі явище — це нове ставлення до Івана, нове ставлення до цього негероїчного героя. Нема в світі жодної держави, де б за повалений Іваном поїзд, за зіпсований трактор держава

засудила б Івана до найвищої міри покарання такого, приміром, порядку: «Ти такий-сякий, ах ти негідник, ти не умієш працювати, ми тебе в школу посадимо». Ця вища міра покарання через школу, незважаючи на подорожчання, без трагедії і без драми, з величезним розумінням, виключно гуманістичним ставленням до цієї людини, ця боротьба з найтяжчою хворобою нашою — цей громадянський мотив не міг бути для мене нецікавим.

Я згадую чудові слова Чубаря, які він сказав на одному з'їзді: він казав, що ми на сьогодні є зовсім дивовижними людьми, що на сьогодні ми можемо монтувати Дніпрельстан, Нижегородський, Сталінградський заводи, що ми сьогодні, в особі своїх окремих, численних представників вищої науки і вищої техніки, в тому числі й робітників, досягаєм небувалих наслідків в плані монтажу цих надгігантів, вищих досягнень, але ми на сьогодні часто-густо шкутильгаємо при освоєнні цього монтажу.

Що лежить в основі цих речей? Це те, що я визначаю — відсутність технічної поведінки. І якщо ми підемо лінією цієї відсутності технічної поведінки, ми знайдемо, як ми самі здорожуємо нашу кінематографію і як ми звужуємо її кількісний обсяг.

Ось чому переді мною й стояло таке завдання. Я знаю, що дуже важке, але я вважав своїм обов'язком взятися за нього і поговорити про ті речі, про які ми не говорили.

І ось тут і з'являється те основне, що в «Івані», яке нібито для багатьох, судячи з моїх чотириденних розмов, здається незрозумілим: чому в «Івані» нема цієї великої драматичної концепції, чому нема в ньому великих подолань і т. д. і т. п. Я відповідаю: тому, що мені хочеться говорити про типове, і в цьому плані

я вважаю тут, що маю рацію. Дозвольте думати, що на що, на що, а на побудову міцного сюжету, на цікавість мене вистачило б. Я хочу пояснити, чому я цього разу не пішов таким шляхом.

Драма Івана розходиться в двох напрямках, але драма його одна і та ж. Насамперед він із села. Коли він іде з села — це вже драма. Далі починають розходитися Іванові шляхи. Одного Івана сьогодні ведуть із села в Соловки, в Сибір, в Біломорський канал. Там — це «неповторна індивідуальність». Це — йде куркуль Іван, шкідник, іде представник ворожого класу. На сьогодні типовий Іван, який іде на наші Дніпрельстани[...]

Щодо прогульника, якого я трактував протилежною особою, я виходив з таких міркувань:

Я бачив на екрані цілий ряд прогульників — прогульників, які гуляють, бо у них подерті черевики, бо їм не дають добре їсти, бо вони класові вороги (напливом показують погони, а потім — знову костюм робітника), і цілий ряд різноманітних дрібних трактувань прогульників... Я запитую, коли не буде подертих черевиків і коли не буде в робітничому класі жодної людини з погонами «в напливі»,— я запитую, чи буде прогульник? Я думаю, що прогульник буде. Боротьба з родимою плямою капіталізму буде тривалою. Ми прекрасно знаємо, що майбутнє суспільство матиме досконалі засоби боротьби з ними, і найголовнішою зброєю буде соціальна зневага. Ось ця настанова й дала привід до характеристики й трактування прогульника. Мені хотілося показати в прогульникові, як він безглуздий і який він анахронізм в цьому здоровому, могутньому тілі соціалістичного будівництва.

З статті в газеті «Кино», 24 листопада 1932 р., Москва.

ПРО «ІВАНА»

Сюжет «Івана» я доводжу до мінімуму. Колгоспний парубок Іван іде з колгоспу на будівництво (Дніпрельстан), на поповнення лав пролетаріату. Здоровий, бадьорий і спритний. Працює костильником на прокладці під'їзних шляхів. Мінімум кваліфікації. Сподобався. Запропонували Іванові підвищити кваліфікацію в школі. Іван відмовився. Добре буде й так. І одного дня в соціалістичному змаганні пересвідчився, що одної тільки сили і розмаху мало. Що навіть така проста праця вимагає технічного уміння, що тут школа. Іван сів у школі за книжку. Таким чином, мова йде про перевиховання «селюка», про боротьбу за перший справді робітничий крок, про ліквідацію селянських дрібноанархічних звичок і закидання шапками.

Фільмом «Іван» мені хочеться внести свою маленьку частку в здійснення великого завдання, завдання освітлення в нашому мистецтві збірного типу молодої людини реконструктивного періоду.

Я навмисне беру маленький сюжет, сюжет простий, без особливих вишуканих колізій і героїв. Власне кажучи, і сам Іван не той, кого звуть «ведучим героєм» фільму. Навпаки, його ведуть, йому вказують на його помилки, його переводять у механічний цех і садовлять в школу. Його веде пролетаріат, який на сьогодні, крім політичної свідомості, досяг великого технічного рівня і під керівництвом партії вбирає до своїх лав селянські поповнення і як педагог їх виховує.

Тому основну увагу в фільмі я приділяю тому соціальному тлу, на якому спотикається і нарешті зводиться на ноги Іван. В цьому плані, оскільки мова

йде про ліквідацію селянських ознак, приділяю немало місця «селюкам» на виробництві. Мені хочеться показати всі впливи, які діють на Івана. Я хочу зробити це стисло і виразно, в максимально зрозумілій формі, звертаючись до щонайширшого контингенту робітничо-селянських глядачів, а велике тло малого сюжету, на мою думку, сприятиме тому, що фільм у цілому буде художньою часткою нашого бойового і перспективного сьогодні.

Фільм звуковий.

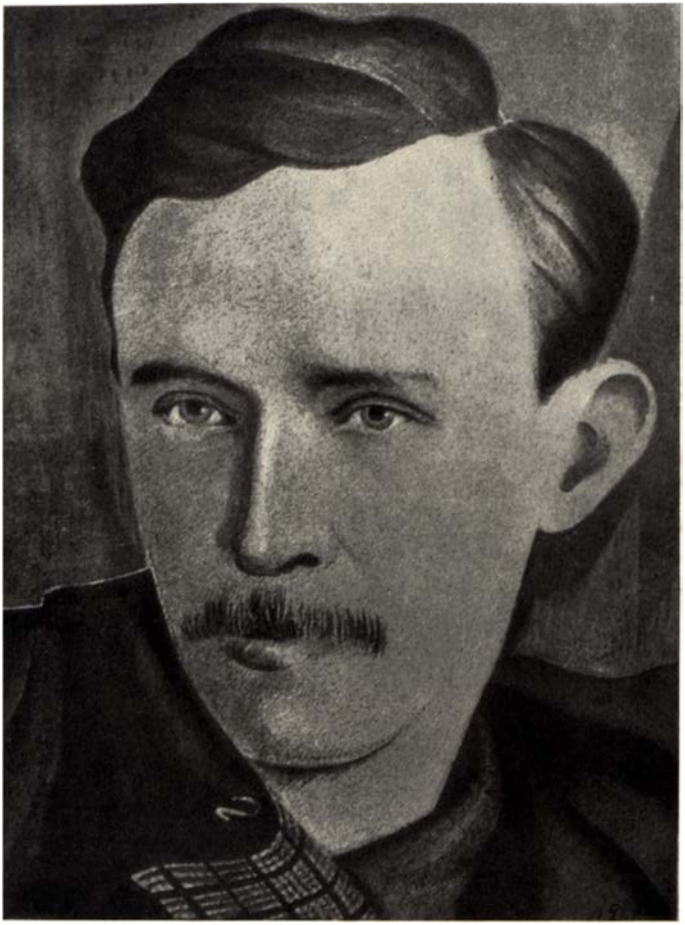
Особливості техніки і можливості звукового кіно, а головним чином, характер і природа завдань, які я поставив перед собою в фільмі «Іван», відмічені в конкретному наслідку низкою нових методів і формальних прийомів, що випливають з висловленого вище.

Фільм абсолютно позбавлений того, що зветься гострими ситуаціями. Я свідомо викинув із свого вжитку весь арсенал тих прийомів, які самі собою гарантують увагу чи захоплення глядача. Я роблю фільм простий і ясний, який був би подібний до простоти і ясності його героїв. А звідси простота формальної композиції, відсутність великих планів з їх метушнею на екрані, ліквідація рваного монтажу, відсутність ефектних ракурсних точок і калейдоскопічності.

Зупиняюсь на одному прикладі. Я вважаю, що ніхто не показав на екрані Дніпрельстан. Він великий і одноманітний, а тому, мовляв, монтаж загальних планів не дає змоги його вияву на екрані. В результаті екрани завалені середніми і великими планами, вважай, рилами екскаваторів, великими зубами трибів, обов'язковим димом для більшої динаміки.

Я почав шукати динаміку в іншому. Вивчив за кілька днів усю територію Дніпрельстану і його освіт-

Біля хати у Сосниці, де народився О. Довженко.



Портрет Василя Блакитного роботи О. Довженка.

лення різної пори дня; вирахував напрямок залізничних шляхів, я узнав його, пересуваючись на бетонних поїздах... Внаслідок найпростішої склейки вийде картина, ніби глядач повільно обходить все велетенське будівництво. Динаміка величезного простору, розміри урочистої гармонії в своєму безперервному доцільному русі.

Динаміка здорового і простоти.

Свого часу мене вважали майстром пейзажу в кіно. Думаю, що це було неправильно. Але зараз я, мабуть, знайшов-таки дорогу до пейзажу. Я роблю спроби подолання статики пейзажу, і на сьогодні думаю, що одне це може зробити пейзаж чи пару пейзажів поруч не просто склеєними картинами для «передівки», а повноправною виразною монтажною фразою з певним сюжетним навантаженням.

В цьому мені допоміг звук. Я примусив пейзаж звучати.

Працюю також над проблемою тиші в кіно. Думаю, що тільки через звукове кіно можна досягти тиші. Німий екран через свою умовність тихим не був, навіть без музичного супроводу. Тиша на звуковому екрані не завжди відповідає звукові на звуковій доріжці.

З бесіди про фільм «Іван», 1932 р., Київ.

Врахуйте знайоме вам природне бажання митця якомога швидше відсунутися від проробленої праці. У всякому разі, коли я приблизно перевалюю за три чверті свого чергового фільму, я вже починаю свій наступний фільм. Я люблю свої майбутні фільми і жалію фільми зроблені. Це дає мені спокій і глибоке переконання в своїй основній правоті. І коли ми

сьогодні приходимо до висновку, що фільм «Іван» не є досконалим фільмом, то я відчуваю також почуття спокою і радості, враховуючи, що для мене ще залишається простір і час зробити досконалий фільм.

Я навіть не знаю, чи зроблю його досконалим. Радше, ні. Знаю, що життя фільму коротке. Наше життя в майбутньому — це розчинення в творчості майбутніх кращих майстрів. Ось чому вважаю, що наше мистецтво — так би мовити, найсоціалістичніше мистецтво. Можливо, що ми зараз ще переживаємо передісторію кінематографії тому, що велика історія кінематографії почнеться тоді, коли кінематографія вийде з рамок звичайного уявлення про мистецтво і виросте в величезну й незвичайно об'ємну пізнавальну категорію. [...]

Думаю, що в кінематографії весь комплекс кінематографічного творчого процесу повинен бути процесом веселим, легким, радісним. І коли я питаю себе: чому процес цей невеселий, нелегкий і нерадісний на сьогодні, я мушу сказати: це не тому, що у мене занепадницький погляд на недосконалість видимого твореного порядку речей в кінопромисловості, а тому, що перед нами стоїть колосальна кількість ще не розв'язаних завдань. З другого боку, ми настільки порозумнішали, настільки сильна наша готовність просуватися, що це робить нас інколи надто жорсткими і суворими...

Але не це на сьогодні є характерним і не мінусова психіка багатьох критиканів. Сьогодні я особливо почуваю, що ми наближаємося до веселого, легкого процесу, і для мене одне безсумнівне: коли промине три-чотири роки, ми добре випростаємося, ми згадуватимемо, працюючи весело, легко і приємно,

про цей чудовий сьогоднішній час як про найцікавішу сторінку нашої великої книги.

Я бачив, як всі мозки були спрямовані на відшукання і розкриття кращого при врахуванні дефектів у моїх творах, на розкриття цього кращого. Це значить, що ми починаємо вчитися працювати на плюсових імпульсах, зупиняючи свою увагу на стимулах позитивного характеру, а не на негативних. Якщо це головне в тому періоді, в який ми вступили, я вбачаю в цьому найколосальніші досягнення в плані дальшого нашого соціалістичного наступу. [...]

На шляху великої кінематографії ми здійснили велике просування. Ми відрізняємося від Європи тим, що перші в світі почали мислити великими соціальними категоріями[...]

Хочу відповісти т. Роому. Умію я працювати чи не вмію працювати з актором? А чорт його знає, може, і не вмію. Актор дуже важкий народ... Як це сказати б вам, що я з ним роблю? Я до них підлизуюсь, я їх обманюю, я їх люблю. Але я хочу говорити про інше, хочу говорити з приводу того, що говорив т. Роом у плані театру й кінематографії.

Кінематографія німа була наслідуванням театру. Далі виникла кінематографічна культура... Далі вона здобула слово, але втратила мову. Це звучить парадоксально, але це так. Вона зараз почала той самий танок від печі і, здобуваючи слово, пішла танцювати від театру.

Тут є, з одного боку, закономірність. Цю закономірність треба враховувати. Але не треба забувати, що в конечному підсумку ми повинні прийти до такого стану, щоб у кінематографії люди говорили так, як ні в якому іншому мистецтві. Ось чому питання про визволення від театру — питання надзвичайно критич-

ного ставлення, віддання переваги критичному ставленню до театру — повинно бути поставлене на чергу.

З заключного виступу на дискусії про фільми «Іван» і «Зустрічний», листопад 1932 р., Москва.

МІЙ МЕТОД

Після революції українське кіно було змушене розпочинати з самих основ, будуючи студії та виховуючи нові кадри працівників кіно.

Свою працю для кіно я розпочав у студіях ВУФКУ, що тепер відомі як Українфільм, де я і працюю дотепер.

Два фільми сформували центральну спрямовуючу лінію моєї праці: «Арсенал» і «Земля». Я створював свої фільми на основі соціальних мотивів. Самий сценарій фільму не має для мене вартості, якщо він не є наслідком певної соціальної форми. Ця точка зору зумовлює також і метод моєї праці. Я називаю його **синтетичним методом:**

З величезної кількості матеріалу, що його цілком вистачило б, щоб створити п'ять або шість фільмів, я роблю один єдиний фільм, зв'язаний разом надзвичайно сильною напругою. Цим самим я конденсую увесь наявний матеріал в одне єдине ціле.

Я добирав дійові особи таким способом, щоб вони не тільки втілювали героя фільму, але й цілу соціальну групу. Це добре відома типізація в радянській кінематографії.

«Арсенал» — це перший зворотний пункт моєї праці.

«Арсенал» має певне історичне підгрунтя:

— кінець імперіалістичної війни 1914—1918 рр.;

— розклад російських військових частин;
— поворот солдатів додому;
— їх перебування на території України;
— перші спалахи революції.

Разом з цим на Україні під час революції виникають дві центральні проблеми: національна і соціальна.

Національна проблема була об'єктом активності української буржуазії, переважно з числа інтелектуальних працівників. Ці люди намагались задовольнити свої національні інтереси, нехтуючи соціальними інтересами, що їх захищали робітники, селяни і решта трудової інтелігенції. Цей конфлікт зацікавлень був причиною розходжень між буржуазією з одного боку і пролетаріатом — з другого.

Це, властиво, і була ідея, що на ній базувався «Арсенал». У фільмі сконцентровано стільки матеріалу, що його було б досить на п'ять чи шість окремих фільмів. Але фільм зроблено так, щоб **мінімальною кількістю матеріалу висловити максимальну кількість ідей і соціальних емоцій.**

«Арсенал» втілює боротьбу робітників за захоплення влади на Україні. Це — кінобойовик, що сконденсовує вищезгадані події; він символізує не тільки Київ з його передмістями і околицями, але Україну в цілому.

Другий поворотний пункт — це «Земля», що також стверджує новий метод радянського кіно в подачі матеріалу, метод, що тісно зв'язаний із змістом фільму.

Зміст американської фільмової індустрії, так само як і європейської,— це переважно: любов, сильний герой, чарівна жінка, мальовничі декорації, туалети, люкс тощо. Ці фільми мали успіх у певної ча-

стини аудиторії глядачів як Нового, так і Старого Світу.

Радянське кіно знайшло свою аудиторію, маючи в наявності такі елементи:

— маси, натовп, юрбу;
— колосальні зрушення;
— спеціальні теми;
— відмінні ракурси камери;
— темп.

В «Землі» я намагався працювати дещо відмінно. Я намагався виключити засобами великої швидкості певних рухів всі звичайно ефектні кадри; і я вибрав також звичайні об'єкти.

Наочний приклад покаже, як саме я працював:

Безкрає поле, **звичайне** село, **звичайні** люди. **Це три найбільше вживані елементи,** що примушували мене розраховувати тільки на моє мистецтво і на його актора-людину. Час від часу я зовсім не вживаю професійних акторів.

В «Землі», наприклад, одну з головних ролей виконував звичайний пічник.

В праці з не актором я вживаю **спеціального методу.**

В чому різниця між не актором і актором?

Не актор не знає технічних засобів і не знає, що робити з часом (тобто з часом у фільмі, з тривалістю швидкості й руху). Проблема полягає в тому, щоб створити тип ситуації, в якій не актор, подібно до актора, забуде, що він грає перед камерою; іншими словами, створити ситуацію, в якій актор не грає, але **працює.** Тоді часто-густо виникає ситуація, в якій режисер забуває свою роль режисера і впливає на не актора як людина на людину. Проте в цьому випадку

необхідно, щоб не актор **відчував,** що саме від нього вимагають.

Іноді виникає ситуація, що її дуже тяжко пояснити не акторові. В таких випадках я вживаю т. зв. **провокативний метод праці:**

Примусити не актора зробити певний вираз обличчя або рух. **Спровокувати** його до цього. Якщо, наприклад, сцена вимагає виразу здивовання, тоді, щоб спровокувати вираз подиву, треба злякати виконавця, володіючи майже майстерністю жонглера.

Масові рухи, рухи мас

репрезентують основну провідну думку мого фільму «Земля». Здавалось би, невдячна тема, проте — це тема, що ховає в собі великі соціальні зрушення. Моїм завданням було викликати через ці фактори певні асоціації в глядача. Моя праця йшла по лінії **наскрізної дії.**

Створити фільм, що примусить глядача дивитись його **не лише один раз,** а дивитись його **кілька разів.** Якщо ми можемо багато разів насолоджуватися образами Рафаеля чи Рембрандта, якщо ми завжди можемо читати Байрона чи Гете, або слухати музику Бетховена, чи слідкувати за думками Шекспіра,— то чому не можна також кілька разів насолоджуватись цінним мистецьким фільмом?

Або, **що може бути більше сприятливим для інтелектуального процесу,—**

зробити фільм, що його глядач сприйматиме **пасивно,** сидячи в кінотеатрі з своєю дівчиною чи коханкою і, вийшовши з кіно, запалить цигарку і через п'ять хвилин забуде все, що він бачив;

або зробити фільм, що його глядач не цілком зрозуміє з першого разу, бо в ньому було застосовано новий метод, але який викличе в ньому новий

інтерес, що примусить його думати, міркувати, бути активним?

Я переконаний, що тільки цей останній метод правильний і що тільки за допомогою цього методу ми матимемо змогу **зрушити фільм із сучасного зародкового стану і створити фільм, що його можна було б назвати цінним вкладом у мистецтво.**

Звук

становить другий поворотний пункт у розвитку кінематографії. Він докорінно змінив обличчя кіно. Німий фільм перетворився в звуковий. «Розмовні» фільми в сучасній формі — це величезна помилка, якщо мова йде про звуковий фільм. Їх можна порівнювати з найгіршою сценічною продукцією та, крім того, вони руйнують інтернаціоналізм кіно. Вони роблять кіно незрозумілим.

Проте

мистецтво слова

може бути вжите у фільмі в інтернаціональному сенсі. Уявіть собі, наприклад, паніку на біржі: люди говорять тут на різних мовах, але, незважаючи на це, ми знаємо, що вони є висловом паніки, страху, боротьби. Інший приклад: корабель з п'ятдесятьма матросами різних національностей. Матроси не розуміють мови один одного; ціна вантажу корабля раптом впала на біржі, і корабель має бути знищений; ці новини приніс радіотелеграфіст, що хоч і не розуміє мови матросів, проте безуспішно намагається пояснити їм. Матроси не розуміють **слів**, але вони починають розуміти **зміст** його мови, вони бачать страх, смерть, вони шукають порятунку і, незважаючи на те, що вони говорять різними мовами, вони вже досить добре розуміють одне одного. В обох випадках ми можемо спостерігати відношення звуку, в нашому

прикладі — **слова**, до зображення і також до всієї композиції фільму.

Дещо осторонь від живого слова стоять

природні звуки.

Вони також так само експресивні, емоційні й багаті, як живе слово у звуковому фільмі. Але ще й досі їх не було відповідно використано. Вони служать більше ілюстративним матеріалом, в той час як вони, по суті, мали великі можливості в мистецькій системі звуку й зображення. Також є ще один елемент звукових фільмів, що його не треба забувати:

мовчанка.

Яким кольоровим, яким емоційним елементом є мовчанка в звуковому фільмі! Декому може здаватися, що мовчанка завжди однакова, проте, наприклад, кожний зразу відмітить різницю між мовчанкою в кімнаті та мовчанкою в полярних країнах!

З цих міркувань ми можемо також відзначити важливість

сполуки звуку з образом:

Співвідношення між звуком і образом більшість глядачів розуміє механічно. Звук не повинен «репродукуватися» тільки тому, що він є реальністю. Спочатку нам треба усвідомити, що саме являє собою звуковий фільм, і тільки тоді ми можемо присвятити себе фаховим записам звуку. Ми повинні докласти всіх зусиль, щоб знайти мистецьке **втілення** на основі взаємовідносин звуку і руху.

[*1934*]

МОВОЮ ДУМОК

Що ж таке та територія, про яку я повинен зробити фільм? Це кордон найбільшого материка старого світу, побережжя найбільшого океанського

кордону, кордон найбільшої країни — Радянського Союзу.

Це область величезних багатств і ресурсів. Це територія майбутніх найбільших колізій. Це вічна, невіддільна частина нашої соціалістичної вітчизни, що знаходиться від нас на віддалі понад десять тисяч кілометрів.

Мені треба було «перекрити» простір. Звідси виникла думка про нове трактування єдності місця.

Я прийшов до висновку, що нам, працівникам радянського кіно, і, може, саме нам треба спробувати вперше в історії мистецтва проробити цю проблему по-новому, бо ніхто більше за нас не гідний взятися за неї, хоча б уже тому, що, наприклад, Німеччина — це поняття диференційоване, Австралія — це поняття найменшого материка і т. ін. А СРСР — це поняття колосальної території, величезного простору, всяких кліматичних і географічних поясів. Я не думаю, щоб мене хтось докорив за манію просторового гігантизму. Я прагнув цю проблему простору підпорядкувати соціальній спрямованості. Це завдання не формальне, а політичне. Я не знаю, чи пощастило мені повною мірою розв'язати своє завдання і чи пощастить мені в знімальній реалізації це подати, але бажання у мене було цілком чітке, і дещо в цьому плані я зробив.

Не можна забувати одного, про що неодноразово доводилося розмовляти з письменниками,— про відмінність кінематографії та інших видів мистецтва. Ми, працівники кінематографії, відрізняємося від працівників інших мистецтв тим, що нам доводиться робити свої речі подібно до єврейської молитви — від цього до цього, і не можна було її перенести на другу сторінку. Ми точно так само обмежені нашими 2500 метрами.

Тому проблема драматургічної насиченості стоїть перед нами гостріше, ніж перед драматургами.

Ніколи твір або нова форма, новий жанр не народжуються з нічого, подібно до Венери з піни морської. Все це є наслідком великої суми пройдених шляхів. І напевне на наших «кістках і сивизні» виросте такий митець, який перевершить все те, що ми зробили досі.

Щодо мене, то без побоювання накликати на себе незадоволення або гостру критику я все-таки зробив спробу розв'язати велику проблему.

Тепер про мову.

В літературі проблема мови поставлена зараз особливо гостро і чітко. Поставлена вона своєчасно.

Вважаю, що в літературі відбувається одне сумне явище, яке заважає справжнім більшовикам, навіть тим, що володіють серйозною політичною письменністю і великим політичним стажем, великою марксистською оснащеністю, робити «велику літературу», навіть незважаючи на талант.

Так ось наші письменники часто замість того, щоб бути культурними перекладачами робітника і колгоспника, для того, щоб утвердити їх у віках як клас, замість цього вони залазять у шкуру такого робітника і недорікують звідти його власною мовою, а часто ще й гірше.

При цьому треба сказати, що все це йде під виглядом «збагачення» мови тими народними словами, яких народ хоче позбутися за всяку ціну.

Я зараз пишу п'єсу для театру. Написав поки що одну дію, а всього буде три. Я роблю спробу. Головна дійова особа у мене колгоспник. Я пишу по-українськи. Я взяв основну народну мову і доповнив

її новими словами. Виходить дуже цікаво. Колись я її прочитаю.

Письменник. Письменник я такий-от! Читали?

Колгоспник. Читав.

Письменник. Ну як?

Колгоспник. Сподобалося, і навіть дуже.

Письменник. Як я радий.

Колгоспник. Не радійте, літературний смак мій дуже невисокий.

Письменник. Киньте бузити.

Колгоспник. Товаришу, я прошу вас розмовляти зі мною так, щоб стенограму нашої розмови міг би читати весь світ, а не тільки аматори фольклору.

Письменник. Дозвольте, ви «жива людина». Я утверджую вас у віках.

Колгоспник. Дякую. Щодо віків, мені байдуже, чи знатимуть у віках, як погано я одягнутий, що їм і п'ю, як лаюся і яке нове слово вимовляю невірно. Це від старої бідності і темноти порочної. А ось, як мислю я, що роблю, чого неправильно хотів, як падав, вставав і помилявся, знову і знову падав. Хто вів мене вперед і хто тягнув назад, хто не любив мене великою чоловічою нелюбов'ю, щоб я кращим став, ось це для віків по праву — не особисто мені. Я уже суб'єкт історії.

Ми у всіх диспутах, у всіх статтях пишемо й говоримо про форму і зміст. І тут же завжди вимовляємо скоромовкою, без запинки, як заклинання: «Звичайно, форма і зміст невіддільні одне від одного». Правильно, вони невіддільні одне від одного в тому випадку, коли вони збігаються, а ось коли вони не збігаються, тоді форма виходить окремо,

а зміст окремо, при цьому в результаті зміст страждає від форми.

Я хотів зробити сценарій, у якому люди розмовляли б мовою думок.

По-моєму, тільки через форму, за допомогою цього принципу можна підняти події, підняти людей, піднести факти в ступінь подій. Тільки при цій умові можна показати ясно, що всяке явище, всяка думка є не що інше, як уламок великої соціальної форми. Для того щоб за думкою почувалися основні позиції великої соціальної форми, треба завжди про це думати...

Мій фільм про Далекий Схід є першим художнім фільмом про нього. Смішно думати, що товариші не підуть вслід за мною і не перекриють мене, не створять ряду великих полотен.

З статті 22 квітня 1934 р., газ. «Кино», Москва.

ЧОМУ Я СТВОРИВ «АЕРОГРАД»

Подорож на Далекий Схід з метою ознайомлення з краєм, його економікою, побутом, людьми, природою для створення сценарію була чи не найвизначнішою подією в моєму житті.

Цілих чотири місяці я подорожував із своєю групою по країні, користуючись найрізноманітнішими транспортними засобами. Я їздив поїздом, пролітав над великим Амуром на гідроплані, за Ніколаєвськом-на-Амурі їздив у тайгу верхи, проплив пароплавом від гирла Амуру до Владивостока, заїжджав на Сахалін, спускався в сучанські вугільні шахти, пройшов

кілометрів чотириста партизанськими стежками в тайзі, Новий рік зустрічав у Комсомольську.

І мені почало здаватися, що життя моє пішло неправильно, що я повинен був приїхати сюди п'ять років тому і зовсім не виїжджати звідси в «Росію», як кажуть деякі тайговики. І що сам я зовсім не режисер, а партизан, мисливець, чекіст, що я не фільми повинен робити, а перебудовувати країну, розкривати її багатства і охороняти наші далекі кордони від ворогів трудового народу.

Це відчуття знайшло собі вираження в сценарії: «П'ятдесят літ мого життя прошуміло в тайзі, як один день. І щодня я дивлюся і не надивлюсь і все питаю себе: чи є на світі ще така краса і такі багатства? Ні. Такої краси і таких багатств на світі нема! Отож скажіть мені, молоді друзі, хто посміє?!!» (Промова Глущака наприкінці фільму).

Ми зустрічалися з багатьма людьми в Далекосхідному краї, починаючи з керівних працівників і кінчаючи жителями найвіддаленіших промислів рибних, лісових, мисливських, колгоспниками глухих сіл. І скрізь відчували один тонус бурхливого соціалістичного наступу на скарби цього юного багатого краю і особливого прикордонного спокою та впевненості.

І вже під час мандрів стало ясно, що можна не один, а безліч чудесних фільмів, нарисів, повістей та симфоній писати про бачене тут, а робити треба було один сценарій для одного фільму.

Тоді я вирішив відібрати з величезної кількості вражень найголовніші і, узагальнивши їх, втілити у формі художнього твору.

В результаті вийшов сценарій «Аероград».

У своїй творчій і громадянській свідомості я віддав данину всьому прекрасному, чим я захоплювався

на цій ділянці моєї великої Батьківщини. І мені захотілось більшого. Вивчаючи країну, я прийшов до висновку, що історичне майбутнє Далекосхідного краю не може і не повинне залежати від існуючих економічних центрів. Переваливши за Урал і Кузбас, через майбутній Ангарбуд і величезний Біро-Бурейський вугільний район, пробивши Байкало-Амурською залізницею новий вихід до океану, ми повинні створити ще одне велике місто на березі океану, другий Владивосток. Я знайшов навіть місце для побудови Аероградa і вирішив, що це правильно.

Таким чином, на мою думку, Аероград — не домисел художника, а реальність наших днів. А що місто ще не існує — це нічого. Іноді я думаю: а що якби за час роботи над фільмом справді взяли та й побудували в гавані Совєтській місто! У нас же це можлива річ. Побудували ж Магадан на узбережжі Охотського моря напрочуд швидко, і всім подобається, і всі раді.

У цьому фільмі мені хотілось бути не ілюстратором починань партії, уряду, трудящих, а застрільником цих починань.

А поетичний жанр фільму — це тому, що життя прекрасне, край прекрасний, і чужим прапорам у цьому краї не бути ніколи.

6 листопада 1935 р.

Композиція сюжету трохи важка для одних, для других трохи незвична, для третіх суперечить звичайним правилам.

Але я в даному разі під час праці над цією картиною, враховуючи всілякі ходи, все робив цілком свідомо. І ось чому.

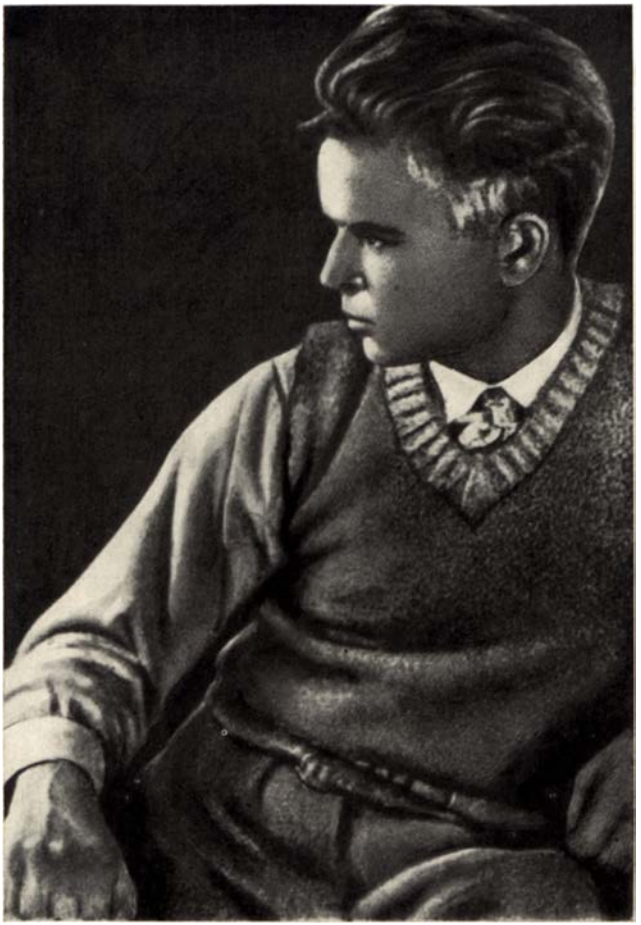
Перша думка при написанні сценарію «Аероград», якій я підпорядкував усі наступні, була думка про те, що фільм мусить бути оборонний. Ось проблема оборонного фільму і вирішила тут композицію. Я думаю, не помилюсь, коли скажу, що цей фільм вийшов оборонний. Фільм оборонний вийшов, причому, на мою думку, вперше вийшов оборонний фільм без армії. Звичайно, в оборонному фільмі — червоноармійці від початку до кінця. Тут ніби народний фільм: народ діє, і в той же час Червоної Армії нема, але в той же час вона відчувається. Тільки пройшла авіація за хмарами в останньому шматку картини, і відразу почала відчуватися Червона Армія[...]

Мені хотілося, як у краплині води, на невеликих кількостях розгорнути справжню психіку нашого сьогоднішнього далекосхідника в його інтернаціональному розрізі — далекосхідника росіянина, українця, чукчі і т. д.

З виступу в Спілці письменників 9 листопада 1935 р., Москва.

Історія мистецтв вчить того, що є певні хвилі великих повернень, понижень, падінь; деякі вчені намагаються вводити якісь циклічні закони: ось у такі роки падіння або підвищення і т. п. Пропрацювавши десять років у кінематографії, я якось переконаний, що наступну картину я дійсно зроблю всім зрозумілу[...]

Т. Мар'ян..., поставившись дуже доброзичливо до мене як митця і до нашої останньої картини, він висловив жаль, що в картині «Аероград» всюди випирає автор, що, може, вища форма мистецтва полягає в тому, щоб автор був захований за ідею, за героїв. Хто його знає? Я не хочу заперечувати важ-



Олександр Довженко.

Кадр із фільму «Звенигора».

ливості саме такого методу праці, але у мене це не виходить.

Мені важко ховатися. Іноді думаю, що нагнув голову і вже сховався, але все ж вилажу. Пояснюється це тим, що я недостатньо з акторами працюю, чи ціла низка ідей, якими я живу, настільки мені близька, що вони самі вилазять; але думаю, що і цей вид творчості, якщо не завжди, то в певні епохи абсолютно необхідний. Я вважаю, що, допускаючи і вітаючи вид творчості, який ви утверджуєте сьогодні, в цей абіссінський час, і вид творчості, де художник не приховує свою особу як трибуна,— потрібен. Я робив це свідомо. І з берегів океану мої герої цілком свідомо, за моїм велінням, кричали всій молоді Радянського Союзу: бийте його, ворога, якщо він попадеться.

Дозвольте перейти ось до якого питання. Творчість художників Радянського Союзу я поділяю на дві категорії. Одну я визначив би, може, дещо не повченому, як творчість ілюстративного порядку, тобто коли художник ілюструє певними художніми засобами заходи, які кілька років тому здійснила партія і уряд, або у вигляді оригінального твору, або у вигляді художнього переказу твору, уже здійсненого в інших галузях мистецтва. І є інший вид творчості. Я його визначив би як безпосереднє утвердження свого класу в бутті, тобто в часі. І я хочу себе зарахувати до категорії цього другого виду. Це я вважаю дуже важкою творчістю, і природно, що в цьому плані праць були природні зриви і недоробки. Доводиться йти невторованими дорогами, не битим шляхом, а звіриними стежками, іноді просто тайгою.[...]

...З приводу Сергія Михайловича Ейзенштейна. Я ставився і ставлюся з найбільшою повагою до цього справді великого мислителя-художника...[...]

Едуард Казимирович Тіссе винятковий майстер. Я бачив останні шматки фільму Сергія Михайловича, що їх зробив Едуард Казимирович. Просто потрясаюча своєю могутністю фотографія! Я не бачив сильнішої людини. З величезним штативом він ганяв, як біс, тайгою, не втомлюючись, і, що найдивніше, мені не доводилося з ним домовлятися. Тіссе, працюючи в мене вперше, на другий день знімання працював так, ніби ми з ним працювали все життя. В цьому відчувається великий майстер.[...]

Я вважаю, що музика, яку зробив Кабалевський, є, наскільки я кіно знаю, одним з виняткових моментів. Я більше за все боявся композитора: а що коли композитор буде неадекватний пейзажу, цьому диханню Далекого Сходу?! Я недавно розмовляв з далекосхідниками. Вони кажуть, що найцікавіше в картині те, що відчувається Далекий Схід, Примор'я; його душа в картині вийшла схожа. Я думаю, що цій схожості вельми великою мірою сприяв Кабалевський. Я звичайний аматор музики, але я думаю, що він правильно зробив музику, а що дивно, зробив її з блискавичною швидкістю, не знижуючи якості.[...]

Я і раніше декларував, що я йду до створення фільму, зрозумілого для мільйонів, але дещо іншим шляхом. Деякі йшли від повзучого натуралізму, інші — від ілюстративності. Я відразу, бо я не вчився в школі, почав з чогось вигаданого самим і почав сам для себе розчищувати шлях. Я це роблю і робитиму далі. Але я все-таки скажу: не орієнтуйтесь ви на такий слизький шлях сприйняття. Я вважаю, що не можна стояти на позиції одноразового перегляду фільму. Чому в поезії, в літературі, в музиці, в живопису ми виховуємося на творах шляхом багаторазового перегляду, читання і прослухування, і чому кіно

повинно бути для одноразового вживання. Це невірно! Адже коли раніше при найдешевших буржуазних кінокартинах навіть один раз нічого було дивитися, то сьогодні, коли ми робимо кінематограф найбільшим синтетичним масовим мистецтвом, через яке ми повинні «подавати» всю суму останніх і кращих ідей людства, чому ви хочете, щоб це могло бути всіми зразу проковтнуте?! Я думаю, що треба кілька разів дивитися. Не відразу побачиш все у картині, а інколи тільки втретє, в четвертий раз справді зрозумієш думку митця. Я думаю, що коли не широкому глядачеві, то нам треба мати це правильне чеканне ставлення до фільму, щоб усі думки митця зрозуміти. Це треба в собі виховувати. У всякому разі, для творчості це має величезне значення.

З виступу в Спілці письменників 13 листопада 1935 р., Москва.

На противагу всім картинам, всім сценаріям, які я робив досі, я вперше спробував писати типи з живих людей. Всі мої діди, баби і українські дядьки, яких я раніше зображував, народжувалися в мене часто стихійно, інколи з моєї родинної хроніки, з пам'яті і т. п. В «Аерограді» я вперше намагався підійти якомога глибше і, наскільки дозволяли обставини, «освоїти» незнайомий мені Далекий Схід. Цей шлях для мене новий. [...]

Я зробив фільм, який дивляться мільйони людей. І я вважаю, що напередодні нової імперіалістичної війни я зробив фільм, що мобілізує на оборону СРСР [...] В «Аерограді» я намагався поєднати свої творчі принципи з інтересами, які висувають перед країною міжнародні обставини.

З бесіди, опублікованої в «Литературной газете» 1 грудня 1935 р., Москва.

Велика і надзвичайно важлива тема фільму — народ. Це повинен бути фільм про повсталий український трудовий народ, про його боротьбу за національне й соціальне визволення [...]

В роботі над фільмом я приділив дуже багато уваги українському фольклору. Вже сама тема повсталого народу підказує необхідність знайти типові його риси, зокрема відтворити притаманну українському народові музичність.

З бесіди про роботу над фільмом «Щорс», квітень 1936 р.

Починаючи працю над сценарієм «Щорс», я поставив перед собою складне завдання. Фільм про повсталий український народ, про його героїчну соціальну і національну боротьбу не можна обмежити якоюсь одною темою.

З'явився цілий ряд тематичних ліній — показ самого Щорса, народу, петлюрівців, гетьманців, німців, поляків, організація Червоної Армії, боротьба з контрреволюційними троцькістами і т. п.— все це треба відтворити.

І цього разу я відійшов від своєї старої манери писати короткі сценарії, які були тільки засобом для створення фільму. Не обмежуючи себе розміром, я написав повість, яку ще дописуватиму. А в картину увійде все найважливіше, все динамічне, все кінематографічне. 3100 метрів — це буде максимальний розмір картини.

«Щорс» буде зроблено в суворо реалістичному плані, мовою, найдоступнішою мільйонам трудящих...

Із виступу на зборах працівників Київської кіностудії, лютий 1937 р.

Зараз я багато думаю і працюю над літературним сценарієм. В світлі нових подій, а також і часу взагалі, я вже виносив множество різних змін і головне — доповнень, розтягнень, поглиблень, що стосуються і особисто Щорса, і народу, і окремих образів, і ліричних, і філософських, і історичних мотивів. Я зараз впевнений уже в тому, що це не тільки не порушить повісті, яка так подобається тобі, а зробить її на багато-багато кращою. Мені хочеться вкласти в неї все краще, що є в мені самому, а покласти перед народом річ міцну й гідну його трудів і гордості. Я хочу, щоб у багатьох чубатих чернігівських хлопців-богунців димілись не тільки коні на морозі, але й власні ніздрі та губи, і не з морозу, а від внутрішнього полум'я, що випалює героям стежку в безсмертя. Потерпи трохи, друже. Вдячний тобі, але потерпи трохи.

А я напишу тобі, і як чули люди, що стогнала земля уночі і тужили вдови, як несли хлопці труд і страх бога і приймали смерть, як билися на паску коло церкви у священний момент і як горіли церкви, як свічки до неба, і освітлювали гнівні степи. Як складалися пісні народні, як бив комроти Нещадименко офіцера по голові бюстом Станіслава Понятовського. І про Наливайка, і про Вишневецького, і про багатства нашої плодючої, щедрої України, про її красу і про братерство народів.

З листа до Всеволода Вишневського, 6.III 1938 р., Чернігів.

АВТОБІОГРАФІЯ

Народився я 30 серпня 1894 року на околиці невеликого повітового містечка Сосниці на Чернігівщині, що звалося В'юнище, в родині хлібороба Петра

Семеновича Довженка, який належав до козацького, як на ті часи, стану.

Землі у нас було сім чи сім з половиною десятин. Земля була не дуже родюча, і тому, щоб підтримати своє натуральне господарство, батько ще наймався в підводчики та смолярував.

Батьки були неписьменні. Неписьменні були батько, мати, баба і прабаба. Дід був письменний, і йому батько не міг простити своєї темноти. Дітей мали багато — чотирнадцять — перемінний склад, з якого залишилося двоє: я й сестра (нині лікар). Решта померли в різний час, майже всі не досягнувши працездатного віку. І коли я зараз пригадую своє дитинство і свою хату, і завжди, коли б я їх не згадав, в моїй уяві — плач і похорон. І перша телеграма, одержана в нашій хаті, повідомляла про смерть мого брата — вантажника в Ростові. А я й досі не можу дивитися на похорони. А тим часом вони проходять по всіх моїх сценаріях, по всіх картинах.

У всіх моїх фільмах є розлука. Герої прощаються, поспішаючи кудись далеко, вперед, в інше життя — невідоме, але принадне, краще. Вони прощаються поквапливо і недбало і, відірвавшись, не оглядаються, щоб не розірвалося серце, а плачуть оті, що залишаються. Це — моя мати. Народжена для пісень, вона проплакала все життя, проводжаючи назавжди. Так питання життя і смерті вражали, очевидно, мою дитячу уяву, що й залишилося в мені на все життя, пронизуючи в найрізноманітніших виявах мою творчість.

Так у нечисленному ряді жіночих образів образ матері заступив собою всі інші. Дід у фільмі «Земля» — це мій покійний найдобріший дід Семен Тарасович, колишній чумак, чесний і незлобивий. Від нього у мене в картинах завжди з любов'ю написані

образи дідів. Це теплота дитинства. Діди мої — це щось подібне до призми часу. І саме тому мені образ Боженка було легше створювати, ніж образ Щорса.

Друге, що в моєму дитинстві було вирішальним для характеру моєї творчості, це любов до природи, правильне відчуття краси природи. У нас була казкова сіножать на Десні. До самого кінця життя вона залишиться в моїй пам'яті як найкрасивіше місце на всій землі. З нею в мене зв'язані і перше рибальство, і ягоди, і гриби, і перші мозолі на дитячих руках, бо ми не були дачниками. Я не бачив її вже двадцять п'ять років. Я знаю, що вона стала іншою, бо став іншим і я, і дивитись мені на неї не треба. Вона живе вже в творчості.

Я завжди думав і думаю, що без гарячої любові до природи людина не може бути митцем. Та й не тільки митцем, особливо зараз, коли треба перебудувати майже все — всі міста, коли науці взагалі і зокрема інженерії й архітектурі вперше надана можливість бути в чудовому гармонійному поєднанні з природою на радість людям.

Учився я в Сосницькій початковій, а потім у вищій початковій школі. Навчання давалося мені легко. Я був те, що зветься тепер відмінником; це мене часто-густо бентежило. Мені здавалося, що вчителі самі щось не зовсім розуміють і тому їм здається, що я відмінник. Це почуття подиву, а іноді й гіркоти при оцінці тих або тих деталей моїх робіт я переживаю й тепер. Проте якась частка пізнань мудрості промовляє свідомості — як же мало все-таки зроблено, як багато чого треба вчитися і як багато думати і знати, а не тільки відчувати, щоб досягти цілковитої виразності зображення.

Я говорив неодноразово на зборах і зараз не

можу не сказати, пишучи про своє життя,— я не зовсім люблю свої картини. Часом я їх не люблю зовсім. Я їх жалію, як дітей незграбних і не досить вродливих, але моїх рідних. І мені здається до цього часу, що хороша, по-справжньому зроблена картина моя ще десь попереду.

В дитинстві у мене був певний нахил до споглядальності. Я був дуже мрійливим хлопчиком. Мрійливість і уява були такими сильними, що іноді життя, здавалось, існувало в двох аспектах, які змагалися між собою,— реальному і уявному, що, проте, здавався нібито здійсненним. У мене не було пристрасті до чогось одного певного. Мені здавалось, що я все можу, що все легко, і мені хотілося бути різним, хотілося начебто розділитися на кілька частин і жити в багатьох життях, професіях, країнах і навіть видах. Та загалом мої мрії у виборі майбутньої професії літали у сфері архітектури, живопису, мореплавства далекого плавання, розведення риб і учителювання. Можливо, що учителювання я тільки примислюю зараз до моїх тодішніх прагнень, бо воно було єдиним, чого я тоді досяг. Я вступив до Глухівського учительського інституту в 1911 році, не маючи повних шістнадцяти років. Цю школу я вибрав тому, що мав право «складати туди іспити», а по-друге, там були стипендії по 120 карбованців на рік. Погоня за стипендією, тобто за можливістю вчитися, і привела мене до цього інституту. Тут я був наймолодшим. Найстарші, люди з п'ятирічним і навіть з десятирічним учительським стажем (народних шкіл), мали вже по тридцять чи й по тридцять два роки.

Мені важко було зближуватися з цими учителями-учнями, і вчитися було важко. Моя підготовка до інституту була недостатньою, і склав я іспити

мабуть, випадково. Тому вчився я поганенько. Нерівно. Через те мені не дали стипендії, і перші два роки я перебивався уроками, а батько мій навіть продав десятину землі. Відкраяв од серця. Йому, неписьменному, жилося і тяжко, і гірко і так хотілося «вивчити свого сина на пана».

Духовна атмосфера в інституті була дуже тяжкою. Місто маленьке, «обивательське». Інститут виховував добронравних, політично неписьменних, наївних учителів для вищих початкових шкіл. Учителі всі були чиновниками, а особливо директори. Інститут мав свою церкву. Ходити до неї слід було строго обов'язково. Тут я й перестав вірити в бога, в чому й признався на сповіді законовчителю отцю Олександрові, єдиній ліберальній людині з усіх наших учителів.

Тут же в інституті я вперше познайомився з українськими книжками на квартирі у своїх товаришів. Це був «Літературно-науковий вісник»[7] і газета «Нова Рада»[8], що видавалися, здається, у Львові і читалися у нас потай від педагогів як щось рідне, але заборонене. Заборонено було в нашому середовищі розмовляти українською мовою. З нас готували учителів — обрусителів краю. В Київській, Подільській і Волинській губерніях до нашої платні згодом додавалась якась надбавка, здається, вісімнадцять карбованців на місяць,— за обрусіння краю.

Я вийшов з інституту в 1914 році з умінням учити школярів, політично неписьменним і темним юнаком дев'ятнадцяти з половиною років; війну імперіалістичну сприйняв як обиватель, не критично, і перших поранених, які завалили місто Житомир, приголомшував вигуками «ура» і разом із своїми

учнями і колегами закидав їх квітами. Я був учителем вищої початкової школи.

Тепер я іноді зустрічаю своїх колишніх учнів. Це вже немолоді люди різних професій. Я питаю їх — чи був я хорошим учителем? Кажуть — був не стільки хорошим учителем, як хорошим вихователем. Ці відповіді сповнюють мене радістю. Навряд чи я був хорошим вихователем у звичайному розумінні цього слова. Я просто був молодим, не набагато старшим за них, був товариським, веселим, і вони були мені з усякого погляду ближчими й милішими, ніж мої колеги-учителі. Був я з ними до кінця відвертим. Викладав фізику, природознавство, географію, історію, гімнастику. Від запропонованої мені на другий рік посади інспектора я відмовився, мотивуючи відмовлення своєю молодістю і потай мріючи вчитися. Я не мав права на вступ до університету. В той час я мріяв стати художником, я малював дома і брав приватні уроки малювання, мріючи коли-небудь потрапити в Академію художеств хоч вільним слухачем.

Минали роки. Ні я і ніхто вже не кидав квітів у поранених і не кричав їм «ура». Я дивився на них давно вже з тугою і соромом. Іноді я одвертався, не витримуючи їх поглядів. Поранені наповняли все місто. Вони вихилялися пачками з відчинених вікон всіх великих будинків, перетворених на госпіталі, вони шкутильгали в палісадниках, вони носили свої забинтовані величезними бинтами руки на грудях, як няньки дітей, вони проходили по вулицях групками в незграбних шинелях, кидаючи на нас, чиновників, будь ми прокляті, погляди, сповнені ненависті і туги. Настав сімнадцятий рік.

Скинення царя і самодержавства ми, вчителі, селянські сини, чиновники дев'ятого класу, зустріли

з величезною стихійною радістю. Революційна хвиля владно тягла нас на вулицю, на майдани. Переді мною розсунулися стіни школи. Вулиця стала школою. І тут більшість із нас виявились поганими вчителями. Поганим учителем виявився і я. Цілковита відсутність нормальної, здорової політичної освіти, відсутність найменшого уявлення про боротьбу класів і партій взагалі, не кажучи вже про марксизм, про який я нічого не знав, і дрібнобуржуазна особиста природа, і радість революції, радість звільнення від царизму, і Україна, про яку забороняли читати, і рівність, і братерство, і свобода, і самовизначення, і незакінчена війна, і земля, і воля та інша велика кількість зовсім нових недуманих і негаданих ідей і питань, і невміння відрізнити велику довгождану правду від довго підготовлюваного обману — засліпило нас, як людей, що вийшли з погреба.

Я вигукував на мітингах загальні фрази і радів, мов собака, який зірвався з цепу, щиро вірячи, що вже всі люди брати, що вже все цілком ясно, що земля у селян, фабрики у робітників, школи в учителів, лікарні у лікарів, Україна в українців, Росія в росіян, що завтра про це довідається увесь світ і, вражений розумом, що осяяв нас, зробить у себе те ж саме.

Особливо тішило мене, що цар Микола II був не українець, а росіянин і що весь його рід був теж не українським. У цьому моя уява вбачала немовби цілковиту непричетність українців до поваленого нікчемного ладу. Це вже й був націоналізм. Всі українці того часу здавались мені якимись особливо приємними людьми. Легко сказати, скільки років страждали разом від проклятих русаків («триста літ»), розмовляти навіть розучилися по-українському, розмовляли калі-

ченим українсько-російським жаргоном. Ця мова робила в моїй уяві всіх українців мужиками або з мужиків, тільки не панами, адже пани розмовляли по-російському. Навряд чи стали б вони розмовляти українською мовою. Отже, панів серед нас нема. А раз нема — все гаразд.

Український сепаратистський буржуазний рух здавався мені тоді найреволюційнішим рухом, найлівішим, отже, найкращим: що правіше — то гірше, що лівіше — то краще. Про комунізм я нічого не знав, і якби мене спитали тоді, хто такий Маркс, я відповів би, що це, мабуть, видавець різних книжок.

Таким чином, я ввійшов у революцію не тими дверима. Мені не повезло. Мені не пощастило в перші великі дні почути ні одного великого трибуна Жовтневої соціалістичної революції, не довелося прочитати жодної марксистської книги, які б просвітили мій розум і правильно зорієнтували б мою активність, і за ранні помилки мого сирого розуму і гарячого серця мені довелося розплачуватись місяцями страждань і важких роздумів.

Я став більшовиком лише в середині 1920 року. Світ виявився значно складнішим. Складнішою виявилась і тодішня Україна. Була вона повна своїх і чужих панів, які добре розмовляли по-українському, та й підпанки, серед яких я обертався, шукаючи правди, виявилися жалюгідною купкою неуків, шарлатанів і зрадників. Я покинув їх і втік з почуттям глибокої огиди і гіркоти, і спогад про це є найтяжчим спогадом мого життя. Мені ніщо не дісталося даром.

У 1917 році я перевівся вчителювати в Київ і тут же вступив до Київського комерційного інституту на економічний факультет. Цей інститут теж не був моєю школою. Я вступив до нього лише тому,

що мій атестат не давав мені права для вступу до інших вищих учбових закладів. Це був засіб здобути вищу освіту взагалі. Учився я в цьому інституті теж погано. В мене не вистачало часу, бо я сам учив. І, крім того, не було достатньої старанності. Деякі дисципліни я зовсім не вчив; навпаки, інші, що подобалися мені, наприклад, фізика, викладались на іншому факультеті. Через те я в цьому інституті начебто роздвоївся між двома факультетами.

За гетьмана, коли в Києві організувалась була Академія художеств — мрія мого життя, я вступив і до Академії. Так мені всього хотілося, і так з мене тоді нічого не вийшло. Я пам'ятаю, відкривався тоді ще географічний інститут. Я й туди хотів був вступити, та перешкодили якісь події.

У 1918 році я був головою громади комерційного інституту. Організував загальностудентський мітинг протесту проти призову в гетьманську армію і влаштував велику демонстрацію на вулиці Короленка. Гетьманські офіцери розігнали нас, убивши щось близько двадцяти чоловік і багатьох поранивши.

Академію художеств я покинув. А інститут відвідував до тисяча дев'ятсот двадцятого чи двадцять першого року, так і не закінчивши його за браком часу, а вірніше, через свою непосидючість, а ще точніше, не знаходячи в ньому для себе покликання, чи що. Зараз, згадуючи про все своє навчання, я дивуюсь, яким неправильним, покрученим і неощадливим був мій життєвий шлях і яке нормальне і легке, ясне і щасливе сьогоднішнє життя нашої молоді.

На початку 1920 року я вступив до партії боротьбистів. Цей вступ, невірний і непотрібний, стався таким чином. Я дуже хотів вступити до Комуністичної партії більшовиків України, але вважав себе недостой-

ним переступити її поріг, тому я пішов у боротьбисти, немов у підготовчий клас гімназії, яким партія боротьбистів, звичайно, не була ніколи. Та й сама думка про це порівняння, пам'ятаю, точне тоді, здається мені зараз виключно абсурдною. Але це було. Через кілька тижнів партія боротьбистів влилася в КП(б)У, і таким чином я став членом КП(б)У.

Мене призначили завідувати Житомирською партійною школою, але польський прорив припинив цю роботу. Наші відступили до Києва, а мене відрядили у підпілля польське, в Коровинецький район, де я був взятий у полон польським кінним роз'їздом.

Роз'їзд повівся зі мною виключно грубо. Щоб примусити розповісти про розташування наших частин, мене піддали умовному розстрілові. Після того роз'їзд був сам обстріляний нашим загоном і, вступивши у перестрілку, примусив мене стояти живою мішенню. Проте мені пощастило благополучно втекти до червоноармійського загону. Другого дня ми були в Києві, і я пересидів поляків у київському підпіллі, а після визволення Києва був призначений секретарем губернського відділу міської освіти. У Києві я працював приблизно рік. Це був період дуже напруженої моєї роботи. Я був молодий, здоровий і міг працювати, не втомлюючись. Крім секретарства, я завідував відділом мистецтва, був комісаром театру Шевченка, брав участь в роботі організаційного комітету працівників освіти. Крім того, в порядку особливого партійного навантаження роз'їжджав по селах Київщини для організації влади на місцях.

Комерційний інститут, перейменований в Інститут народного господарства, я покинув. Багато малював, особливо карикатур, і твердо вирішив перейти вчитися до архітектурного інституту в Києві, але

скоро був відряджений до Харкова в розпорядження Наркомзаксправ УРСР.

Про закордон я мріяв тільки в дитинстві. Тому відрядження за кордон, хоч і не на зовсім постійну роботу, у Варшаву, мене дуже схвилювало і налякало. І чому саме мене? Виявилося, що Наркомос, дізнавшись про мою любов до живопису, порадив послові, відомому потім націоналістові Шумському, взяти мене в посольство, чи не зможу я там на волі і знічев'я взятися за малювання. У Варшаві я пробив майже рік — спочатку при російсько-українсько-польській репатріаційній комісії по обміну військовополоненими, а потім керуючим справами посольства. Ця канцелярська робота в умовах 1921 року була такою неприємною і нудною, що я не виходив з будинку посольства тижнями. «Посольство,— казав мені покійний радник Хургін,— це паршива кухня, в якій у будь-який час дня і ночі повинно бути все підсмажене». І я підсмажував, доки не перебрався навесні 1922 року в Берлін на меншу посаду — секретаря генерального консульства УРСР в Німеччині (Берлін, Іохімстальштрассе, 37), де після трьох чи чотирьох місяців роботи в Берліні звільнився зовсім і, одержавши з Наркомосу стипендію в розмірі сорока доларів на місяць, вступив до художнього приватного училища з метою перейти восени до Академії художеств у Берліні або в Парижі.

Влітку 1923 року я повернувся на Україну, в Харків, і вже до Берліна не виїжджав. Перешкодили події в Гамбурзі. Наркомзаксправ, в розпорядженні якого я ще перебував, запропонував мені виїхати дипломатичним кур'єром в Кабул (Афганістан). Я вже зібрався був, та не поїхав через родинні обставини і влаштувався на роботу в редакцію харківської га-

зети «Вісті ВУЦВК» як художник-ілюстратор. У партії я вже не був. Мене виключили з її лав ще тоді, коли я був за кордоном, за неподання документів на чистку. Тим часом документи я надіслав. Вони були загублені і знайдені випадково через кілька років, про що мене і повідомив редактор газети, член ЦК В. Блакитний за день до своєї смерті. Виключення з партії я переживав дуже тяжко. Я розшукував документи в істпарті, клопотався, обурювався «несправедливістю і бездушністю». Пропозицію одного з членів чи, здається, голови ЦКК подати заяву про новий вступ у партію я відхилив, вважаючи себе виключеним неправильно. Словом, я повівся нерозумно, не по-партійному, і всі мої дальші клопотання були ні до чого.

В редакції я працював з осені 1923 року до літа 1926 року. Я заробляв собі на життя ілюстраціями, а в вільний час навчався живопису. Я влаштував майстерню у себе на квартирі і в ній працював три роки. Я ще не був тоді хорошим художником, мені було дуже важко вчитися самому, та в мене була віра в свої здібності і глибока впевненість, що років через десять-п'ятнадцять упертої роботи я «вироблюсь» на хорошого художника. У цей харківський період я познайомився з харківським українським літературним світом, який групувався тоді навколо редакції «Вісті» і «Селянської правди», вірніше, навколо Блакитного і Пилипенка. Це були «Гарт» і «Плуг». Членом «Гарту» я був і сам, як книжковий ілюстратор. Пізніше з «Гарту» виділилося всім відоме «Вапліте», в якому я також перебував, хоч потім і вийшов. Треба думати, що верховоди цих організацій вважали мене за маленького при них ілюстратора та ще й карикатуриста, отже, й за веселого хлопця, а мені сумно було

дивитись на їх безпросвітну провінціальність, некультурність і вузькість. Іноді мені здавалося, що я не на вечорах, а на вечорницях, не на засіданнях, а на колядках, і я почав від них відходити. Я не знав, куди подітися, але відчував, що так далі жити не можна. В цей приблизно час я зблизився з українською кіноорганізацією ВУФКУ. Я робив для ВУФКУ плакати і часто туди заходив.

Обмеженість і вузькість літературного життя і панування тоді в лефівських журнальчиках ідеї про непотрібність живопису взагалі як мистецтва застарілого, яке цілком замінить фотографія, і неекономність живописної природи щодо впливу на глядача в розумінні його кількісного охоплення, і ускладнене родинне життя, і цілий ряд, очевидно, ще якихось причин, а найголовніше, уперте бажання бути максимально корисним своєму народові і партії, від якої я себе в душі не відокремлював,— примусили мене все більше і більше схилятися до кінематографії як до наймасовішого, найдемократичнішого мистецтва.

В червні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятирічного життя, вранці пішов з дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу і влаштувався на роботу на кінофабрику як режисер. Таким чином, на тридцять першому році життя мені довелося знову починати життя і навчання по-новому: ні актором, ні режисером театральним я до того часу не був, в кіно ходив не часто, з артистами не знався і теоретично з усім складним комплексом синтетичного мистецтва кіно знайомий не був. Та і вчитися було ніколи і, мабуть, в Одесі й ні в кого. Фабрика була досить солідна, та культурний рівень її був низький і фільми не визначались високою якістю.

Дуже допомогла мені напочатку одна незначна обставина. Я почав відвідувати натурні зйомки одного одеського режисера недалеко від фабрики. Те, що він робив на зйомці зі своїми акторами, було настільки погано і так безпомічно, що я відразу повеселішав. Я подумав: якщо я бачу, що це погано, і знаю, що саме погано і чому саме погано, значить, я не такий уже безпорадний. Більше того, я просто візьму і зроблю краще.

Це було не зовсім правильне міркування. Скільки разів потім в житті доводилось спостерігати, як юнаки з очевидною ерудицією, що вміли розбиратись у всіх деталях кожної чужої сцени, першого-ліпшого кадру, виявлялися безпорадними і немічними, коли режисерська паличка переходила до їхніх рук. Зі мною, правда, цього не трапилось, хоч працюю я дуже важко. Ось уже шістнадцять років тримаю я цю паличку, а мені на початку кожної моєї картини все здається, що я нічого не вмію робити. Я ніколи не був боягузом у творчості, але завжди несу в собі страх до роботи і неспокій. З ними я не розлучуся, поки житиму.

Творчість безмежна і різноманітна, як і різноманітне й безмежне в своєму переможному розвитку життя нашого великого соціалістичного суспільства, і ніякий ні талант, ні геній нічого не зробить в цьому мистецтві, якщо не буде підкріплений знаннями не тільки специфіки цього мистецтва, а найперше і найголовніше — знанням життя.

Кіно вимагає величезної працездатності і працелюбності не тільки на зйомці, а в усьому розумному процесі створення картини. Кіно — мистецтво «одержимих».

Переключаючись на роботу в кіно, я думав присвятити себе виключно жанру комічних і комедійних

фільмів. І перший мій сценарій, зроблений мною для ВУФКУ — «Вася-реформатор»,— був задуманий як комедійний, і перша режисерська проба на п'ятсот метрів «Ягідки кохання» за власним сценарієм, написаним мною протягом трьох днів, теж була в цьому жанрі. В цьому жанрі були задумані і мої нездійснені постановки: «Батьківщина» — про євреїв у Палестині, «Загублений Чаплін» — про життя Чапліна на безлюдному острові і «Цар» — комедія-сатира на Миколу II.

Та обставини якось так склалися, що жодної комедії я так і не зробив. Знову вийшла стара історія: вважався на одному факультеті, а лекції слухав на іншому. Окремі комедійні місця, розкидані по моїх картинах, завжди режисерував з величезною насолодою. Те, що робиться у нас в радянській кінематографії в галузі комедійного жанру, вважаю невдалим і принципово неправильним. У нас комедійних персонажів чомусь позбавляють розуму, а треба робити зовсім навпаки. Комедійний характер нічого спільного з розумовою недоладністю не має.

Першим моїм фільмом була «Сумка дипкур'єра».

Окрилений успіхом цієї незначної речі, я негайно розпочав роботу над другою постановкою. Це була «Звенигора». Сценарій «Звенигори» був написаний письменником Йогансеном і добре відомим Юртиком (Тютюнником). В сценарії було багато чортовиння і явно націоналістичних тенденцій. Тому я й переробив його процентів на дев'яносто, внаслідок чого автори демонстративно «зняли свої імена», і це стало початком мого розходження з харківськими письменниками.

Тому що на кінофабрику хороших сценаріїв не надходило, а я особисто, з ряду причин, опинився

серед письменників ізольованим, я вимушений був надалі писати сценарії сам. Зараз я до цього звик. Щоправда, цей метод роботи я не вважаю ані правильним, ані корисним. Він гальмує діяльність режисера, примушує його двічі здійснювати творчий процес і начебто скорочує його життя. При нормальному, щасливому веденні сценарного господарства я міг би зробити набагато більше картин, ніж я зробив. Я за шістнадцять років, признаюся, мало зробив, та в цьому не тільки моя провина, але й провина керівництва, що дивилось на мене як на ломовика, який все вивезе. «Звенигора» в моїй свідомості відклалася як одна з найцікавіших робіт. Я зробив її якось одним духом — за сто днів. Надзвичайно складна за своєю побудовою, формально, можливо, еклектичною, вона дала щасливу можливість мені — виробничнику-самоукові — випробувати зброю в усіх жанрах. «Звенигора» — це був своєрідний прейскурант моїх творчих можливостей.

Громадськість (мистецька) прийняла фільм із захопленням, народ його не прийняв зовсім, як фільм незрозумілий і надто складний для сприйняття, проте я ходив гордий і навіть, пам'ятаю, хвалився тим, що я не популяризатор, а щось немовби професор вищої математики. Я ніби забув, для чого я прийшов у кіно.

Чи було це обманом, чи зрадою кінематографа як народного масового мистецтва? Не було. Я ще не знав правил і тому, як мені здавалось, не робив помилок. Картину я не зробив, а проспівав, як птах. Мені хотілося розсунути рамки екрана, відійти від шаблонної розповіді і заговорити, так би мовити, мовою великих узагальнень. Я, напевне, перебрав міру.

У новому фільмі «Арсенал» я значно звузив рамки своїх чисто кінематографічних завдань. Я по-

ставив собі за мету показати класову боротьбу на Україні в період громадянської війни. Продовженням цієї епопеї був пізніше у новій уже і стильній передачі «Щорс». Завдання було, таким чином, сугубо політичним, партійним.

Герої «Арсеналу» були ще мало персоніфіковані. Це були носії ідей, ідеологій. Я оперував ще, за «звенигородською» звичкою, не типами, а класовими категоріями. Велич і масштабність подій змушували мене стискувати матеріал під тисненням багатьох атмосфер. Це можна було б зробити, вдаючись до мови поетичної, що й є начебто моєю творчою особливістю. Я йшов до реалізму в кіно повільними кроками.

Результати появи «Арсеналу» були для мене якщо і не несподіваними, то все ж тяжкими. Фільм був прийнятий і схвалений народом і партією. Його не прийняла письменницька громадськість... Фільм вилаяли в пресі, мене протягом кількох років бойкотували, а керівництво почало ставитися до мене тривалий час з незрозумілою мені холоднуватою стриманістю. У всякому разі, письменницьку делегацію, що їздила до Москви з протестом і вимогою зняти фільм з екрана, керівництво не осуджувало.

Це був абсолютно правильний фільм. По характеру ставлення до фільму, по його оцінці можна було судити тоді про політичне обличчя людини. Це я добре запам'ятав. Фільм «Арсенал» був великою подією в моєму житті. Я виріс у ньому як політпрацівник і порозумнішав. Я був гордий і водночас зазнав великого болю, я відчув, що в нашому тодішньому світі далеко не все було таким прекрасним, як того хотілося...

Вийшло щось цілковито інше. Жити стало важче.

Фільм «Земля» я робив уже на Київській кіно-

фабриці. Радість творчого успіху була жорстоко подавлена страховинним двопідвальним фейлетоном Дем'яна Бєдного під назвою «Философы» в газеті «Известия». Я був так приголомшений цим фейлетоном, мені було так соромно ходити вулицями Москви, що я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма. Спочатку я хотів був умерти. Але через кілька днів мені довелося стояти у почесній варті в крематорії біля труни Маяковського, з яким я був завжди в дуже добрих відносинах. Попереду мене на варті стояв Бєдний. Я дивився на його лисніючу голову і пристрасно думав — умри! Та він був невразливий. Так ми і вийшли з крематорію живими і неушкодженими.

Я думаю — не знаю, як там в інших галузях,— що в мистецтві треба рухатись на позитивних імпульсах. Я був багато хвалений і не раз осуджений за свої роботи і прийшов до висновку, що мірою поступу творчого життя повинне бути добро, а не зло. І значно легше і продуктивніше працювати з позитивними імпульсами, ніж з негативними.

«Землю» я задумав як твір, що провіщав початок нового життя на селі. Але ліквідація куркульства як класу і колективізація — події надзвичайної політичної ваги, що відбулися, коли фільм був уже готовий, перед самим його показом,— зробили мій голос надто кволим і недостатнім. Я виїхав за кордон, де й пробув близько чотирьох з половиною місяців.

Повернувшись із відрядження, я запропонував в усній формі керівництву Українфільму визрілий в моїй уяві сценарій про наших героїв в Арктиці на матеріалі трагедії Нобіле 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 витиснув із своєї свідомості Амундсена і за дванадцять днів написав невдалий сценарій «Іван» і розпочав зйомку. Працювати над «Іваном» мені було важко, бо фейлетон Бєдного продовжував гнітити мене з усією силою. Фільм був підкорочений, вважався напівзабороненим, я був зачислений до табору біологістів, пантеїстів, переверзіанців, спінозистів — сумнівних попутників, яких можна лише терпіти. Навіть студенти (студенти кіноінституту), що відбували практику в моїй групі, вважалися в інституті довженкістами, тобто контрреволюціонерами в кіно. Я був позбавлений можливості виховувати кадри. А в тому, що мене не запросили до Київського кіноінституту хоча б лектором, я вбачав небажання, щоб хто-небудь у мене вчився. Пізніше керівник кінематогоафії заявив про це в найкатегоричнішій формі (Шумяцький). Пролетарську течію в кінематографії закріпили за собою члени партії режисери Кордюм і Капчинський. Я був відсунутий до табору безплідної буржуазії як людина хоч і талановита, проте політично обмежений обиватель-попутник. Я мучився. Вище політичне керівництво жило в Харкові, я — в Києві.

В мене почав псуватися характер. Я зробився нервовим і надміру вразливим. Я жив замкнуто. Була ще одна обставина, яка погіршувала моє життя до краю. Це Брест-Литовське шосе — дорога на кінофабрику. Я згадую в своїй біографії про неї лише тому, що вона відігравала і зараз відіграє в моєму повсякденному житті велику і погану роль. Я не люблю її, протестую проти неї щодня ось уже десять років. Протягом цього довгого часу я переживаю незмінне почуття огиди і протесту, і не було ще жодної

подорожі, коли б я цього не переживав. Це стало наче якимсь пунктом мого нервового захворювання. Протягом десяти років я щодня зриваю з цієї чудової, прямої, широкої вулиці всі п'ять недоладних рядів телеграфних, телефонних і трамвайних стовпів, які роблять цю вулицю схожою на хмільник, і ховаю кабель у землю. Я засипаю рови і зрізую горби, я її нівелюю, знищую трамвай, що перебуває в стані перманентного ремонту, і замінюю його автобусами і тролейбусами до самого Святошина, а вулицю заливаю асфальтом на бетонній основі. Вулиця робиться широкою, прямою, як стріла, і хвилястою. Я знищую жалюгідні халупи і замінюю їх невисокими гарними будинками. Я реконструюю Галицький базар — місце, що найбільше розчаровує в Києві,— перетворюючи його на озеро з красивою набережною. Моя уява доходить до впевненості, що тільки після цього всі режисери почнуть робити хороші картини. У мене розвивається шкідлива мрійливість. В період постановки «Івана» вона досягла найбільшого напруження. Я склав тоді проект реконструкції цієї вулиці і з піною на губах доводив в обкомі партії і міськраді необхідність здійснення цих виключно потрібних заходів. Мене слухали погано. Тоді я склав план реконструкції кількох площ і вулиць міста з метою його благоустрою і знову почав атакувати обком. Це якось дійшло до столиці. Коли уряд переїхав до Києва, я, що жив на той час у Москві, був введений до урядової комісії по реконструкції міста. Але повернусь до «Івана».

Вимога про здачу фільму обов'язково до жовтня була майже нездійсненною. Це був мій перший звуковий фільм, знятий на дуже поганій апаратурі, ще не освоєній початкуючими звукопрацівниками. І все-

таки фільм я встиг здати, хоч для цього й довелося в останній час посидіти, не відходячи від монтажного стола, без сну, вісімдесят п'ять годин підряд. Фільм вийшов все ж сируватим, рихлим. Керівництво прийняло його погано. «Комуніст» (Таран) вмістив нехорошу погрожуючу статтю, Наркомос Скрипник написав статтю, звинувачуючи мене в фашизмі, і я утік з Харкова до Москви, щоб більше не жити в українському оточенні, не бути одіозною фігурою і не мучитись від різних випадковостей... Я почав працювати в Мосфільмі і незабаром виїхав із своєю дружиною і асистентом Ю. Солнцевою та письменником О. Фадєєвим на Далекий Схід для вивчення краю з метою зробити про цю частину нашої країни фільм. Подорож ця була однією з світлих подій у моєму житті. Я був захоплений величчю просторів нашої країни і її дивовижними багатствами. І красою. Я пройшов приморськими стежками з півтисячі кілометрів, не перестаючи захоплюватись баченим навколо. Стоячи на березі Тихого океану і дивлячись на захід, я згадував Україну, і вона постала перед моїми очима у своєму справжньому розмірі, десь там далеко на заході в лівому кутку, і це помножило мою гордість громадянина великої Радянської країни.

Сценарій «Аероград» я написав у Москві за два з половиною місяці. Я був весь в полоні любові до чудесного Далекого Сходу і сценарій писав з великим натхненням. Цей сценарій я міг читати напам'ять без єдиної запинки.

«Щорс» — це був найкращий мій фільм. І робота над сценарієм про Щорса і над фільмом була найвизначнішою, найзмістовнішою подією мого життя. Я писав сценарій одинадцять місяців і двадцять місяців крутив фільм. Це було ціле життя.

«Щорсу» я віддав весь свій життєвий досвід. Всі знання, набуті за дванадцять років роботи, знайшли в цьому фільмі своє повне відображення. Я робив його з любов'ю і великим напруженням всіх своїх сил, як пам'ятник народу, як знак своєї любові і глибокої поваги до героя великого українського Жовтня. Я робив його з таким почуттям, начебто моя творчість здійснювалась не в мізерному целулоїді, а в камені чи в металі, начебто йому судилося жити в століттях. Я хотів бути гідним народу. Коли під час роботи я захворів, я нестерпно страждав від думки, що, може, мені не вдасться вже довести свою роботу до кінця. На моє щастя, цього не сталося. Фільм «Щорс» я робив на Київській кінофабриці.

Працюючи над «Аероградом» у Москві, я багато уваги і часу приділяв громадській роботі, яку любив. Я був головою Всесоюзної творчої секції працівників кіно. Я організував у Москві Будинок кіно і налагодив його роботу. Працюючи над «Щорсом», я від громадського життя значно відійшов. У мене не вистачало на нього ні сили, ні часу. Я занедбав роботу в творчій секції і в міськраді.

Восени 1939 року, під час визвольної війни за возз'єднання Західної України і Західної Білорусії, я працював у Галичині близько двох місяців як політпрацівник і керівник операторської групи. Зараз я монтую цей документальний фільм, після чого почну роботу над сценарієм за повістю Гоголя «Тарас Бульба».

Мені зараз сорок п'ять років. Признаюся, я дуже втомився і через те не зовсім здоровий. Я перестаю бути швидким. Якщо шановний читач побачить, що я через людську слабість применшив свої недоліки і пороки і виставив себе у світлі більш яскравому й ефектному, ніж дозволяє звичайна скромність, то це,

мабуть, так і є. Тому прошу не судити мене суворо і порадити мені що-небудь, добре пам'ятаючи, що одна людина не може багато [зробити], навіть коли природа наділила її щедрими дарами і добрими побажаннями.

1939, грудень.

В мистецтва сьогодні, зокрема, і особливо в кіно, наша радянська людина повинна вчитися красивіше, культурніше, цікавіше жити, ставитися і висловлювати свої відносини, щоб високий зміст її, як послідовника великих Маркса — Леніна на цій кривавій, важкій, розтлінній землі був облагороджений і освячений відповідною формою.

Зараз потрібен дуже високий стан духу.

З листа до Лева Чернявського, 20/IX 1940 р., Київ.

«ТАРАС БУЛЬБА»

Я ставлю перед собою завдання з найбільшою повнотою втілити у фільмі гоголівську повість, передати її романтичний аромат, її дух. Я вважаю, що повість ця написана Гоголем у найвищій мірі «кінематографічно», і я старався, щоб у режисерському сценарії не було помітно «швів» і слідів мого втручання. У фільмі діятимуть усі персонажі повісті, в недоторканому вигляді залишаться сюжет і композиція твору.

«Тарас Бульба» — повість чудова з усіх поглядів. За своїм змістом — це опоетизований уривок з героїчної історії українського народу. Може здатися, що це — історія стара, давно забута. Але це не так. Повість близька нам духом патріотизму, дружби,

відданості, нещадності до ворогів батьківщини і народу. Вона, безумовно, жива, актуальна і сьогодні, має колосальне виховне значення.

Кінематографія — мистецтво реалістичне, мистецтво надзвичайної емоційної сили, що допомагає формувати свідомість людини, виховувати її в дусі наших ідей і завдань. Можна сміливо сказати, що кіно — вчитель життя.

Постановка історичного фільму, дія якого відбувається кілька століть тому, являє певну небезпеку для художника в тому розумінні, що незвичайність долі й біографій дійових осіб і особливо незвичайність костюмів і взагалі всього зовнішнього вигляду героїв значною мірою заслоняє їх справжнє життя.

Образ запорожця, наприклад, стилізований у нашій свідомості не без допомоги «малоросійських» театральних труп і не завжди вдалих художніх ілюстрацій. Така стилізація знаходить свій вияв у обов'язковому показі стриженої голови з великим оселедцем і довгими вусами, незабрудненого жупана, широченних сатинових шароварів, гопака та іншого. Одним словом, в такому випадку костюмеру і гримеру є над чим попрацювати.

Усього цього, так званого «традиційного», я хочу уникнути. Необхідно відновити історичну правду. Мені хочеться так показати початок XVII століття, щоб глядачі побачили в запорожцях не стилізовану буйну масу голоти і безпросвітних гульвіс, а живих людей, справжніх лицарів, сильних своєю організованістю, беззавітно хоробрих, щедрих і скромних трудівників. Показати, що запорожці були непримиренними до ворогів свого народу. Одне слово, мені так хочеться підібрати артистів на головні та епізодичні ролі і навіть у масові сцени, так їх одягти, щоб глядач

бачив і відчував якусь спадковість, якісь кровні зв'язки з ними.

Прагнення знайти в образах предків, що давно пішли з життя, близькі сучасності й живі риси пов'язане в мене з бажанням показати всю глибину і благородство їх внутрішнього світу.

Я хочу, щоб слова Тараса, звернені до запорожців перед боєм під Дубно: «...Бували й по інших землях товариші, але таких, як у Руській землі, не було таких товаришів, ні!» — щоб ці слова через століття проникали у свідомість, щоб вони закликали нас, як голос безсмертного народу з його всеперемагаючим духом.

Почуття любові до народу, до рідної землі я й хочу втілити у фільмі.

Фільм «Тарас Бульба» має бути романтичним, як романтична і хвилююча сама повість. Українські степи, чудово оспівані Гоголем у його повісті, і Дніпро, і Запорозька Січ, і місячні ночі, і військові походи запорожців, і сила їх любові до батьківщини, помножена на ненависть до ворогів народу, і своєрідний неповторний гумор, що не залишав запорожця у найважчі хвилини життя,— все це повинно надати фільмові того багатого національного українського колориту, який так люблять усі народи нашого великого Радянського Союзу.

Постановку цього великого за своїми масштабами і складного фільму я розраховую закінчити в наступному році.

1 червня 1941 р.

Кобзаря цитувати трудно. Він нагадує мені огненну піч, з якої обережно вихвачують угольки і, перекидаючи їх між пальцями, прикурюють...

З першої записної книжки, 7/IV [19]42.

Часто думаю собі, як марно пропало моє життя. Яку велику помилку зробив я, пішовши працювати в кінематографію. Шістнадцять літ кінокаторги в цьому [...] міщанському смітнику з обов'язковим співжиттям і співробітництвом з мізерними людцями, що ненавидять мене і що я їх глибоко презираю, як недолюдків, некваліфікованих, аморальних, без крихітки святого, людців, що ненавидять мій народ і роблять його нещасним. Скільки погублено здоров'я, життя з людьми, з якими я не хотів би ніколи бачитись. Скільки марно витрачено духовних сил і часу! Коли б усю силу, і пристрасть, і спрямованість за ці шістнадцять років я застосував до письменства, було б уже в мене добрих десять-дванадцять томів справжньої літератури. А так, лежать мої ненаписані твори, як ненароджені діти. І великий жаль бере, що вже й не народяться вони, не житимуть сотень літ, а лишаться як плани.

З першої записної книжки,
10/IV [19]42.

Я в Ашхабад не повернусь...

Днями я буду офіційно зарахований на роботу в політуправління Південно-Західного фронту.

Я вирішив бути тут, а не в Ашхабаді і Ташкенті, віддавши їх Н. і його гвардії. А я буду там, де бореться народ проти страхітливого смертельного ворога. Це рішення моє остаточне, хоч як важко часом і страшно, можливо, десь інколи мені не довелось би. Якщо уже нема у них українського народу і не треба їм, бюрократам, українських кадрів, то не треба й мене. Я краще буду тут.

Що я роблю і що робитиму? Я, дорога моя, рідна

і ніколи ніде не забуваєма Юлюшо, пишу. Я пишу статті для фронтових газет, для ворогів навіть (для закидання ворогам) і для народу (також для закидання). Це також зброя, і така потрібна, що ти навіть не уявляєш. Окрім того, я пишу оповідання. Нещодавно написав одне «На колючому дроті» — велике, пишу ще дві новели для газет і одну повість про своє дитинство. Працюю загалом багато. Народиться у мене сценарій — добре, не народиться — народиться щось інше — п'єса, або роман, або серія оповідань, цікавих і потрібних народові. На Україні німці роблять страхітливо страшні діла — як же мені їхати в ту Азію?

З листа до Юлії Солнцевої, 2/V [1942], Воронеж.

Учора взнав од перебіжчика К., що там, на Україні, читають мого листа із сльозами на очах, плачуть од радості, що подав надію. Багато бійців перейшло на наш бік з моїм листом. Я чуть не заплакав сам од хвилювання, що допоміг людям у страшну, важку годину життя...

З другої записної книжки, 29/V [1942 р.].

Я посилаю до Вас кінооператора Вакара. Але, перед тим як написати про мету його до Вас подорожі, я хочу звернутися до Вас з слідуючим проханням: пишіть, як можна більше пишіть. Не покладайтеся на свою пам'ять. Факти забуваються в більшій чи меншій мірі, але почуття людські, все те дороге і тонке, що виростає з фактів в людській душі, забувається і зникає. Можна згадати про минуле кохання,

примірно, але не можна його пережити й відчути адекватно минулому. Пишіть. Ви мусите повернутися з війни багатющою людиною. Пишіть про все багато, спостережливість у Вас є, і почуттям бог не обидив, якщо вже Ви такий оказалися. Описуйте соціальні явища, характери. Записуйте окремі думки свої, людські, Ковпакові. Пам'ятайте, Ковпак мусить остатися в мистецтві і в історії України. Це мусите зробити Ви. Кажуть, старий надзвичайний оригінал, тонкий і мудрий чоловік, справжній син народу. Передайте йому мій самий низький поклон і братське привітання, хай буде здоровий. Я думаю, мине війна, ми ще зробимо про нього й про Вас картину, не забувайте про це. Хай пишуть партизани. Навчіть їх. Заохочуйте. Нехай пишуть щоденники, інтимні, теплі, а не рапорти для домашнього вжитку. Я не надіюся особливо на наших українських письменників. По-перше, вони майже всі — поети. По-друге, їх мало. По-третє, вони невірно здебільшого бачать життя. У них, так би мовити, малий душевний габарит. Оце Ви мусите пам'ятати. Я сподіваюся, що українські письменники виникнуть з війни — нові письменники. А що коли внаслідок Вашого отакого щоденника у Вас родиться книга про народ український у боротьбі за життя? З показом героїки, могутніх характерів, талантів воєнних, пристрастей людських, високих бойових піднесень, розмаху великості душевної, що доповнюється славним прадідом великим, і низості падінь, і нікчемства, і темряви, і зради, і блукань у складних перепльотах велетенських катаклізмів, в огні і полум'ї, в огнях, болотах, пожежах, шибеницях, руїнах, у лісах, мов звірі, що й голову нікуди приложити, без знання, часом без присяги, без знання історії своєї, без вихованого часом патріотизму, під різними впливами,

роз'ятрених агітацією, де скористовуються проти нас всі наші дурні помилки тощо. Чоловіків, дівчат, підлітків — словом, всього того, що дає Вам, Вершигоро дорогий, наша кривава, вічно трагічна Волинь.

[...]Зараз робиться фільм «Україна в боротьбі» під моїм худ. керівництвом, документальний. Український народ на фронтах. На заводах Уралу і — головне — в партизанах. Таким чином, Ви будете центром цієї картини. Їй надається велике значення як документу характеру міжнародного призначення для міжнародного екрана. Я радий, що посилаю цього хороброго і славного хлопчину Вакара до Вас [...]

...Мені не подобаються наші документальні військові картини. В них нема людини. Вони в монтажі так дрібно пошматовані, що в них нема людини. Людина не завжди там, де вона біжить, перебігає, метушиться і т. д., вона починається там, де по бігові й стрілянині вона спиняється вчасно і мислить. Оце треба уміти подати. А люди, мені здається, нігде так багато не мислять, як на війні. І чому цього не помітили оператори, бог їх знає. Крім того, у нас у хроніці кровобоязнь і боязнь мертвих. [...]

Я вважаю, що це невірно. Кров нашого народу кричить і вимагає світового екрана. Хай дивиться світ, як умирають за нього наші люде. Хай плаче над умираючими партизанами, селянами, дітьми, жінками. Хай ненавидить презренну кров ворога — вішателя, вбивці. Хай дивиться на наші жертовні пожари, на всю Україну, окривавлену матір нашу, в огні й стражданні, на щедрих на кров і на жертви дітей її збройних.

З листа до Петра Вершигори, 1943 р., [Москва].

Сьогодні закінчили «Битву за нашу Радянську Україну»... Знаю одне: фільм «Битва...» — абсолютно правильний. В чому його правда? В грандіозності горя відступу і неповноті радості наступу.

З третьої записної книжки, 28/VIII [1943 р.].

Тут всі сліди битви сценариста з письменником. Один закликав до строгого професійного рисунка сценарію, другий, вражений стражданнями народу, весь час поривався до розширення теми, розмірковувань, ліричних відступів, до авторської участі в громадді великих подій.

Нехай вибачливий читач, мій сучасник і друг, не нарікає, коли вирощене мною невелике дерево не цілком гіллясте і струнке, коли багато гілок тільки відчувається, не встигнувши ще вирости серед небачених пожарів і катастрофічного грому гармат, що стрясають сьогодні нашу землю. В моїй свідомості все тут написане — тільки прозора основа великої майбутньої книги боротьби мого народу за визволення з-під ярма гітлеризму.

Якщо внаслідок гостроти моїх переживань, сумнівів чи помилок серця які-небудь міркування мої виявляться несвоєчасними, чи занадто гіркими, чи не досить урівноваженими іншими міркуваннями, то це, можливо, так і є. Тоді прошу читача незлобиво виправити мене своєю доброю порадою.

«Україна в огні», 1943 р.

Сьогодні ж узнав од Большакова і тяжку новину: моя повість «Україна в огні» не вподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і для постановки.

Що його робити, ще не знаю. Тяжко на душі і тоскно. І не тому тяжко, що пропало марно більше року роботи, і не тому, що возрадуються вразі і дрібні чиновники перелякаються мене і стануть зневажати. Мені важко од свідомості, що «Україна в огні» — це правда. Прикрита і замкнена моя правда про народ і його лихо.

Значить, нікому, отже, вона не потрібна, і ніщо, видно, не потрібно, крім панегірика.

Щоденник, 26/XI 1943, [*Москва*].

Розпочну я краще писати новий сценарій про народ. І не буду я його писати ні про дважди героїв, ні про трижди зрадників, ні про вождів, що самою присутністю своєю вже прикрашають твір і надії постановщиків за безапеляційні путеводні сентенції, а напишу я сценарій про людей простих, звичайних, отих самих, що звуться у нас широкими масами, що понесли найтяжчі втрати на війні, не маючи ні чинів, ні орденів. Напишу, як їм жити і що робити і як і що думати, щоб краще жилося по війні по закону божеському і людському. Дія починається поверненням на руїну родини.

Щоденник, 5/XII 1943, [*Москва*].

З великою приємністю працюю над літературним сценарієм «Мічурін». Я розпочав сю роботу перед війною і зараз повернувся до неї, як до теплої рідної хати. Се ніби не в'яжеться трохи з моїм «націоналізмом». Адже се тема руська, про руський народ, проте я думаю, що мені не заборонять писати про його добре, люблячи палко і свій народ.

Світе мій, чому любов до свого народу є націоналізм? В чім його злочин? Які нелюди придумали отсе от знущання над життям людським? Ну, цур йому. Пишу про воїна-мученика і борця великої і рідної мені ідеї: облагородження нашого народу радянського через сади. Мічурін. Так, отже, ні. Оказується, що се «уход от действительности, могущий навлечь на себя...» і т. ін. А між тим, мій фільм про Мічуріна сказав би радянському (всім!) глядачеві, їй-богу, багато більш, ніж усі наші камери тортур на екрані, іменуємі фільмами на «военном материале», з вбивством дітей, жінок, і криком, і жахом, і жорстокістю, що їх і так пребагато у нашому житті. Про людину, про життя, про труд і благородство високої мети.

Щоденник, 19/I 1944.

Дописую «Мічуріна». Чим більше пишу і вдумуюсь в написане, тим більш люблю сю людину. Може, він був і не такий, напевне, не такий. Я одкинув майже всю суму невеликих приватних побутових правд, прямуючи до єдиної головної правди сієї Людини. Се мені дає багато для думання. Мені приємно писати про сього справжнього сподвижника Леніна, скромного і органічно глибоко відданого комунізму трудного і складного чоловіка. Я почуваю в ньому себе, прости мені, світе, за порівняння.

Щоденник, 22/II 1944.

Америка одмовилась дивитися мій фільм «Битва за нашу Радянську Україну».

Вона, підла і перекупка, і спекулянтка, не захотіла навіть глянути на ту кров, яку купує вона за свій свинячий бекон у консервних банках.

Будь же ви прокляті, панове і [пані] американці, з усім вашим добробутом і лагідними усмішками.

Проклинає вас мій батько, мати і я з усім народом українським.

Щоденник, 9/IV [19]44.

Учора в ВОКСі шанували творчість Чапліна. Гарно виступив англійською мовою Пудовкін.

[...] Потім дивилися «Золоту лихорадку» — чудесну молоду картину Чапліна. Я сміявся, як давно не сміявсь.

Щоденник, 28/IV [19]44.

Якщо вибирати між красою і правдою, я вибираю красу. У ній більш глибокої істини, ніж у одній лише голій правді. Істинне тільки те, що прекрасне.

І коли ми не постигнемо краси, ми ніколи не зрозуміємо правди ні в минулому, ні в сучаснім, ні в майбутньому. Краса нас всьому учить. Ся проста істина лишилася, проте, не признаною, особливо ворогами високих мислей і почуттів. Краса — верховний учитель.

Доказ цьому мистецтво — малярі, скульптори, архітектори, поети. Що б нам лишилося од Риму, од Ренесансу, коли б їх не було?

У всякому людському я хочу шукати красу, себто істину. З А. Ф[ранса].

Щоденник, 30/IV [19]44.

«Повість полум'яних літ» не повинна бути звичайним оповіданням на екрані з боку побутового, натуралістичного, манерою тлумачення реалізму. Се мусить бути річ реалістична в розумінні ви-

сокому, мистецькому. Її поетичний дух, мистецький хід узагальнень, вибору прекрасного серед красивого, вічного в тривалому, епічного у звичайному — все мусить бути підпорядкованим єдиному стильовому комплексу строгого мистецького твору. Не повинно бути ні одного порожнього, байдужого метра, ні одного випадкового, нічого не значущого слова.

Треба вкласти в уста персонажів все краще і високе, що сприяло б художній висоті і високій життєвій поетичній правді твору. Треба відповідно мистецькому стильовому плану і вибрати і персонажів, і одежу, і особливо пейзаж. Останній мусить відігравати особливу, вирішальну в великій мірі роль.

А народ увесь в цілому треба поставити над війною. Щоб він у картині був більший за війну, народ радянський, смертю смерть поправший.

Щоденник, 3/V [19]44.

Дивився випуск «Од Вісли до Одера». Є сцени боїв у Познані величні. Полонені німці на вулицях, де їх б'ють люде, як собак, чим попало. Се картина епохи потрясаюча, як потрясаючі й величезні натовпи розстріляних німцями в'язнів у дворі тюрми. Знову женуть полонених, що залишились після нечуваних боїв у Цитаделі. Багато старих, багато ранених. Один гордий і сильний юнак ішов серед ранених. Все являло картину трагедійну і катастрофічну. Пригадався Картаген у Флобера. І тут же фільм про вибори патріарха всея Русі Алексія. Поруч з війною оці бородаті не віруючі ні в що комедіанти в митрах і брильянтах справили враження жалюгідне: дві тисячі років проповідують вони на всіх мовах любов і милось,

і зараз, під час повного банкротства своєї, здавалось би, ролі, серед трупів і моря крові банкроти знову понадівали свої дурні блискучі макітри, і люди дивляться на них і хотять неможливого, простого і звичайного: добра.

Щоденник, 28/III [19]45.

Найбільша достовірність життя — страждання не піймало Вас за сей нечуваний в історії людства великий час. Сьому можна тільки позаздрити, а я, позбавлений вже заздрощів, милуюсь здалека, читаючи оті Ваші визнання. Не турбуйтесь, друже, все в порядку. Будем щасливі і вдячні рідній землі, що нагодувала й напоїла нас не тільки хлібом і медом, а й чистими думками і незлобивими почуттями, любов'ю до людей, співчуттям до людського лиха, гнівом до ворога. Все має свій час. Все приходить і все відходить. Весело Вам. Я підтримую Вашу веселість і навіть безтурботність. Несіть людям радість, сміх, який їм потрібний нині, як ніколи. Не лікуйте «хвороби». Прийде час і сам покладе Вам на чоло всі зморшки, які Вам судилось. Ми живемо в епоху драм і трагедій. Засмаглі під епічними вітрами сучасності або ті, що плентаються в завихреніях епічного вітру, оглядаються на Вас, як на диво. Може, якийсь редактор чи вчитель драми буде невдоволений часом, що Ваш дзвінкий тенор погано бере басові ноти. Нічого. Ми будемо з вами робить комедію. Я повірив у Вас. Я допоможу Вам всім, що тільки маю в моєму мистецтві. Мій внутрішній голос підказує мені, що я не помилюся в Вас, а Ви — в кінематографії. Над проблемами безпредметного сміху чи предметного, над всіма особливостями жанру говорити нам доведеться багато.

І над проблемами смаку і культури,— все перед нами. А зараз вдивляйтесь пильно в людей, що творять перемогу, жадно хватайте все, що проходить перед очима, збагачуйте свою душу, свої почуття. Не книжна драма і не мальована кров, а велетенська Людська Комедія, для створення якої ще не народився Данте, хай розгортається перед Вашим духовним зором. Не обминайте нічого, будьте невтомним і ненаситним — все пригодиться для творчості, одстоявшись в літах, у щасливому бігу часу, в який так хочеться всім нам вірити.

У мене виникла думка: а чи не є часом Ви зі своїм епохальним маршрутом солдатського блазня і оті солдати, що після кожного поранення стрічаються з Вами в ріжних місцях, посуваючись до центра Європи, чи не є отсе основою сюжетною надзвичайної гостроти кіносценарію?! Ось де роль — безжурна, безтурботна — сплітається з ролями епічними, драматичними. Ось де так званий безпредметний Ваш сміх заблищить на тлі грізних блискавиць, крові, гніву! Подумайте над сим. Самі відчуєте, що намагання смішити заради сміху — справа помилкова, можлива і вповні припустима на естраді, в театрі чи кіно в короткому часі, себто метражі. Повнометражність вимагає високого інтелектуального шарму, щоб сміх ішов непомітно, як проміння, як шумовиння з повного вщерть келиха дорогого вина, щоб десь, проте, за ним, ні-ні, та й почувалася терпкість прихованої гіркоти страждання. [...] Можна зробити фільм буквально поетичним, філософським, лишаючи в ньому основну ролю — Ваше чисте амплуа. Я про се вже думаю.

З листа до Юрія Тимошенка,
12/IV 1945 р., Москва.

...Дід Едісон був правий: найдорожчий скарб у світі — час.

Я так се знаю по собі, що часом плакать хочеться, коли згадую, як марно я потратив у житті і часто не на те, для чого був покликаний долею, як довго се здавалося мені. Так мало зроблено добра. А вже повечорів мій день, і сум мене бере. Уже склероз заморожує моторошним холодом мій розум, сковує творчу фантазію мою. Моя нива, де цвіли фантазії мої і поривання вперед, вже засмічується бур'янами спогадів про минуле. І вже не завернуть мені часу в гості, не осідлати коня вороного... Пробачте, впадаю в ліризм. [...]

...Вивчайте мову. Коли б я зараз мав Ваші літа, я вивчав би мови, і ніщо в світі мене перед цим не спинило — ні женщини, ні друзі, ні проклятуща українська лінь. Учіться, ходіть, вдивляйтеся у все, все забирайте з собою, збагачуйте себе враженнями, спостереженнями, працюйте, к чорту Ванзее чи де Ви там катаєтеся в човні. Шукайте людей розумних і змістовних. Не пийте горілки, думайте красиво, хай Ваш душевний стан буде завжди рівний і просвітлений, спрямований на добро, вперед, до — Будьте здорові — творчості.

З листа до Юрія Тимошенка,
1/VII 1945 р., Москва.

Я кінорежисер. За все своє творче життя я не бачив ні одної своєї картини в хорошому кінотеатрі на хорошому справжньому екрані, видрукованої на хорошій плівці кваліфікованими лаборантами.

Кінотеатри жалюгідні, екрани подібні до поштових марок, маленькі, як правило, скрізь, і нікому в го-

лову не приходить, що екрани можуть бути великими і враження од картини зовсім іншим — величним і прекрасним. Звук аморальний і аморальна обробка плівки, брудної, з миготінням «брильянтів», засвіченої і вбогої. На мене находив завжди гнітючий сум при одній лише думці про перегляд картини. Вона скрізь і завжди була гіршою, ніж я уявляв її і творив. І се було одним з нещасть мого життя. Я був мученик в результатах своєї творчості. Я ні разу не мав насолоди, навіть спокою од споглядання результатів своєї безмірно тяжкої і складної праці. І чим далі, тим все більш переконуюсь я, що 20 років кращого свого життя потратив я марно. Що б я міг створити!

Щоденник, 4/VII [19]45.

Читав «Повість полум'яних літ» на сценарній студії. Таким чином, у мене сьогодні знаменний день.

«Повість» на них справила велике враження, але що вони могли мені сказати?

...Яка буде доля «Повісті» — не знаю. Може, попаду з «Огня» да в «Полум'я», може, ні,— всі ми ходимо під одним богом, всі в його власті. Читаючи, помітив, як багато ще треба над нею працювати, і помітив ще своє невміння все ж таки писати. Трудно писати. Трудно викласти душу, безмежно трудно бути точним і ясним. Недостача слів, образів раптом забиваються навалою многослів'я, епітети лізуть скрізь, як комарі, і ні видавити їх, ні прогнати. Мова одноманітна. Дія надмірна. Недостаток ерудиції затулив гіперболами. Довго ще треба вчитися.

Щоденник, 17/VI [19]45.

...Я хотів, аби Ви пройшли зі мною одну картину, як, припустим, асистент. Се був би для Вас повний університет кінематографії, після чого Ви пішли б своєю дорогою до своїх маршальських верховин, а я б дивився Вам услід і радувався Вашій красивій ході. Я й досі не кидаю сієї надії. [...] Становище моє, щоб Ви знали, таке. У мене є режисерський сценарій «Тарас Бульба» [...] Я теж хочу зробити його кольоровим. Тут треба створити таку картину, щоб звеселити весь Радянський Союз, і ми се зробимо, не дивлячись ні на які труднощі. Ніщо не повинно спинити нас, хіба моя смерть. Але «Бульба» вимагає принаймні піврічної підготовки, якщо не більше. Що робить півроку? І ось тут випливає другий план. А чи не зміг би я створити за сей час інший фільм, якщо не цілий, то бодай половину, щоб потім уже якось дотягти його з «Бульбою» разом? Ідея теж непогана, коли б дозволяло здоров'я і організація праці. І сценарій є. Се «Повість полум'яних літ», що я її закінчив днями і віддав на затвердження. Правду кажучи, я не раз навіть думав скористати Вас не тільки як асистента, стажера, учня, а і як артиста. А може б, Ви створили образ Андрія? Чи Івана в «Повісті». Я не кажу, що обов'язково, я тільки припускаю можливість і такого варіанта. Мені хотілося би все як можна скоріше поставити на ноги [...] Учитись треба на високих зразках і думати треба про високе безупинно, аби піднести природу до самого себе і зробити всесвіт відображенням своєї душі.

[...] Ще одне — ніколи ні при яких обставинах, ні на єдин день не переставайте вивчати мову. Я Вас просто заклинаю. Оволодійте нею, як своєю. Мине якихось два роки, і все своє довге і, вірю, щасливе життя Ви будете дякувати мені й собі за наполегли-

вість і мужність. У Вас прибавиться розуму, знання, світ стане конкретнішим і яснішим, і,— що саме найголовніше,— Ви виграєте в своїй кінематографії. Ви не будете провінціальним,— себто Ви зразу ж позбавитесь самого найтяжчого і непростимого гріха в мистецтві, і тоді Вам не страшний буде ні народний... ні всі вельможнії вітії, що затікають смальцем самозакоханості, признані цілим кутком українським. Недобрі, може, товстошиї горілчані митці. Будьмо пильні й суворі до себе, хай не затулить нам світу наш успіх, будьмо ненаситні до нового, щедрі на добро, аби вода в нашому потоці була завжди чиста і прозора, щоб життя одбивалося в ньому прекрасне на радість людству.

З листа до Юрія Тимошенка, 27/VII 1945 р., Москва.

І не Україні одній я належу. Я належу людству, як художник, і йому я служу.

Мистецтво моє — мистецтво всесвітнє. Буду творити в ньому, скільки вистачить сил і талану. Буду, хочу жити добром і любов'ю до людства, до найдорожчого й великого, що створило життя,— до людини, до Леніна. І де я вмру, однаково мені.

Щоденник, 5/VIII [19]45.

Показалося якось мені, що я міг би написати комедію. Сьогодні, кинувши «Повість полум'яних літ», я цілісінький паркий день просидів за столом над задумом. Сміх і гріх! Пробував сміятися, а хочеться плакати. Придумав назву «Молода кров», перебирав прізвища дійових осіб, персонажів, типаж знайомих, сюжетну в'язь, і голова втомилася до впаду.

Що зі мною? Висохла уява, погасла пристрасть? Чого мені так важко? Чи я просто втомився од роботи? Так і зробив же неначе небагато [...] Проте не буду занепадати духом. Поволі одкристалізується основа фабули, сюжетні ходи персонажів, а зміст, і деталі форм, і гострота, і гра знайдуться. Як би мені хотілося зробити веселу комедію. Адже до кіно, пригадую добре, пішов я дев'ятнадцять літ тому з єдиною метою — робити комедійні фільми. Все в мене не так, як у людей.

Щоденник, 16/VIII [19]45.

...Я написав «Україну в огні» з огненним болем у серці і палким стражданням за Україну, що перебувала в німецьких лапах, з болючим жалем і страхом за її долю...

Щоденник, 19/IX [19]45.

Закінчив «Повість полум'яних літ». Не думаю чомусь зовсім про її долю. Коли згадую всю історію народження й загибелі «України в огні», не можу гірко не вхмильнутися собі. Справді, чого мені ждати і що мені треба? Визнання, компліментів, чи грошей, чи слави? Не треба мені слави, бо на неї, задрипанку, знайдеться знову п'яненький Н. чи блакитний ангел N.

Одне мені треба. Щоб не одібрала в мене доля сліз і плачу по п'ятнадцяти мільйонах смертей мого нещасного вимученого народу. Коли подумаю, що сталося й що робиться, скільки страждань, кривди, смерті, жорстокості нелюдської, неземної, пекельних мук, нечуваної люті, катувань, неправди, прихованих скорбот, лжі, заслань і розстрілів. Скільки нелюбові

до народу і боязні його невсипущого духу! Боже мій... Скільки розбитих духовно й фізично сердець. П'ятнадцять мільйонів трупів і вигнанців! Я не знаю нічого страшнішого на світі. Що «Повість полум'яних літ»? Хіба таку писати повість про смертельну рану народу? Трагедію треба писати, новий Апокаліпсис, новий Дантів «Ад». І не чорнилом у Москві, а кров'ю й сльозами, мандруючи по Україні, в убогих хатах, під вікнами сиріт, у пустках і на пожарищах великої Матері-Вдовиці.

Та що ж поробиш, коли [...] «нужна правда возвышенная».

Щоденник, 22/IX [19]45.

Благословен мій день! Старію. Сьогодні снилося мені, що є на світі бог. Що покликав він мене до себе і повелів ангелам своїм випалити з моєї душі і вирубати огненними мечами смуток і печаль пригноблення, страх за матір-отчизну свою, за родину і жінку, і за себе, й за все, що я люблю. І ангели здерли з мене окривавлену шкіру і кинули її в огонь, аби я став чистим. Потім вирубали вони по його святому повелінню мій талант і дали мені новий. І став я німий, забувши всі слова, всі літери і всі їх значення умовні.

— Я знімаю з тебе брем'я Слова, людино моя,— сказав мені він.— Я не давав тобі його. Ти сам хватившись за нього, мов дитина за огонь чи склянку отрути. Воно є лож сьогодні на землі. Я помилившись в твоєму таланті, хоч я і бог. Однині я звільняю тебе од кайданів, скованих із літер. Бери собі другий талант. Я не підказую тобі нічого. Ти не помилишся тепер у виборі і сам, бо ти став нещасливим.

«Дай мені Музику, боже».

«Бери».

І став я композитором. Все, що я знав, відчував, все, що бачив мій духовний зір,— все обернулось у звуки. І я став свободний. Я розчинивсь на мільйони звуків у трансцендентній своїй найвищій сфері і написав для людей, яких я люблю більш за все на світі, правду, всю, без страху, без ложних слизьких, солодких і підлих прикрас, без угодництва, без тупості і без потурання тупості застарілих неуків і холодних честолюбців, безмірно лячних і ненаситних, жорстоких невір і ненавидців людини.

Яку я музику створив? Чому продзвеніла вона благовісним дзвоном понад усім світом? Чим звеселила й підкорила собі всі людські душі? В чому був її зміст, в чім сила?

Се була патетична симфонія боротьби про Радянський Устрій на Землі. Був гімн Радянському Всесвіту.

Я створив його з безлічі найскладніших сполучень звукових. Найрізноманітніших, протирічивих. Як хімік чи коваль я сплавив героїчні звучання з пустими, нікчемними акордами шелесту паперів і скрипу канцелярських пер, широкі, як море, пасажі юнацьких благородних поривань і стремлінь до чистого, всезагального, одвічного з нудними цифрами тупих барабанів. Труби захоплення з плачем голодних саксофонів. Громи всесвітніх небачених напружень мідного інструменту, казкові лунання слави перемоги з сичанням кляузництва, грубості і поганої невеселості. І десь на сорокових поверхах, на самих верховинах симфонічних хвиль мого твору сплелись у трагедійному танку радість з невдоволенням, слава з непотрібним фасадництвом, і гімни, і крики, і восторги, і стогнання труда з бурними каскадами дармоїдства і невміння.

А ще вище понад усіма звуковими арміями і стра-

тосферичними ескадрами звучань розлилася на цілий всесвіт нечувана в історії звучань щедрість на смерть і невміння жити. А внизу, по самих густих і важких-преважких басових низах, скрипіли, гули, затухали і знову гули, і ревли ревом, і плакали одинокими душерозпинаючими сурмами тисячі невисказаних запитань придавленої, сірої, бідної, невеселої некрасивості. Твір почав жити, бо він не був Словом.

З чого складається красота? З того, з чого й життя, й перемога. З осердечненого любовного сполучення всіх його явищ. У моїй Симфонії перемагала Радість, і сила її оптимізму і всепокоряюча Краса були якраз у подоланні наявності безлічі лихого.

Як все просто! Стоїть лише виховати любов до Людини і уникати підозри і ненависті, як смерті.

Щоденник, 23/IX [19]45.

Основна мета мого життя зараз — не кінематографія. У мене вже немає фізичних сил для неї. Я створив жалюгідно малу кількість кінофільмів, вбивши на се весь цвіт свого життя, не по своїй провині. Я — жертва варварських умов праці, жертва убожества і нікчемства бюрократичного, мертвого кінокомітету. Знаю, що не повернуться назад літа і що нічим уже їх не догнати. Тому, спохватившись лише зараз і думаючи про марнотратство часу і сил у кіно, я не до кіноплівки, химерної целюлози, звертаю свій духовний зір. Я хотів би вмерти після того, як напишу одну книжку про український народ. Коли я оглядаю межі сієї книги, сусідні, так би мовити, її держави, я бачу Дон-Кіхота, Кола Брюньйона, Тіля Уленшпігеля, Моллу Насреддіна, Швейка. Я думаю

про се вже років п'ять, шукаючи форми. І часом вже здається мені, що я знаходжу форму. Я хочу так її написати, щоб вона стала настільною книгою і принесла людям утіху, відпочинок, добру пораду і розуміння життя.

7/XI [19]45.

Сьогодні точно і вповні відчув я усім серцем, що мені судилося, якщо я не вмру наглою смертю, написати одну велику книгу, ту саму, яка жила в моїй підсвідомості багато вже літ. Вона просилася на світ в якихось своїх деталях ще в двадцять восьмому році в ненаписаному «Царі» — моєму кращому нездійсненому сценарії, вона жила вже в епізодах «Міри життя», в діалогах, в сентенціях, в постійному моєму стремлінні до синтезу. Я вже вірю в неї і вже щасливий. Мене вже можна садовити на хліб і воду, затулити од мене світ, не приймати мене. Мені нічого не треба. Мені треба принести народу радість у мистецькому своєму творі. І більш мені нічого не треба. Вірую, вірую, вірую!

Я почну від сього дня берегти себе од лихого ока, од нерозумного слова, од житейських дрібниць. Політиці приділятиму найменшу долю часу. В політиці я житиму тільки на сталінських інтегральних верховинах споглядання. Всю свою силу, весь розум очищу од дрібного, повсякденного. Заклинатиму себе піднестись до висот написання тривалого твору на довгі літа. Встановлю вечірній час, як молитву народу, полечу духовним своїм зором на Україну до рідного народу, якого ніжним сином я є, був і буду во ім'я отця.

Щоденник, 9/XI [19]45.

...Примітка. Отсю сцену, що я вам абсолютно точно і правдиво описав як очевидець, я пригадував два рази. Вдруге вона видалась мені хоч і не такою правдивою, зате більш неначе художньою. Поскільки піднесена правда є дорожча за звичайну. І красота. А раз я почав уже вам писати, то я теж мушу думати про красоту як персонаж історії. Така красота, кажу, є більша, ніж правда, бо вона вміщає в собі і істину і є єдиним учителем життя, то я мушу в виді примітки описати вам точно і другий свій спогад про сю ж таки історію. (Моління про кулю).

...Все, що записано в мене про літературу й народ, мусить цілком увійти до роману.

...Дивна річ. Усякий блазень з вічним перце́м у руці пнеться показати, що він письменник не селянський. І ніколи письменник, щоб ви знали, не стояв так далеко од нас, як от зараз.

...Вже нема ні шевця, ні кравця, ні прикажчика, ні різника — ще тільки завідують чимсь да в кіно. І інтересно, ще я помітив, що в книжках виводити їх можна тільки з красивого боку. А щоб там показать подлеця, жулика, пройдисвіта, трутня, мошенника — боже сохрани. Нема. Колись, кажуть, були. Зараз нема. Увесь реалізм став такий благоприятний до їхнього образу в епосі, що краще я приєднаюсь до нього та й пошкандибаю собі дальше.

Треба найти форму і відповідне місце для цілого розділу: Кравчина в роботі. Хто робить, хто не робить. Проблема роботи, проблема створення матеріальних цінностей і проблема паразитаризму. Паразити навколо Кравчини. Їх багато. І не біда, що їх багато. Біда, що вони існують, як паразитаризм ак-

тивний, що об'їдає Кравчину, а ще гірше, що він заважає працювати. Се бюрократизм. Бюрократизм у сільському господарстві. Режисура чи масовка на полі. Творення, творчість чи виконання.

Діти, баби, діди. Що робити? Сторожі, пожарні, конюхи, доярки, свинарки, пастухи, кладовщики, бухгалтери, рахівники, ланкові, заготи, голови, секретарі, предсідателі, завкадри, міліція, птахівництво, пасічники, емтеесівці і т. д. і т. п. Це — робкоп. Можна й так.

Тільки скажіть мені, чому ж не весело стало житися в селі? Чому так почали уникати фізичної праці? Хто прокляв її? Хто заворожив, зневажив? Для чого з людини, що обробляє землю, зняли красу вишивки, покрою, кольору? Чого стала людина землі карикатурою на городського гультіпаку? Для чого се? І звідки? Фізичну роботу ненавидять раби і паразити! Так хто навколо мене?

Чому я перестав цікавити письменника?

Чому поет вважається відсталим, коли складе якийсь хороший вірш про мене?

Чому дітям моїм учитися важко?

Чого тікають вони з села? Чого розлітаються з нього?

Те, що мене полягло в боях Вітчизняної війни, як нікого, се я знаю, і з цим я мирюся, бо інакше, припустим, і не могло бути. Але чому письменники пишуть про моє життя зараз різні блюзнірські комедійки, для чого затуляють перед світом мою велику і високу правду?

Я проведу Кравчину через ад два рази і раз через чистилище. Я не Вергілій, і Кравчина не Данте. Він солдат-піхотинець, не закований в броню перед всесильною зброєю двадцятого віку. Його рятує земля і нове Слово.

Через пекельні огні він перейде обпалений, і в темних водах Стіксу він потопатиме не раз. Кров грішних і праведних не раз змішається з його кров'ю.

Але рай в своїй душі він пронесе чистий, хоч і обпалений на вуглах, закурений димом і в кривавих плямах. І Слово як краєугольний камінь нових тисячоліть. Ленін.

...Національний епос — втілення історичної пам'яті народу.

Роман має бути написаний народною мовою.

Життя послало нам сюжети незвичайні. Їм треба дати художню обробку.

Фантастичне змішалося з героїчним.

Жорстокість — зі спокоєм і благородством людського духу.

Ницість із вірністю.

Хихикання і агакання безумців з неухильним сарказмом смілого розуму на шляху до справжньої мети людської революції: до єдності світу в думці і дії.

Ідея революційного гуманізму.

Революційної героїки.

...Пишу таку, наприклад, думку, що всяка війна безнравственна в своїй внутрішній основі. Тому і зображати її в книгах як благородство і красу людських вчинків — злочинство й глупота. Війна — дурна. Жорстокість і всесвітня дурнота, одягшись в атавістичне пір'я, прославлене тисячоліттями книжної брехні і кровожадних дурощів, перетворюють мене в щось гірше, дурніше й страшніше за дикого звіра. Я вже не кажу про таких благородних і достойних пошани тварин, як собака, кінь чи корова.

Війну називають мистецтвом. Вона таке ж мистецтво, як шизофренія або чума.

Продажні писательські пера освятили її в віршах і товстенних книгах. Малярі дурноголові споконвіку придумували для неї одяг, фарби, різьбярі ставлять на майданах пам'ятники не ганьби і глупства, а слави ватажкам і їх коням. Те, що повинно давно вже стати предметом громадського сорому і непристойності, возвеличується. Атавізм дикунський існує. І вчені дурні служать атавізму, як раби з мізерною фантазією і відсутністю достоїнства людського,— атомна бомба.

...Коли б я був великий художник чи різьбяр, чи коли б я завідував чимось великим, от кому б я створив пам'ятник епохи. Не синам моїм, не героям, що літали попід небесами, кидаючи бомби, не полководцям, що водять нас в бої, не парубійкам полум'яним, що кидались в високім пароксизмі грудьми на кулемети. Ні, я створив би пам'ятник Олесі. Я поставив би її в упряжці, пам'ятник із золота, створений руками великих майстрів. Я повелів би майстрам, перед тим як кувати її постать на вічні віки, надіти чисту одежу і постувати сорок днів, як се робилося колись перед великим святом.

А перед пам'ятником я б запалив невгасиму лампаду.

Пам'ятник всегеройства, великомученичества і ганьби чоловічества.

Пречиста матір мого онука, у якої перегоріло молоко в грудях молодих [...]

...Мій рукопис мусить бути оздоблений не тільки заставками, кінцівками, заглавними літерами, не тільки великою кількістю ілюстрацій, а й фотографіями. Зробити все рукою любовно і досконально, як твір життя. Літопис.

Розподілити книгу, власне її внутрішню основу —

характеристику Тараса, на розділи. Кожний розділ, будучи органічно об'єднаним з усіма іншими розділами, мусить мати своє точно визначене спрямування:

Роман — наївний, простий і недотепний.

Роман — розумний, складний і дотепний.

Веселий і безжурний.

Ні, сумний і глибоко замислений.

Добрий і недобрий. Він м'який, як віск. Він і твердий, як криця.

Мстивий і великодушний.

Лінивий, не лінивий трудяка.

Одне слово, вся повнота народної психології, народного характеру повинна знайти в ньому собі місце, розмежувавшися в належних правдивих пропорціях, відповідних основам українського національного, народного характеру.

...Сон — форма, спосіб монтажний, композиційний для висловлювання різних цікавих і надзвичайних речей і можливостей нездійсненних. Часом губиться межа між сном і дійсністю.

...Руїни обурливо огидні. Вони пригноблюють душі, і в них не хочу я шукати красу. Народ не бачить краси в руїнах. Пробував заспівати на руїнах веселу пісню. І замовк.

Благородні руїни? Не знаю. Я знаю жалюгідні руїни.

Щоденник, записи вересня — листопада 1945 р.

Народ лише тоді досягає свого щастя, коли свято зберігає звичаї своєї старовини, свої прості характерні риси і свою незалежність.

«Материні пісні».

...Тепер щодо київської оперети...

Так от, Юрко, я думаю, що нечистий її не візьме, оту київську оперету. Се та копиця, під якою завжди вас чекає чарка, і нікуди вона од Вас не втече, як би не скубли копицю саму, як би не крутились коло чарки любителі і цінителі. Велике діло сміх і веселощі. Коли народу в чомусь трудно, можна, коли є талант, зробитись блазнем і крутитись перед ним колесом, аби розвеселити, розважити його. Се велика правда, і многі справжні митці десь несуть у своїх душах отсю готовність. Але коли є можливість в сьому ж таки плані творчості розмахнутись не на лише київську авдиторію, а на всесвітню, для того, аби таким чином і сама київська стала кращою, подивившись на себе з боку,— чому не спробувати. Одна добра картина — се п'ятдесят мільйонів людей. Різних націй, держав, континентів. Я хотів би, аби Ви як художник сформувались в цілком сучасну людину — в найширшому інтернаціональному розумінні сього слова [...] Настрій у мене, Юра, добрий. І не тільки тому, що нічого, ніякого нового зла зі мною не трапилось, а тому, що я хочу творити. Закінчив з Ю[лією] І[политівною] режисерську розробку Мічуріна. Закінчив і «Повість полум'яних літ». Вона гарно пройшла в сценарній студії, а зараз в Комітеті маринується. Ні, очевидно, там нашпиговують «ізмами», побоюваннями, отруйними ягодами з древа якбичогосьневийшло, обкладають листом лавровим, тим самим, що на мерців кладуть, припльовують, пришіптують, одганяють відьом.

...Розпочав я ще одну велику роботу. Се буде, треба думати, саме найбільше і найскладніше з усього, що я за все своє життя створив. Се робота літературна на 2—3 роки. Колись Ви будете її екранізу-

вати, згадуючи, з своєю молодою, повною сил і завзяття, групою про мене.

...Я дуже вдячний Вам за Григораша, за Дашенка. Прошу Вас і наперед: шукайте мені артистів, шукайте молодих, талановитих, красивих тілом і душею, змістовних юнаків. Їх зараз є багато. Я абсолютно переконаний, що, невважаючи на великі втрати, у нас зараз, як ніколи, багато талановитих і розумних юнаків. Багатство подій в житті і судьбах світу, в який нашому радянському народу довелося відіграти таку грандіозну ролю,— все се не могло не одбитися на юнацтві в самому кращому, високому смислі. [...] Отже, шукайте артистів. Я хочу згодом створити красивий і талановитий колектив молоді.

З листа до Юрія Тимошенка, 12/IX 1945.

П'ятнадцять літ обробляв я свою чи, сказати б, громадську ниву. Не жалів ні сили, ні часу. Не знав часом свят і навіть недосипаючи ночей. Все думав, як би краще знять врожай. І в мене родило. Був добрий хліб на моєму полі, були яблука в саду і мед на радість усім, хто їв, хто хотів їсти. Один лише раз не вийшов у мене врожай. Не так якось виорав, не те посіяв чи молитву не ту прочитав, і боліла до того ж вельми голова і серце. Тоді прийшли на мою политу марним потом ниву недобрі люди, серед зів'ялого саду поставили наспіх збиту трибуну, подібну до ешафота, і, прикриваючи свій сором, а хто не сором, а недобрість чи пустоту свою, кричали голосно:

— Ось він! П'ятнадцятьма врожаями обдурював нас. Забивав наші памороки красотою труда свого. Але нам пощастило нарешті. На шістнадцятому році

він викрив своє справжнє лице. Розіпніть його, розіпніть його! Ненавидьте, зневажайте! Іменем великого бога, отця нашого,— розіпніть його. Не своїм іменем, бо в нас його нема, іменем соратника...

Тоді я мовчки впав і вмер.[...]

Щоденник, 6/XII [19]45.

Оформили «приказ» про знімання «Життя в цвіту» на студії «Мосфільм». Одинадцять років тому, покидаючи «Мосфільм» після «Аероградa», я сказав собі: «Слава тобі господи, що звільнив мене від цього жахливого і гидкого тирлища. Вже ніколи, нізащо, ні при яких умовах я не повернуся до сієї дурної халабуди, яку збудували кретини, де скрізь далеко і нікуди не прямо».

І ось я знову на ній.

Перший же день моєї ділової появи почався з брехні. Коли я попросив повернути мені оператора Єкельчика, К. заявив, що про се не може бути мови.

— Чому, ви з N. дали ж мені слово честі, що повернете зразу ж по моїй вимозі автоматично і безумовно.

К. вирячив на мене свої очі, в яких можна було прочитати: «Яке слово честі? Немає в нас її, наївний ти, сивий ідеаліст. Немає. Не потрібна вона на нашій службі».

Щоденник, 8/XII [1945 р.].

Треба мати залізні нерви, кам'яну душу і серце раба, аби витримати те, що робив я сьогодні. Сьогодні у мене дома засідали: я, С., А. і С. Розробляли план і зміст поправок до сценарію «Жизнь в цвету» згідно з вимогами N. Нема сил писати, що се було

за засідання. Жива картина, достойна пера Гоголя, Щедріна, Свіфта. Се був живий документальний Сатирикон Крокодилович. Саме жахливе в тому, що і С., і С., і А., який, до речі, увесь час мовчав,— що всі вони культурні і розумні люде і всі знають, що творять абсурд і не можуть не творити. Нема у них своєї волі, думки, смаку, гідності, не повинно бути. Які тут можуть бути розмови про мистецтво? [...]

Щоденник, [1945 р.].

В усіх моїх творах є сцени прощання. Прощаються чоловіки з жінками, сини з батьками. Прощаються й плачуть чи, махнувши рукою, подавляють ридання, оглядаючись на рідну хату в останній наче раз. Є, треба думати, щось глибоко національне в сьому мистецькому мотиві. Щось обумовлене історичною долею народу. Прощальні пісні... Розлука — се наша мачуха. Оселилась вона давно-давно в нашій хаті, і нікому й ніколи, видно, не вигнати її, не приспати, не вкрасти.

Основний мотив пісень народних наших — смуток. Се мотив розлуки [...]

Щоденник, [1945 р.].

...Бог в людині. Він є або немає. Але повна його відсутність — се великий крок назад і вниз. В майбутньому люде прийдуть до нього. Не до попа, звичайно, не до приходу. До божественного в собі. До прекрасного. До безсмертного. І тоді не буде гнітючої сірої нудьги, звірожорстокого, тупого і скучного, безрадісного будня.

Щоденник, 2/I [19]46.

...А вчора мені снилося, наче мене обнімав і цілував Станіславський-небіжчик, з яким я персонально і не був знайомий за його життя.

Пишу. Поглиблюю Мічуріна. Паморочиться в голові, і серце болить-болить.

Щоденник, 16/I [19]46.

Я постановник і Юля режисер приступаємо зараз до реалізації фільму «Жизнь в цвету» на основі біографії Мічуріна. По плану мусимо почати знімання 1-го квітня. Пропонуємо тобі роботу. В картині багато натури. Сад — лірика весни, літа, осені, зими в саду. Лірика ранку, вечора, ночі. Квіти, плоди, насіння. Душа природи. Найглибше по мірі сил проникнення в тайни природи через людину і в глибочінь людської душі через природу. Одне слово — є де розгулятися, і так, як, може, ніколи досі. Тут потребується і з твого і з мого боку викласти все краще, що ми надбали за не вельми щасливе, хоч і багате подіями життя, всю любов і всю наполегливість бажань кращого [...]

І ні добра ми не надбали, ні кутка, ні змоги притулити й доглянути старість батьків своїх, і вже день наш вечоріє, Данило, і багато в минулому важкого, і тільки любов до мистецтва, до людства і робота во ім'я красоти є тим єдиним вином, що судилося нам на житейському пиру серед щасливих і вправних.

З листа до Данила Демуцького
18 січня 1946 р., Москва.

Починає гриміти «Молода гвардія» О. Фадєєва. Читають по радіо, по школах, друкують. Автора обирають до Верховної Ради Союзу РСР.

І я радий його успіху, ніби се є мій власний успіх. Радий і вдоволений, що вистачило сил і наполегливості у Саші піднести такий великий труд. Радий, що втихомиряться літературні парвеню, що вже намагалися здавати його в архів небіжчиків і пияк.

Фадєєв крупний талант, і Фадєєв справжній комуніст, і за се я завжди шанував його, при всіх його невдачах, довгих простоях. Починається його друге народження — зрілий вік.

Якщо не встрягне друг мій знову в Удеге, що одняло в нього стільки сили й часу, створить безумовно щось значне і велике. Щасти йому, доле!

Щоденник, 20/I [19]46.

Сьогодні закінчив «Життя в цвіту» — літературний і режисерський.

Ні над чим ще так багато не працював.

Тепер мені треба забути все і писати далі. Проте ні. Тепер я мушу повісити замка на свій розум і бажання і добрий рік повторювати вже здійснений і закінчений творчий процес на плівці в тяжких, каторжних умовах, з щоденними неполадками, хаосом убогості виробництва, холодом і злом. І так усе життя.

Щоденник, 20/II [19]46.

Учора в «Советском искусстве» читав «Жизнь в цвету». Читати мені було важко фізично.

Очевидно, читання справило велике враження. Тепло реагував і, виступаючи, тепло промовляв мій друг В. Шкловський і С. Герасимов. Очевидно, річ має в собі якусь магію. Її однаково сприймають всі, хто читав чи слухав.

Щоденник, 3/III [19]46.

Пишу книгу. Я пришлю її Вам через три роки. Якщо ж я її не допишу, якщо я, що втратив усе за одну лише помилку серця свого, умру отут од печалі в тяжкій самотності, я прошу Вас тільки про одне — хай візьмуть тоді з моїх грудей серце і поховають його на скривавленій батьківщині моїй, на Україні, на українській землі.

Чи може бути надмірною любов до батьківщини? Ні. Немає такої любові. І моя не була, хоч я і вмер від неї.

Єдиною метою мого трудного життя було возвеличення радянського народу засобами мистецтва, яке послала мені доля і батько з матір'ю.

Щоденник, 16/III [19]46.

Сьогодні знову мені дякували вірмени за фільм «Страна родная», який я зробив для них, змонтувавши й написавши... дикторський текст.

Вони радіють, вони вітають мене, отсі культурні брати мої, вірмени. Вони кажуть: ми всі говоримо, що так зробити про нас фільм міг лише майстер, що любить свою батьківщину. Я слухаю сей високий комплімент і плачу. Так, я люблю батьківщину, люблю народ свій, люблю палко і ніжно, як син може любити, як дитя, як поет і громадянин.

Щоденник, 22/III [19]46.

Двадцять дев'ятого березня читав у Спілці письменників «Життя в цвіту». Читав аж три години. Народ слухав, як заворожений. І тільки після читання я помітив, як всі були збуджені і схвильовані.

Всі встали і довго вітали мене оплесками. Я поклонився їм, вдячний за увагу і пошану. Проте мені

було дуже сумно. Було в цьому вітанні, у всьому щось трохи подібне до демонстрації. Я бачив перед собою людей, які раділи моєму твору і раділи моїй працездатності. Раділи, що не загинув я від удару грубого і жорстокого кулака, не став духовним калікою, хамом і лакизою, не впав у розпач і не прокляв світу.

Вже рознеслися чутки по Москві. Театри, шість театрів, вже вимагають п'єси. Напишу п'єсу. Признатись, так чогось не хочеться ставити фільм.

Коли згадаю Потилиху [10] — Майданек, всі труднощі, все нікчемство кіностудій, жалько робиться свого дорогого часу, якого вже не так багато осталося в мене. Жалько.

Щоденник, 2/IV [19]46.

Написати цілий розділ, як один із синів Кравчини з якогось драматичного приводу оплакує долю народу. Сей плач великий, глибокий і такий по своєму змісту, пристрасний в такій мірі, що десь на своїх верховинах розпачу перекликається з біблейським плачем. Плач, що свідчить про бездоганну душу синову, попадає в руки батька. Як Кравчина, прочитавши його уважно, дивується, чого така нісенітниця лізла в голову хлопцю. Він заперечує плач по всіх пунктах. Все навпаки. Він сміється над його тугою-журбою. Се зробити слід так, щоб він, власне, все признав і все поняв, тільки приховував розуміння, щоб не бентежити сусіда чи сусідів. А потім, вже на самоті, подивився на небо, як Чабан у «Колючому дроті», і подумав про сина й про все.

Тремтіли зорі в урочистому вічному небі.

Щоденник, 24/X [19]46.

Закінчення картин своїх я не дививсь ніколи. Колись прогляну всі зразу. Тікав од них, і всі їх помилки, від яких душа моя переверталась сотні раз, і недороблені місця, і недостаток праці й талану знав більше від усіх. Так знає роботяща українська мати все ластовиннячко і всі родимі плямочки під сорочками і штанцями ледачих діточок своїх і по старинному вкраїнському звичаю:

— А чиї ж бо се такі діточки гарні? — одповідає сумно:

— Ото? Чи не мої, нехай вони повиздихають.

Як, очевидно, й усі митці, я бачив помилки свої в більшій мірі і завсігди чомусь не там, де бачили їх великоухі критики, чіпляючи на мене свої убогі книжні ярлики і тавруючи вимучену мою шкіру таврами різноманітних «ізмів».

Щоденник, 13/XI [19]46.

[...] Сьогодні здав Комітетові мистецтв «Життя в цвіту». Беруся за «Хату» чи за «Міру». А може, чи не візьмуся я за «Повість полум'яних літ» і чи не зроблю я ще хоч що-небудь.

Як мені хочеться створити чистий і високий твір, хоча б один, тривалий у часі, одну бодай ланку буття, одну краплину безконечного.

Щоденник, 31/XII [19]46.

Благословен день!

Сьогодні у моє вікно заглянуло щастя.

Я придумав перемогу тепла над холодом, життя над смертю. Після смерті Леніна весною: повідь, льодохід, повідь, розцвітання квітів, ріст коріння, повідь, сади в цвіту з панорамами, надзвичайні торжества в небі, весінні хмари, гарні потоки в цвіту, птиці в небі перельотні.

Гімн життя,

Музика,

І всім отсим диригує Мічурін, натхненний і щасливий.

Розцвітає радість в душі творця. Власна юність і любов проходить серед спогадів весни.

І неодмінно весняний перший грім. Нехай зливається він з музикою в серці...

Щоденник, 29/III [19]47.

Весь час на різних художніх радах порівнюють кольорове кіно з малярством.

Невірне, 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.

І так, як ніякий акорд не робить музики один,— не робить фільму і один кольоровий комплекс.

Щоденник, 29/III [19]47.

Трудно і тяжко твориться «Життя в цвіту». Власне кажучи, не твориться, а мучиться, скрипить, лається, проклинає мерзоту, що обліпила кінематографію, як короста. От де вже часто доводиться згадувати слова древніх: все вещи в мире случайны[...]

Я такий стомлений зараз, що не знаю вже, як і дотягну картину. Крім того, мене замучила Потилиха. Нічого гидшого й дурнішого на світі, на мою думку, не існує. Недаром Ейзен прозвав її Майданеком, згоріла б вона трижди стонадцять раз.

Дуже прошу тебе, Данило, допоможи мені. Зніми мені пейзажі так, як ти тільки вмієш. Зніми повідь

на Дніпрі, щоб була ширина, щоб було весело, щоб все неслося вперед — і вода й дерева, й хати в воді і хмари. Зніми велику повідь з почуттям, з радістю хлопчика. Йому байдуже, що мати плаче, батько не знає, що робити, куди дівати худобу, що стоїть вже по черево в воді. Він радіє, що треба лізти на стріху. А з стріхи видно все далеко, далеко. Плав пливе, хмари пливуть, поплив цілий світ. Отаке щось веселе й радісне зніми мені, мій друже. Краще всього з пароплава чи з човна, в руху!!! І ще познімай, як сади цвітуть над Дніпром (Старі Петрівці, Вишгород, Корчувате, Лаврські, біля дачі Чайки). Зніми так, щоб і сади цвіли і було видно далеко наш одвічний дніпровський урочистий спокій. Я хочу, щоб було се в моїй картині. Зніми се в мою пам'ять, зніми так, ніби се є моя остання картина, в якій є те, що я до смерті любив більш над усе життя, зніми сади в цвіту над Дніпром...

Нехай буде багато неба. Хай підніметься з-за Остра й з-за самого Чернігова весняна сиза хмара багата-пребагата, хай несе дощ на нашу нещасливу землю. Хай одбивається вона в Дніпрових водах.

По Жуковому острову поїдь або по Кончі-Заспі. Або сельце десь зніми в воді, щоб вода у вікна бігла.

Не маскуй пейзажу. Я хочу, щоб се було іменно наше Наддніпров'я. Краще, мені здається, уникати статичних точок, крім особливих. Пригадай свої знамениті проїзди по Дніпру для «Івана». Вони, твої пейзажі, були не кольорові і кольорові, більш того, вони були стереоскопічні. Тоді було вже мало води. Уявляю, що можна зробити на великій повіді, коли йде велика бистра́.

Прекрасно, коли верби починають жовтіти в воді, а дуби ще сухі. Прекрасно, коли спадає вода, і вини-

кають з-під неї зелені острівки, що ми їх бачили з тобою, що бродили навколо них босими, і зелена трава виднілася з води, а під зеленою підводною травою виднілося весняне веселе небо. Господи, як багато прекрасних речей створив ти для людини. І який щасливий я, що бродив у незабутні роки по берегах, по казкових висипах, що пив Дніпрову й Десняну сиву м'яку воду і слухав рибальських розмов на човнах і казання старих про давнину, що лічив був зорі в перекинутому небі, що й досі, дивлячись униз, не втратив щастя бачить оті зорі навіть у брудних калюжах Потилихського життя.

Сідай, Данило, в дубка, бери апарат в руки і швидше їдь у затоплене село. Уяви, що ти лицар і їдеш його рятувати, що не Данило ти, а Васко да Гама чи Магеллан, і тобі весело од сили твоєї і од завзятості майстра. Я найду музику для твоїх кадрів, найду пісні і хоч отак порадуюсь чи, може, й поплачу, хай припливуть до мене спогади в гості з весняною водою, хай потужу я трохи, пожурюся та поміркую з ними. Пришли мені, друже, воду й квіти з України, аби не зачахло моє серце трудне.

Якщо небо такої води, як я описував тобі на попередніх трьох сторінках, не буде, якщо вона є плід моєї химерної уяви, а буде звичайненька собі повідь, зніми, проте, її якось так, щоб вона вражала своєю красою. Повідь весняна — се не обов'язково велика кількість води. Море в кадрі — не повідь. Повідь — се хати в воді. Дерева в воді.

Ще одне зауваження. Колір в кіно стоїть між малярством і музикою посередині, якщо хочеш, він ближче до музики, ніж до малярства. Основна його ознака є рух. Колір в стані безупинного руху. Там, де кадр, особливо краєвид, статичний, там пропадає

кіно. Виростає подобизна до поганого малярства. Тому пильнуй, аби в кадрі щось рухалось, аби сам кадр рухавсь (панорама, проїзд).

Зніми. Напиши мені листа. Пиши, як і чим живеш, як у Києві. З Барнетом, я чув од Кіма, в тебе діла добрі, і я радий за тебе й за Барнета. Він непоганий чоловік і режисер, коли б не п'яничка.

Опиши мені Київську студію. Як мій сад? Чи цвістиме? Як Горський. Як буяє творче життя в світі керівництва Броника Бучми? І т. і.

З листа до Данила Демуцького.
10 квітня 1947 р., Москва.

По закінченні картини зразу ж написати книгу про своє життя в мистецтві.

Написати докладно і абсолютно одверто, як труд цілого фактичного життя, з великими екскурсами в біографію, в дитинство, в родину, природу, пригадати всі чинники, які створювали й визначали смак, тонкість сприймання.

Що створило мене як кіномитця?

Яка література? Класика? Малярство?

Чи, може, пісні й думи? Чи вражливість бездонна й бездонна фантазія? Чи зачарована Десна?

Як 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 йменами.

Кіно як спосіб суспільно-політичної діяльності.

Мої поеми — моє сучасне.

Я творив, що хотів, що думав. Я дійсно був і є вільний художник свого мистецтва.

Політична обстановка на Україні. Всі її перипетії. Культурне життя.

Мої позакінематографічні інтереси. Ким би хотілося бути, до кого себе примислити?

Їзда на кіностудію в Одесі.

Бігом Київ — Шулявка — вища міра.

Потилиха. Нікчемство і краса.

Мрійництво.

Мої проекти перебудови життя, господарства, міста, садів, [н р з б]ансамблів архітектурних.

Комедія. Любов до комедії.

Нездійснена мрія життя. Все навпаки.

«Цар» — мій кращий непоставлений сценарій.

Перегляд фільмів у Харкові, Києві, Москві.

«Звенигора», «Арсенал», «Земля». Веремія навколо переглядів. Диспути.[...]

Як я знімав у селі Яреськи. Народ. Думи. Мене запрошують на посаду голови колгоспу.

Хто мої герої? Батько, мати, дід і я.

Я — Василь, Щорс, Боженко, Мічурін.

В «Землі» вмирає мій дід. Шкурат — мій батько.

Я — парубок, що сидить з дівкою на призьбі.

Я — Кравчина. Орлюк.

Як мучивсь я і проклинав адміністрацію, що з'їдала мої нерви, мою душу, всі мої сили своїм нікчемством.

Яке розчарування я мав по закінченні картини.

Чому я ніколи не дивлюсь своїх картин?

Документальні мої фільми. Західна Україна. Виступи. Війна. І вся моя трагедія воєнного часу.

Одне скажу: хоч я зробив картин і небагато, однак з того часу, як розколовся світ і Ленін став на стороні людського, не покладав я рук.

Щоденник, 30/III [19]48.

«ЖИТТЯ В ЦВІТУ»

Ось уже кілька років тягнеться моє «Життя в цвіту». Я написав його як повість і як п'єсу. Я вистраждав його як кольоровий фільм, видушив і вистогнав, знемагаючи від приступів стенокардії і тупого бюрократизму. Потім, коли все нарешті з таким граничним трудом було зроблено, коли картина стала жити і радувати навіть натасканих снобів, я потрапив у дивовижну містичну смугу її обговорень на художній раді великій. Потім міністр кудись бігав з нею і кожного разу вимагав все нових і нових купюр [...]

Тоді мене врятував від ядухи Жданов. Після зустрічі з ним я, здавалося, ожив. І хоча п'єсу також задушили, всупереч його думці, я спочивав начебто в Барвисі [11] тижнів зо три і повернувся звідти знову хворим. Тепер мене вже знову розпинає кіноорганчик. Я сиджу цілісінький день за столом. Я наступив на горлянку і задушив усі мої плани, всі мрії про п'єси, про мій рідний край, про Дніпро, і тепле повітря, і ніжні береги моїх річок, про вічне свято просторів.

Я повинен нехтувати, заперечувати створене, ненавидіти те, чим захоплювалися, що утворено з багатьох тонких компонентів. І написати твір-гібрид — стару поему про творчість і нову повість про селекцію. А серце болить. І часто, йдучи від столу після цілого дня трудів, я озираюсь на зроблене — як його нікчемно мало. А втома така, неначе цілий день ворочав каміння в неспокої.

Як би знову не бути кимсь удареним за щонебудь. О жорстокість, я пізнав тебе.

Важкі передчуття гнітять мене.

Щоденник, 5/IV [19]48.

ШЛЯХ ДО ОБРАЗУ

Створити образ видатної людини в кінофільмі, на моє глибоке переконання, не може простий лицедій, а лише артист-громадянин, справжній художник з неабиякою індивідуальністю і тонким душевним складом. Тим-то в доборі актора на роль геніального Мічуріна нелегко було зупинитися на комусь, так само як не просто було Григорієві Бєлову, на якого впав мій вибір, підійти до створення образу.

Така роль — серйозний екзамен. На екрані проходить довгий життєвий шлях ученого. Ще молодий на початку фільму, Мічурін перед кінцевими кадрами ділиться з глядачем своїми гіркими роздумами з приводу глибоких зморщок на своєму суворому обличчі.

Увесь вельми складний зміст фільму сконцентрований у образі Мічуріна. Цей образ проступає в усіх епізодах, майже в усіх кадрах з усією складністю свого характеру — цілеспрямованого дослідника і борця, пристрасного перетворювача природи, людини невтомної праці й незламної віри. Усе це вимагало від актора проникнення в душу великого вченого, розуміння суті його світогляду і наукових принципів, точного уявлення про історичну роль основоположника нової, матеріалістичної біології.

Шукання актора ускладнювались також вимогами зовнішньої схожості. Ми шукали актора років п'ятдесяти, зросту вищого за середній, з такими рисами обличчя, що давали б змогу старанним гримуванням добитись портретної схожості з Мічуріним. Ми переглянули понад десяток добрих акторів, але жоден з них не відповідав усім вимогам. Один з членів нашого знімального колективу, що добре знав

трупу Ярославського драматичного театру, назвав нам Бєлова. Ми негайно викликали його на пробу.

Перше враження — до кімнати увійшов товариш, про якого ніхто не подумав би, що він — актор. Він скидався на провінціального лікаря, педагога або агронома. Він був скромний і стриманий, привітний і тихий. У його манерах не було нічого специфічно акторського. Згодом ми переконалися, що нічого «акторського» не було і в характері Бєлова. Російський інтелігент, лагідний і разом з тим вольовий, вдумливий, проникливий. Усе в ньому приваблювало.

Переглянувши пробу — це перше перевтілення кіноактора в образ,— ми повірили в Бєлова як виконавця ролі Мічуріна. Певна річ, багато чого ще треба було знайти, треба було довго, наполегливо працювати. Але те, що ми побачили і відчули, переконало нас, що актора знайдено.

Проте далі нас іще чекали чималі труднощі. Часу на репетиції вже не було. Ми приступили до знімання, і в нас одразу ж почалась «нерівна гра». Ми добре знали Мічуріна. Бєлов прийшов до нього вперше. І тому спочатку недостатнє знання матеріалу він намагався надолужити жестами, мімікою, інтонаціями. Це тим більш впадало в око, що Бєлов, пройшовши довгий шлях роботи в театрі, вперше став перед кіноапаратом, де гра повинна бути доведена до простоти і переконливості звичайної людської поведінки.

Розумів це і Григорій Акинфійович Бєлов і дуже непокоївся. Але я був глибоко впевнений, що Бєлов швидко прийде і до правди зовнішнього вираження, і допомагав йому майже непомітно, з усією обережністю і тактовністю, на яку я був здатний, відкинути те зайве, що заступало Мічуріна від самого Бєлова. 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.

За інших обставин такий варіант, безперечно, злякав би Бєлова. Але Бєлов, як тонка і розумна людина, що зважає не тільки на питання своєї творчості, але й на вимоги виробництва, цей варіант прийняв. Як виявилось, він був правильний. Бєлов легко переборов театральність, став простим і переконливим у грі. Образ розвивався, поглиблювався і невдовзі став у повній мірі його другим «я».

У роботі над фільмом зростав втілюваний у ньому образ, зростав і актор. Як визнає сам Бєлов, зустріч з Мічуріним стала етапом у його творчій біографії. Досвід роботи у фільмі допомагає йому тепер по-новому осмислювати свою театральну практику.

Надзвичайна сумлінність у творчій роботі, напрочуд велика працьовитість, довіра до режисера робили честь талановитому російському акторові Бєлову. Через увесь фільм він проніс справжню любов до великого російського вченого, гордість комуніста і радянського патріота за славетні досягнення вітчизняної науки.

І в цьому також, як і в його таланті, основа успіху і перемоги Григорія Бєлова.

Травень — червень 1949 р.

Мені здається, Ви не думали, що наші творчі шляхи перетнуться. Не думав про се і я, оскільки працюю я в мистецтві кіно ось уже двадцять чотири роки як режисер і сценарист. В цьому мої переваги

і вади, але це склало мою природу. Це поєднання почалося свого часу випадково, якоюсь мірою вимушено, потім я звик, потім, як кажуть, не встиг озирнутися, а життя пройшло.

Коли в міністерстві сказали, що я повинен буду на основі книги А. Бюкар робити фільм за Вашим сценарієм, я внутрішньо застогнав від прикрості. Але я не заперечив. Я був подавлений. Я з натури не спритний і до того ж був нездоровий. Я погодився. І на Вашу люб'язну пропозицію про співавторство я, як Ви пам'ятаєте, також погодився. Я силкувався переконати себе ще, що се може вийти. Але потім я все більш і більш переконувався, що в нас не виходить. Мені здається, і ви це відчували. Я почував це через якусь скутість в наших творчих зустрічах. Я відчув відсутність якогось справжнього контакту, як щось, що лежить поза сферою наших бажань і намірів. Ця відмінність творчих методів і світовідчувань — стилева відмінність. Це була помилка, яку вчинили не ми. До того ж я, очевидно, не вмію писати сценарії колективно і не знаю, як це робиться. Крім того, мені стало страшно, коли, загубивши майже половину часу, я почув від Вас заяву про Ваш намір викласти в задуманому мною плані сценарій за місяць, виходячи з того, що я вже потім буду його далі удосконалювати, вирівнювати, поглиблювати і поетизувати його відповідно до своїх творчих устремлінь. До того ж випадково я дізнався, що Ви хотіли одночасно писати і п'єсу про Димитрова. Я зрозумів, що не все Ваше життя в цьому сценарії. Признаюсь Вам, я внутрішньо не міг цього прийняти, це мене засмутило, злякало і розхвилювало. А що я робитиму місяць? А як Ви викладете? А чи можна з чим погодитися? І чи можна взагалі за місяць-півтора зробити

першокласний сценарій на величезну міжнародну тему?

Нарешті, найголовніше: за останні роки я дуже багато чого втратив у житті, і кінематографія стала мов би моєю батьківщиною, моїм єдиним місцем політичної діяльності радянського митця. І саме через се я не можу дозволити собі, коли справа стосується найактуальнішої міжнародної тематики, вперше ухилитися від авторства сценарію, обмеживши себе роллю режисера-виконавця. Мій вихід з картиною в 1950 р.— це підсумок двадцятип'ятирічної творчої авторської праці в кінематографії. Адже ж повинен я звітувати перед своїм сумлінням за чверть століття праці.

З листа до бр. Тур (Л. Тубельського і П. Рижея), 25 серпня 1949 р., [Москва].

ПРО СЦЕНАРІЙ «ПРОЩАЙ, АМЕРИКО!»

Почну з того, з чого я починав днів десять тому: щоб не друкувати сценарії на цигарковому папері. Бо тоді вони не мають відповідного виду і їх важко читати. А мені хочеться з'явитися перед вами в якомога найпривабливішому вигляді. Це ж народження наших нових творів.

Цей сценарій я почав писати з братами Тур. Міністр тов. Большаков запропонував зробити сценарій на основі книги Анабелли Бюкар «Правда про американських дипломатів». Я виклав своїм співавторам свої задуми, принципи, думки, мав з ними чотири чи п'ять творчих зустрічей, в результаті яких все ж розійшовся з ними: їх тягло на детектив, мабуть, під впливом «Особняка у провулку» [12]. Мене ж це не

приваблювало, і я, розлучившися з ними, написав сценарій сам.

Я вважав, що для того, щоб написати твір на сучасну актуальну міжнародну тему, цікавий і глибокий, треба уникати детективної лінії. І я звільнився від цього, наскільки зумів.

Сама книжка, хоч цікава і значна по своїй ролі, але з точки зору драматургії, з погляду твору як основи майбутнього сценарію не є особливо вигідною. Тому я, взявши в основу ситуацію, змінивши всі прізвища й імена, за винятком двох, зробив на основі цієї книги композицію, яку й мав честь вам подати на обговорення.

Попередньо я, щоб знати думку міністра, спитав його, наскільки я можу бути точним, чи можу відходити від книги, вільно її трактувати. На все це він погодився.

В картині «Російське питання» [13], теж на подібному матеріалі, мені не подобалося те, що персонажі переважно мали якийсь службовий характер. Тому ідеї і взаємовідносини виділялися, щоб служити якомусь кругові ідей. Герої здавалися непереконливими, оскільки не були створені як індивідуальності, як характери.

В своєму сценарії я намагався як можна більше зобразити американський характер. Для цього зображав цих людей нещасливими, в кожного з них є свій страх, своя невпевненість і невизначеність.

Мені здається, що в деякій мірі вдалося щось створити в розумінні характерів.

Звичайно, мені не особливо весело зараз, тому що я, як і кожний, хто пише, мріяв принести читачам задоволення, не кажучи вже про насолоду. Але коли почув замість задоволення осуд, мені стало дуже

сумно. М. Є. Вірта запропонував трохи чи не покинути все і відмовитися від фантасмагорії. Тому я й хотів би, з вашого дозволу, дещо пояснити.

Чому я погодився працювати над цим сценарієм? Я це зробив для розвитку свого творчого шляху. Я, як вам відомо, зробив сценарій «Українською землею», зробив ще деякі речі, потім дав фільм про всесоюзну землю — про Мічуріна. Мені дуже хотілося зробити твір мистецтва, в якому б моя тема претендувала на якесь загальне уявлення про Землю як планету.

Хотілося попрацювати в цій картині над двома началами світу — комунізмом і імперіалізмом. Тому й погодився написати фільм про Анабеллу Бюкар, незалежно від того, що книжка не була особливо ефектна, не справила особливого враження і викликала деяке здивування. Але я побачив тут можливість вести велику розмову, робити значні узагальнення.

По-перше, імперіалізм Америки твердить, нібито існує перенаселення і необхідно знищити хоч би півмільярда людей. Тому в Америці видається велика кількість літератури з цього питання, а на сторінках преси дискусія про це набирає дедалі гострішого характеру. Я подаю майже статистичні дані для того, щоб зобразити американців як наших антиподів, щоб показати, що земна куля, зіпсована капіталізмом, при комуністичній системі господарювання спроможна прогодувати будь-яку кількість людей. Ця тема була й залишилася моєю улюбленою, основною темою.

Що мене ще цікавило? Тільки одне: скільки можна помістити в картину простору, що його сприймає людина. І мене тішила можливість показати простори світу з літака. Коли Анна Бетфорд летить у радісний світ — тут світлі симфонії, ясне звучання

світу. А політ нещасливих двадцяти людей назад — це своєрідний «плід Медузи». Те ж саме, але вже в іншій тональності.

Яку я ставлю перед собою мету? Ставлю їх дві: перша загальна — зробити картину для народу, тому що ідейно-політичний адресат картини — народ. І ще одна мета — зробити картину для сучасної молоді про міжнародне становище. Це конкретна проблема, і вона повинна завжди глибоко хвилювати юнаків і дівчат країн народної демократії і тих країн, які мають стати країнами народної демократії, коли б їм удалося бачити мою картину. І тому показав я дівчину, яка вважає себе занадто малою, щоб голос її зазвучав, щоб зробити що-небудь значне у житті. Але вона здійснила великий подвиг, більший за той, що могла зробити за своїм рангом, становищем.

А зараз торкнуся іншої теми. За моїм глибоким переконанням, ця тема — найграндіозніша і найблагородніша. Тому й відповім вам, Олексію Денисовичу. Ви сказали, що це більш вигідно, ніж благородно. Я ніколи в житті не думав про вигоду. У мене одна вигода — виховання свого радянського народу, утвердження його безсмертя засобами мистецтва, які мені послала доля. Це єдина вигода у всьому моєму житті.

Я вирішив поставити картину не англійською, а російською мовою. Якби я ставив картину англійською мовою, то набрав би добрих російських артистів, навчив би їх мови, і вони б грали. Не лякайтесь моїх «йєсів». Я говорив — як тільки мені затвердять сценарій, я перепишу його для себе в плані лексики. Хочу зробити мову короткою і зіграти з акторами так, щоб надати їм американської психодинаміки, щоб здавалося, що картину грали по американському сценарію. Можливо, «йєсів» більше ніж треба, але це

дрібниці, а те, як зробити картину, щоб зіграти її по-американськи, це питання творчо цікаве, і мені доведеться над цим чимало попрацювати.

Повертаюсь до того, що вже сказав. Отже, переді мною було завдання зробити фільм про міжнародне становище молоді між другою і третьою світовими війнами. Треба зробити фільм гранично публіцистичним, тобто таким, який би відверто відповідав на основні, головні питання міжнародних відносин. Одночасно подати його в поетичному плані.

Чи можна поєднати такі два несумісні начала? Мені здається, що дечого в цьому ще не довершеному сценарії я, безсумнівно, досяг.

Я згоден з тим, що, може, вигідніше буде зробити Хаорда не офіцером розвідки. Спочатку я писав на справжніх прізвищах, а потім дав інші імена. Хаорда ж залишив офіцером розвідки. Проти цього не заперечую. Але Хаорд мені потрібний для того, щоб показати краще Анну. Для мене Хаорд — це Анна у дії. Це спосіб її вираження. Навіть суд над Хаордом мені потрібен остільки, оскільки Анна бачить його викритим на цьому суді, бачить, у що перетворилася її Америка.

Якби я картину створив, виходячи з якихось інших позицій, я поглибив би образи.

Тут говорили про те, що я припустився політичної помилки, зобразивши надто багато хороших людей у посольстві. Там є одна хороша людина — Анна Бетфорд, яка намагалася мислити з рузвельтівських позицій, яка вірила, що Радянський Союз і Америка повинні жити в дружбі. Більше я не бачу позитивних типів. Далі все мерзотник на мерзотнику.

Відносно зауваження тов. Помещикова про логіку почуттів і логіку поведінки. Дійсно, я не раз

наполягав, що цього треба дотримуватися. Я питав сам себе, чи справді ігнорував логіку почуттів і логіку поведінки, чи було щось інше. Зробив я це свідомо і майже нічого не вигадав. Я прочитав книгу Анабелли Бюкар разів десять, прочитав усе, що було видано в Америці за останні роки з цього питання. І твердж у, що там уся преса просякнута канібальським людиноненависництвом, проти якого підносять свій гнівний голос наші газети. Не я ж це вигадав. Мені заперечували, що не треба, мовляв, божевільного Форрестола, але це символ сьогоднішньої Америки. Отой небесний арсенал, який нібито проектується побудувати за двісті кілометрів від Москви, це ж взято з доповіді Форрестола.

Я в сценарії зобразив не Трумена, а те, що стоїть над Труменом, у кого Трумен зі своїм кабінетом служить лакеєм, тобто Уолл-стріт. Тому на основі синтезу всього того, про що я вичитав, я й допустив таке вирішення. Тут може бути і плакатне, може бути і сатиричне вирішення.

У мене Брукс виступає перед робітниками. Те, що ми пишемо про американську маячню, я вкладаю в його уста. Він говорить про це, як про нормальні речі. Він торгує всім, в тому числі і сексом.

До посольств посилали не лише привілейованих осіб, а й представників фермерства і робітників. Вважали, що вони зможуть швидше знайти спільну мову з радянськими людьми. Тому якийсь такий прошарок людей був дозволений. Припустимо, що Мароу почув невинну розмову. Анна могла йому подобатись. Можна припустити, що він відсилає Уїнчела і Анну Бетфорд, бо вони йому не потрібні. А там її раптом викликав Кенон, як начальник департаменту, і дав їй завдання написати книгу. Справа в тому, що Анна

не зробила ще нічого такого, за що б її можна було судити. Взагалі ж це питання залишаю поки що не вирішеним.

Які різні смаки у людей! На думку Каплуновського, у мене не показано ті страхіття, які готує проти нас Америка, яке зло вона умишляє. А у Вірти навпаки — це якась фантасмагорія, щось таке аж до маячні доведене! Це мене змушує в якійсь мірі насторожено, критично ставитися до того, що сказали тут товариші. Чи не було в цих висловлюваннях також своєї емоційної закваски?

Вас також не влаштовує сцена, де хлопчик читає вірші. Я вважаю цю сцену хорошою. Хочеться показати, що хлопчик знає американську поезію. Ця сцена, на мій погляд, може зазвучати зовсім несподівано. Цей хлопчик, син героя, може, пізніше буде складати вірші про свого батька, в цьому якийсь моральний синтез, моральна перевага радянської людини. Тут питання про політику, про те, що трумени — мерзотники, негідники. Це питання гордості, обдарованості народного, юного духу.

Я не вважаю, що галас навколо обстрілу землі — дурниця. Це дуже цікаво. Американці вирахували, в скільки мільярдів їм це обійдеться. Протягом десяти років над цією проблемою працювала величезна група інженерів, яку очолював військовий міністр. Може, треба показати, як вони робили випробування, але гармати не стріляли і випробування було невдалим. Але що ці люди замахуються на всю планету, про це ми читаємо в газетах, знаємо з висловлювань Трумена.

...Якщо ви скажете так: гаразд, але чи потрібно в художньому творі стільки мерзотності? Я відповім: так, може, ми полегшимо споглядання мерзотного,

зрівноважимо його чим-небудь. Але мене трохи збентежило зауваження про якийсь підтекст, другий план, тоді як я йшов до вас глибоко переконаний, що принесу вам трохи задоволення. Природно, що, прорахувавшися в цьому, я був морально дуже пригнічений і все ж твердджу, що попри всі недосконалості, які є в сценарії (його я називаю цікавим сценарієм), його все ж не треба вважати чимсь політично хибним, таким, що викликає почуття огиди, за набір фантасмагоричної маячні, або що я збожеволів і мене треба здати в архів.

Чому виник Хаорд і чи нема тут чогось слизького в політичному розумінні? Нічогісінько. Я бачу в сценарії абсолютно точну спрямованість і ясність. Хаорд виник з тієї ж книги Анабелли Бюкар. У цій книзі дуже мало сказано про саму Бюкар і дуже багато про пройдисвітів і негідників. Пишучи сценарій, я зробив Хаорда службовою фігурою. Він повторює Анну, в якійсь мірі є частиною її самої. Чи є потреба робити його офіцером розвідки? Це питання творчого доопрацювання сценарію, уточнення його.

(*Дикий*. Ви казали, що хочете, щоб актори грали по-американськи. Тут величезна небезпека. Я вважаю своїм творчим обов'язком вас попередити: коли актори намагаються грати на американський взірець — нічого не виходить).

Дозвольте вам відповісти. Гоголь писав на українські теми деякі свої твори, і у нього зустрічаються українські слова, навіть говорили, що він писав майже по-українськи. Насправді було з десяток українських слів, до того ж майже завжди в ремарках, а не в діалозі. Коли ж я читаю сучасних письменників, які хочуть показати українські типи і нагромаджують українські діалоги,— мене нудить, бо ці

українські типи перетворюються в кретинів, які неспроможні вивчити російську мову. Я ж збираюся змінити ритм мови, так побудувати мову, щоб не було нашої урочистої повільності.

Мене цікавить ще одне питання. Я не бачу нічого страшного в тому, що тут багато відкритої публіцистики, є деяке перебільшення, пристрасність, яка в американському епізоді доходить майже до нагнітання. Знизити температуру в цьому епізоді, причесати — це все можна буде зробити.

Відносно Громова. Сцени з Громовим вважаю особливо вдалими, наприклад, коли він говорить, що цей план розмножив би в тисячах примірників.

Я твердджу, що в сценарії є дещо для другого плану гри. Не вважаю, що всі факти повинні бути лобовими.

Я мріяв би прочитати вам сценарій, зіграти його вам. Може, тоді я вас би переконав. Переконав би, що сцена з Форрестолом не така вже бридка і жахлива. А коли ви побачите і почуєте розмову біля глобуса про долю земної кулі, про те, як планується світова організація Уолл-стріту, то зрозумієте, що там треба було густо писати чистими фарбами. Розмова там іде про найбільші питання сьогоднішнього дня, і мені хотілося знайти лаконічну форму, якої тут ще не видно, бо для цього потрібні праця художника, оформлення, натхнення актора, одяг, антураж, монтаж і так далі.

Мені дуже важко було слухати такі слова: «даремно Довженко взявся за цю роботу», «це — якнайбільша невдача художника», «всьому іншому я не вірю зовсім», «страхітливе накопичення подій», «все це суперечить правді життя» тощо. Я не згоджуюсь з цими висловленнями Вірти. Вважаю, що в мене

нема суперечності з життєвою правдою, а лише дещо інший стиль письма, мислення і почувань. У цьому можуть бути розходження, може, є деяке порушення якихось пропорцій, але з подібними твердженнями я категорично не погоджуюсь. Мушу сказати, що такі поради не особливо стимулюють, не дають творчої допомоги, а швидше навпаки.

«Довженко лякає нас тим, чого ми не боїмося». Я й сам цього не боюся. І кажу про це устами своїх позитивних героїв: «Не бійтеся, Анно, нічого цього не буде ніколи». Може, про це не досить сказано, але це є в епізодах, і його буде, звичайно, підсилено в зорових образах.

Кінцева мета картини — дати в емоційній формі відповіді на важливі питання сучасності. Це було для мене важке і цікаве завдання, над яким я працював півроку з таким запалом, як ніколи до того.

Відносно вчинків Анни. Ми з Кузаковим радилися — брати книжку чи не треба. Ми вважали, що незручно викидати книжку, і поки що залишили все так, як було раніше. Може, знайдемо якусь деталізацію, яка буде менше напрошуватися на аналогію, ніж у Симонова.

Дозвольте мені на цьому закінчити. Я не приховую, що дуже засмучений тим, як був прийнятий мій сценарій, але все ж даю вам слово, що фільм буде хороший.

(*Дикий*. Чи ви маєте яку-небудь користь з того, що тут говорилося?)

На ваше щире запитання відповім вам теж щиро.

Моє перше відчуття від сьогоднішньої наради ось яке: товариші дуже неуважно прочитали мій сценарій, внаслідок чого маємо якесь різночитання. Я давав сценарій читати не лише вам, але й іншим дуже

кваліфікованим людям, які зовсім по-іншому його оцінили. Категоричність заперечення сценарію не могла на мене, як на людину емоційну, з поетичним нахилом, не вплинути. Тому хоч з дечим я й погоджуюсь, але з загальною оцінкою сценарію я категорично не згоден.

4 лютого 1950 р.

ПРО ЗОЛОТИЙ КЛЮЧ

Нещодавно В. Шкловський зустрів мене в Спілці письменників і каже:

— Я думаю, що найвразливішим за глибиною і вірністю основного і головного, що було і є в нашому житті,— місце в «Щорсі», де богунці мріють про майбутнє, зокрема Чиж — хлопець-богунець з напівоголеною шаблею. Ось ключ, який кінематографія повинна була підняти, щоб відкрити доступ до найвеличніших справ... і не підняла, підібравши відмичку протилежного призначення [...]

Пам'ятати про сей ключ.

Всі так забули про нього, наче його і не було зовсім.

Пам'ятати про сей ключ.

Щоденник, 17/II [19]51.

Чую в вагоні пісні азербай[джанського] соло під акомпанемент музики і хору. Це прекрасно. Записати докладно, що це: життя людини.

Треба шукати в усьому поетичний вираз.

А скільки його навколо! Тільки погано ми бачимо і мало прислухаємось до голосу свого серця.

Про все можна складати вірші.

Про найменші ніби речі, про все звичайне ніби і буденне, аби стало воно незвичайним і небуденним.

Щоденник, 10/III [19]52.

Сценарій «Відкриття Антарктиди» я писав не для N. і не для NN.

Я писав його для молодих початкуючих сценаристів. Для них я працював близько восьми місяців, не шкодуючи сил. Мені хотілось створити зразковий сценарій, в якому ідея, людські образи і вся обстава перебували в єдності форми і змісту. Щоб усе абсолютно в ньому, бувши легко прочитаним, драматичним, спрямованим, було сповнене руху, тобто було завжди кінематографічним.

Щоденник, 12/IV [19]52.

На всій картині повинна полум'яніти печать величі історії. Але не в знеособленому місиві тисячних бентежних юрм, а в індивідуалізованих образах, у вчинках, думках, у висоті намірів. Чим вимірюється людина? Висотою намірів і цілей, а не висотою хмарочосів.

Все повинно бути в безперервному русі з змінним ритмом — від бурхливого до урочисто повільного.

Щоденник, 5/V [19]52.

У нього так довго не було успіху, що він постарів, зів'яв і зробився некрасивим. Для красоти потрібно щастя, потрібна гармонія:

у фізичних насолодах,
у здійсненні бажань,
в сприятливій роботі.

Нерозумно і пошло було б ненавидіти і «розвінчувати» Гоголя за «Листування з друзями», що викликало лист Бєлінського.

Щоденник, 13/VII [19]52.

Коли президент Академії наук О. М. Несмєянов читав свою імпровізовану доповідь про «точки росту», які лежать завжди «десь між», по краях наук, я подумав: і в поезії ми знаємо дуже яскравий приклад — Маяковський. Зумів же він мову поезії, газети, гасла і прози найсірішої об'єднати в новий сплав могутньої, нової, нечуваної сили.

Це зрозумів Б. Агапов.

Щоденник, 13/VII [19]52.

ПРО ФОНИ

Розробити цілу «партитуру» фонових рис, що йшли б низкою через увесь фільм. Наприклад, сьогодні вдень біля театру й магазину раптом два п'яненьких дядьки (будівники). Один з них співав «Кармелюка», диригуючи руками. Або: йде заклопотана жінка, несе в одній руці відро, в другій, лівій, дитину, дівчинку, щось трохи більше року. Дитинка дуже гарна, чепурненька, повернена всією фігуркою назад. «Яка чудесна «перебивка»,— подумав я. Або на човні: вона витирає йому рушником піт з лиця.

Учора ввечері вирушала валка автобусів і п'ятитонок з робочими по гуртожитках з села. Здебільшого молодь. Згадати враження.

Треба запропонувати переробити дах Будинку культури. Дах слід зробити плоский, із садом і танцплощадкою. Тоді се буде улюблене місце молоді з ча-

рівними краєвидами на Дніпро, на острів Козацький, на греблю й водосховище. Запропонувати також бодай три будинки поставити, а не покласти на головній вул[иці], середній — найвищий — орієнтир.

З матеріалів до «Поеми про море». 9/IX [1952 р., Нова Каховка].

НАД РІКОЮ ПІДПІЛЬНОЮ

Які картини тут можна намалювати! Які спогади! Як душу свою можна очищати й звеличувати в спогляданні просторів, великих, урочистих! Як було не народжуватися тут велетням духу, оборонцям вітчизни! Коли світ такий красивий і такий високий одвічний дух мужності грає на просторах на невидимих своїх струнах. Кланяюсь тобі, рідна моя земле!

НАД ВІЧНИМ ПОКОЄМ

Преклоняю коліна перед тобою, повний невимовної вдячності, що породила мене в великі часи, що напуваєш і годуєш мене всіма твоїми багатствами хліба, меду, молока твого, твоїх пісень і музики, що даєш мені радощі й страждання і приймеш до свого лона, як прийняла дідів моїх і прадідів, мати моя.

Чому так любили тебе, і так оспівували, і так серцем тяглися до тебе, й думками, і всіма найвищими почуттями, що тільки було вищого й чистішого в мужній людині.

Благословляю день, і осінь, і теплий вечір, і шум сокориний, що доноситься до мене з того берега.

Щоденник, 12/X 1952. Неділя, ранок над рікою Підпільною.

ЗАТОПЛЕННЯ ВЕЛИКОГО ЛУГУ

Мусить бути одна з велетенських сцен у фільмі.[...]

«...Додолу верби гне високі, горами хвилю підійма». Що робиться з людьми в степах України, з малими, молодими і старими! Як розповісти, як змалювати! Якими фарбами? І де знайти слова? Припливайте, слова дорогії, з водою до мене, з майбутнього комуністичного близького світу, надихайте моє серце, аби міг я достатньо сказати про щастя народу, щасливий сам до краю!.. Се мусить бути велетенський фільм. Усе, що є в мені святого, весь досвід і талант, усі думки, і час, і мрії, і навіть сни — все для нього. Створити твір, достойний великості мого народу,— ось єдина мета, єдиний зміст мого життя. «Благослови мої, боже, нетвердії руки...»

[...]Як багато хочеться мені сказати про любов до ріки моєї рідної, ясної. Підійдіть до берега. Подумайте. Станьте на пісочку коло самої води, лівою долонею торкніться води. Нехай тече вода далеко за пороги, сюди на Низ, до мене. Може, я побачу чи почую. Річко моя, життя моє, де ж я так і чому забарився, чого так пізно прийшов до твого берега, теплого і чистого? На твої ясні води, на урочисті зорі, що дивляться в тебе з неба? Люблю я воду твою ласкаву, животворящу. І береги твої чисті, і всіх людей простих, що трудяться, живучи на твоїх берегах. Кланяюсь тобі за ласку, за багатство, що дала ти моєму серцю, за те, що, дивлячись на тебе, роблюсь я добрим, людяним і щасливим, що можу любити тебе все життя, річко моя, душа мого народу.

З матеріалів до «Поеми про море», 15/X [1952 р., Низ].

Коли б мені Ваш дар, я склав сьогодні б вірш про Велику Річку мого народу, про те, як я люблю її дорогоцінні тихі води. Поскільки ж доля обійшла мене римами, в природі теж бувають помилки, а без римів любові до Ріки складати не можна, я Вас прошу, моя рідна, у Вас голос ясний і рими легенькі, складіть оті вірші так, ніби я їх Вам отсе нагомонів.[...]

Перед тим як складати, погладьте папір лівенькою долонею, підійдіть до її берега, може, одна, а хоть з дитиною чи з матір'ю, до самого берега, руки свої красиві вмочіть у м'яку воду, нехай тече сюди на Низ повз мою сокорину.

Хвилі б'ються край берега одна за другою. Пожовкле листя падає додолу і на воду. А річка синя, синя і безхмарне небо. Над головою шум. То сокорина на вітру прозорім і теплім щось промовляє до мене ласкаво і трошечки журливо: бо хоч і осінь,— ми обоє щасливі. Козацький острів блищить пісками по тім боці. По Річці хвилі йдуть низовії. А над хвилями, понад Рікою, понад одвічним пташиним шляхом відлітає в далекий ірий птаство. По берегу йдуть трудівники. Я вщерть переповнений любов'ю до моїх сучасників, з якими я живу отут і дію, прямуючи з ними до найвищої, найкращої мети. Потрясаюча прозорість і видимість на всі сторони світу — таке повітря і сонце. І щось адекватне в мені.

Під сокориною моєю поруч сидить якийсь хлопчисько з Британів чи з Берислава. Я слухаю тихий плескіт хвиль, їх рими бездоганні. Нічого дорожчого в світі для мене — очі мої одпочивають на водах. Ні, вже ніколи я не розлучуся з тобою, Річко моя дорога. Якщо судилось ще мені створити щось прекрасне і велике, то тільки біля тебе, на березі твоєму

теплому і ласкавому. І як же я міг отак жити без тебе стільки років? Як оскудівала моя душа без твого тепла, без святкової лірики твоєї?

Далі оглянуся — щось схоже на сон: вздовж берега, біля самісінької води повільно і трохи зігнувшись, в зеленувато-сіруватій одежині, вся ніби сестра сокорин чи верб, жінка стара іде. В руці у неї, як у Парки, веретено. Вона нитку білу снує, тихо йдучи і дивлячись додолу, клянуся Вам. А перед нею у двох кроках, як квіточка, як символ безсмертя,— дівчинка біленька років чотирьох чи, мо, п'яти, якраз така, яку б я Вам бажав до синочка в пару. Волосся біленьке і очі сіро-голубі. І все це мовчки, без єдиного звуку. Щось з міфології чи з поезії античних давнин. Ну, треба ж отаке побачити за тисячу років чи, може, й за три тисячі. І тут же човен просмолений на березі, і хвилі хлюп да хлюп, і вітер шумить, а на вітах сокорини щось співає — пташки якісь, неначе влітку. Потім я оглянувся, ніби прокинувшись чи повернувшися з далекої, далекої мандрівки. Вже Парки не було. Її затулили дерева чи, може, вона ввійшла в вербу, а чи й сама верба. Я чую гул і рев моторів. Ще я ніколи так не відчував життя, не напивався їм так, так не проникався любов'ю до народу, як тут, на березі Великої Ріки мого народу і мого життя. Я привітав її і творю щось вроді внутрішніх монологів, для яких і назви не знаю в новому лексиконі.

Ось понад водою йдуть робітники. Дивляться на мене сивого під деревом з непокритою головою. У їхнім погляді, серйознім і замисленім, я читаю привіт і сам вітаю їх очима, як друзів і братів. Ось ще прийшли двоє. Закінчився робочий день...

Ріка моя, життя моє. Чого, ой, чого так пізно приплив я до твого берега? До чистої твоєї води і до

людей простих і найдорожчих, що творять чудо на твоїх берегах! Спасибі, річко, що, дивлячись на тебе, роблюсь я добрим і навіть мудрості пізнаю крихітку, стаю я людяним, щасливим, що можу любити тебе вже повік, річко моя, життя моє, душа мого народу.

Така ось тема розкрилася передо мною, товаришко юна моя. Ви казали якось, що вірші можна складати зі всякого приводу. Отак колись казала моя стоп'ятилітня праматір, проклинаючи мене маленького за висмикану морквочку, собаку — за гавк, а діда — за кашель, такий голосний і ревучий, що кутчани по ньому взнавали погоду.

Складіть же мені закляття у віршах про Річку, про велику воду, про любов мою до її живої води, що створила диво зі мною. Хай не лякає Вас тематична трудність такого синтезу, закутого в рими.

Якщо ж мати будуть лаять і дитина плаче, а берег далеко і підійти важко, і руки у воду не можна вмочити, і вже коли воду освятити нічим та ще й редакторів треба берегтися, аби не побачили поміж римів «ізму», тоді сього вірша не треба складати.

Тоді сам я прозу запишу у книгу на холоднім березі під сокориною. І вже як чомусь мені захочеться плакать, я собі дозволю... І так далі, і тому подібне... Можна ще підкреслити сірих гусей і журавлів, що, відлітаючи, несуть там сум і прощальний якийсь смуток вроді через мою голову. Чи, скажем, що вже мені не купатися в її водах і не ходити в парі над нею. Далі щось можна написати таке, що ніби я змию водою зі свого лиця якісь там можливі ознаки журби чи жалю і взагалі геть чисто все, крім хіба сивизни, і тоді я знов усміхнуся, як усміхаюсь зараз, пишучи отсі рядки, і побажаю їй щастя, і нової краси, і великої нетлінної творчості. Скоро, скоро перестане вона бути

рікою, поети перестануть ревти на її берегах і стогнати, і бачити в химерній уяві своїх птиць, що не можуть долетіти до «средины Днепра»... А, бодай вас! Дадуть йому скоро вищу комуністичну освіту, і, переставши писатись вже рікою, примирений з сонцем і з степами, розіллється він на щастя Вашим дітям «плавным разливом без меры в длину, без конца в ширину, и среди ночи, как и средь бела дня, будет виден вдаль, действительно, и вширь настолько, насколько может видеть человеческое око». Тоді вже й я спочину десь навіки на високому його новому березі з двома рядками добрих слів на камені.

З листа до Валентини Ткаченко, осінь 1952 р., Каховка.

Отут насамоті збагнув, що сам же я, усе життя необачний і байдужий до найвищих похвал, був тяжко ранимий всяким грубим критичним втручанням, від чого навіть і згорів передчасно. Я був такий ранимий і беззахисний, що з мене хтось ніби здирав всю шкуру, і я носив її в руках, як Мікеланджело в автопортреті на картині Страшного суду; простіть за високе порівняння.

З листа до Валентини Ткаченко, осінь 1952 р., Каховка.

ПРО НАЙГОЛОВНІШЕ З ГОЛОВНОГО

Мені потрібні зустрічі з народом, з моїми людьми, аби помножати себе, свої думки і почуття, братаючись думками й почуттями з іншими.

І жити треба тим, що є хорошого й красивого в людях. Не слід затуляти очі на лихе, але щаслива доля — хороше в людях. Тому Гоголь був мученик...

...Ніщо не може увійти до фільму прямо з того, що записав. Але все, що говорилось там, безумовно потрібне. Десь воно лишиться в свідомості і безумовно принесло мені щось важливе й потрібне: якусь ще крупинку знання життя. А знати треба багато.

...Обов'язково використати для фонів: іде тягач гусеничний, а за тягачем по землі великий лист сталевий волочиться, а на листі п'ятеро хлопців робочих стоять. Там же, може, назустріч оті дівчатка нікопольські промайнули з «сосновими клепками і дубовим денцем».

З матеріалів до «Поеми про море», 20/X [1952 р., Нова Каховка].

Коли мені пощастить написати сценарій в доброму здоров'ї і я не втрачу працездатності, я зроблю фільм свій на Київській студії.

Я повертаюсь на Україну і творитиму серед свого народу. Я не можу без нього далі писати. Як би важко мені не було. Як не доведеться поневірятися мені в Києві, я мушу, зібравши всі сили, не звертати уваги на людей, що мене ненавидять, творити для народу, молитися народу, ідучи з ним до великої мети побудови комунізму і жити одним — картиною про велике будівництво на Дніпрі і в степах України.

Щоденник, 21/X [19]52.

ХВАЛА ЖИТТЮ

Я славлю життя людей, що діють навколо мене, і своє життя. Я славлю його і благословляю... дуже часто, майже щодня, я почуваю в собі наплив такої

високої радості, якої я ні разу ніде не відчував за довгі роки. І ніде мій душевний стан не підносивсь до таких вершин, до великої чистоти і добра, як тут, у Каховці. Я полюбив людей більш за все на світі, і вони нагороджують мене своїми багатствами. Я ніби помолодів душею, побагатшав і став людяним і чистим. Я нікуди не хочу їхати, находжу безліч щастя й насолоди від зустрічей з простими, звичайними будівниками комунізму. Я бачу прояви краси духу мого народу, і серце моє переповнене хвалою.

З матеріалів до «Поеми про море», 21/X [1952 р., Нова Каховка].

Мистецтво мусить вести людину до душевного миру і просвітлення. А для цього повинен бути чистим і світлим душевний стан художника.

[...]Тільки я знаю, що можна про все писати, та не треба писати про все. Слід розуміти природу і вміти вибирати. Все діло митця — у виборі. Вибір — велика і складна річ, яка потребує строгого аналізу.

[...]Завжди кличте: художній твір є завжди до якоїсь міри протестом проти чогось во ім'я чогось.

[...]Ми мусим битися за чистий еквівалент слова комунізм у мистецтві. Тут перемога дасться нам не просто і не зразу. Дехто вилетить з наших рядів, народяться нові, а ми всі виростем у цьому великому поході і станем кращими. [...]Творити мені осталось недовго. Але це не має ніякого значення. Поки здатний до радості, поки живе любов до народу і палає бажання творити,— я щасливий.

З листа до Валентини Ткаченко, 12 листопада 1952 р.

Пишу, пишу, недосипаю ночі. Минуле і сучасне проходить перед очима. Гримлять бої й запеклі пристрасні змагання в моїй розбурханій уяві. Кров, і біль, і сльози, й сміх, і часом глум виринають з безодні спогадів і линуть у потоці великих подій, як шумовиння в весняній бистрині.

В нелюдських труднощах розпавсь у мене на очах мій клас. На очах рождалося з нього нове людство. На очах вмирало кілька раз в небачених кількостях, перед якими давно затьмаривсь би вже Дантів ад.

Не думайте, шановне товариство, дивлячись велику і страшну мою картину, якщо у вас недобре на умі, не думайте поживитись зі змислу мого життя. Все знаю. І сам себе питаю — пощо описую недоліки й страждання, пощо сміюся часом над собою (читайте: над світом), і плачу, й лаюся, для чого і во ім'я чого? Во ім'я любові. Во ім'я правди і слави народу мого... О, як же мало можна висловити!

З матеріалів до «Поеми про море», 4/III [1953 р.].

Поселитися думаю десь в хорошому колгоспі і житиму там до осені. Каховка моя, як Вам, певно, відомо, закрита, і я зараз запланувався на колгоспну тему. Можливо, що я зроблю трилогію: своєрідну драматизовану художню хроніку народного життя за двадцять п'ять років колгоспного ладу. Тема велика, красива. От за неї я зараз і прийнявся. Настрій у мене добрий і життя прекрасне, бо справді, краще вважати його добрим, ніж злим, правда, і краще вихваляти його, любити і возвеличувати хвалою і радістю, бо інакше люде могли б усумнитися в цьому.

По-друге, якщо воно не прекрасне, тоді нащо про нього писати взагалі. Одне слово, я повний добрих надій і бажань.

З листа до Юрія Смолича,
1 липня 1953 р.

Перебування в Києві, уяви собі, багато дало мені для п'єси.

З'явилося багато нових конкретних міркувань, багато чого зв'язалося, дещо змінилося. Якщо так піде й надалі, я до Жовтневих свят буду з готовою, двічі передрукованою п'єсою українською мовою. Я багато зробив. У мене ясно в голові щодо всього, що треба ще зробити.

Пишу я повільно лише тому, що це не побутова річ. Мій реалізм дуже складний. Важкий синтез. Часом гори думок перевертають і буквально роздирають мене на шматки, доки не пощастить ухопитися за ту, яка виявила свою чаруючу, глибоко й ревно приховану форму.

Відносно сценарію про сьогоднішній колгосп у мене вже з'явилося багато думок...

Письменники ставляться до мене дуже добре, з винятковим теплом. Це мене зворушує й утішає.

В Ірпіні загалом дуже приємно. Там можна працювати. Кілька приємних письменників. Красиво...

З листа до Юлії Солнцевої,
Неділя 18 жовтня [1953 р.], Київ.

Чув я тут, забув, правда, від кого, ніби святкуватимуть на кіностудії, яку я колись будував, де посадив був дерева і квіти. Як гарно, що вони пригодились для такого великого свята. А ще краще було б,

якби десь на високому березі, на древніх київських горах над Дніпром, і скажу тобі навіть де: перед поворотом на міст «Євгенії Бош», де колись стояла церква Микольська,— не зрівняний ні з чим по урочистості краєвид,— коли б там побудували легкий павільйон для цієї мети, як се було б красиво... Мовчу. Господи прости, я завжди лізу не в свої діла і завсігди невчасно. Нехай вже буде й студія.

Чув я також, ніби зневажили твій труд. Не падай духом. Поправ, що треба там, і думай неухильно тільки про велике. Підніми природу всю до свого серця і серце своє високо неси. Якщо вже сталось так, що тебе ранили,— усміхайся, ніби ти не піт і кров пролив, а благотворну росу. Як каже китайська приказка: боєць і з недоліками, і ранений — боєць, а бездоганна муха і без недоліків — всього лиш бездоганна муха.

П'єсу мою «Потомки запорожців» «замурижили».[...] В літературних колах створилось щось таке, що я нікому вже не вірю до кінця.

Глибоко переконаний, що виновниками останніх вказівок ЦК, спрямованих на те, аби «попридержать новокрещенных Гоголей и Щедриных», являються самі письменники, безвідповідальні, неглибокі і політично немудрі. Увінчати критику «Раками»[14] — цинізм.

З листа до Петра Панча,
14/V 1954 р., Москва.

[...]Усе зробити так, щоб фільм не вийшов трагедійним.

У фільмі мають бути особливі дикторські тексти, і особливі внутрішні монологи та діалоги, і, як в жодному з досі існуючих фільмів,— тиша космосу. Вона складна. Це може бути звичайна тиша або

музична. Може бути тиша сну: ті, що сплять, мчать у космосі, і сняться їм пісні та сни земні. Тиша споглядання та самоспоглядання. Тиша волі, тиша приреченості, тиша каяття, відчуженості від дрібного, минущого, тиша захоплення, мислення тощо.

В сюжеті повинна фігурувати земна астрономічна обсерваторія та обсерваторія іншої планети.

За допомогою дикторського тексту і відповідного короткого й виразного показу подати — що ж відбувається на землі? Що робила Марія? Вона чекала вісім років, щоночі дивилася в небо. Вона посивіла, та все ж залишалася юною. Час відступив перед силою її надії.

Зробити все, щоб у сценарії не було символіки, а була нова поезія, нова героїка й ліризм нового світознавства. Сей фільм — нова поема про людину другої половини XX століття, про вирішення найвеличнішого з надзавдань людства. Наприкінці століття людина, можливо, вирветься із замкнутої сфери сонячної системи. Один з героїв не повернеться на Землю. Він загине в іншому світі або залишиться там назавжди з якихось причин. Для когось торжество повернення буде неповним. Хтось дивитиметься в холодне темне небо вже без надії на привіт, як буває і буде в житті. Це має надати фільму людяності.[...]

Якщо припустити найзахоплюючіше: наші герої фіксують усе, що оточує їх, і люди на Землі все це бачать,— який простір створюється для думок.

Якими жалюгідними й потворними знаками відсталості виглядатимуть тоді ще і ще раз колоніальна політика земних імперіалістів, усілякі види й запахи різних націоналістів, воєн, блокад. Як розшириться людський світ, усе виросте в тисячу разів, свідомість піднесеться на сяючу височінь.

Можливо, все, що покажуть телевізори,— неправда? А чи не всесвітнє безглуздя це? Загальний всесвітній гіпноз? Припустимо, десь дипломати накажуть вимкнути всі телевізори Землі! На півроку! Вимкнули... Все гаразд. Все знову стало на місце.

Минає півроку. Знову ввімкнули. І знову на всіх телевізорах те саме — німі зображення нового світу, нових істот і наших героїв серед них.

Будуть показані як герої фільму видатні люди сучасності, голова колгоспу з-під Запоріжжя, а також матері героїв космосу. Отже, буде підкреслено хвилюючу достовірність цього фантастичного фільму.

Ще невідомо, чи говоритимуть ці люди що-небудь з приводу незвичайного видовища в телевізорі, чи ми покажемо їх на Всесвітньому Конгресі Миру або програємо марсіянам Десяту трагічну симфонію Шостаковича.

Тоді в новому освітленні виникне величезної ваги питання — що таке наше життя і смерть, або, вірніше, що таке буття. Чи не постукає в кожну свідомість вселенська гармонійна нескінченна єдність?

По ходу фільму стане ще відомо: розумні істоти піднялися культурно незмірно вище за нас, мешканців Землі, але тільки на тих планетах, де всі вони прийшли до комунізму. А там, де з якихось причин се не вдалося, вони звироднілі і, спустошивши свої планети в битвах, загинули. Їх занапастили деспоти і дурні.

Зворотний політ на Землю. Земля з Марса. Наближення. Старт. Звідки вони повернулися? Із казки? Повернулися з інших світів туди, де вони народилися, де їм належить померти. Через те вони стали на Землі навколішки, потім лягли й поцілували її, заплакавши від щастя.

Для чого все се? Що се за фантазія? Який у цьому глузд? Можна стверджувати, що се потрібно для розвитку людства. Це його нове творче надзавдання, нова поема про вічний вогонь Прометея.

Сю поему можемо створити лише ми, люди комуністичного суспільства, що народжується, і ніколи не створять наші американські антиподи.

Американці вже зробили низку фільмів на космічному матеріалі. Ці фільми, переповнені сценами міжпланетних воєн, по суті, продовжують гангстерський жанр у міжпланетному масштабі. Наші вороги сіють, таким чином, у свідомості народів космічний песимізм. Безперечно, се влаштовує церкву. Се американський шлях до бога.

Отже, створення науково-фантастичного фільму «В глибинах космосу» буде чудовою відповіддю голлівудським мракобісам. Се буде розумний і радісний фільм, що прославляє людський геній, а не пригнічує, не заглушує свідомість людей.

Надзвичайно захоплюючий фільм вміщує в собі величезні простори, і час, і рух у просторі, себто нове відчування світу, і з однаковою цікавістю його дивитимуться академіки й діти.

З короткого змісту художнього науково-фантастичного сценарію «В глибинах космосу», 15 червня 1954 р., Москва.

Мені дуже жаль, що так мало я зробив досі. Часом здається, ніби якісь лихі сили кружляли над моєю головою. І ще шкодую, що не дозволено мені було виховувати творчу молодь в тій мірі, на яку я все життя почував себе здатним і завжди готовим. Люблю кіномистецтво. Не завжди любив його керів-

ників. Головною темою вважав — сучасну. А в сучасній темі — просту радянську людину, найбільше явище в історії народів. Вірю в відродження і новий розквіт нашої радянської кінематографії і цьому служитиму.

З «Автобіографії», 28 серпня 1954 р.

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 радянської делегації діячів культури ніяково опустила очі, не знаючи, як реагувати[...]

Щоденник, 25/IX [19]54.

У сценаріях і фільмах

Скільки на думці?

Що на думці, те й на язиці.

Усі персонажі сповіщають у тій чи іншій нескладній формі один одному про те, що вони зараз робитимуть.

У підтексті майже нічого нема. Все однопланове. І немає мислення. І кожному відведено судити не вище чобота.

Відсутність підтексту в ролях не дозволяє акторам творити образи. Тому вони не живуть, тобто не мислять («Я мислю, отже, я існую»). Вони читці реплік.

Щоденник, 1/X [19]54.

Прекрасне враження справив на мене вчора Петро Петрович Кончаловський. Його роботи, що він створив їх за минуле літо, чи не кращі від усіх попередніх робіт. І се на вісімдесятому році життя,— от богатир-художник! Оповідав мені про Пікассо.

Був у Р. Здоровкаюсь. «Ну, Олександре Петровичу, не так хотілось мені поздоровити вас із шістдесятиріччям, але...» Очі сумні, говорити нічого, бо й так усе зрозуміло. Я відповів: «Не варто турбуватись. Адже нікому майже не відомо, які були звання і нагороди навіть у Пушкіна, Гоголя, Грибоєдова, а не то що у нас. І кожен з нас відомий не відзнаками, а тим, що зробив хорошого й корисного для свого народу. Що ж до мене особисто — я можу навіть плюнути на саму розмову про ці речі».

З матеріалів до «Поеми про море», 14/XI [1954 р.].

ДО ПИТАНЬ ФОРМИ

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

Один з цих епізодів — звичайно, наступ моря, розлив чарівний, веселий, величний. Від Києва до Каховки. Се незвичайна весна.

Другий, можливо, епізод Сірка. Се літ запорозької кінноти в степах. Се битва, погоні, угон людей, худоби. І знову битви. І знову рух у степу.

І потім уже слово кошового.

ПРОСТІР

...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.

Щоденник, 26/XII [19]54.

ПРО КОЛІР, ПРО КРАСУ

Записати в сценарії кілька разів. Розкидати сі думки по всьому полю сценарію.

Описати детально крижини, розливи, сади в цвіту. Всю душу природи в цвіту. Весь порух сил.

Прикласти вухо до землі.

Літати з бджолами в кожну квітку. Навіщо?

Адже се буде знято, а може, й ні, дивлячись за обставинами. Все рівно, записати так, наче буде зняте точнісінько саме так, і люди будуть дивитися зазняте через сто років як літопис, як живопис.

Щоденник, 30/XII [19]54.

ТЛО

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.

Тоді образи будуть плавати в живому середовищі, а не в безповітряному вибірковому просторі.

Іноді те, що відбувається на тлі, може виходити на перший план. Се деталі крупнопланові, почерпнуті

з середовища. Вони короткі, йдуть під фонограму головної дії.

Щоденник, 5/I [19]55.

Оповідання «Мати» я написав у сорок другому році. Тоді воно й було вперше надруковано в «Известиях». Марію Стоян і двох руських льотчиків я вигадав. Правда, в моїй свідомості мелькають якісь далекі розмови з солдатами, партизанами, але точного, так би мовити, запозичення не то що сюжету, а навіть і самого факту не було. Очевидно, в «Матері» є опоетизований синтез народної долі жіночої того часу. Пригадую, я одержував багато листів (на жаль, я їх не зберіг). Один співробітник Академії наук, здається, слізно просив мене повідомити його докладно про всі джерела і деталі історії Марії Стоян, бо вона, оказалося, його мати. Я тоді не знав, що йому відповідати, і написав нарешті, що се все моя вигадка і що ім'я її назвав я випадково. Андрія Малишка поеми «Прометей» я не читав. Можливо, що і написав він її пізніше. Під час знімання «Мичурина» до мене в Москві приходив знайомитись один професіонал — артист-читець, який заявив, пригадую, що у нього напередодні був ювілей: він читав «Матір» в тисячний раз.

Дуже радий, що Ви так доброзичливо поставились до моєї статті про малярство, властиво, про мистецтво. Я люблю живопис. Дуже радий, що стаття моя знайшла широкий позитивний відгук. Заперечення, які мені довелось прочитати два-три рази, були всі формальні і непереконливі, тому ніяких страждань поки що мені вони не принесли. «Прометей» я неодмінно прочитаю. Я люблю Андрія Малишка, і мені

приємно, що Ви вивчаєте творчість сього високообдарованого, прекрасного поета.

З листа до Леоніда Коваленка, 26/VII 1955 р., Москва.

«ПОЕМА ПРО МОРЕ»

Фільм про могутність людського духу.

Федорченко і Зарудний — кожний несе в собі риси Мойсея. Треба, щоб у кожному з них почувалася хоч і не цілком розбуджена велетенська сила розуму, волі і ніжності людини середини XX століття. В них образ народу. Вони його дзеркало.

Треба у формі деяких принаймні епізодів, якщо не у всьому фільмі, прагнути до класичної форми.

У трактовці жіночих образів пригадати мадонн, що годують малят.

Тримають їх на руках, сидячи.

Або стоячи чи йдучи (Сікстинську).

Хай будуть такими мої колгоспниці і робітниці...

Щодо Катерини. Їй одмовлено в щасті. Вона бачить навколо себе матерів і сама покликана до материнства. І треба було б, щоб доля послала їй Голика...

Один з гостей у селі китобоєць-гарпунер. Можна показати його сцену.

І неодмінно розробити одну-дві сцени, присвячені проблематиці атомній чи міжпланетним сполученням.

З матеріалів до «Поеми про море», 31/IX 1955.

Радий сповістити Вас про закінчення сценарію «Поема про море»[...] Великий прогресивний зміст Двадцятого з'їзду партії не міг, звичайно, вплинути

на останній сценарій, бо він фактично був написаний вже майже весь до з'їзду, але здається мені, що розходжень з ідеями з'їзду в мене в сценарії не було.

З листа до Олександра Дяченка, 24 березня 1956 р., Москва.

Запишу на сон грядущий: «Поему про море» я хотів знімати спільно з Київською студією. Домовився про се з заступником міністра. Сказав йому:

«Я син українського народу, і мені немало вже літ. Сценарій мій присвячено життю українського народу, на Вкраїні відбувається дія. Цілком ясно, що й знімати фільм треба на Вкраїні в основному з українськими акторами. Інакше я не мислю собі. Інакше се буде щось аморальне і, по суті кажучи, глибоко неприродне й дикунське».

Він погодився зі мною.

Не погодився лише один діяч української некультурності. Ні моє прохання, ні посилання на думку заст. міністра культури СРСР не вплинули на N...

Щоденник, 7/XI [19]56.

Писати тільки правду. Не зраджувати її ні за яких обставин. Пам'ятати про час, про народ, про свої літа.

Піднести її високо і нести біля самого серця.

Катерину і Голика трактувати однаково без поділу на позитивних і негативних. Не боятися ніяких пристрастей, ніяких узагальнень.

Боятися тільки брехні і утрировки.

Думати неухильно тільки про велике. Піднести природу до самого себе, і хай всесвіт буде відобра-

женням твоєї душі. Борись во ім'я честі. Якщо доведеться ще раз бути пораненим, проливай свою кров, як благородну росу, і усміхайся.

Щоденник, 2 година ночі, субота 12 листопада [1956].

ПЕЧАЛЬ

Гнів може бути дуже сильним. Але печаль не доводить до відчаю, істерії. Це загалом не драма. Це життя наше. А життя прекрасне. І люди, що творять його, загалом прекрасні.

Сцени печалі повинні бути легкими, як білі хмарки. Нерозтрачена ніжність повинна бути знайдена і виражена філософічна мудрість і щедрість народу — творця, воїна, художника.

Звідси: сцена жалю з приводу затоплення, прощання з хатою або коли рубають грушу, прощання з синами і т. д. і навіть розлуки в драматичному романі, якщо треба — хай будуть... хай зворушують і викликають навіть посмішку, але не страх і страждання. В усьому повинне бути життєутвердження, душевна краса народу.

Щоденник, 2 година ночі, субота 12 листопада [1956].

Як би не було Вам важко й незручно, як би не утрудняло Вашу роботу, відпустіть мені, брате, двох акторів для моєї картини «Поема про море». Відпустіть Тарабаринова і Бондаренка. Не розглядайте мою просьбу як бажання режисера якось заполучити двох хороших акторів у картину. Справа багато глибша.

Справа йде про створення фільму на зовсім інших основах, тонкого, людяного. Може, бодай один ще раз за Вашою допомогою пощастить мені створити український фільм про багатих душевно і добрих наших радянських людей сучасних. Бо нема добра на екрані, дорогий Олексій Іванович, нема.

З листа до Олександра Сердюка.
20/XI 1956, Москва.

Причини сірості, безкрилості, нудної буденності нашого мистецтва полягають головним чином у тому, що автори творів стоять, холодні і байдужі, в одній площині з фактами, з предметами своїх творів.

Високе «умственное плоскогорье», висота і ясність точки зору художника-митця і глибина його світогляду під впливом тридцятилітньої енергії уступили своє місце ділячеству, байдужості і спекуляції на реалізмі плазунів безідейних і дрібних.

Нема ні любові, ні пристрасті немає.

Щоденник, 24/XI [19]56.

МИСТЕЦТВО, ЯКОМУ ВІДДАВ СВОЄ ЖИТТЯ

Запитання журналу «Кіно»: Чи вважаєте Ви, що українське кіно протягом п'яти років існування набуло свого своєрідного обличчя?

О. Довженко: Вважаю, що таки набуло. Характерною ознакою цього своєрідного обличчя є провінціалізм. Виявляється він, головним чином, у відсутності смаку, в поспішності, що кладе на фільми тавро необміркованості, в недбайливості й часто примітивному тлумаченні теми. Невисока художня вартість поряд з неохайно поданим ідеологічним змістом. Невеликий культурний рівень режисури, підібраної необмірковано.

Запитання: Як повинно будуватись надалі укр. радянське кіно, щоб щільно ввійти, як невід'ємний чинник, до української радянської культури?

О. Довженко: Надзвичайно суворе відношення до підбору режисури. Обов'язкові командировки за кордон. Якість, а не кількість фільмів. Організація інституту асистентури. Повний перегляд функцій редакторату. Треба загрузити апарат українського кіно робітниками, що, поряд із громадським стажем та бажанням працювати в кіно, мали б ще велику ув'язку з художньою радянською культурою. Переглянути питання кінотематики. Припинити політиканство

літературних груп навколо кіно й довести їм, що їм треба всім вчитися. Організувати справжню кіногромадськість.

Запитання: Якими заходами (на Ваш погляд) треба виконувати гасла 15-го з'їзду ВКП про кіно?

О. Довженко: Режисер — радянський обов'язково, а не спец-маестро. Жива ув'язка зі справжньою радянською кіногромадськістю. Науковий, культурний, дитячий фільм. Відповідальність у роботі. Постійне ділове керівництво в справах кіно та активний інтерес до нього урядових і партійних кіл.

Запитання: Як зв'язати ідеологічні завдання з господарчими?

О. Довженко: Ув'язка така цілком можлива й необхідна.

Запитання: Які органи повинні, на Вашу думку, керувати кіно?

О. Довженко. Наркомосвіти союзних республік. На Україні — Наркомос УСРР.

1928 р.

Вірю, що заговорить Великий Німий. Вбачаю в цьому нову еру в світовій культурі й наймогутніше знаряддя в справі підвищення культурного рівня мас. Правда, коли пришиють Німому язика, він буде шепелявити й заїкуватися на глум і сміх мерців та міщан від кіноестетики. Та прийде час, коли вирівняється тон у Німого й ми станемо свідками нових, нечуваних досягнень.

Вважатиму за щасливий той день, коли мені доведеться в своїй роботі зіткнутися з тоновим кіно.

З інтерв'ю журналові «Кіно», 1928 р.

Тов. Підмогильний питає — художня чи не художня робота — сценарій. Я думаю так: хороший сценарій — художня робота, поганий сценарій — не художня робота. Так само, як оповідання або роман. Сценарій хороший — робота художня, але вимагає вона, крім Бузькового натхнення, уміння і певного, досить-таки серйозного знання того, що робиш. Якраз про це уміння робити в кіно треба говорити, а не про те — так чи інакше складено тематичний план. Товариш Ле, виступаючи кілька разів, пробував наводити якісь приклади з фільмів, бажаючи підтвердити свої твердження якимись фільмами. Але не може їх назвати. Коли б він добре цю справу знав, він назвав би і фільм і актора. Справа навіть у назві. Я вважаю, що нас можна посадити на засідання хіміків, і, їй-богу, ми будемо в хімічних питаннях виступати й говорити. У нас є певна інерція — скільки літ сидіти на стільцях. У мене, наприклад, створюється враження ось якого порядку: плаваємо ми якось у воді. Я говорив, що риба шукає де глибше, а письменник — де ліпше. Але часом буває, дуже рідко, що риба випливає на поверхню погратись. Так виплили на поверхню й обмірковуємо питання про кіно. Інтересно, що деякі з товаришів письменників не приїхали сюди тому, що виросли з того, щоб сюди приїздити, вони занадто серйозні й дорослі письменники, фахівці для того, щоб приїздити сюди. Стверджую, що навпаки — вони не доросли, тому що коли письменник до питань кінематографії ставиться байдуже,— це ознака культурної відсталості й зневажливості. Я дивлюсь на кіно як на світогляд. Я його широко розумію. Ми знаємо, що більшість фільмів погані тому, що вони не інтересні за своїм змістом. Ні режисер, ні сценарист не вміє орудувати ідеями. Вони не доросли до цього. Тому,

що навіть талановитий і серйозний письменник вам нічого не зробить, якщо він не підходить до кіно — він не «зрительно» мислить, у нього якась «осязательно-обонятельная» особливість. Тому, що, скажемо, він плужанин. А плужанин не може написати сценарій. На Україні будуть погані фільми до того часу, поки трактор не завоює плуга. Коли організація «Плуг» реорганізується в трактор, тоді вона буде писати сценарій. Я не хочу комусь кидати образу, хочу дати своє твердження, оскільки кіно є єдине мистецтво, що народилося в спеціальних обставинах. Українська пісня могла складатися під ритмічний крок українських биків. Так народилася і музика. Кіно народилося на заводі. Кіно іде від індустрії. Значить, кіноробітнику, як робітнику в мистецтві специфічному, яке народилося на заводі, на фоні домінування в житті машин і впливу машин на психіку суспільства, очевидно, потрібен якийсь спеціальний склад психіки. Отже, відсіля я роблю висновок, що ми в кіно відстаємо тому, що ми є «страной по преимуществу сельскохозяйственной», як пишуть у підручниках. Цей сільськогосподарський уклад нашої психіки, цей наш повільний темп, це під'яремне волове ремигання є головною перешкодою, яка стоїть на нашому шляху.

Давайте признаємось, що писати сценарій ми не вміємо. Тематичний план — привід, щоб серйозно поговорити про те, що треба не між іншим співчувати кінематографії, бо вплив фільмів на масу більший, ніж вплив будь-якого літературного твору. Приклад: один з українських філософів, заступник Тараса Шевченка — Семенко каже: «Скажи мені, як ти миришся з тим, що твій фільм, який би він не був прекрасний, зникає і через рік його нема. Куди ділась твоя енергія? Для чого ти цілий рік працював?» Я відповідаю,

я скажу — коли мій фільм через рік пропаде, я до того зроблю інший фільм. (З місця: «А як ти пропадеш?») То після мене хтось зробить інший фільм, ще кращий. Мадонну Рафаеля за 500 літ бачили 15-20 мільйонів людей, а «Два дні» [15] — 15 мільйонів за рік. В цьому особливість кіно. В цьому якась особливість психіки. У нас усі люблять говорити, «розсуждати» про хімію, про що хочеш, але не робити фільм. Один задає питання — якою мусить бути українська кінематографія? Чи робити психологічного «Чоловіка з ресторану», чи робити «Панцерник «Потьомкін». Це питання неправильне. Сказати, що усі фільми повинні бути «Чоловіком з ресторану» [16] — це те саме, щоб усі риби були оселедцем. Я вважаю, що кінематографія, як всяке мистецтво, мусить дати букет хороших квітів, а не одно що-небудь.

Далі, товариші, ще приклад. Я вважаю, що «Буря» [17] — поганий фільм. Це зразок фільму з поганим сценарієм. Це даремна робота з поганим сценарієм. Там три частини так і просяться, щоб їх вирізали. Архітектонічно сценарій побудовано неграмотно. Фільм — це не п'єса, не спектакль, бо коли щось недобре зафіксували, на слідуючому спектаклі цього не виправиш. Тут треба будувати напевно. Поганий сценарій хорошого фільму не дасть. Зараз на фабриці Чардинін ставить картину «За монастирською стіною» [18], і я певний, що вона буде на полиці лежати, бо сценарій погано побудований та ще халтурно робиться. І ось я питаю вас, чи далі дадуть нам ваші письменники досконалий сценарій, чи ні? Ні, бо до того часу, поки ви будете сидіти в Харкові, не маючи відношення до кіновиробництва, ви не зможете, не зумієте написати хорошого сценарію.

Письменники повинні були явитися сьогодні до нас і сказати: навчіть нас, як працювати. Але письменники приходять і починають нас крити. І хоч невміло криють, але все-таки криють, і всі винні тому, що ми є сільськогосподарська країна.

Чому я трохи закинув вам, товариші письменники, несерйозне ставлення до справи. Виходить, тов. Йогансен і починає критикувати тематичний план: кохання й молодь. А чому не робітники і кохання, чому не селяни і кохання? Це ж, товариші, легковажність, бо зрозуміло, що і там, і там можна давати кохання.

Головне, про що треба говорити,— це те, що ми встановлюємо факт такого порядку: у зв'язку з тим, що кіно є надзвичайно важливою галуззю культури, не меншою, ніж література; у зв'язку з тим, що будується Київська кінофабрика і ми мусимо її заповнити; у зв'язку з тим, що на нас починають вішати всіх собак московські і ленінградські режисери і сценаристи, у яких є хороший московський і ленінградський патріотизм, якого у нас немає,— треба взяти орієнтацію на наших письменників. Це абсолютно потрібно, але це не значить, що всякий, іменуючий себе письменником, може вважати себе вправі кивати на ВУФКУ. Треба, щоб у порядку договірних зобов'язань письменники почали працювати. Але, коли з чиєїсь дурної руки всі почали писати «крупно», «середнє», «діафрагма» і т. і., то цього не треба.

Треба, щоб ви дали хорошу ідею, хорошу концепцію, щоб вона була свіжа й глибока, і це буде максимум того, що ви мусите дати.

Між іншим, тов. Черняк, який возглавляє художній відділ і редакторат ВУФКУ, каже, що кіно є зрозуміле масове мистецтво, а я вважаю, що це невірно.

Я вважаю, що сьогодні кіно як зрозуміле масове мистецтво є річ досить сумнівна, що виникло ні з чого іншого, як із самопливу, того самого ханжонковського самопливу, гри на дурних смаках, самопливу, що перейшов потім у самоплив радянський, де так багато було дурного смаку. Пам'ятаєте, як багато дивились «Трипільську трагедію»[19], а хороші фільми, я не кажу заумні, але середні фільми провалюються. Дайте фривольну картину і побачите, як робітники і селяни підуть дивитись. Тому, коли говорити, що кіно — масове мистецтво, це буде непродумано. Мистецтво кіно мусить бути не масовим, не цілком зрозумілим і з основною установкою на масове зрозуміле кіно. Ми не мусимо сюсюкати й люлюкати, «хвостистами» не треба бути. Ні один вид мистецтва не може стояти на рівні сучасного розуміння мас, а повинен завжди бути на кілька кроків вперед.

Тепер торкнусь ще одного питання. Констатую, що сценаріїв писати письменники не вміють. Констатую, що вони писати їх не хочуть, бо мало платять. Констатую, що одночасно з цим письменники вважають своїм правом впливати на судьбу ВУФКУ, тому що вони є письменники. На виробництві ми користуємося всякими матеріалами й хлопчиками одеськими, але вони малокультурні. А та публіка, яка мусить нас культурою підпирати, вона на основі цієї роботи дивиться з наплювательської точки зору. Тепер, товариші, переходжу до останнього і на цьому кінчаю. Приїздить в ВУФКУ режисер Ермлер, дуже культурний, хороший парень з Ленінграда. Йому сказали: «Можете у нас работать». Він каже: «От добра добра не ищут». У нас і так не погано. Є у руських хороший патріотизм філантропічний. Ви подивіться, як у них багато серйозних письменників працює.

Ленінградці — ура-патріоти на весь світ... Радянський руський — хороший патріотизм. Немає радянського українського патріотизму ні на грош. До того дійшло, що стидно часом признатися, що працюєш у ВУФКУ. Пишуть гнуснійші статті в газетах. Читаєш статтю, питаєш одного, другого, третього, як реагують. Ніяк. Деяким навіть приємно.

З виступу на нараді українських письменників з приводу обміркування тематичного плану ВУФКУ 13 серпня 1928 р., Київ.

ЗА ВЕЛИКЕ КІНОМИСТЕЦТВО

...Сьогодні, перед п'ятнадцятирічним ювілеєм нашої радянської кінематографії, я вирішив висловитись лише в двох питаннях. Отже, в мене буде два повідомлення.

У першому повідомленні я говоритиму, товариші, про себе. Я вважаю, що це якоюсь мірою потрібно хоча б тому, що, працюючи на Україні, я бував у Москві нечасто і, мабуть, найменше розшифрував себе як творчого працівника кінематографії.

Друге моє повідомлення — це повідомлення про взаємодію техніки кіновиробництва і нашої режисерської роботи.

Дозвольте мені в першій частині свого слова викласти дещо із власної творчої біографії. Гадаю, що і для критиків, і для вас, товариші по зброї, це може становити певний творчий, науковий інтерес. Тим більше, що, як мені здається, в нашому колі я — та людина, на яку чіпляли найбільше всіляких ярликів. Чіпляли так багато і різноманітно-плутано, що я ос-

таннім часом перестав читати рецензії і статті про себе.

Я прийшов працювати в кінематографію у 1926 році. Доти я протягом чотирьох-п'яти років займався живописом. А ще раніше працював у нашому консульстві в Німеччині. Пішов з нього добровільно, з шаленим бажанням перекваліфікуватися після закінчення навчального закладу, який не мав нічого спільного з мистецтвом,— комерційного інституту.

До мистецтва в мене був потяг з дитинства, і в мене жило переконання, що в цьому напрямі я й повинен будувати своє життя. 1926 рік у Харкові був кінцем моєї діяльності як живописця. В ті роки я ще не був майстром живопису. Та я був глибоко переконаний, що за десять-п'ятнадцять років, приблизно до 1945 року, зумію достатньо оволодіти технікою живопису, щоб ті творчі сили, які я органічно відчував у собі, належно виявилися у сфері нового мистецтва.

Однак, чи то через відірваність од Москви — мозку країни — і мою тодішню провінціальність, чи то з інших причин — про них не вважаю за потрібне докладно говорити — я, під впливом лефівських теорій, що побутували тоді в Харкові, почав ставитись до живопису негативно. Я вирішив, що він не потрібний, що радянське мистецтво — не мистецтво живопису. Отоді я й замислився над своєю творчою долею.

Влітку 1926 року, в червні, після безсонної ночі, оцінивши в думках усе зроблене мною в житті, я взяв палицю, чемодан і поїхав до Одеси, щоб ніколи більше не повертатися в свою колишню квартиру. Я залишив у цій квартирі всі свої полотна, весь інвентар. Я стояв на березі Чорного моря, сказати б, голою людиною,

якій уже тридцять два роки; треба було починати життя спочатку.

Я не був театральним режисером і театральним актором. Я не вчився ні в яких кіношколах. Я навіть не був знайомий з жодним режисером кіно, не знав операторів, апаратури. В кіно ходив лише вряди-годи. Та я відчував інстинктом і збагнув розумом, що кіно і є той могутній засіб, через який я зможу в достатній мірі виявити себе як художник. Я помилявся тоді в своїх поглядах на живопис, та я не помилився в тому, що таке кіно, і тепер, напередодні святкування п'ятнадцятиріччя нашої кінематографії, я з гордістю бачу, що тут є частка й моєї праці.

Першою пробою був фільм «Сумка дипкур'єра». Я його ставив через три тижні після приходу свого на кінофабрику.

Вчителем моїм була одна хороша людина — Козловський Олексій Федорович, оператор. Це був літній чоловік з Ленінграда. Він мені казав: «Я тобі, Сашко, даю одне золоте правило: не йди на компроміс... Підеш на компроміс на п'ятак — він виросте на сто карбованців, і ти не знатимеш, як потім відкараскатись». Цього правила я дотримуюсь і досі й, очевидно, дотримуватимусь усе життя.

«Сумка дипкур'єра» була жалюгідною «пробою пера». Це був час, коли мені доводилося наосліп шукати істини. Але я придивлявся. В наступній роботі мені довелося протистояти всьому існуючому на фабриці порядкові. Я взявся за фільм «Звенигора». Я скрутив його за три місяці. Цей фільм розглядався тоді і розглядається тепер, незважаючи ні на що, як своєрідний прейскурант моїх творчих прагнень і моїх творчих можливостей. Я не був майстром, але поривався вперед. Уже в «Звенигорі», як потім і в кож-

ному своєму фільмі, я приблизно з другої його половини вже мріяв про якийсь новий наступний фільм. Я хотів створити такі фільми, де б я від початку до кінця відповідав абсолютно за весь творчий процес. Таким був фільм «Арсенал». Сценарій я написав сам протягом двох тижнів, поставив фільм протягом шести місяців. На цьому фільмі дозвольте мені спинитися докладніше.

Сьогодні в пам'яті критиків збереглася від «Арсеналу» тільки постать Василя, в якого стріляють і якого ніяк не можуть убити. Більше нічого... Очевидно, в них слабка пам'ять. Тим часом у моїй творчій практиці «Арсенал» займає неабияке місце: це й досі дещо невірно або недостатньо розуміють. «Арсенал» — фільм яскраво політичний. Він мав для мене величезне значення. В «Арсеналі» я, в умовах тогочасної обстановки на Україні, виступав у першу чергу як політичний боєць. Я поставив собі, роблячи цей фільм, дві мети: громити український націоналізм і шовінізм і бути поетом і співцем робітничого класу України, який здійснив соціальну революцію. Ці два завдання в тих умовах і в той час були для мене найважливішими. Ось чому, не виробивши ще теоретичного обгрунтування своїх шукань у галузі форми, в галузі прийомів, я часто-густо діяв так, як діє боєць у бою,— не думаючи про те, чи за правилами рубки він рубає ворога, чи не за правилами. Коли б мене тоді спитали: як ви працюєте і що ви думаєте, я, мабуть, відповів би так, як французький художник Курбе відповів одній дамі, яка спитала його, про що він думає, коли малює картину. Він відповів їй: «Добродійко, я не думаю, я хвилююсь». Оце хвилювання, що червоною ниткою проходить крізь усі мої роботи, властиве мені і понині. Очевидно, я пронесу

його через усю свою творчу роботу, з тією тільки різницею, що деякі невеликі знання в нашому ремеслі, деякий творчий досвід і моя громіздка виробнича біографія дають мені можливість поєднувати хвилювання з дедалі більшою кількістю думок, які гамують хвилювання там, де воно не потрібне. Цим я зовсім не хочу сказати, що завжди спроможний підкорити своє хвилювання інтелекту, бо я не такий великий знавець теорії, як Ейзенштейн.

Ще й досі говорять про символіку «Арсеналу». Я заявляю, що ніколи не думав про символи, і навіть тоді, коли розстрілюють і не можуть розстріляти мого героя, я володів тією мірою творчої простодушності, яка дозволяла вірити в це, як у цілком законний і реальний факт. Можна було вбити Котовського з-за рогу десь там, у побутовій обстановці, та я глибоко впевнений, що були часи, коли Котовського куля не брала, коли меч, вкладений у руки Котовського, разив поганців направо й наліво, коли поява Котовського була ніби спалахом нової зірки, зірки з велетенською енергією виверження атомів, в їх новій кінетичній дії.

Тоді Котовський був невразливий!

Дозвольте мені віддати данину тому періоду, приблизно 1927—1928 рокам, коли ідея в нас, у кінематографії, превалювала над характерами, типами і образами. Проте я далекий від того, щоб розглядати твір кінематографії, створений сім-вісім-дев'ять років тому, з точки зору сьогоднішнього розуміння. Для мене непереконливим є твердження Пудовкіна, який говорить, що йому «страшно було дивитися сьогодні на свого «Потомка Чінгісхана» [20]. Мені це незрозуміло. Я ніколи не скажу так про ваші фільми, товаришу Пудовкін. Що б не говорив сьогодні това-

риш Пудовкін про «Кінець Санкт-Петербурга», я не забуваю, що в той час, коли я дивився цей фільм, багато його кадрів на мене справили величезне враження, так само як і на всю ту масу глядачів, що дивилася тоді цей фільм. Можливо, в 1945 році, коли хтось із вас, дивлячись на який-небудь чудовий фільм про Будьонного і будьоннівську армію, скаже: «А пам'ятаєте «Чапаєва»? Який це був поганий фільм. Хіба ж його можна порівняти з тими, до яких ми сьогодні дійшли, наприклад, про Будьонного». Я відповім, що коли я дивився в 1934 році «Чапаєва», я хвилювався — хвилювався разом з усією країною.

Тут дуже багато говорили про «Чапаєва» [21]. Говорили чимало прекрасного і значущого. Мабуть, сьогодні вже можна написати про цей фільм цілі томи. Дозвольте й мені спинитися на фільмі «Чапаєв», тим більше що я ще не висловлював своєї думки про цей фільм.

Ми бачили в кіно дуже багато верхівців, починаючи з Вільяма Харта. Проте з тисячами, сотнями тисяч глядачів нічого не діялось. Але коли вилетів із-за горба Чапаєв у бурці, на сірому коні, з мечем, вкладеним у його руки Комуністичною партією і соціальною революцією, країна зааплодувала, і навіть Ейзенштейн забув придивлятися, чи на загальному плані рубає Чапаєв ворогів, чи Чапаєв рубає їх на середньому плані, чи на великому плані. Забули, чи синхронним був тупіт кінських копит, чи не синхронним, забули про те, чи біла погань біжить у затемнення чи в могилу.

Що ж це було? Це було велетенського значення явище, яке я розшифровую так: Фурманов дуже глибоко і дуже тонко спостерігав, фіксував і узагальнював, добиваючи основні дрібні й великі типові

прикмети для величезного цілого. Васильєви, які зрозуміли це, разом з Фурмановим показали усій країні, як сказав Всеволод Вишневський, тільки «тисячну частку розквіту народного генія, що творив революцію». І країна зааплодувала. Тим-то не питання про спадковість «Чапаєва» від «Панцерника» чи не від «Панцерника» цікаве тут. Цікаве тут інше. Цікаво, звідки повинна черпати свої сили наша кінематографія, звідки вона повинна черпати свою тематику. Треба вивчати народний революційний епос...

Я продовжую розмову про свою роботу.

В «Івані» я хотів спростити свою кінематографічну мову. Сьогодні цей фільм оцінюється на сторінках преси й на наших зборах як зразок «неподоланої теми», «розпорошеності» тощо.

Як я визначаю своє місце в кіно? Я ніколи не вважав і не вважаю себе типовим режисером-професіоналом. Той факт, що я і досі все-таки люблю живопис і, хоч відійшов від нього, згадую про нього, як про наймилішу свою кохану,— свідчить про те, що я не вузькопрофесіональний режисер. Я сам пишу сценарії, люблю їх писати сам,— люблю, коли в мені народжуються ідеї, образи... Саме народження і втілення їх у сценарії є для мене найбільшим творчим і радісним процесом. І я дивлюся на свою режисерську роботу завжди як на повторення творчого процесу, і весь свій труд я мислю як єдиний комплекс вияву себе в нашому житті.

Ось чому я визначаю себе як найменш претензійного режисера в тому розумінні, що, як не типова у цьому плані фігура, я не претендую на утвердження якоїсь «школи». Ось чому мене часто короблять мої «послідовники». Я вважаю своєю провиною те, що раніше не сформулював точно своїх позицій. Хоч,

мабуть, я й зараз не цілком точний, але не через бажання що-небудь приховати, а через те, що хочеться дуже багато сказати і важко вкластися в цю доповідь.

Пудовкін. Говори не півгодини, а скільки завгодно.

Довженко. Гаразд. Про кіно. Я розглядаю кінематографію також по-своєму. Я вже раз твердив тут і ще раз дозволю собі сказати, що існує величезна різниця між кінематографією та іншими видами мистецтва. Різниця в двох моментах. По-перше. Усі види мистецтва своїм корінням сягають у глиб віків, починаючи від рисунків у печерах дикунів доісторичного періоду, через єгипетські піраміди, храми Майя, скульптуру Греції, через Софокла, через Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, йдуть далі через Мольєра, Шекспіра, Гоголя, Островського, через кращих представників буржуазного живопису та через величезну кількість дослідницької літератури з цих питань. Цю багатющу спадщину ми, більшовики-митці, повинні вивчити і правильно теоретично осмислити, щоб, озброївшись усіма кращими досягненнями попередніх епох, побудувати на основі їх величезну, ні з чим незрівнянну і небачену своїми масштабами будівлю соціалістичного мистецтва.

Тепер візьмемо кінематографію. Кінематографія взагалі сягає своїм корінням лише на сорок років углиб. Кінематографія ж радянська налічує лише п'ятнадцять років свого існування. Ось чому перед нами стоять завдання вдвоє і втроє більші, ніж перед усіма працівниками мистецтва. Ми повинні водночас освоїти всі досягнення попередніх епох для кіно як мистецтва синтетичного, і крім того, ми повинні за короткий період оволодіти дуже складною технікою

і специфікою кінематографічного мистецтва. Все ускладнюється тим, що достатньої теоретичної розробки, задовільних праць з історії, з теорії кіно ніде нема. Це по-перше.

По-друге. Життя фільму, життя нашого твору відмінне від життя творів інших видів мистецтва. Наведу простий, звичайний приклад. Письменник написав роман, який вважають невдалим, письменник болісно переживає це. Але десь дома він тішить себе думкою, якої нікому не звірив, що, можливо, через сто років цей роман зрозуміють і зрозуміють, як неправильно суспільство оцінювало його твір. Помиляється письменник чи не помиляється — не в цьому річ. Але він може так думати. Ми, кінематографісти, не можемо і не повинні так думати. Чому ми не повинні так думати? Тому, що хоч фільм — твір мистецтва фіксованого, проте його фіксованість має якоюсь мірою ілюзорний характер. У фільмі скорочена координата часу, тобто буття його в часі обмежене. Підкреслимо, однак, що зате збільшена координата ширини, і, таким чином, коефіцієнт корисної дії фільму і роману, кінець кінцем, урівноважується. Фільм, який еквівалентно дорівнює Мадонні Рафаеля, бачить така ж кількість глядачів за десять років, яка бачить Мадонну Рафаеля за чотириста п'ятдесят років, бо фільм має сто копій і його дивляться мільйони людей. Коли можна говорити, що Мадонну Рафаеля дивилися двісті тисяч, то двісті тисяч дивилися «Панцерник «Потьомкін». Коефіцієнт корисної дії той самий. Та я твердж у, що коли ми, любителі літератури, можемо тішитись першим виданням Шекспіра, коли старі книги зберігають аромат віків, тішать нас шрифтом та іншими якостями, що загалом якось посилює наш інтерес,— то зовсім інакше стоїть справа з філь-

мом, і найгеніальніший фільм, зроблений десять-дванадцять років тому, вже не впливає на нашу свідомість так, як впливають інші твори.

Плями часу можуть бути приємні в старовинних фоліантах, в живопису, скульптурі, але «дощ» на плівці неприємний в кіно.

Я твердж у, що кожен з нас, читаючи драми Шекспіра, сприймає їх по-своєму, відповідно до того, як кожен з нас розуміє світ. І я твердж у, що коли б ми могли якимось чудом побачити вистави Шекспіра того часу, можливо, ми багато б сміялися. Наше уявлення про виразистість, про вираження людських почуттів стало іншим, ніж воно було в той час. Багато дечого до нас не дійшло б, а багато глибоких, серйозних почуттів було б виражено в такий спосіб, що сьогодні вони викликали б у нас тільки сміх. Ейзенштейн якось сказав мені: «Все це так, а от старі комедії ми ж дивимось залюбки». Я відповідаю: авжеж, старі комедії цікаві не тільки тому, що вони талановиті, несуть у змісті багато комізму, а ще й тому, що цілий ряд старовинних прийомів зараз здаються нам смішними. (Ейзенштейн. «Навіть драми»). Так, і драми здаються смішними. Ця обставина дуже знаменна. Ось чому я розглядаю кінематографію як мистецтво короткочасного удару. Сила впливу, сила удару концентрується на невеликому відтинку часу. В цьому особливість кіно, в цьому його своєрідність. Це треба чітко й точно розуміти, щоб вірно оцінювати старі і нові фільми і щоб вірно підійти до тих завдань, які стоять перед нами сьогодні.

Тепер дозвольте мені перейти ще до одного питання — чого ж навчила мене практика.

Я твердж у, що в своїй творчій практиці я припускався цілого ряду помилок. Коли я зараз згадую

деякі з своїх висловлювань, скажімо, періоду «Арсеналу», періоду «Звенигори», мені стає смішно: якою наївною людиною, яким «запізнілим юнаком» я тоді був. Для мене цілий ряд питань ідейної глибини, простоти форми, масовості, популярної дохідливості фільму не стояв особливо гостро, бо я тоді був молодим, вихрястим... Вирувало власне життя, і я думав, що, очевидно, десь згодом я все зрозумію і знатиму. Але й досі всезнайком я не став. І схвильованість мого виступу пояснюється не тільки його відвертістю, а й усвідомленням того, що далеко не все потрібне я засвоїв, і того, яка колосальна галузь — кінематографія. Мої промахи зумовлені не лише особливостями моєї вдачі чи темпераментом, але в значній мірі моєю ізольованістю, тогочасною політичною недовихованістю і відсутністю того творчого оточення, яке мали ви. Ось чому я вважаю, що дуже багато із зробленого мною було зроблене без належного осмислення. Мені не вистачало організованості, чіткості. Наука з цього ясна — уся творчість наших радянських кінопрацівників повинна бути організованою.

Тепер дозвольте перейти ще до одного питання, питання, яке для мене особливо важливе. Я ставлю його перед вами для того, щоб почути від вас, дорогі товариші, або якоюсь мірою визнання моєї правоти, або заперечення. Сподіваюсь на дружню форму відповідей, на товариську допомогу, а не злопихательство з приводу невдало сформульованої або й неправильної думки.

Що треба,— думав я протягом багатьох років,— засвоїти найкраще, щоб з найменшою затратою сил, з найменшою кількістю помилок, властивих кожному з нас,— бо всі ми працюємо не в кабінетах, а на вулиці, в лісах, у тайзі, в морі тощо, де й думати часом

буває ніколи,— що треба знати нам про наше мистецтво, про його місце в нашому складному суспільному житті?

Я хотів би з'ясувати собі роль і місце мистецтва в нашій країні.

Я вважаю за потрібне з'ясувати, чи ми з вами — справжні, вже сформовані щодо свого соціалістичного, радянського мислення митці, чи, може, в нас ще лишилися деякі рудименти старої буржуазної психіки.

Почну з характеристики митців капіталістичної країни. Візьму для прикладу прогресивного, революційного режисера. Які стимули, які прикмети визначають його творчу діяльність? Якщо брати загалом, то це — наявність таланту, наявність певної політичної прогресивності поглядів, певної громадянської доблесті. Часто цього вже досить, щоб він став вище свого середовища, вище уряду тієї країни, де живе, бо в капіталістичних країнах при владі найбільш реакційна верхівка. Творчість передового західного режисера грунтується на гаслах: «Ні, заперечую, протестую, не дозволяю!» Вони ставлять його в становище передового вожака, своєрідного лідера суспільної думки. І свідомість цього часто корисна й потрібна на певних етапах розвитку, проте нерідко це стає і надзвичайно небезпечним для самого митця. Митець-індивідуаліст — це небезпечно, це — замкнутість, часто розчарованість, хитання тощо.

Тепер я питаю — як працюємо ми? Ми кажемо, що ні таланту, ні геніальності, ні хоробрості, ні сміливості, ні відданості справі революції, ні любові до робітничого класу, до партії, що веде нас у переможному соціалістичному наступі, виявляється, не досить, щоб бути в нашій країні справжнім митцем, щоб утверджувати свій клас у бутті, тобто в часі. Треба

володіти ще одною великою специфічною зброєю — знанням.

Усі знають про швидкий розвиток нашого кіно. Він зумовлений посиленою увагою партії. Одна з тисяч ділянок життя — а геніальність її керування виявилась і тут.

Велике і всеосяжне знання, знання всіх деталей, ролі кожної деталі, уміння кожну деталь врахувати, засвоїти, спрямувати — ось та сума категорій, яка визначає великий інтеграл мислення історичного. Знання породжує ту єдину в світі силу, що дозволяє нам сьогодні дивитися в майбутнє не уеллсівськими підсліпуватими очима, а очима сміливими й радісними, очима переможців.

Наша робота, робота митців Радянської країни, які створюють мистецтво синтетичне, позитивне, грунтується на «так», на утвердженні: «Піднімаю, надихаю, вчу». Проте часто це наше «так» виявляється жалюгідним підтакуванням, запізнілим коментарем до заходів, здійснених партією і урядом кілька років тому.

Щоб голос звучав повно і широко, треба жити всіма передовими великими ідеями часу, по-справжньому осмислити їх. Саме таким життям живе краща частина людства, Комуністична партія і її керівники.

І в мені, нетиповому режисерові, ця риса організованості, всебічного і прогнозного освоєння дійсності викликає величезну хорошу заздрість.

Візьмемо буржуазного письменника Уеллса. Хіба те, що він казав, не було жалюгідним мурмотінням підсліпуватого школяра, яке викликало навіть у наших дітлахів іронічну посмішку, саме посмішку, бо вони володіють знанням. Наші школярі набагато свіжіші, ніж Уеллс.

О. Довженко і артист С. Шкурат під час знімання.

Кадр із фільму «Щорс».

Як слід розуміти наше творче «так»? Я не хочу сказати, що ми не повинні бути ілюстраторами заходів, здійснених партією і урядом кілька років тому. Але я тверджу, що не досить бути ілюстраторами. Я мрію про митця, який написав би роман. Цей роман прочитали б у Політбюро і ухвалили б таку постанову: «Починаючи з завтрашнього дня, цей роман здійснити в житті, хай він послужить ніби сценарієм для життя». І ось буде споруджено новий Біломорбуд.

Навіщо, як, якими працівниками, якими керівниками, чому і яке це матиме значення,— все було б сказано в романі. Такого митця, товариші, у нас ще нема, але ідеал наш, товариші, все-таки в тому, щоб стати таким митцем. (Голоси: «Правильно!»).

Цим я не хочу сказати, що в нашій Радянській країні роль мистецтва і митця — роль цілком авангардна, директивна. Я не твердив і не тверджу, що в нас може бути мистецтво, у якого уряд і партія повинні йти мало не на повідку. Я говорю, що мистецтво має доростати до тих категорій мислення, котрі змикаються з вершинами людської мислі, з думками авангарду, який веде нас до комунізму.

Наша роль полягає в утвердженні класу в часі. Це роль не моралізаторська, а роль співців, роль натхненників, роль філософів, техніків, інженерів, педагогів.

Звідси і добір прийомів нашої творчості. Помоєму, не можна обійти мовчанням питання про творця — про Шекспіра, і питання про критика — про Бєлінського...

Не досить бити себе кулаками у груди і кричати: «Осанна!» Не досить займатися вихвалянням, а треба знати справу, матеріалізувати знання в справжньому

конкретному і реальному ділі. Наше реальне діло — образне відтворення ідей, типів, характерів епохи. Я вважаю, що час нашого Шекспіра, час нашого Фірдоусі ще не настав. У величезній нашій країні відбуваються певні первинні процеси, характерні, неповторні події. Будівля капіталістичного світу закінчена. По-своєму відносно досконала, вона створювалася сотнями років. Сотні років виковувались типи, образи, характери, ситуації тощо. Ми, що живемо лише сімнадцять років, ще досить юні, щоб не впадати у відчай через відсутність зрілих творінь, відсутність своїх Фірдоусі і Шекспіра. Вони зараз варяться і кристалізуються в тому величезному, повному неймовірної суміші казані, в якому кристалізується і наш народ, і основні типи, характери тощо.

Якщо подумати собі, що історія людства триває лише кілька тисяч років і що нам тільки сімнадцять років, а жити ми повинні як соціалістичне, комуністичне суспільство не менше більйона років, то стане ясно, що сьогодні у нас тільки зоря світання. Попереду величезні перспективи розвитку, можливості творення, що зростають у геометричній прогресії, можливості такі грандіозні, що я для себе роблю висновок: я спокійний щодо найосновнішого. Я вважаю, що Комуністична партія, яка зруйнувала в ході своєї колективної боротьби величезні мури старого, зараз ламає, змінює ще одну важливу координату нашого буття — час. Тобто я хочу сказати, що будівлю соціалізму буде споруджено незрівнянно швидше, ніж зводилася будівля вже вмираючого зараз капіталізму. Будівля соціалізму буде незрівнянно стрункішою і монументальнішою, її побудують з таких каменів, яких нічим і ніколи вже не виб'єш. Я вважаю, що нам у своїй творчості треба враховувати цю обставину.

Необхідно культивувати в собі розуміння і відчуття нових *категорій*, не властивих у минулому ніяким іншим соціальним формаціям. Треба відчути себе історичними мислителями, навчитися бачити історичну перспективу. Це абсолютно необхідно для того, щоб кожен твір, кожен наш прояв у кожному творчому дні був усвідомленим, заздалегідь розрахованим творінням великої соціальної форми.

Другий момент, якого я хотів би тут торкнутися,— це необхідність замислитись над *проблемою простору* у своїй творчості. Проблему простору колись можна було розглядати як проблему реакційну. Справді, Пушкіну, Гоголю хотілося вирватися на простір. Для нас вихід на простір — акт революційний. Сьогодні простір визначає нову народжувану психіку.

Візьміть ви таке історичне явище, як боротьба за Великий океан, учасниками якої ми будемо в недалекому майбутньому та, власне, і зараз уже є. Чому з таким «запізненням», здавалося б, почалася ця боротьба? Тому, що в минулому бракувало досвіду, засобів сполучення, швидкостей. Сьогодні ці засоби є. Сьогодні ми будуємо засоби сполучення — до Владивостока можна дістатися за три доби замість десяти. Подолання просторових категорій у часі породжує нові почуття — для нас це означає посилення *інтернаціональних* почуттів. Ближче стають і Арктика, і Далекий Схід, і Памір, і всі трудящі пригноблені світу, для яких наша держава є духовною батьківщиною. Подолання простору зближує нас з «важкими резервами» світової революції.

Подумаймо над усім цим, знайдімо місце для повного відображення цієї проблеми. Тоді наші картини не будуть епізодами, а матимуть велике тло часу

і простору, де все типове виглядатиме яскравішим і могутнішим.

Тепер — про критику. Ви знаєте, що кілька років тому я, йдучи за інерцією старого мислення, наївно вважав, що Бєлінський нашої кінематографії може народитися в Будинку кіно або в Будинку Герцена.

Не може в Радянській країні в Будинку Герцена народитися Бєлінський. Та коли б він, «неистовый Виссарион», приїхав тепер з Кавказу або з Сибіру невідомий і через місяць засяяв би, як Бєлінський, завтра ж партія посадила б його редактором столичної газети. Тут нема суперечності. Одинак Бєлінський у нас не може повчати й вести. Бєлінський у нас є, тільки в іншій ролі. Зникли суперечності між Бєлінським і навколишнім оточенням.

(З місця: «Правильно!»).

Ось у чому вся справа. Ми являємо собою єдине соціалістичне господарство в повному і всеосяжному розумінні цього слова. При владі стоїть найпередовіша, найкраща частина нашого суспільства і всього людства. Партія цілком правильно і законно не дозволяє створювати державу в державі, якесь автономне мистецтво або автономну критику. Керівництво в мистецтві забране з рук одинаків. Ось чому я твердджу, що Бєлінський у нас є. Тільки він існує в іншій ролі і працює в іншому будинку. Питання про його персональні якості, звичайно, не зняте. Але принципи діяльності Бєлінського і в новій ролі, безумовно, ті ж самі. І коли я побачив «Чапаєва», чесно кажу вам, я був глибоко схвильований і думав не тільки про Васильєвих, а я думав: слава Бєлінському!

Давайте до кінця говорити в цьому плані, плані великих питань мистецтва.

Ми живемо у великий час. Ось чому найосновніше, про що ми повинні зараз думати,— це велика тематика. Я вважаю, що питання про велику тематику,— це одне з кардинальних питань. І це не тому, що хтось хоче «виїхати» на великій темі. Не можна «виїхати» на великій темі. Є режисери, які брали теми і псували їх. Коли я кажу про велику тему, я маю на увазі двоєдиний момент: необхідність великої теми і великих проблем у наш час і водночас велику щирість, велику правдивість художника-майстра.

Говорячи про велику щирість, я маю на увазі, що митець, який знає, що в нього вже є сума знань, достатня для підняття теми, і працює не заради того, щоб йому зааплодували в Будинку кіно, а для того, щоб зааплодували трудящі.

Питання великої тематики сьогодні не можна розглядати у відриві від питання спрямованості тематики. Мисленню людини властива певна інерція. Це незаперечний факт. Влада інерції величезна. Ми часто забуваємо про дуже важливі речі, не бачимо їх, і потім, коли вони нагадують про себе, у нас волосся стає дибом: куди ж ми досі дивилися? Що це так, кожен з нас дуже добре знає.

Я не розкрию тут ніякої військової таємниці, якщо скажу, що через кілька років може спалахнути війна. Величезна світова війна, учасниками якої будемо ми. Що з цього випливає? Вороги мають намір усе, що ми робимо, знищити до цурки. Знищити нас фізично, стерти навіть сліди наші. Раджу заглянути в плани, програми, книги німецьких і японських фашистів.

Значить, треба готувати нашу зброю до битв. Ми мусимо перемогти, і тоді перед нами відкриються нечувані перспективи. Дуже багато такого, що здає-

ться нам зараз мріянням, фантазіями, непотрібною сміливістю, помилковим забіганням наперед, «підштовхуванням часу»,— як це мені кажуть,— виявиться можливим і навіть мінімально скромним. Тоді ми відчуємо, як ми мало підготовлені до можливостей історії. А вона на нашому боці!

Насамперед потрібна завчасна підготовка, внутрішня мобілізація знань про війну, вивчення матеріалів. Тим-то я кажу, дорогі друзі,— необхідна оборонна тематика, закликаю вас усіх до утвердження *оборонної тематики*. Треба знати зброю ворога для того, щоб по-справжньому протиставити йому свою зброю. Треба передбачити великі події, неминучі так само, як неминуча ніч для того, щоб завтра настав ранок. Ось чому, скажу вам чесно, я негативно ставлюся до тематики «історичної» і до класиків. Я негативно ставлюсь до «Грози» не тому, що я не поважаю товариша Петрова як майстра, не тому, що я вважаю, що цей фільм поганий,— він зроблений з великою майстерністю. Так само я високо ставлю фільм Рошаля. Я вважаю, що товариш Рошаль і товаришка Строєва зробили дуже великий крок уперед і дали хороший культурний фільм. Але такі теми не для мене, *не це зараз потрібне*.

Моє заперечення проти історичної тематики і класиків іде від практики, від урахування факторів, сил нашого часу, від урахування тих прямих бойових завдань, які стоять перед нами.

Я вважаю, що на сьогодні матеріалом кінематографії повинен бути *день сьогоднішній і день завтрашній*. В сьогоднішнім дні ми можемо черпати вдосталь усього, що нам потрібно, бо ми в цьому відношенні — найбагатша країна. Завтрашній день ми в мистецтві не дали. І це погано. Дуже погано. Ми за-

буваємо, як часто доводиться чути від глядача побажання, щоб йому показали майбутнє, розповіли про майбутнє. Зробити це повинні наші фільми. Треба показати, пояснити, що світ наш не замерзає і не згасає. Показати, що майбутнє за нами. Ми можемо по-юнацькому, по-справжньому хоробро дивитися йому в очі. Чому б не показати нам, єдиній у світі перспективній кінематографії, майбутнє, чому не відчинити нам ворота в майбутнє, створивши кілька серйозних прогнозних фільмів? Це не значить, що в них обов'язково треба показувати 1999 або 2000 рік. Над прогнозною тематикою треба подумати, і її пора утвердити не як польоти довільної фантазії, а як один із жанрів, покликаних до життя специфікою нашої радянської наступальної кінематографії.

Тепер про деякі окремі питання. Для мене зовсім не цікаво, чий фільм «Чапаєв» потомок — «Чінгісхана» чи «Панцерника «Потьомкін». Це питання для мене особисте,— а я попереджав, що говоритиму про себе, нецікаве з огляду на мої теперішні переконання. Моє мислення розкривається в дещо іншому розрізі часу, ніж у деяких товаришів. Я вважаю нашу п'ятнадцятирічну творчу кінобіографію короткою, як п'ятнадцять подихів. Чому? Тому, що я бачу кінематографію велику, майбутню. Я її відчуваю і відчуваю, що й вам самим через кілька років стане смішним поділ на «періоди», на секундочки. Зрозумійте, що це *безперервний* процес творчого і технічного нагромадження. І тільки тому, що ми мало прожили, ми чомусь передчасно хочемо стати стариками. Багатьом і хочеться розбити короткий термін на періоди, на секундочки, на клітинки; мовляв, ось який великий шлях пройшли і ось нам винні ще й проценти! Я повторюю: пройшли ми шлях малий, зробили мало. *Ми тільки*

починаємо робити. Тим-то «Чапаєв» є для мене твором виняткового значення. Автори його вірно знайшли ту сферу творчої діяльності, яка є *головною* для нас,— це розкриття, показ народного генія, генія величезних охоплених творчим поривом мас, які здійснили революцію і здійснили сьогодні другу п'ятирічку. Який це показ? Показ не безіменних постатей, а показ генія з ім'ям та по батькові, з прізвищем, з датами біографії, з усіма типовими рисами.

Хоч я й говорив, що навіть Ейзенштейну було байдуже, яким планом знято гарцюючого на коні Чапаєва, проте я був би неправий, коли б твердив, що цей фільм зовсім не має вад. «Чапаєв» був би кращим, якби деякі форми, прийоми були реалізовані краще, чіткіше. Я гадаю, що наші юні бійці, вельми талановиті брати Васильєви, не втратили свіжості й у них ще є порох. Треба працювати дедалі краще. Перед нами величезний шлях все вище й вище.

Питання про якість, про красу невідривне від питань форми. Тут і прийоми, і роль фотографії, і роль монтажу, і роль вірного розпланування, і роль усього технологічного процесу. Це все речі, які слід враховувати, бо художній твір складається з великої суми крихітних «ледь-ледь». Всі ці «ледь-ледь» треба гранувати і зводити до єдиної системи. Я не чув, щоб Васильєви обстоювали теорію ракурсу. Я захоплений тим, що брати Васильєви зробили картину і без ракурсу, але я не стану твердити, що всі картини повинні бути без ракурсу. Поспішати з виведенням канонів із хороших фільмів не можна. Тут головне — відчуття міри. Справа в тому, яка доза ракурсу потрібна і яке місце він має займати. Суть мистецтва в перебільшенні — в потрібному місці, в потрібний час, в потрібній дозі. Ось чому знайти цю золоту

середину форми, місця, часу і дози є тим великим правилом, до якого ми повинні йти всі, допомагаючи один одному. Отже, товариші, я не знімаю ні ролі оператора, ні значення форми, ні значення технічного гранування.

Дозвольте тепер перейти ще до одного питання. Я підкреслю ще раз, що не вважаю себе всезнайкою. Деякі речі я знаю добре, а деякі — недостатньо. Але — повернімось до теми.

Що ж це в нас виходить? Пудовкін також схиляється в самозреченні. «Панцерник «Потьомкін» — це, мовляв, соха. «Максим» [22] теж не задовольняє. Ціла низка інших речей також погані. Весь цей набір кислих слів, самопринижень для мене прозвучав недобре. Я не можу так ставитись до кінематографії. Я вважаю, що це наша спільна справа. В цю справу ми вкладаємо все своє творче життя. Я з повагою ставлюся до створеного нами раніше. Я не хочу розглядати нашу творчу історію, як низку промахів і помилок, що їх я повинен обплювати. Я хочу її розглядати, як просування до істини. В цьому плані мені й помилки дорогі, як дорогі мені досягнення.

Я повторюю: я не можу розглядати те, що було створене десять років тому, з точки зору сьогоднішнього дня. Хоч, з другого боку, я і не маю наміру піднімати, як прапор, фільм, що пролетів яскравою, рідкісною кометою і лишив за собою тільки хвіст семирічної давності. Я бачу і ціную молодь, яка вбилася в пір'я і вийшла зараз на кінофронт. З'явилося багато хороших фільмів. Через кілька років хороші, по-більшовицькому тенденційні фільми будуть звичайним явищем. Але, дорогі товариші, дозвольте мені твердити, що коли в капіталістичних країнах взаємовідносини між працівниками мистецтва побудовані на

взаємознищенні, гризні, конкуренції, то в соціалістичному суспільстві такого не може бути. Такі взаємовідносини, на мою думку,— не радянські. Потрібна повага і правильна об'єктивна оцінка — ось на що має право кожен з нас. Хоч би хто після Васильєвих зробив прекрасний фільм, порівняно з яким фільм «Чапаєв» виявиться блідим, я ніколи не скажу, якщо буду живий, що мені перестав подобатися «Чапаєв». Я ніколи не забуду того дня, коли країна аплодувала вашому герою, Васильєви! Васильєви виконали величезну історичну роботу, вони зуміли воскресити людину. Воскресити людину — я кажу в тому розумінні, що ми перестали розрізняти: хто Чапаєв — «той» Чапаєв, чи Чапаєв в книзі, чи Чапаєв на екрані... Ім'я, оригінал і образ злилися воєдино. Воскрешати можна тільки в більш високій якості, воскресити, здрібнивши образ,— це не значить воскресити.

Очистивши образ від цілого ряду непотрібних деталей, Васильєви воскресили Чапаєва в більш високій якості. Перед нами засяяв народний геній. В цьому ваша, товариші Васильєви, величезна заслуга, яка ніколи не буде стерта, чого б не досягла в подальшому кінематографія.

Я вважав за необхідне так чітко і прямо все це висловити, щоб було ясним моє ставлення до еволюції нашого кіно, щоб було ясним моє ставлення до роботи соратників. Це треба було сказати. Моя біографія — важка біографія. Всі роки своєї роботи я створював фільми з надією, що це я створюю свій партквиток. Надія ще не здійснилася, бо кожен фільм заподіював мені величезних ран. В цьому значною мірою я сам винен. Мрія про справжній, великий, більшовицький, тенденційний, здоровий змістом, глибокий і сильний фільм є й досі моєю найбільшою мрі-

єю. Гадаю, що яким би не був мій шлях, я повинен до кінця залишитись тим, ким я є. Якщо у своїй подальшій роботі я такою мірою вдосконалю своє вміння, поглиблю його, що це дасть якісь результати, я буду щасливий. Та коли моя робота, моя щирість не дадуть потрібних результатів, я прийму це як свою трагедію.

Про Ейзенштейна. Всі, хто говорить про Ейзенштейна, починають звичайно з якихось схвильованих «осердечених» думок, фраз, так часто вживаних, що, я думаю, і сам Сергій Михайлович частенько хитає головою й каже: «Досить». Ми знаємо місце Ейзенштейна в кінематографії, знаємо з минулого і з сучасного. Ми чекаємо його подальших внесків у кінематографію. Але мені вчора стало трохи страшно, коли я слухав його доповідь: з одного боку, Ейзенштейн проявив себе в доповіді як глибокий, принциповий майстер і мислитель, що вкладає всі свої думки, свій час у розшуки і обробку величезних нагромаджень, з другого боку — Ейзенштейн чогось не дав. Він зараз займає не те місце в кінематографії, яке міг би зайняти. Стоячи отут поруч з ним, незмінно люблячи його, я скажу вам — і йому — свою думку про його творчість. Я б не хотів, щоб Ейзенштейн розповідав про полінезійських жінок. Це надто далеко, їх так багато, вони так розкидані, про них так багато написано книжок, про них так довго треба розповідати, цитувати, перевіряти, що життя не вистачить на це. Я вважаю, що Ейзенштейну треба дивитися на «живих жінок», які довкола нас. Вони близькі нам, вони значно потрібніші. Пологи в них відбуваються по-новому. Зрозумійте метафору, товариші, так як слід.

Коли я слухаю доповідь Ейзенштейна, я з острахом думаю: він так багато знає, у нього така світла

голова, що він, очевидно, більше не створить жодного фільму. Коли б я стільки знав, я б помер. Даремно ви смієтеся. Я побоююсь, як би Ейзенштейн не з'їв себе з хвоста, побоююсь, як би ця лабораторія не вибухнула від найскладніших таємничих, не відомих усім нам сумішей, що нагромадилися там.

Я певен, що багато в чому ця ерудиція його самого зараз гробить. Ні, перепрошую, не те слово. Треба сказати: *дезорганізує*. Я вважаю, що нова робота Ейзенштейна, тобто новий фільм, і для нас, і для нього є абсолютно необхідним. Сергію Михайловичу, якщо ви не зробите його через рік, то більше вже не робіть. Це буде не потрібно ні вам, ні нам. А сьогодні він потрібен нам, як повітря. Своїм фільмом ви повинні розв'язати всі спірні вузли довкола вашої особи, весь цей «фрейдівський комплекс». Треба всьому цьому покласти край. Я вважаю, що фільм, який ви створите, буде мати величезне значення не як твір мистецтва, не як шкільний посібник, а як твір, що на сьогодні розчистить одну з величезних ділянок.

Я вклав зараз у свої слова усю лагідність, на яку тільки здатен, щоб Сергієві Михайловичу не було тяжко. Але треба йому дать відчути, що саме для нього є пекучою необхідністю. Для мене Ваш фільм, Сергію Михайловичу, вдесятеро дорожчий за вашу теорію. Всі теми про полінезійських жінок, всі ваші недокінчені сценарії я проміняю за один ваш фільм, який ви нам покажете без вступного слова.

Зараз я перейду до питань матеріально-виробничого порядку. Але спершу я попрошу у вас дозволу сказати ще дещо.

Так, я не можу не висловити своєї думки про «Юність Максима».

Я розглядаю фільм «Юність Максима» як дуже велике досягнення, як дуже велику перемогу радянської кінематографії. Трауберг і Козінцев піднялись у цьому фільмі до такої височини, до якої не піднімалися ще в жодному з усіх фільмів. Їх попередні фільми я не оцінюю з точки зору моїх сьогоднішніх естетичних поглядів, а оцінюю так, як сприймав тоді, коли фільми з'явилися на екрані. У мене створилося враження, що крива ходи Трауберга і Козінцева складається з часткового піднесення, набуття нових формальних навичок, удосконалення набутих раніше, відкидання деяких старих елементів, поглиблення своїх позицій у галузі форми і своїх політичних позицій. Фільм «Одна» [23] я завжди любив. Мушу застерегти, що я не вважаю себе патентованим критиком. Багато чого сприймаю безпосередньо, під враженням, багато чого визначаю за допомогою тих асоціацій, які в мене виникають під час перегляду фільму. З цього погляду якісний розрив між кожною парою фільмів Козінцева і Трауберга зараз найбільший, тобто я визначаю його як період найбільшого зростання цих двох режисерів. Тому мене вчора не задовольнив виступ товариша Трауберга, котрий свій фільм якось мимохідь кваліфікував як загалом хороший фільм, у якому, однак, йому самому багато чого не подобається. Багато з чим, мовляв, він не впорався і багато що, на його думку, лишилося незавершеним. Я поважаю цю позицію майстра, оскільки він невдоволений своєю роботою. Я ненавиджу режисерів, які ходять у кінематографі дивитися свої фільми. Дивитися свої фільми страшно. Свої фільми, мабуть, треба більше жаліти, ніж любити, а думати треба про наступний свій фільм.

Але я вважаю, що Трауберг повинен був учора детальніше розповісти про свій фільм. Ми, творчі

працівники, тут у своєму колі, і нам було б дуже цікаво і доречно з нагоди ювілею — і вашого, товаришу Трауберг, ювілею — з'ясувати конкретні моменти і почути, що ви вважаєте своїм досягненням у «Юності Максима» і що ви вважаєте недоробленим: як ви мислите про те, чому у вас щось не вийшло. Це значною мірою доповнило б самокритичний виступ Трауберга. Блідість виступу Трауберга мене здивувала. В ньому відчувалось недбале ставлення до суті питання.

Фільм «Юність Максима» хвилює. Я не визнаю фільму, що лишає глядача спокійним. Оцінки, які мені доводилося чути до перегляду, зводились до того, що «режисери зробили напрочуд поганий фільм, який, мовляв, лишає всіх байдужими». Мене особисто фільм дуже хвилював, і окремі його вади не можуть змінити моє враження від нього.

«Юність Максима» в короткій історії нашої кінематографії є фільмом, який не забудеться. Хоча б тому, що це перша спроба відновлення в новій нашій соціалістичній якості багатосерійного фільму.

Ви пам'ятаєте, як ми всі обурювалися закордонною багатосерійністю. Проте ми скаржились, що 2000 метрів мало для повного розкриття теми.

Іноді необхідність втискувати великий матеріал у 1800 або 2000 метрів породжувала схематизм. Так, до цього приводив не схематизм мислення, а проклята необхідність втиснути в один роман або в один том те, що письменник має можливість розподілити на три, чотири, п'ять томів.

Наша творчість була обмежена двома тисячами метрів плівки. Розгорнутися в багатосерійність заважало видовище нікчемності західної багатосерійності. Тепер спробу зроблено.

Козінцев і Трауберг зробили хороший, добро-

якісний більшовицький фільм, показали історію життя типового представника Комуністичної партії. Фільм матиме продовження. Цей дослід допоможе утвердити багатотомність наших творів, на яку вони мають право. Свого часу я думав про це, створюючи свій фільм «Іван». У першій серії фільму мені хотілося показати перший крок Івана, тобто весь фільм присвятити одному першому кроку Івана, а в другій серії показати подальшу його ходу, взявши до уваги, що різниця між першим кроком і другим значно більша, ніж між другим і сотим.

Через цілий ряд обставин я не зміг здійснити цього задуму. Тим-то мене радує, що поруч зі мною інший товариш чи група товаришів цей задум здійснили. Я хотів би спинитися і на одному негативному, на мою думку, моменті, що його я підмітив.

До мене якось підійшов Віктор Шкловський,— я постараюсь передати стенографічно, що він сказав, бо в нього часто вся суть саме в тоні. Він спитав мене:

— Ну, як «Чапаєв»? Якої ти думки про «Чапаєва»?

Я йому відповів:

— Я вставлю ще один брильянт у ту корону, яку поклали на «Чапаєва».

— Он як, а я скажу, що Васильєви — хитрі люди. Вони правильно вирішили ребус, де саме командир. А командир,— каже,— посередині.

Між іншим, у Шкловського, формаліста, трапляються нерозшифровані блискітки думок, про які слід подумати.

Васильєви цілком вірно визначили місце командира. Командир, виявляється, посередині. Вони відповідно дали й архітектоніку фільму. Вони ведуть історичну особу з ім'ям та по батькові, з прізвищем

і розставляють коло неї решту персонажів саме в такій кількості, в такому метражі і з таким навантаженням, щоб головна дійова особа була посередині. Цей момент у фільмі треба особливо відзначити.

Цього якраз немає в «Юності Максима». Фільм «Юність Максима» трохи втрачає від того, що він побудований за іншим принципом. В ньому дуже багато деталей, дуже багато подробиць, жодна з яких не визначає головного.

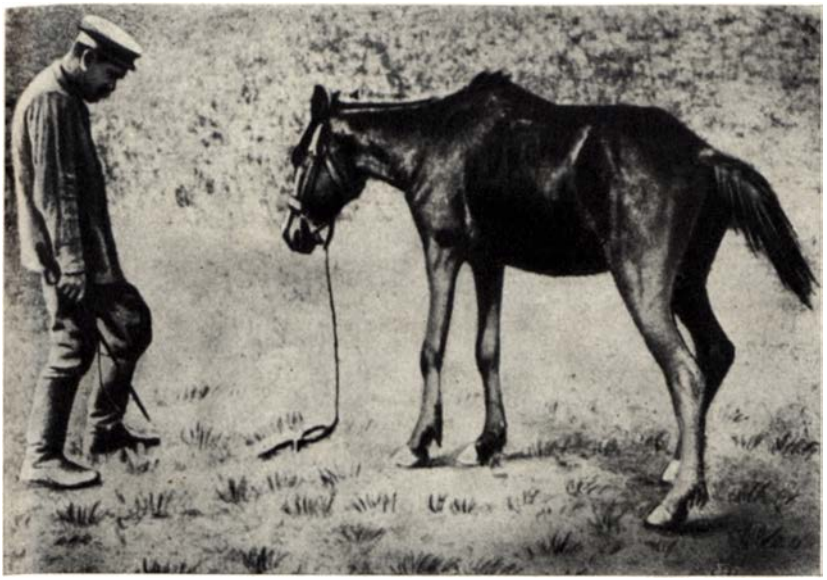
Надмір різноманітних епізодів і деталей, зроблених майже завжди блискуче, з великою майстерністю — переводить цю майстерність в її протилежність. Максим часто буває не в фокусі. Мені здається, що в наступному фільмі,— якщо дозволите мені, як товаришеві, висловити свої міркування,— треба зробити образ виразнішим і монументальнішим. Для цього є всі можливості.

Створювати сценарій другої серії буде вже легше, бо перші кроки зроблено правильно. Я певен, що в другій серії режисери врахують необхідність зменшити кількість непотрібних деталей.

Тепер дозвольте торкнутися питання про письменників і сценарії. Гадаю, що про це треба говорити.

Коли ми попередньо обмірковували плани, характер цієї творчої наради, ми поставили перед собою конкретні цілі — розглядати на нараді питання виробництва.

Серед режисерів досить поширене невдоволення письменниками, розчарування і навіть якоюсь мірою озлоблення. Звинувачують письменників у тому, що вони недбало ставляться до своєї роботи в кіно, що вони дають погані сценарії, що не ті письменники беруться за сценарії, яким слід би було братися, що користь від письменника в сценарній справі



Кадр із фільму «Арсенал».

Кадр із фільму «Земля».

швидше формальна, декларативна, ніж реально-виробнича.

Я думаю, *що з цими настроями треба кінчати раз і назавжди.* Треба чітко поставити на цій нараді питання про роль письменника в кіно. Я дозволю собі нагадати вам одну істину. Ніякий письменник, навіть найталановитіший, неспроможний за короткий термін написати хороший сценарій. Ану пригадаймо, хіба ми з вами, режисери, з перших же кроків робили хороші картини? Хіба всі наші кращі досягнення не є результатом дуже довгого і важкого шляху? Безперечно. Серед нас немає жодного, хто б, прийшовши звідкись, одразу «ушкварив» фільм, що схвилював би весь світ. Ясно, що й письменникові потрібен час. При цьому неминучі й непродуктивні витрати, на жаль, не тільки в грошах, але і в часі. Отже, наше завдання полягає в тому, щоб допомогти письменникові в найкоротший термін стати кваліфікованим сценаристом. Треба нагадати письменникові, що написати сценарій — це так само складно й важко, як написати п'єсу. Вважаю за потрібне уточнити перед правлінням ДУКФу питання про залучення письменника. Товариші, адже не кожному письменникові пропонують писати п'єси. Є прекрасні письменники, які не пишуть п'єс. Беручи до уваги, що праця сценариста і драматурга має багато спільного, слід відповідно і орієнтуватися на письменників, що творять у жанрі драматургії. Треба активніше залучати до нашого творчого життя письменників-драматургів.

Крім того, я вважаю, що нам, режисерам, слід у Спілці радянських письменників, у Будинку письменників поставити на всю широчінь питання про важливість роботи письменника в кіно. Ми — кінематографісти й письменники — працівники однієї га-

лузі. Ми педагоги мільйонів, так само як і письменники. І ще невідомо, що більше читають — книги чи наші фільми. Кінематографія — це виробництво. Наша машина зупинятися не може. У нас є промфінплан, якого немає в письменника. У нас є фабричні строки, яких у нього нема. Фабрика повинна працювати. Ця плановість роботи вимагає постійної психофізичної творчої готовності. Отже, все це слід довести до свідомості письменника, якщо ви хочете, щоб наша кінематографія, звукова кінематографія, мала сценарну базу. А письменникові треба сказати: працюйте з нами, інакше для нас писатимуть сценарії погані сценаристи, які калічитимуть мову екрана. Це загрожуватиме перетворенням кіно у ворога літератури.

Справа звукового сценарію є справою письменника не менше, ніж його книги, п'єси.

Принагідно кілька слів про мову фільму. Не тому, що я в своєму останньому фільмі «Аероград» вирішую і мовні завдання, а тому, що вважаю: питання про мову нерозривно зв'язане з великими темами, з великими фільмами.

Я поділюся тут одним своїм міркуванням. Я ось накидав диспут між письменником і колгоспником.

«Письменник. Я такий-то. Читав? Ну як? Подобається?

Колгоспник. Навіть дуже.

Письменник. Який я радий!

Колгоспник. Не радійте, бо мій літературний смак ще не досить високий.

Письменник. Дозвольте, але ж ви жива людина, я утверджую вас у віках.

Колгоспник. Дякую вам, та коли говорити про віки, то мені байдуже, що думатимуть у віках про те, що я їв, пив, і чи погано одягався, і яке слово

вимовляв неправильно, і як негарно часом лаявся. А от про що я думав, чого я неправильно хотів, як падав, і підводився, і ще раз падав, про те, хто мене підносить, хто мене не любить справжньою чоловічою нелюбов'ю, а хто любить і хоче, щоб я став кращим,— оце для мене цікаве. Ви пишете про мій побут, але, дорогий товаришу, мій побут поїхав з куркулем у Нарим, мій побут на колесах, в дорозі...»

Не всяке речення є думкою. Ось чому треба уникати базікання, яке часто займає багато місця в сценаріях і ні про що не говорить. Ні, не може бути нейтральних місць у драматургічному творі! Якщо певне місце п'єси, фільму не працює на основну думку, не поглиблює її, значить, воно працює проти неї і його слід викинути.

Щодо цього треба бути сміливим.

Дозвольте на цьому мої ще не закінчені думки обірвати. Перейду до іншого питання.

Товариші, учасники великих досягнень, давайте чесно і відверто признаємось, що зробили ми, радянські кінематографісти, дуже небагато. Крім того, що ми зробили мало, ми ще на це зроблене затратили значно більше сил, ніж належало, або скажімо так: при затраті тієї кількості сил, яку ми віддали, ми могли б зробити значно більше.

Ми працюємо повільно, ми працюємо злочинно повільно. Ми працюємо приблизно в середньому в шість-п'ять з половиною разів повільніше, ніж американські режисери. Цим я не хочу сказати, що ми повинні підвищити продуктивність своєї праці на п'ятсот п'ятдесят процентів. Цього не треба, це шкідлива річ, породжена умовами експлуатації, умовами капіталізму. Але процентів на сто — сто п'ятдесят ми можемо підвищити продуктивність. Ми повинні це

зробити. Я розглядаю підвищення нашої працездатності не лише як категорію прокатної і грошової якості, а як категорію творчу, політичну, ідеологічну.

Почну з економічного боку. Глибоко впевнений, хоча в мене й немає цифр під рукою, що ми недобираємо в рік принаймні мільйонів триста-триста п'ятдесят глядачів. Ми скорочуємо радіус свого впливу. Коефіцієнт корисної дії фільмів ми самі зменшуємо.

Чому? Я твердджу, що техніка, якою ми користуємося, і організація праці є відсталими, нерентабельними, а відтак — реакційними.

Питанню техніки треба приділити багато уваги. Хто з режисерів займався питаннями техніки? Займалися ті режисери, які крутять картину. Та коли йому займатися питаннями техніки? Ніколи займатися. І тільки-но режисер закінчив знімати фільм, він плює на техніку. Донині кожний режисер, дуже добре знаючи стан справ, науково, як організатор, технікою не займається. Ще не було випадку, щоб три режисери висловили однакові думки в питаннях техніки. А тим часом різниця між однією думкою і трьома однаковими думками більша, ніж різниця між трьома думками і сотнею. Наша колективна думка, наша колективна вимога — створити таку техніку, з якою можна було б при найменшій затраті сил досягти найвищих якісних результатів.

Щоб фільм вийшов хороший, треба при зніманні кожного кадру бачити ціле. Кожен кадр має бути скалкою тієї великої форми, яку ти обрав. Труднощі ж нашої справи у тому, що це ціле доводиться носити в голові не п'ять місяців, а півтора року, два! Несила так довго бути «одержимим» цим цілим. Тим-то тривалий термін виробництва фільму несе збиток не

тільки фабриці, але й країні, режисеру, сценаристу в плані якості. Всі кращі фільми були зроблені швидко. Чим швидші темпи, тим краща робота. Темпи веселять душу людини. У всякій роботі, скажімо, в науковій роботі, в лабораторії, повільні темпи — це напівумирання, напівсон.

Тому я й розглядаю організацію виробництва як категорію не тільки економічну, а і як категорію творчу і політичну насамперед.

Січень 1935 р.

Ніколи і ніщо не зупинить народ наш у боротьбі проти фашизму! Ми віримо в нашу перемогу, як в історичну неминучість, і ця віра ніколи не залишить нас.

Разом з Червоною Армією ми, працівники мистецтва України, відступили з своєї країни, але ніколи ми не відступимося від свого народу. Ми поставимо на сторожі народу слово, пісню, картину.

З виступу на антифашистському мітингу працівників мистецтва й літератури 29 листопада 1942 р., Москва.

ПРО ЗАВДАННЯ РАДЯНСЬКОЇ КІНОДРАМАТУРГІЇ

Я бачу в доповідях Большакова і Большинцова чесне прагнення зробити все, щоб наступний рік дав нам більше хороших сценаріїв і хороших фільмів. Чи не єдиною вадою обох доповідей є те, що вони мають дещо побутовий характер — характер звичайного планування, побудованого на завданні, схожому на завдання будь-якого року.

Тим часом сьогодні, як ніколи, до визначення тематичних планів радянської кінематографії треба підійти з іншою міркою, з іншим прицілом. Треба постаратися передбачити не лише кошторисно-плановий рік, а бодай основні контури післявоєнного періоду відбудови життя, періоду, що настане після величезної катастрофи, світової трагедії, в якій наш радянський народ є головною позитивною дійовою особою. І відповідно до цього передбачення і розуміння майбутнього слід говорити і про наступний кінематографічний рік.

Як багато жертв війни — безруких, безногих, сліпих, поранених і покалічених наших людей — живе сьогодні в глибокому тилу в містах Сибіру, Середньої Азії, Поволжя! А скільки вдів, скільки сиріт! Скільки загнаних у рабство старих і малих рабів. По п'ять марок — маленький раб, по три марки — рабиня на ринку рабів у Новограді-Волинському сьогодні! Хіба ж це не трагедія народу?

Як багато розлук, втрат без вороття! Скільки мимовільних зрад, небажаних і страшних зачать та пологів крає і довго буде краяти й сушити людські серця!

Хоч як проклинають неволю, хоч як ненавидять Гітлера мільйони наших громадян, що знемагають під брудною п'ятою підлих мерзотників-гітлерівців, все ж гітлерівці всіляко намагаються отруїти їх огидною фашистською агітацією, спрямованою на роз'єднання людства.

Коли я думаю про це як художник і син свого героїчного народу, як сучасник великої історичної драми, мені передусім ясно одно: скільки ж добра, скільки любові, ласки, прощення, солідарності, уваги до людини — саме до нашої живої людини — мають

знайти в собі творці радянської кінематографії — сценаристи і режисери, щоб хоч трохи допомогти країні загоїти свої страхітливі рани й душевні каліцтва людей.

Це мусить бути одним з основних завдань наших сьогодні. У плані цих завдань ми й повинні мислити собі нашу роботу.

Ще багато нам доведеться пережити й перечути. І мені здається, що наш план — план радянських митців — має полягати в тому, щоб не дати пропасти марно ні одній сльозі, народній сльозі, ні одній краплині крові. Бо хоч ми не політики в звичному, прямому, професіональному розумінні цього слова, але ми є ними по суті. Всю свою творчу діяльність, свої думки й почуття ми мусимо спрямувати на те, щоб з неосяжних полів битви послати всім народам у далеке майбутнє сигнали, котрі точно відобразили б велику трагедію й великі подвиги радянських народів у всій їх глибині!

У цьому аспекті мені й хочеться розглядати нашу незвичайну в даний період діяльність. Я хотів би переконати вас, що такий погляд — вірний. Тоді і практичні завдання плану дістануть своє вірне обгрунтування й напрям.

Яка основна наша тема? Це перемога; тема перемоги радянського народу. Перемога! Ми не ставимо собі за мету завоювати держави, чужі землі! Не за це боремось. Більш того, багатьом борцям, і захисникам Батьківщини, і переможцям, які повернуться після війни до рідних місць, можливо, ніде буде й голову прихилити на ніч. І все-таки це буде перемога, найбільша перемога, яку тільки знав світ. Це буде насамперед величезна моральна перемога радянських народів, тобто перемога найвища й найбла-

городніша. Саме це повинно утверджуватися в бутті нашим мистецтвом.

Тим часом чи через відірваність від народу багатьох художників, чи через, як я кажу, «благополучизм», чи ще через щось, але нам сьогодні забракло творчої пристрасті, яка наснажила б наші твори високим натхненням, гнівом, закликом або громом слави.

Хочу навести один приклад. На засіданні Комітету по Державних преміях виникла суперечка про художників Ленінграда. Багато хто з товаришів по Комітету твердив, що виставка картин ленінградських художників була хорошою. В мене особисто була про виставку інша думка. Виставка мене засмутила. Я сподівався побачити на ній, як наші художники — сучасники трагедії великого міста-воїна — в безприкладних в історії людства умовах відобразили цей гордий час у своїх творах. Я сподівався побачити гнівні малюнки, ескізи, картини радянських художників — оборонців міста,— можливо, не досить чітко намальовані змерзлими руками, але котрі кричали б на весь світ про Ленінград, котрі через чотириста років вивчалися б академіями художеств. Багато таких картин я собі тоді уявив. Аж ось виставка. І нічого цього я не знайшов. Я побачив звичайнісінькі пейзажі, якісь невиразні портрети, все — сіре. І це мене страшенно засмутило. Коли я казав про це художникам, мені відповідали: «Облиште ви з своїми пристрастями. Спочатку епоха, події, а потім уже, коли все усталиться,— пристрасні зображення. Не буває так, щоб автори в сучасну їм епоху зображали її пристрасті й гнів. Ми переживаємо події, а творчу пристрасть переживатимуть наші нащадки». Признаюся, мене здивувало таке бажання виправдати своє безсилля. Це — нерозуміння дійсності і своєї ролі в ній, неро-

зуміння своєї епохи, свого народу і тієї ролі, що її відіграє народ в історії людства.

Повертаюся до кінематографії.

Вже сьогодні треба пам'ятати, що, можливо, три чверті фільмів із накресленого плану з'явиться на екрані в післявоєнний, відбудовний період. Треба виховувати народ, особливо підростаючу молодь, силою позитивного прикладу в мистецтві. Саме тому виховні завдання в найглибшому, найдорожчому і всеосяжному розумінні цього слова треба ставити вже сьогодні на порядок денний. Про ставлення до держави, до товаришів, до жінок, до дітей, дітей — до вчителів. Треба ставити по-новому проблеми виховання в найширшому розумінні цього слова.

Розв'язання цих проблем у кіно я мислю собі в основному не через картання пороків, вад, а головно через позитивний приклад. Нічого мудрішого, тоншого ми не можемо придумати, як силою позитивного прикладу виховувати наше суспільство, вчителями котрого нас держава покликала бути! Я думаю, що виховні ідеї, тонко і красиво подані, повинні стати невід'ємним чинником кожного фільму незалежно від жанру, теми й матеріалу. Багато горя завдала війна. Але багато й прекрасного розкрила вона в наших народах. Уже за життя можна ставити золоті пам'ятники багатьом росіянам, українцям та людям інших наших національностей. Та ба, вони довго ждатимуть їх, бо ми, митці, немічні.

Подивіться на нашу одягнену у військове радянську дівчину,— хіба ж це не явище найглибшої краси? Я завжди милуюся, дивлячись на них. Як вони несуть свою службу, які вони акуратні, охайні, дисципліновані, як чесно ставляться до виконання своїх обов'язків! Їм би не грубу гімнастьорку носити, а елегантну

сукню, не грубі чоботи, а шовкові туфлі, їм би спати на дівочій красивій постелі, а не на землі під гуркіт артилерійської канонади. Моральності цих захисниць Батьківщини може позаздрити кожне суспільство. І от вона, така дівчина, жде свого втілення у фільмах, у десятках фільмів, вона жде визнання, привіту, глибокої пошани.

Одне слово, перша постать сучасності — оборонець Радянської Батьківщини, захисник світового нормального правопорядку вимагає свого гідного, красивого портрета, що відповідав би всій справі його життя. Його не треба вигадувати, наділяти надуманими якостями, його треба любити й розуміти.

Мені було прикро читати режисерський сценарій Проніна «Березень — квітень» [24] за повістю В. Кожевникова. Чому мрія про благородну людину має залишитися мрією, а сама людина, тільки-но ми її даємо на екрані, неодмінно обростає такими дурницями, що дивитися на неї неприємно? Я цього не розумію. Я хочу про це спитати Проніна.

Це поганий, грубий і бідний сценарій. Його герої — духовно бідні, недорікуваті, нарочито грубі, з усіма ознаками недорозвиненості людських почуттів і взаємин. Навіщо він здався, цей поганий фільм з поганою любов'ю, з поганою дружбою, з нудними трафаретними прийомами? Нікому вона не потрібна, ця груба манірність! Мене жаль узяв за двох чудових радянських дівчат, Катю і Любу Михайлову, які волею режисера Проніна потрапили в товариство неприємних, грубих людей і поганих товаришів. Протягом усього фільму ніхто не сказав їм жодного ласкавого слова.

Любов облагороджує і запалює людину на подвиги. Про це багато написано. Чому ж у наших філь-

мах любов змальовується як щось таке, що буцімто заважає подвигам, щось таке, що треба душити й приховувати під грубою личиною героїчної цілеспрямованості, декларованої пишномовними словами, які мають покрити і «виправдати» грубість?

«Давайте, Михайлова, говорити щиро... Шкутильгайте! Чуєте? Хай вам чорт, шкутильгайте, вам буде легше...» — говорить дівчині-героїні огидний капітан Жаворонков. Звідки це? Кому це потрібно? Звідки в наших фільмах ця боязнь ніжності, рукостискання, поцілунку, хороших слів, дорогих і прекрасних, що радували людину завжди? Та немає у Михайлової більше сил. Впала, бідолашна, на сніг. Зібравши останні сили, вона стримала, мабуть, сльози, щоб не розридатися від «великодушності» свого капітана-вчителя.

«Ви хочете мене тягнути на лижах?» — «Щоправда, я цього не хочу. Але доводиться»,— відповів їй Жаворонков. І так далі. А потім ідуть його сентенції про «чудову людину». Це звучить іронічно!

Я кращої думки про наших людей. І коли є в нас вади, як і в кожному суспільстві світу, їх треба не утверджувати, а виправляти з допомогою кінематографії. Я вважаю, що найкращий спосіб виправлення вад — це настійний показ позитивного прикладу, який наслідували б люди, навчаючись у кінематографії жити.

Портрет сучасного героя треба писати, не влізаючи в його шкуру і не говорячи його часом косноязичною мовою, а сформулювати його думки і почуття так, як він сам, можливо, сформулювати їх не може, бо він часом буває і недостатньо культурний, але так, як він носить їх у своєму серці, тобто дати його таким, яким він є насправді. Завдання митця — піднести

чистий художній образ героя сьогоднішнього дня, а не волочити його по землі, по вибоях і рівчаках побутової натуралістики з усіма безглуздо-фотографічними подробицями.

Я багато говорю про позитивний приклад, бо кіно теж навчає людей жити.

І вадою всієї нашої діяльності протягом багатьох років є якась дивна недооцінка у нас цієї ролі кінематографії.

Я не можу обминути тут цього питання. Я був лицарем багатофільмової політики; ним, очевидно, і залишусь. Різниця між виробництвом ста фільмів і двадцятьох — це не тільки кількісна різниця, це не в п'ять разів менше. Сто фільмів — це не сто втілених у мистецтві ідей, це щось значно більше, це вияв динаміки суспільного життя! Сто фільмів — це значно більша кількість людей, залучених в орбіту найбільш напруженого, активного і всебічного народного мистецтва.

Тепер про сценарну справу.

Я хотів би, щоб двомстам радянським письменникам, більшою чи меншою мірою обдарованим, які приходитимуть в кінематографію писати сценарії, було приємно приходити до нас. Їм повинно бути приємно працювати в кінематографії, бо це справа радісна і висока. Чому ж їм зараз неприємно? Чи є рація людям іти на неприємну роботу, коли це невигідно, просто невигідно в дуже прямому, матеріальному розумінні цього слова! Я вважаю, що коли внаслідок збільшення асигнувань на замовлення, на заохочення сценаристів буде витрачено щороку марно, без прямої виробничої вигоди, скажімо, три мільйони карбованців на невдах, це значно вигідніше, ніж допускати мільярдний недобір щорічно, якого дер-

жава зазнає через таку дріб'язкову «економію» та через холодних людей із в'ялими серцями, які бояться риску.

Питання про збільшення кількості замовлень на сценарії, про збільшення асигнувань, про збільшення апарату сценарної студії — творчого апарату — це нагальне, абсолютно невідкладне питання.

Нарешті кілька слів про нашу громадську думку. Був у нас всесоюзний журнал «Кино», був український журнал «Кіно», були кіногазети — російська і українська, була в Ленінграді газета. А зараз? Зникли журнали, зникли газети. Це погано. Ми дійшли до загальнолітературної газети. З властивим нам гумором ми жартуємо, що і в цій загальній газеті ми не використовуємо нашого місця. Треба піднести на належну височінь нашу громадську думку. Треба відновити свою фахову пресу — газети, журнали.

Треба покінчити з благодушним, безпринципним рецензуванням поганих фільмів.

Для режисера, котрий мислить собі кінематографію як основну свою діяльність, критика не страшна, а корисна, це не зіб'є його з пантелику; але інших, котрі мислять собі кінематографію просто як вигідну справу, благодушне до них ставлення може привести до недозволеного: навіщо робити добрі фільми, коли й погані хвалять. Прив'ядає творчий страх — супутник творчості й удосконалення в справжньому мистецтві.

1943.

ПРО КРАСУ

Я торкнуся у своєму слові питання краси, естетичних вимог сучасності стосовно до завдань нашої радянської кінематографії.

Я певен, що після близького вже кінця війни протягом довгих років у світі існуватимуть і конкуруватимуть дві основні кінематографії — кінематографія радянська і кінематографія американська. Решта буде ніби доповнювати світову кінематографію. Я маю на увазі конкуренцію не звичайну, промислову, а глибшу, ідейну конкуренцію, ідейну боротьбу.

У світовій трагедії, сучасниками якої ми є, наша країна, наш радянський народ відіграє головну героїчну позитивну роль. Радянська людина — це головна людина земної кулі зараз і в найближчому майбутньому. Увага всього світу зараз прикута до неї, до радянської людини, і буде прикута довгі роки. Вона, радянська людина, стоїть у центрі сучасності.

З цієї позиції мені і хочеться розглядати завдання будівництва нашої кінематографії. Мова йтиме, звичайно, про нашого героя, про героя Великої Вітчизняної війни, про радянський народ в першу чергу і про його представника, молоду людину, здійснювача нашої перемоги. Основне наше завдання — створення образу нашої молодої людини в мистецтві кіно, в найактивнішому, зримому, динамічному мистецтві на світі. До жодного виду мистецтва наша держава не поставить сьогодні таких вимог, як до мистецтва кінематографії, тому що воно видовищне масове мистецтво. Народ-переможець матиме право зажадати, щоб його героїчні діяння і його самого було представлено людству красиво й гідно, відповідно до благородства й краси тієї ролі, яку відіграє він сьогодні у світовій історії. Ось чому питання про красу в нашому соціалістичному радянському мистецтві треба порушити і про нього слід поговорити.

Мистецтво, в якому нема краси, погане мистецтво. Коли краса зникає з твору або зовсім не від-

відала його і автор раптом відчує, що ангели залишили його душу, марні тоді всі його сподівання: не допоможуть тут ні благополучні рецензії, ні короткоплинні нещирі похвали. Рано зникає його твір, наче мертвонароджений плід.

Є хвилююча краса в численних неперевершених подвигах наших захисників Батьківщини й людства. Є зворушлива краса в наших дівчатах-воїнах, яким, замість безтурботного життя по праву жіночої молодості, замість вишуканого одягу, судилися солдатські чоботи, злигодні важких походів і нерідко кров та смерть на полях битв. Є в цьому образі нашої дівчини-героїні, друга, захисника Батьківщини — краса зворушлива, безсмертна. Це нове в житті, це наше. Воно не може не бути втіленим у мистецтві. Це повинно бути піднесено й возвеличено, а не принижено, не збіднено через ігнорування краси творами кіномистецтва.

Є краса в хлопчикові-сіячеві, зворушлива краса в підліткові, який воює сьогодні на Уралі на воєнних заводах проти всіх арсеналів Гітлера. Є краса урочиста, грізна в жертовних пожежах, які нам доводилося в ім'я перемоги лишати після себе, у висадженні в повітря наших гребель в ім'я перемоги — краса грізна, драматична.

Є краса найвеличніша, висока в усьому образі нашого багатонаціонального народу з його авангардом — Комуністичною партією. Є могутня краса в прагненні радянського народу до благородного єднання, в його невичерпній щедрості й здатності до найглибшої жертовності в ім'я перемоги над злом.

І ніколи, можливо, сучасник (я маю на увазі художника-творця) не мав такого вдячного грунту для створення зразків мистецтва високих і значливих, як

у наш час — час титанічної боротьби світла з темрявою.

Краса нашої Батьківщини, наших ідеалів, наших людей в протиставленні мерзенності, підлості й занепаду отруєної фашизмом людської особи — в зіткненнях найбільших і виняткових своєю драматичністю.

Я хочу, щоб наші герої постали в кіномистецтві перед усім світом не тільки у своїй, так би мовити, програмній перевазі, але щоб їх ідейним якостям по праву відповідали у фільмі і всі інші людські якості та фізичні й душевні багатства. Треба боротися із зниженням художнього рівня фільмів.

Що сталося? Що заважає, що спричиняє зниження якості нашої продукції? Чи причиною цього є евакуація, труднощі воєнного часу, чи існують і інші причини, не зовсім ще виявлені і не названі?

Я погоджуюсь, що треба враховувати труднощі воєнного часу, евакуації, але твердж у, що є й інші причини. Це — ігнорування того, про що я зараз говорив, ігнорування митцем ідеї краси в своєму творі. Чому ми так мало говоримо на цю тему? Більше того, навіщо вигадали, я б сказав, цілий арсенал засобів боротьби з красою у своїх творах?

Я ще раз повторюю, що головною дійовою особою нашого фільму повинна бути сучасна наша молода людина, здійснювач перемоги. Ми мусимо поставити собі завдання, щоб вона пройшла по всіх екранах світу і покорила всю планету з екрана тими дорогоцінними винятковими якостями, які дорогі кожному, кого ми можемо назвати прогресивною людиною.

Тому я вважаю, що роль творців фільму — акторів — зростає до виняткових висот. На жаль, ми надто вже ігнорували проблему актора, і це ігнору-

вання починає сьогодні мстити за себе, зменшуючи красу наших фільмів.

Щоб не бути голослівним, розглянемо «Небо Москви» Райзмана. «Небо Москви» мені здалося маленьким, невисоким не тому, що там «павільйон задушив», не тому, що були важкі виробничі умови, а тому, що режисери і актори не зрозуміли до кінця, що і кого вони зображують, частиною якої соціальної форми вони є. Я не відчув у акторах драматичного торжества боротьби, величі боротьби. Актори не донесли цього до мене. Насмілюся твердити, що наші актриси, на сьогодні часто-густо не досить інтелектуальні як особи, не досить глибокі, щоб представляти те багатомільйонне юнацтво, яке громить і перемагає Гітлера. Хай на мене не ображаються присутні.

Бути в мистецтві репрезентантом радянського юнацтва сьогодні — завдання велике. Цю роль треба вести з особливо суворою відповідальністю і талант свій слід берегти з особливою пильністю. Його так легко можна прогуляти, пробалакати на дрібничках. Так легко відстати від тих, кого зображуєш, і цим самим принизити їх перед світом, зробити менш розумними і менш дорогими!

Конкретно — хай на мене не ображається актор Алейников, коли він тут присутній. Алейников прийшов у кіно з дуже привабливими світлими якостями, а згодом — чи через те, що з ним серйозно не працювали, не вчили його жити, коли треба було вчити, а використовували його як доведеться, розкрадали його,— Алейников поступово перетворюється на екрані в сумнівної якості персонаж. Якийсь п'яний, що грає вже самого себе, істеричний, з безвольною посмішкою, безконтрольний, трішечки «скаженуватий». Він уже не працює, я не бачу контролю режисера. Він

уже на екрані, «як у себе вдома». І тому він, чудово сприймаючись в епізоді, перестає мене радувати при уважному, однак, розгляді серйозної ролі, він не доносить образ, спрощує власною недостатньою інтелектуальністю.

Я вважаю, що хороший, глибокий актор повинен бути серйозним громадянином. Актор повинен пам'ятати, що, виконуючи будь-яку роль, він вражає глядача не тільки в плані дорученої йому ролі, але й в особистому внутрішньому своєму плані, який осяває зсередини роль. І чим він значиміший, благородніший і глибший, цей особистий план, тим він більше збагачує, облагороджує роль. І навпаки. Ось з цим «навпаки», на жаль, нерідко доводиться мати справу. Біда, коли внутрішній план мілкий. Тому необхідно особливо піклуватися про виховання і освіту актора, щоб він міг стати гідним репрезентантом своїх персонажів, в усякому разі, бути на їх рівні.

Лежить відбиток, очевидно, побутової якоїсь недосконалості і на талановитому акторі Андрєєві, і на Крючкові. Алейников, Андрєєв, Крючков, Бернес — як це мало для нашої країни! Вони подобаються, і я ще раз повторюю: як це мало! Це вже небезпечно мало. Іноді я помічаю, що вони подобаються публіці потуранням її власній побутовій недосконалості.

Я колись назвав нашу кінематографію «кінематографією без поцілунків». У нас у фільмах не цілуються. Наші митці чомусь умовилися так виражати особливий стиль взаємовідносин наших людей.

Мені недавно одна дуже культурна молода жінка сказала: «Коли я дивилася фільм «Небо Москви» [25], у сцені, де до пораненого Алейникова прийшла його наречена і довго м'ялася біля нього з удаваним наміром поцілувати його невідомо чому спітніле брудне

обличчя, я здригнулася від думки, що вони, може, дійсно поцілуються, і відвернулася. На щастя, за велінням режисера, цього не сталося».

Я питаю, чому глядачеві стало неприємно бачити красивий людський порив молодят, юнака і дівчини, наших героїв? Чому?

Тому, що в даному випадку все у взаєминах героїв, у змалюванні їх характерів якось так зроблено, так оформлено, що цього не хочеться бачити. Тому, що герой лежить брудний, тому, що він дещо брутальний і недорозвинений. Тому, що з самого початку сцени уже відсутня логіка почуттів і сцена позначена нарочитістю і фальшю і не відповідає життєвій правді та нашим уявленням про цю правду. І тому глядачеві робиться бридко. Це почуття невдоволення.

В ім'я чого це робиться? Мало того, що ми навмисне уникаємо красивих людських поривів, я помітив ще, що ми взагалі не любимо, коли на екрані люди стоять близько одне до одного. Я помітив ще, що у нас чомусь актори не люблять один одному дивитися зблизька в очі. Взаємини персонажів не досить зримо виявлені. Вони діють переважно на чималій відстані одне від одного, розмовляють голосно, відчувають себе більше доповідачами і проголошують одне одному репліки із сценарію, обмінюються репліками. Причому, як правило, обмінюються повільно, тому що реплік не вчать як слід. Чим гірше актор знає репліки, тим повільніше вимовляє їх, і це затягування, ця млявість надає їм непотрібної багатозначності і досадного невловимого присмаку фальші багатьом сценам. У фільмах багато галасу, так само як багато й пострілів.

Хочу торкнутися ще одного «образотворчого» засобу боротьби режисера з красою у своєму фільмі.

Це поганий одяг робітників і колгоспників. Наш народ погано одягнений. Ну й що ж? Я особисто, як художник, хочу розглядати це як тимчасове, в історичному розрізі короткочасне явище, в основі якого лежить наше хазяйське законне прагнення до державної економії. Їй було підпорядковане все наше життя протягом цілого ряду років. А під час війни економія набула для всіх і для кожного особливо величного вигляду, як один із засобів перемоги. Тому я хочу запитати вас, чи не слід нам з поганим одягом робітників і колгоспників якось інакше поводитися на екрані, ніж ми часто досі поводилися? Чи не зайва це річ — показувати в фільмі багато поганого одягу, непоголених, неохайних персонажів? Я думаю, що зайва.

Пригадується мені одна фраза Анатоля Франса: «Якби переді мною стояла дилема вибору між правдою і красою, я, мабуть, узяв би красу, тому що вона ближча до істини, ніж гола правда, і вона для митця є справжнім учителем життя». Дійсно, що б ми знали про стародавню Грецію і Рим, якби не їхні архітектори, скульптори, художники, поети? Хороша думка. Я цим нікого не закликаю до лакування дійсності. Я апелюю до почуття міри і розуміння того, що велика кількість «голих правд», на зразок неголеності, бруду, незачесаності і обшарпаності, може задушити правду мистецтва.

До речі, чому першою ознакою нашого героя є неголеність, виробничі жирові плями, брудне обличчя — в будь-якій ситуації. Чому Алейников, який за фільмом працює в кабіні літака, зробленого за останнім словом техніки, чому він вилазить з нього з брудним обличчям, як кочегар з трюму,— мені це незрозуміло. Наче брудне обличчя є ознакою над-

доблесті, атрибутом геройства. Адже в житті це не так. А якщо іноді так, то на екрані це треба не культивувати, а в міру виправляти, щоб подавати глядачеві хороший приклад, а не утверджувати недоліки і не узаконювати побоювання красивого. Хіба не було в нас колись розмов, що наші робітничо-селянські актриси не повинні бути вродливими, що радянська актриса, коли вона не буржуазка, повинна бути дещо простіша, грубіша. Ця гнила теорія і практика жила, утверджувалася. Захоплені цим винаходом, творці наче осліпли, не помічаючи краси наших людей. Подивіться на вулиці, в армії: як багато вродливих, облагороджених думкою про великі завдання дівчат і юнаків! Скільки гарних фізичною красою, гармонією рис і пропорцій! Скільки накреслюється уже багатств у зовнішньому образі нашої людини! Через два-три покоління ми будемо найкрасивішим народом з гармонійним поєднанням фізичних якостей, закладених у нашій природі, і розквіту внутрішніх якостей. Це вже близьке до масового здійснення.

А актриси наші сьогодні підстаркуваті, працюють по-домашньому: ні верхи проїхатися, ні грати, ні танцювати, і шкіра несвіжа. Це прикро. Багато якостей, за які держава гроші платить, відсутні.

Вийшла неув'язка. Буржуазну красу вигнали, а про свою красу — красу соціалістичного радянського суспільства — не подумали, словом, разом з водою вихлюпнули дитину й забули.

Коли я знімаю епізод або кадр, я завжди думаю, а чи буде це, крім усього іншого, ще й красиво? Якщо не буде, шукаю іншого розв'язання. І коли все зняте, кінець кінцем, одягається у не вигадане, але відібране святкове вбрання мистецтва, дорогого людям, я радію. Неохайність, поганий костюм, смакування убогості,

побоювання вродливого обличчя перетворилися за інерцією (вибачте на грубім слові) у напівсвідому апологію убогості і бруду. Принцип старанного відбору образотворчих засобів, які максимально задовольняють естетичні потреби нашої радянської сучасності, повинен бути головним принципом. Це обов'язково.

Практичний мій висновок. Час нам покласти край нашому крохоборству щодо акторів. Я твердж у, що чим більше грошей ми будемо витрачати на розв'язання проблеми актора, хай це обчислюється мільйонами, тим швидше і більше ми заробимо на цьому мільярди. Це моє глибоке переконання. Одне маленьке практичне зауваження. Мені сподобався матеріал Бабочкіна [26]. Я хочу вірити, що він буде добрим режисером. У нього є «чуття» російського народу, тонке розуміння села, пейзажу. Я сказав би, що за час війни в цій справі у нас було не дуже благополучно, не досить уваги приділяли саме російському. Найбільше це вдавалося Герасимову, Пир'єву. Зараз іде Бабочкін. Решта настільки захопилися воєнним і, за старою традицією, урбанічним або загальним, що російське якось не було достатньо відображено. А шкода.

Практичне зауваження про матеріал Бабочкіна: дуже багато поганих костюмів. Я не хочу порівнювати це з матеріалом, наприклад, «Райдуги» [27]. «Райдуга» слабка не тільки тим, що там дитинку затоптують, не тільки в цьому її натуралізм, авторський перебір. Там кількість жахливого, потворного, зневаженого, брудного, замученого, іноді дегенеративного досягає такого ступеня, що переходить у небажану якість: важко і неприємно дивитися. Є якась міра речей у мистецтві, нижче якої творець не повинен опускатися, тому що втрата міри обернеться проти нього.

1944.

КОЛІР ПРИЙШОВ

Блискучі переваги кольорового кіно перед чорнобілим очевидні, як очевидні і безмежні перспективи його розвитку. І якщо ми називали кінематографію докольорового періоду синтетичним мистецтвом, то тепер, коли вона дістала нові зображальні засоби, а разом з ними багатющі можливості живописної культури, це визначення відповідатиме дійсності повною мірою. Тепер кіно все може — може приносити людству стільки радості, скільки дають усі види мистецтва, взяті разом. От чому можна без перебільшення сказати, що нині кінематографія вступила в найвідрадніший період свого розвитку.

Художники-станковисти хвилюються: «А навіщо нам кольорова кінематографія? Чи потрібна вона? Хіба ви не бачите, які погані кольори на екрані? Адже це не мистецтво!»

Але кольорове кіно вже не зважає на ці риторичні вигуки. І сарказм живописців з приводу невдач з кольором у кіно вже нікого не бентежить.

Кольорове кіно вже існує. І нікому його вже не закрити і не замовчати. А невдачі з кольором на екрані в ці перші дні трапляються не тому, що така природа кольорового кіно, а, слід гадати, тому ж, чому трапляються вони і в багатьох картинах на виставках живопису, в художників-нездар. Нема таланту, нема вміння, майстерності — хіба ж винні фарби? Ось тому жоден критик, споглядаючи гектар полотна, надміру угноєний всілякими кольоровими добривами, не скаже: «Ох, оці ще мені фарби! Навіщо вони полізли з цих чудесних тюбиків на палітру в такому безладді? І чому цей зрадливий пензель, роблячи мазки на полотні, так невдало розтикав їх, розмазав,

розмісив брудними розводдями? Адже видно, що художник не хотів цього. Художник хотів намалювати найкращу картину (немає художників, які хотіли б намалювати найгіршу). Він мав намір порадувати світ. Він-бо не хотів...» Справді, не хотів, але так вийшло. І ніхто не пожаліє його, не поспівчуває йому.

Шлях митця суворий і тяжкий. Народ ніколи не прощає поганим художникам.

Не будемо ж ремствувати на недосконалість кольору на екрані. Ще можна бути незадоволеним недосвідченістю майстрів кольорового кіно, проте весь час слід пам'ятати про перевагу його над чорно-білим. Переваги живопису над графікою очевидні. Навіть у руках генія зображальні засоби графіки лишаються бідними. Не посягає кольорове кіно і на життя станковистів. Навпаки, воно збагатить їх світосприймання. Даючи їм змогу споглядати величезну кількість небувалих досі кольорових рішень, 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.

Живопис — статичний. Основа кінематографічної природи — динаміка. Тим-то 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 тонкою 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, полишивши станковистам усю принадність битв біля непорушних мольбертів.

Наші кінорежисери розпочали роботу над кольоровим фільмом з деякими побоюваннями. Коли вже недбало надрукована чорно-біла копія, що вбиває задум автора, являє собою таке прикре і таке шкідливе явище, то чим же тоді буде недовершена кольорова копія!

Уявімо собі, 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.

Для чого потрібен колір?

Для радості. Колір — це красиво, це святково. Кольорове кіно повинно відповідати пориванням людини до краси. І йому вдасться це більшою мірою, ніж іншим видам мистецтва. Завдяки масовості, кольоровій кінематографії судилося зіграти незрівнянну роль в задоволенні складних естетичних потреб.

Кажуть, кольоровому фільму властива своєрідна зорова примусовість. Так, вона неминуча і відчутніша, ніж у живопису. Ця примусовість кольору, тобто надзвичайно сильний вплив його на глядача, і визначає, мабуть, величезну відповідальність наших кінопрацівників перед сучасниками. Залежно від рівня нашого смаку, чесності технічного виконання і можливостей, примусовість кольору буде для багатомільйонного глядача то благом, то стражданням, глибокою насолодою чи псуванням смаку.

Перші дискусії про кольорове кіно, мабуть, будуть такі самі наївні і плутані, як і під час зародження звукового кіно. Вже зараз, після перегляду кількох кольорових фільмів, висловлюються повчальні засте-

реження від натуралізму. Другі дорікають за лубочність у фільмах, треті — за кольорову надмірність, пропонуючи «економити колір», бути стриманими у палітрі, щоб тонкі знавці живопису не могли звинуватити авторів у відсутності смаку.

Все це здається вже давно знайомим, коли згадати, як у свій час у звуковому кіно акторам пропонували говорити якомога чіткіше або навіть зовсім утримуватися від діалогів. Дійсність, однак, незабаром змусила відкинути побоювання. В адекватності звукозапису, в передачі найтонших нюансів звукового світу митці відкрили багатющі джерела насолоди. Звукова доріжка швидко «вирівнялась», і ми думаємо вже не про кількість звуку й навіть не про чистоту його, а про смисл говореного.

Можна не сумніватися, що подібне станеться і з кольором. Важким буде перший етап — період освоєння технології кольору. Однаково важко буде художнику, режисеру і лаборанту. Але 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. З'являться течії і напрями, як у живопису.

З'являться пристрасні лицарі буяння кольорів, яке не тільки не втомлює і не дратує глядача, а, навпаки, надихає і радує багатством та сміливістю поєднань. Будуть і естети бляклого кольору, сірого дощику та мокрого асфальту; будуть сонцепоклонники і апологети природи; будуть противники натури, творці

штучного декоративного світу. Але кількість і якість засобів, пов'язаних з кольором, та їх поєднань кожний визначатиме для себе зовсім не за тими принципами, за якими це робиться в живописі.

Колорит станкової картини та її колірна композиція ще не все говорять кінорежисеру. І досвід деяких наших режисерів, які хизуються близькістю до живопису і переносять його особливості на екран, обернеться проти них. Життя кінотвору — в русі. І не повинно бути в ньому нічого, що перешкоджало б рухові.

Проблема колориту в кінофільмі відмінна від проблеми колориту в станковій картині. Вона в багато разів складніша. Боротьба з пістрявістю, з надлишком деталей у фільмі повинна провадитись кінорежисером особливо напружено у цілій тисячі окремих шматків, розрізнених місцем і часом, але розрахованих на гармонійне сприйняття в послідовному чергуванні. Скільки уваги до невидимого сусіда!

Не кількість, а архітектоніка кольору — ось головне завдання кожного майстра кольорового кінофільму. Організація кольору в русі — це те нове, що принесла сьогодні у світ кольорова кінематографія. І, думаючи про це, я почуваю себе не так, як перед «Бояринею Морозовою» Сурикова. Ні, я начебто стою між цілою картинною галереєю і концертним залом консерваторії, і мені здається, що я ближче до залу.

Під час перегляду кольорових фільмів я неодноразово помічав, що відсутність єдиного колориту в пейзажах, які йдуть один за одним, майже запаморочує, чого, безумовно, не буває в чорно-білому кіно. Помітив я також, особливо в німецьких фільмах, що деякі кольорові пейзажі справляють безрадісне, гні-

тюче враження, а іноді викликають просто відразу. Очевидно, думав я, ці пейзажі випадкові. І вони помщаються за себе значно більшою мірою, ніж у звичайному фільмі.

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.

Завдання радянських кольорових фільмів — відтворити життя нашого народу і показати природу нашої країни. Нам буде важче працювати, ніж американцям, бо ми не замикатимемося в ательє, як вони. Враховуючи, що кожних півгодини кольорові відтінки в пейзажі змінюються, слід пам'ятати, що у виробництві це нам додасть чимало труднощів... І ще я помітив, мабуть, чи не найважливіше: мені здається, що в кольоровому фільмі зовсім інший вигляд має кіноартист. Сподівання на його фотогенічність, на поправки «мудрих» операторів та інші способи підтримання його життя на екрані — цьому, мені здається, настав кінець. У реалістичному кольоровому кіно актор — як у мікроскопі. Видимість його, в його яко-

стями зовнішніми і внутрішніми, раптом зросла безмежно. Тому кінематографію повинна хвилювати не тільки проблема підбору та виховання акторського таланту і професіонального вміння, а і щось важливіше — підбір і виховання актора як особистості багатогранної і передової. І це повинно прикрашати талант актора — представника великого радянського народу — перед усім світом.

1945.

ПРО ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ

Нещодавно ми дивилися тут фільм «Адмірал Нахімов» [28]. У цьому фільмі було чимало хорошого, вдалого, але було багато і невдалого, слабкого. Творці фільму виявилися людьми безпорадними, складається враження, що вони не вміють бачити дійсність. Подібне несфокусоване бачення світу я спостерігав у фільмі «Близнята» [29], спостерігав і в цілому ряді інших фільмів. І прийшов до висновку, що в художній кінематографії втрачено якийсь гострий молодий зір на правду, тобто на життєву точність. А тим часом тільки вона й дозволяє митцям звільнитися від настирливого зайвого матеріалу і дозволяє жити у фільмі речам невидимим, тобто наповнює фільм величезним багатоплановим змістом, тим, що дороге працівникові кінематографа художнього, до чого він повинен прагнути.

Що саме я маю на увазі — зараз поясню. Я бачу на екрані костюми захисників Севастополя, починаючи від офіцерів і кінчаючи адміралом флоту. Пошиті вони з поганого матеріалу, поганими кравцями, не по мірці, не випрасувані, зім'яті, дешеві, і я не хочу вірити людям, які влізли в ці костюми. Вони

мене не переконують до кінця. Такі самі зім'яті, дешеві, так-сяк пошиті кашкети. Як творці фільму допустили таке неподобство — для мене незрозуміло. Випирають декорації, фарби, випирають приліплені чуби, баки, вуса, грим поганий. Офіцери відрізняються від солдатів не тільки умовними якостями — погонами тощо, але навіть і якістю гриму. Матроси представлені «натюрель», вони змащені маслом, а благородні офіцери змащені тоном, тією найогиднішою речовиною, що будь-якого актора робить мертвим і бридким. Чому це офіцер серед солдатів повинен бути також розмальованою лялькою і не засмагнути на свіжому морському повітрі?!

Крім того, люди розмовляють дуже дивно: перебуваючи один від одного на відстані одного-двох метрів, вони розмовляють так, ніби одні з них на сцені, а другі — на гальорці. Творці фільму забувають про те, що в кінематографії гальорки не існує, а всі місця перші і навіть ближче. Через цю галасливість виникає порушення логіки почуттів і логіки думок. Причому галасливість може бути непомітною в одному кадрі, в чотирьох, у п'яти, але коли ви склали всі кадри, виходить, що відсутня логіка поведінки.

Я постараюсь проаналізувати, чому так виходить. Цілком можливо — і навіть напевно це так,— що, обтяжені труднощами підготовчого періоду і всього кінематографічного господарства як такого або, може, позбавлені багатства і міцності уяви, здатності довго зберігати пристрасність уяви, творці фільмів на зніманні втрачають зв'язок між кадрами, живуть лише тими кадрами, які вони саме знімають, і роблять цим величезну помилку.

Що ж буває результатом такої помилки, результатом втрати всієї форми, коли робиться частина

форми, тобто кадр чи епізод? Виникає побоювання, щоб, бува, цей епізодик чи кадрик не видався надто маловиразним. Можливо, режисери міркують так: я знімаю, а дирекція подивиться і скаже: «Ось він пішов, так якось просто махнувши рукою, як і всі у фільмі ходять, і тому це не справляє враження». Режисер і думає: «Хай краще, ідучи, оглянеться, спіткнеться — треба якось обіграти ходу». Починають обігрувати. Ніби й добре виходить: не просто пішов, а пішов інтересно, промовисто, не так, як інші, і сказав не так — крякнув, плюнув, кулаками помахав, як Наполеон III. А коли всі такі кадри складаються разом, виходить перевищення норми, необхідної для ситуації поведінки, фільм через це виходить сумбурний, і ви в нього не вірите. Все ніби й правильно, але людей наче напоїли кокаїном, всі надто збуджені.

Ви всі дивилися фільм «Яка зелена була моя долина» [30]. Ви дивилися і фільм «Сім'я Солеван» [31]. Здавалося б, щó в них особливого? Який там сценарій? Люди шість разів показані за столом. Ми сказали б: «П'ять разів треба вирізати. Раз посиділи — і досить». Або такий ніби нудний кадр: хлопець ходить, постояв, побурмотів, піднявся на верхній поверх. А з цих нудних кадрів, у яких гра артистів доведена до звичайної поведінки, створюється картина життя людського, глибока, хвилююча. Часом вона досягає великого пафосу.

Це результат того очищення від неправди, яке дозволяє в художньому фільмі жити тому невидимому, чого ніби й немає в сценарії, що не проголошується акторами, але що відчувається у всьому. І в жодному кадрі немає нічого такого, що б вас дратувало, примусило б вас якоюсь мірою вийти з-під впливу гіпнозу і чарівності цієї правди.

Щоб не переобтяжувати вашої уваги, я цими прикладами і обмежусь.

Ви можете спитати: «Навіщо, Олександре Петровичу, ви розповідаєте про все це? Яке відношення має це до теми «Документальні фільми?» Мушу вам сказати — відношення має найбезпосередніше.

Мені довелося читати в журналі, як англійці хвалилися, ніби їхня художня кінематографія відзначається високою якістю реалістичного письма і що цим вони завдячують саме тому, що їх режисери художньої кінематографії пройшли через документальну кінематографію. Вони дивилися якийсь час на світ очима документальної кінематографії, тобто пройшли складний шлях повсякденного творчого зіткнення з світом таким, який він є. Цей світ береться у фільм тільки в тому разі, якщо він відтворений абсолютно точно. Інакше екран не терпить його, і такий кадр викидається. Отже, документальна кінематографія для працівників художньої кінематографії безмежно цікава саме тим, що загострює зір і вчить баченню речей, вчить мистецтву вираження, вчить тої точної і правильної поведінки людей, тої обстановки на екрані, без яких сумнівно, щоб художній твір вийшов цікавим або переконливим.

Позавчора я після чотирьох літературних варіантів закінчив другу режисерську розробку сценарію «Життя в цвіту», про Мічуріна. Одночасно моя група і я підбираємо акторів.

Дозвольте мені на цьому питанні трохи зупинитися. Величезне значення має правильний вибір акторів. Працюючи над фільмом про Мічуріна, я поставив перед собою таку мету — і це йде у мене якоюсь мірою від документальної кінематографії — надати йому вигляду документального фільму. Мені хочеться, щоб

у глядача створилося враження, наче це зняті дійсні, а не розіграні акторами події. Для цього деякі кадри зніматиму в погану погоду. Може, в ряді випадків я порушу красу кадру, може, часом порушуватиму композицію кадрів, так, наче я не встиг закінчити знімання, а люди договорили і пішли. Можливо, іноді буде темно — пізно прийшли на знімання, вже вечоріє, а мені підсвічувати нічим. Це вже режисерські прийоми. Але в основу всієї цієї роботи я кладу правильний вибір акторів. Мені хочеться так підібрати акторів, дати їм такі ролі, щоб їм найменше довелося пробивати дорогу до вашого серця через приклеєні бороди та вуса і найскладніший шлях перевтілювання. Мені хочеться, щоб навіть сама їх присутність на екрані і без гри промовляла, тобто, щоб їм було легко грати в цьому фільмі.

Анатоль Франс десь сказав: «Не утруднюй себе, прекрасне народжується легко». Можливо, це і не зовсім правильно, але мені хочеться, щоб акторам було легко, а цього можна домогтися, якщо вони будуть відповідати своїм ролям. Мені здається, що на основі великого досвіду, який я маю в художній кінематографії, мою увагу до таких моментів ще більше загострила саме кінематографія документальна.

Закінчуючи цей виступ, я в думці звертаюсь до режисерів художніх фільмів з пропозицією якщо й не йти спеціально працювати в документальну кінематографію, то хоча б під час прогулів і простоїв взятися за цю благородну і цікаву справу, щоб набути навиків більш яскравого і точного бачення світу і речей, яке так згодиться їм в їхній роботі.

Тепер я хочу торкнутися кількох моментів, що стосуються завдань нашої документальної кінематографії.

Тут висловлювалась думка, що існує жанр фільмів документально-художніх, до якого зараховуються зокрема і ті два фільми, що їх зробив я на студії документальних фільмів.

Я повинен сказати, що це питання мене не хвилює. Можна називати ці фільми документально-художніми, можна не називати. Я більше схильний не називати. Давайте зупинимося на гарній, скромній назві — документальна кінематографія — і розберемося в тому, щó надає їй таких якостей, що навіть виникла ідея дати їй пишну назву — документально-художня кінематографія.

Моя особиста практика привела мене до висновку, що в основі якості фільму лежить слово і монтаж, підпорядкований слову. І щоб ми не говорили, все-таки, коли ми монтуємо фільм, уже якийсь, хоча ще й не написаний, дикторський текст складається в нашій уяві. Відбувається дуже складний процес, ніби біжить пара коней, які весь час одне одного обганяють. Спочатку все йде в матеріалі, потім слово випереджає монтаж. Я вважаю, що це треба дуже добре пам'ятати, а потім, коли з допомогою такого відчуття душі фільму він уже створений, починається оформлення — додаються останні штрихи, фільм чіткіше спрямовується.

Візьмемо, наприклад, кадри, які привозили з фронтів оператори. Протягом кількох років вони відігравали роль, насіння. Це було насіння, але це не були дерева. Насіння це в монтажних кімнатах проростало. Привезене з одного й того самого місця — з фронтів, воно мало вигляд гармат, пожеж, руху військ тощо. Чому ж виходили різноманітні фільми (а вони виходили дійсно різноманітні)? Час від часу насіння діставали з кошиків. Якось я доручив Юлії

Іполитівні Солнцевій зібрати мені весь непотріб, все «насіння» з кошиків студії. Вона бігала по студії, всі говорили: «Солнцева збирає непотріб». Їй давали його — все, що хтось випадково зняв. А з цього непотребу вийшов славнозвісний «Весняний наступ». Це те насіння, з якого виросли патетичні сцени, сцени бур, завірюх, наступу військ.

І коли все це було зцементоване високим змістом в словесному вираженні — дикторському тексті,— тобто, коли все було завершено,— з непотребу вийшла коштовна річ. Мені це нагадує один момент з мого сценарію, коли Мічурін каже, що після щеплення виходить гібрид. Гібрид виростає, а яким стане деревом,— невідомо. Може вийти дерево і таке, й інакше, залежно від того, яке щеплення, як спрямувати ріст. Не обов'язково вийде саме це, може бути і друге, і третє, так із одного й того самого матеріалу може вийти фільм і такий, і інакший, більш піднесений і менш піднесений, може вийти фільм епічний, може вийти довгий журнал тощо.

Висновок щодо цього я роблю один: усім світом визнано, що за час війни радянська документальна кінематографія зробила дуже багато. У Великій Вітчизняній війні відбулося ніби друге її народження в більш високій якості. Це вже був могутній голос справжнього історичного звучання.

Наші фільми пройшли по земній кулі і пронесли славу воїнів радянського народу, його героїв, так, як герої пронесли свою славу зі зброєю. І щодо цього, то, незважаючи на труднощі, на деякі часом неполадки, на брак далекоглядності в якійсь окремій ділянці роботи, треба сказати, що зроблено надзвичайно багато, і це не може не залишити сліду для майбутнього. Нагромадження зроблені дуже великі.

Але все ж таки, мені здається, вони ще недостатні. Багато людей було залучено в документальну кінематографію. Але можна було залучити ще більше.

І от, товариші, закінчилася Вітчизняна війна, повернулися з фронтів кінооператори і кінорежисери. Одні повернулися на поїздах, інші — на автомашинах — на вантажних, на легкових, на відомчих, на власних, одні менш, інші більш прославлені, але взагалі повернення наших кінооператорів і кінорежисерів додому було якесь красиве. Здавалося б, натхнені перемогою країни, народу в цілому і своїми власними перемогами, працівники документальної кінематографії зі своїм гордим прапором одразу рушать до нових перемог. Не ображайтесь на мене, коли я дозволю собі сказати, що зараз такого наче не відчувається. Буває часом, що, коли операторові пропонують поїхати в якесь місто на Уралі, в Томськ або Омськ, він відповідає: «Не поїду». Така тенденція є, і над цим питанням треба трохи подумати. Що це неправильна тенденція, тричі неправильна,— не може бути сумніву, і багато говорити про це не варто.

Ми вважаємо, що любов до Батьківщини повинна бути саме любов'ю до Батьківщини, а не ідеєю Батьківщини. Любов до народу — це служіння народові, а не ідея служіння. З цього треба виходити, розглядаючи завдання, які вже зараз постали перед нами щодо дальшого розвитку нашої документальної кінематографії.

Я думаю, що на цю тему слід сьогодні поговорити. Може, товариші визнають за потрібне доповнити моє вступне слово, дати більш широкий і глибокий аналіз зроблених фільмів «Сталінград», «Битва за Радянську Україну», які поклали початок

новому етапові роботи в кіно. Я особисто кінець свого вступного слова хочу присвятити ще одному питанню.

Пам'ятаю, років два тому в розмовах про кіно ми всі погодилися на тому, що документаліст є своєрідним повпредом народу перед людством, що людство бачить країну так, як він її зняв, що він є своєрідним перекладачем і коментатором. Отже, роль документаліста величезна. Коли ж іще врахувати, що нашу державу історія, неминучий історичний хід розвитку людства висунули у центр світу як державу переможця і визволителя народів і що в зв'язку з цим спостерігається винятковий інтерес до нас в усьому світі, то стає ясно, що роль документаліста тепер особливо важлива.

Дозвольте викласти вам ті міркування, які виникли в мене з цього приводу, коли були визначені теми і завдання сьогоднішнього вечора. Почну з деяких прикладів. Знімаючи фільм «Щорс», я їздив у Чернігів. Там довелося гостювати в заступника голови облвиконкому і начальника обласної міліції. Вони мене вітали дуже гостинно, на столі — красивий графин, господарі чемні і привітні. Коли вони увечері йшли в обком, я пішов разом з ними. Переходили місток через річечку Стрижень, яка протікає кроків за п'ятдесят-сто від будинку цього, вибачте, «віцегубернатора». Я й питаю його: «Скажіть, Петре Максимовичу, як називається ця річка?» Він говорить: «Та яка це річка! Не знаю, як вона називається. Ви завжди про таке запитуєте, а вам відповідай». Я йому сказав, що ця річка називається Стрижень, що є пісня про неї. Потім я його питаю: «А коли засновано місто, в якому ви начальником?» Він теж не знає. Тоді я йому кажу: «Не ображайтеся, адже більшість

з нас не знає. А хто збудував собор і чим він відомий?» — і цього не знає.

Інший приклад такого самого порядку. Їдучи в Кам'янець-Подільський, завітав я в місто Меджибіж, засноване в XII столітті. Я поїхав подивитися замок, збудований у XIV столітті. Це цікава грандіозна споруда. Богдан Хмельницький брав його кілька разів. Подвір'я цього замку являє собою вікове кладовище. Під'їжджаю до замку — сидять там люди. Питаю у них, що це за замок,— не знають. Це було 1 Травня. Я розшукав завідуючого — і він не знає, що це за замок. У більшості міст існує якась дивна «традиція» — байдужість до старих історичних споруд. Дозвольте їм висадити в повітря який-небудь старий кремль і поставити гараж, вони це зроблять залюбки. Вони вважають, що це — старе, некрасиве, не варте уваги. У нас є така зневага до пам'яток старовини, до культурних цінностей, створених нашими прапрадідами і прадідами. Честь і хвала нашому народові, який так блискуче захищав Батьківщину! Та іноді отак подумаєш собі: все це чудово, але дуже важливо, щоб разом з тим було і глибоке розуміння цінності пам'яток старовини, які ми скоро вже можем втратити.

Для нас утрачений Новгород, який висадили в повітря німці, в руїнах Псков. Два найбільших музеї стародавньої російської культури загинули навіки, відновленими бути не можуть. Ми їх для нащадків не зафіксували, так само як не зафіксували приленінградські скарби архітектури внутрішньої і зовнішньої.

Якщо проїхати по всьому Радянському Союзу, пройтися в думці по всіх епохах, можна знайти безліч блискучого, дуже цікавого матеріалу, який необхід-

ний як духовна пожива для виховання наших громадян. Ось вам одна з ділянок роботи, і ця робота може зайняти кілька років. Тут не буде пожеж, ефектних сцен, не буде озвучення, але при уважному і глибокому вивченні можна знайти такі якості і таку красу, так вдосконалити своє уміння все це зображувати, що це перевершить і силу воєнної теми.

Крім того, хочу звернути вашу увагу на таку проблему, як проблема пейзажу. Адже у нас, в художній кінематографії,— це я повертаюсь до початку мого вступного слова,— дуже погані справи з пейзажем, тобто з показом країни.

Американська кінематографія в основному базується на павільйоні. Наша кінематографія має багато натури. Засилля павільйону я вважаю мінусом, а не плюсом американської кінематографії. У них цей мінус викликаний інтересами наживи: аби швидше випустити фільм. Але дуже шкода, що ми зараз боїмося показувати пейзажі, тобто показувати країну. Дуже прикро, коли на пейзаж ми дивимося, як на натурний майданчик. Шкода, що пейзажі наших фільмів мають підмосковний характер. Вибором пейзажу, який міг би збагатити кінематографію, показати країну в усіх її особливостях, досі мало цікавилися.

Не вважайте це за похвальбу або саморекламу з мого боку, але в мене іноді складалося враження, що в моїх старих художніх фільмах була певною мірою представлена Україна. Вона лишалася в свідомості людей всього Радянського Союзу: ось Україна, ось вона яка. Росією — мені здається — так не займалися. Мені у фільмі про Мічуріна хочеться взятися за це. Я хочу показати поезію всіх пір року і всіх пір дня в середній Центральній Росії. Хочу знайти в них красиве, ліричне, щось таке, що б радувало людське

серце. А так вийде, тільки якщо це йтиме від правди, від безпосереднього сприйняття краси рідної країни.

На темі «Пейзаж» мені хочеться зупинитися довше. За двадцять років моєї роботи в кіно мені багато разів доводилося чути запитання від різних людей: «Чому в нас нема краєвидних фільмів?» Про це говорять усі, починаючи від академіків і кінчаючи робітниками. Я й сам запитую: чому не було досі краєвидних фільмів, чому ми не показуємо країну? Чому б нам не показати Радянський Союз, чому б нам не зробити собі і всьому світові цю величезну приємність, чому б нам не відкрити широкі можливості для працівників художньої кінематографії?

Було б доцільно, на мою думку, перебудувати програму наших кінотеатрів таким чином, щоб у них ішла не тільки хроніка і художні фільми, а щоб перед демонструванням художнього фільму у хроніці давати частину етнографічну. Таким чином, протягом року ми мали б змогу показати п'ятдесят два, а то й більше цих чудових витворів кіномистецтва.

Я особисто в першу чергу дав би кольорову плівку операторам, які роблять такі зйомки. Я хотів би бачити Радянський Союз у кольоровому зображенні. Я пройшов на Далекому Сході близько шестисот кілометрів пішки. Це друга батьківщина мого серця, і зараз я звертаюся до неї в думці. Якби я зараз міг туди поїхати, то з радістю знімав би там і взяв би обов'язково кольорову плівку, бо восени там є уся палітра, яка тільки існує в природі,— навіть повітря кольорове, і небо міняє колір від пишного полум'я в природі. Восени там все хвилююче прекрасне. Але це не знайшло свого відображення в наших творіннях.

Мені здається, що створення етнографічних кіно-

нарисів, які можна знімати сотнями, коли не тисячами, для роботи над якими можна залучити кращих операторів і кращих режисерів і в яких можна спробувати розв'язати таке завдання, як опанування кольорового пейзажу,— це велика і важлива справа.

Фільм «Мічурін», який я зараз знімаю,— кольоровий фільм. Мені кажуть, що в павільйоні кольоровий фільм знімати можна, а на тлі живої природи — ні. Але треба пробувати і це робити. Я вважаю, що все можна. Створення етнографічного фільму і, по можливості, кольорового — одне з найневідкладніших і найцікавіших завдань: показати народам радянських республік те нове, що з'явилося в нашій етнографії, показати нові народні пісні, звичаї, красу рідної землі, яка годує нас не тільки хлібом, маслом, але й багатьма звичаями, уявленнями, піснями, думками, відчуттям вітчизни наших батьків, дідів, прадідів і наших нащадків. Це відчуття вітчизни треба подати у фільмах так, щоб головне, олюднене, сердечне, дороге прозирало в кадрах, щоб це було не відпискою, а справжнім життям. З кольоровою плівкою, з тим досвідом, що є в нас, з досвідченими операторами в нашій кінохроніці ми можемо претендувати на це.

Позаминулого року я поставив перед собою одне завдання. Я думав: коли почну крутити художній фільм, то одночасно протягом п'яти років зроблю кілька документальних фільмів. І я визначив їх для себе так: зніму Україну по річках. Один фільм буде — Дніпро, другий — Псьол, Ворскла, Черемош, Буг і т. д. Беру життя річки: річка літня, осіння, зимова, весняна, вона ж буденна і святкова, ранкова, денна і вечірня, річка в свято і будень, річка дітвори і старих, річка дівчат, річка праці, річка рибалок, річка історії, річка подвигів, річка героїки, річка пісень.

На кожній річці є свої пісні — і все це треба показати. Мені здається, що це та форма, яка дозволить художникові якось не по-казенному, а наче опоетизовано, хоч насправді зовсім реалістично, в усьому комплексі життя підійти з широко відкритими очима до землі, припасти вухом до неї і послухати світ. І на тлі всього цього, про що я говорив і про що ще багато можна говорити,— наша людина. Я вважаю, що необхідність показу типового в житті нашої країни, показу основного в політичному і економічному житті — це щось, що само по собі зрозуміле. Але при цьому не слід забувати, що в основі такого показу і на чільному місці в ньому повинна бути наша радянська людина. Її гідність, її краса, внутрішня і зовнішня, яку також треба виявляти і також треба пропагувати. На цю тему можна зробити цілу доповідь.

Недавно, вивчаючи матеріали про Мічуріна, мені довелося познайомитись з двома документальними фільмами про нього, які йшли в Америці. В хвалебних рецензіях на ці фільми мені зустрілось таке речення: «Дуже шкода, що в фільмі, в якому так добре розказано про досягнення Мічуріна, не показаний сам Мічурін». Його особі присвячено там метриків шість. Таке зневажливе ставлення до людини — це біда.

Ось чому над питанням зображення людини документалістам треба буде особливо подумати і добре посушити голову. Я маю на увазі те необхідне і в достатній мірі красиве та добре виконане зображення, яке показувало б людину в її найкращих і найдостойніших якостях.

1946.

ПРО БІОГРАФІЧНИЙ СЦЕНАРІЙ

У мене враження від лібретто надзвичайно приємне. Я відчув справжню радість від майбутнього сценарію, який тут, без сумніву, закладений.

Автори спочатку зробили надзвичайно тактовний і дуже красиво написаний вступ. Ця публіцистична частина тут потрібна, оскільки вона випливає з самої теми.

Критичні зауваження Дмитра Івановича Єрьоміна торкаються того, щоб переводити біографічні сценарії з площини політичних ситуацій, складних, деколи одноманітних, у площину власне наукових дерзань. Я вважаю, що це правильно. Але, з другого боку, творчі дії завжди пов'язані з політично-соціальними моментами. Тому я вважаю, що цей нахил, який існує зараз у лібретто (тобто значне превалювання ситуацій суспільної боротьби), тут принаймні доречний і закономірний.

Чи можна вважати це лібретто задовільним? Я вважаю, що в ньому уже видно картину. І чергування епізодів, і сама їх наявність можуть в якійсь мірі ще змінитися. Основна тема, яка викликає такі сумніви і яка стоїть у центрі цієї суспільно-політичної боротьби,— це тема німців. Що б там не говорили, але факт залишається фактом, що це була саме епоха мирного економічного завоювання німцями Росії. Історія Росії саме пов'язана з впливом німців на її економіку, на політичне й суспільне життя. Це питання величезної ваги. Я не раз чув, що ми перемогли Німеччину, але німецький фашизм ще живе й коріниться в деяких державах. І я вважаю, що для нас, для нашої радянської кінематографії тема розшифрування всієї німецької історії щодо Росії, всіх

завойовницьких планів німців повинна бути відображена в мистецтві. Це не буде перебільшення, це буде необхідне загострення деяких питань. Коли це стосується Менделєєва, стосується питань, над якими він працював,— це важливо і потрібно.

Чи є характер у Менделєєва? Може, як для лібретто, то його тут і не досить.

Тут ми можемо побажати авторам зробити все можливе, щоб це була жива людина з живим характером.

Тут я хочу сказати, з чим я погоджуюсь з товаришами. Я згоден, що треба ще якось збагатити біографію Менделєєва більшим розвитком внутрішньої лінії, дати більше теплих, домашніх місць. Це поперше. По-друге, хочеться бачити його і серед представників суміжних галузей науки і мистецтва, що, звичайно, надасть цій речі особливої принадності.

Не відчув я однієї сцени, чи вона випала, чи про неї, може, забули. Це сцена, де його не обрали. Це надзвичайно драматичний момент залишення ним університету. Тут виявляється характер людини, благородство і висота менделєєвської колосальної фігури. Цю сцену, здається мені, треба зробити.

І, нарешті, є ще одне питання, яке хотілося б розв'язати. Мені здається, що тема Менделєєва була якось пов'язана з ідеєю атомної бомби. Я, звичайно, говорю в широкому розумінні Недаремно ж ви згадуєте братів Райт. Якось так у нас траплялося, що багато великих винаходів всесвітнього значення починалося в Росії, але вони не були здійснені, а потім їх приписували іноземцям. Це була трагедія нашої культури. Вважаю, що цей момент треба було б підкреслити,— момент дерзань російського геніального винахідника, передової людини свого часу. В цьому

випадку у нього почувається якийсь романтичний, як у справжнього дослідника природи, потяг до питань, які він розв'язував, розуміння і передчуття майбутніх економічних відносин, майбутньої економіки. І мені хотілося б, щоб саме це було якось узагальнено і більше підкреслено.

Значення цього сценарію, сценарію про надзвичайну людину,— велике. Менделєєв не просто вчений. Він — творець таблиці елементів, учений, єдиний у світі, один на тисячоліття. Треба показати, як він створював цю таблицю. Це дуже важка річ для показу, глибоко прихована і нединамічна. Тому все питання тут у висловленнях, в якихось цікавих зіставленнях, зустрічах з цікавими людьми, наприклад, з Рєпіним. Якщо спрощувати лібретто, то можна за рахунок темних постатей минулого — їх тут більше, ніж треба. Ще треба б у цей сценарій ввести якісь світлі постаті нашої культури. Тоді й сам Менделєєв буде не таким самотнім у темному царстві.

Тепер про сюжетну лінію. Сьогоднішній кінематограф говорить нам про те, що з сюжетом ми можемо поводитися інакше, ніж у класичному кінематографі. Вважаю, що будувати сюжет можна і так, як тут. Тут є якісь свої внутрішні ходи, і боятися відсутності якоїсь закрутки або явної нстрункості, яка ще буде ліквідована в сценарії, не слід.

Вважаю, що цей сценарій повинен бути одним із основних для роботи нашої студії. І коли ми його зробимо на справжній ідейній висоті, то зможемо сказати з задоволенням, що здійснили велику справу.

З виступу на сценарній студії «Мосфільму» 30 березня 1946 р., Москва.

Зараз я пишу п'єсу про колгосп. Можливо, це буде цикл, в який ввійдуть три п'єси:

1) початок, виникнення колгоспу, знищення куркульства;

2) колгосп у Вітчизняну війну;

3) сучасний колгосп.

Коли б удалося здійснити цю роботу, то це було б найважливішим, що мені хотілося б здійснити за своє життя. А тому те, що я оце прочитав, і розмови, які чую зараз,— це все дуже дороге для мене. І ставлення до цього сценарію — не звичайне ставлення, хоч і до інших сценаріїв я ставлюсь з якнайбільшою увагою.

Дуже давно я був у колгоспі. І коли б мені зараз запропонували на вибір найцікавішу закордонну подорож чи поїздку в колгосп, я поїхав би в колгосп — так мені хочеться туди поїхати, настільки я впевнений, що знайду там для творчості багато чого дорогого.

Але недавно я був у колгоспі дуже недовго — лише одну годину і двадцять п'ять хвилин. Це коли випадково дивився у Большакова картину «Майстри високих урожаїв». Ця картина справила на мене надзвичайно сильне враження. Вона знята новим методом. Оператори заздалегідь були прикріплені до певних колгоспників. Це нова документальна картина, яка має багато повчального.

І я подумав собі: чому б не створити картину про колгосп, який розкинувся на широченній зеленій рівнині без гір, без проваль, на рівнині без кінця-краю, з безмежними далями, колгосп, в якому живуть люди такої ж вільної психіки і ясних взаємовідносин. Там безліч найдорожчих і дуже цікавих можливостей.

Але в цій картині мене неприємно вразило одне:

під час польових робіт люди працюють і вдень і вночі, їдять на ходу, сплять мало. Навіть дітей, закутаних в ковдри, возять матерям на поле. Вони беруть їх, годують і віддають назад. У операторів, які знімали цю картину, не вистачило такту підняти це життя в побутовому плані. Бо існує і день, існує й ніч. Одні вночі хочуть відпочивати, другі — обійматися, треті — співати. Крім дідів, та бабів, та ще тих, що годують дітей, багато є людей проміжного віку, які прикрашають життя. Взяти хоч би дітей чотирьох-п'яти років. Це ж цілий світ радісного, прекрасного! А в цій картині немає чудових літніх вечорів, коли гуляють хлопці й дівчата, немає пісень. Коли б це було, то фільм справив би величезне враження на глядача.

І все ж, проглянувши фільм, я відчув, ніби зробив подорож по нашій країні, побачив у ній дуже багато нового й цікавого — нові виробничі відносини на новій землі, нову термінологію, нові знання, нові знаряддя виробництва. Переді мною на екрані проходили тисячі державних діячів, які виросли з колись знеособленого одноосібного селянства. Тому-то я й вважаю, що в кінематографії колгосп — найдорогоцінніша, найзначніша і найцікавіша тема. Найцінніша уже хоч би тому, що обіймає життя великої сили людей. Ця тема буде ще грандіозніша, коли її вирішувати з позицій явно відчутного, творчого становлення прогресивного, того, що є новим на землі, в житті людства. І я гадаю, що все це повинно існувати, як високе і чисте звучання в атмосфері, в повітрі картини, незалежно від того, який би фільм ми не ставили, чи в комедійному, чи в драматичному жанрі, чи у відтворенні народного епосу. Цьому піднесеному звучанню необхідно приділити якнайбільше уваги. Для цього треба, мабуть, дотримуватись яки-

хось пропорцій у поданні нової зовнішності, вдачі, інтелекту, мови, особистих відносин, гумору, дозування тих чи інших відносин. От саме щодо цього в даному сценарії, дуже ціннім і кращім від багатьох читаних мною на колгоспну тему сценаріїв, треба ще дещо продумати[...].

Я завжди ставлю вимогу до наших авторів. У нас завжди якось не досить приділяють уваги тому, що називають любовними відносинами. Якщо беруть тему кохання, то спочатку він і вона повинні ображати одне одного, лаятися, а потім одружитися.

Саме в цьому фільмі треба б знайти і показати якийсь нешаблонний метод, показати велику, витончену ніжність з обох сторін, натхненність закоханого, якесь піднесене розуміння, відчуття світу, природи, людей, спрямованість, мрії цього кохання. І це кохання може стати крилами даної картини[...].

Ще б просив звернути увагу в сценарії на таке: занадто вже багато у фільмі худоби, биків, волового м'яса і всього іншого. Навіть одне місце прикро вразило мій слух і мою душу — закохана пара, він і вона, розмовляють, і тут же десь поруч ходять корови чи бики. Є там щось подібне. Це помітили й інші товариші. Ми говорили про це з Дмитром Івановичем Єрьоміним. І ще чимало там такого смакового. Може, тому, що я в силу своєї природи любив розмовляти з конем, і дід мій з кіньми говорив, а корів ми тільки лаяли. І в піснях чомусь все одні коні: «Ой коню, коню, коню вороненький». Це товариш, друг, а бик більше йде на м'ясо, асоціюється більше з їжею. Мені здається, що це бичаче середовище в деяких місцях трохи безтактне [...].

І останнє побажання у мене таке: як би було чудово, коли б у такому фільмі, та й взагалі в ба-

гатьох наших картинах, де-небудь, де людина залишається на самоті (або й з коханою), припасти вухом і серцем до землі, образно кажучи, послухати її і подумати... Хотілося б, щоб тут було де-небудь таке осердечення образу, людини мислячої, комуніста. І коли б це сталося десь у кінці картини, серед широких степів, під високим небом,— це, може, і був би найцікавіший кінець.

З виступу на обговоренні сценарію кінофільму К. Львової «Колгоспники», 2 лютого 1948 р., Москва.

МЕНШЕ СЛІВ У ФІЛЬМІ

Пам'ятаєте, у нас був сценарій: героїні 57 років, вона не має чоловіка, під час війни в неї вбито синів. Вона — жінка міцної волі, взяла колгосп у свої руки. Я спитав у автора:

— А чому ви не покажете цієї самотньої жінки вночі, коли вона ридає в подушку: «Синочки мої...» і т. д.

От саме це і треба показувати, бо тут починаються великі людські відносини, великі людські почуття, в цьому буде і ваше співчуття людському горю. Ця жінка росла ж на ваших очах. От що повинно бути в ваших творах, от чому ми віримо.

Не можна допускати, щоб десь губилися життєдайні соки в творі. Їх обов'язково треба відшукувати. Мені здається, що нас лякають дві речі — страждання і ніжність.

Я, на жаль, зараз не можу підказати якісь конкретні приклади, але такі речі обов'язково потрібні. Так само як і те, щоб явно відчувалось, яка чудова

людина цей Коробов, хоч, здається, він і хвалько. Молодий поводиться легко, на ньому нема тих латок, які повисли на цьому дідові. От цю сторону треба розкрити, не забуваючи різноманітності поведінки, переживань.

Останнім часом усі наші картини до того перенасичені словами, що можна сказати: в них не говорять, а базікають.

І часто чуємо:

— Скоротіть на двісті-триста слів.

Це страшно, страшно тому, що ми вже забули свою чудову мову.

Я пригадую ті часи, коли повинен був безперервно думати: які зображальні засоби треба застосувати для того, щоб зацікавити глядача. Пам'ятаю таку картину: глядач дивиться, раптом з'являється напис. Цікаве реагування глядача на цей напис.

Мені здається, що можуть бути сценарії, де слова зовсім не потрібні. Хочу, щоб ви врахували цю обставину, щоб сценарії не були до краю наповнені словами. Це перше. Друге: може, було б добре, якби показати тут навіть чиїсь фантазії або бажання[...].

Виробничі процеси в кіно — важка річ, і в мистецтві важка річ. Причому існують сфери, де вони вдаються і де не вдаються. Там, де вдаються, вони залежать від щасливо знайденого прийому, а деколи вдаються і через природу матеріалу. Але деколи трапляється так, що сам по собі матеріал вже може стати центром сюжетного вирішення.

Припустимо, свердління в землі якихось отворів наче не особливо цікаве. А був такий роман «Тунель» [32], в якому саме тунель — головна дійова особа. І це зрозуміло. Я вважаю, що й Дніпрогес може бути

головною дійовою особою. Може бути і фільм «Домна». Питання таке: чи може бути дійовою особою домна? Дуже цікаво сказав Вадим Михайлович Кожевников, що Гусєв прекрасно розумів процес у доменній печі. Дуже добре було б опоетизувати цей процес і довести його до високого творчого горіння.

З виступу на обговоренні сценарної заявки Вадима Кожевникова, 24 травня 1948 р., Москва.

ЛЕКЦІЇ

Великий Ленін визначив кіно не лише як нове мистецтво сучасності — він назвав його найважливішим з усіх видів мистецтва. У всьому світі кінематографія була тоді ще сіра й безсловесна — чорне і біле. Монохромний світ ще тільки розкривав очі на примітивному екрані, наче бавлячись і разом з тим дивуючись із своїх казкових можливостей, немов спросоння або в молодім хмелю. Ще рідко хто вгадував у кіно провідне мистецтво XX століття. Відсутність слова і кольору ще здавалася хворобою невиліковною — як німота і дальтонізм. У самій назві «Великий німий» був немов якийсь натяк на неповноцінність, у слові «кіношка» звучала неприхована, хоч і добродушна зневага. Було багато людей, що взагалі вважали принизливим для себе ходити в кіно, вважали його примітивним і грубим замінником віками освяченої сцени, видовищем для плебеїв. Було чимало суперечок про природу та місце кіно десь біля мистецтва. Не сперечалися лише люди діла: для ділків капіталістичних країн, в чиїх руках кінематографія ще й досі переживає своє дитинство, яке ненормально затяглося, а поде-

куди й порочну передчасну старість, кінематографія була золотим дном, невичерпним джерелом збагачення, наживи. Кіноділки загрібали в своїх «ілюзіонах» золото в обмін на показ всіляких жахів, убивств, дискримінації, гонитви за багатством, жадоби багатства, можливості багатства, щастя багатства та інших ілюзій бідноти. Виникла величезна кінопромисловість. Кінематографія перетворювалася на могутнє знаряддя присипляння і одурманювання свідомості мас.

Радянська кінематографія ще тільки набиралася сил. Та ось у 1925 році на сірих екранах світу з'явився колір. Це ще не був кольоровий фільм — кольоровим у ньому був лише кадр з червоним прапором революції. Підняла цей прапор на вершину щогли повсталого панцерника «Потьомкін» радянська кінематографія руками свого найвидатнішого майстра С. М. Ейзенштейна. Підняла і пронесла по екранах усіх материків під грім оплесків культурного світу, під скажений поліцейський свист і сичання цензури світу дикого і відсталого. Це був фільм, сповнений символічного змісту не лише для нашої, радянської кінематографії, а й для кінематографії всіх країн. З ним кінематографія по праву увійшла в сім'ю мистецтв і посіла там гідне місце передового мистецтва.

Починаючи з «Панцерника «Потьомкін», радянське кіномистецтво заговорило хвилюючою мовою провідних ідей сучасності, дорогих і зрозумілих усім трудящим світу від робітників і до інтелігентів. Заспівав досі німий екран, заграли закличні сурми, залунали пісні в новому революційному ритмі. І світ постав на екрані, очищений від багатолітньої буржуазної брехні, сюжетного тривіального прикрашування, постав перед нами в чіткому комплексі велетенських суперечностей між працею і капіталом. На екран при-

йшла класова боротьба і принесла з собою на «Панцернику» арсенал зображальних засобів уже такого рівня, якого було досягнуто на той час у музиці, живопису, народному епосі, у кращих їх творах, у кращих проявах.

Відтоді найголовніше, що дало людству XX століття — Велика Жовтнева революція в Росії,— заговорило про себе на екрані з такою небувалою силою, якої не знало жодне сучасне мистецтво світу. Жовтнева революція, що підняла під прапором великих учителів комунізму багатомільйонні маси трудящих на величну справу перебудови світу, виростила своїх митців, митців з новим матеріалістичним розумінням законів розвитку людського суспільства, з новим розумінням завдань мистецтва і його виховної, організуючої ролі.

Радянське кіномистецтво — дітище Жовтневої революції. Воно народжене нею і в її великому, всесвітньо-історичному значенні почерпнуло свій зміст, свою нову красу і свій новий напрям. Ленінський заповіт: «Мистецтво належить народові» — воно сприйняло як прапор, як керівництво до дії і, керуючись цим заповітом, пройшло свій більш як тридцятирічний шлях. Покликана служити народові, скерована і натхнена великим вченням Леніна, радянська кінематографія виконує почесну роль культурно-політичного і естетичного виховання народу, народу — будівника нового комуністичного суспільства. Вона утверджує високе, всесвітньо-історичне покликання нашого народу і в співдружності з іншими видами мистецтва звеличує його в бутті, тобто в безсмерті.

Глибока повага до людської особи, до прав і гідності людини завжди була характерною ознакою радянського кіномистецтва. Радянське кіномистецтво

жодного разу не принизило глядача нехтуванням своїх завдань або мізерністю вимог до себе чи діляцтвом. Суворо й вимогливо несуть радянські майстри кінематографії прапор соціалістичного гуманізму і кожен творчий успіх відзначають разом з народом, як виграну битву, як перемогу нової, соціалістичної культури.

Згодом, коли на екран прийшло слово, значення радянської кінематографії, як передового мистецтва сучасності, ще більше зросло. Вона ніколи не дискутувала з приводу потрібності слова в композиції фільму, як дискутували на Заході. Вона прийняла слово як прекрасний дар, бо їй є про що розповісти світові.

Як вам відомо, реакційна американська кінематографія стала на шлях гальмування розвитку, а то й знищення кіномистецтва в маршаллізованих країнах і взагалі в країнах, які мають кінематографію. Вона оволоділа їх прокатом, затопила екрани потоком розтліваючої космополітичної пошлості. Сьогодні задихається в лещатах обмежень кінематографія Англії, Франції, Італії. Режисер Монтегю детально розповідав мені, як зараз взято в лещата кінематографію Англії: від неї залишилася половина, та й щодо цієї половини добра сподіватися не доводиться. Про кіномистецтво менших народів, підвладних доларові, нічого й казати.

В цей саме час багатонаціональна радянська кінематографія допомагає країнам народної демократії підносити, а в деяких країнах і закладати їх національне кіномистецтво. Вона стала прикладом для них, учителем, предметом наслідування, бо вона утверджує новий, незмірно вищий, радянський спосіб життя, закликає народи до миру і братерства[...].

Дружба народів світу і нова демократія, завойовані титанічними зусиллями народів, відкривають перед майбутнім комуністичним суспільством справді небувалі перспективи. На сторічних фестивалях наук і мистецтв народів, які в найвирішальніші роки прокладали шлях до комунізму, розгорнуть кінематографісти і наші старі прапори. З часом зітреться на них багато назв, подробиць, дат, але найголовніше, чим по праву може пишатися радянська кінематографія, залишиться на них невмирущим, невід'ємним і завжди дорогим. В епоху великих воєн і революцій радянська кінематографія не гналася за кількістю кінофільмів з низьких, гендлярських міркувань, подібно до кінематографії своїх ворогів; 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 легкодушних мрійників та мрійниць. В епоху боротьби народів за національне визволення не отруювала людської свідомості ідеями расизму, расовою дискримінацією; не принижувала, не ображала ніколи ні жовтої людини, ні чорної; ніколи не була знаряддям нацьковування народу на народ, ніколи не закликала до братовбивчої, загарбницької війни.

Які ідеї несла в життя наша радянська кінематографія?

На це ви самі зможете мені відповісти, як молоді громадяни Соціалістичної Батьківщини. Вона несла ідеї миру і братерської солідарності, несла ідеї рів-

ності націй, ідеї культури й науки для всіх народів, несла найблагородніші ідеї під прапором Леніна — ідеї праці в ім'я розкріпачення людства, в ім'я збагачення нашої планети, в ім'я прекрасного, культурного, розумного життя.

Працю, тобто те, за допомогою чого людина піднялася над тваринним світом, наша кінематографія несла як прапор. Не «працю» біржовиків, банкірів, торгашів, якими володіла негідна і безглузда пристрасть збагачення, і не «працю» мерзотників, які спалювали хліб на пні і топили в океані тисячі тонн кофе заради збереження високих риночних цін, не «працю» псевдовчених, які утверджували мракобісся від лженауки, закликали до знищення сотень мільйонів людей,— а благородну працю людей, творців нашої історії, будівників нашого світу.

Якщо оглянутися зараз у минуле нашої кінематографії,— ви побачите в ньому відтворені на екрані благородні образи героїв сивої давнини, що немов подають своїм нащадкам приклад для наслідування, побачите великих трудівників нашої революції.

Так, іншу красу принесла з собою в кінематографію наша сучасність: не красу герлс, не красу декорацій, не красу й пишність обстановки у фільмі, а красу людських вчинків, красу людського подвигу, красу прагнень людини. Ось що несла наша кінематографія на своєму прапорі, ось з чим прийшла вона в сьогоднішній день, ось до чого ви, майбутні сценаристи, а можливо, і режисери, маєте докласти й своєї праці.

Цей вступ, як ви бачите, дещо загальний, я роблю його для створення вже з самого початку певного настрою у вас, що взялися оволодіти нелегкою професією режисерів.

Кіно — мистецтво синтетичне. Воно містить у собі елементи літератури, тобто повісті, роману, новели, драми. Більшість кінематографічних творів ближчі до драми, ніж до роману. Кіно містить у собі елементи театру, живопису, музики.

Це ті підстави, що дають нам право вважати кіно мистецтвом синтетичним.

На світанку свого існування кінематографія була німою.

Діставши змогу зображувати на екрані людей, вона, природно, звернулася спочатку до театру. Але незабаром повинна була відійти від театру через відсутність у неї слова і відсутність досвіду. Коли б ви сьогодні глянули на перші театралізовані німі фільми, вони справили б на вас дивне враження, вони всі смішні й наївні. Причому, як це не дивно, драми здаються смішними, а комедії наганяють жах. До з'ясування цього парадоксального явища ми підійдемо трохи згодом.

Після відходу від театру німе кіно виробило величезний арсенал своїх власних зображувальних засобів: міміку, жест і цілий ряд інших компонентів, що дали йому цілковите право вважатися самостійним мистецтвом. З приходом слова кінематографія знову вернулася значною мірою до театру. Я б сказав, що де в чому, можливо, навіть занадто різкий крен було зроблено в бік театру. Деякі режисери забули весь арсенал набутих могутніх засобів, цілком покладаючись тільки на слово.

Кіно пов'язане і з мистецтвом живопису. Про живопис як про щось невід'ємне в арсеналі режисера ми ще говоритимемо на спеціальних лекціях. А зараз я згадаю про живопис лише в зв'язку з композицією кадру.

Кіно пов'язане і з музикою — музикою як такою, музикою як супроводом, ритмом і відчуттям звучання світу. Я вважаю, що відчуття ритму в режисера, а може, навіть і в сценариста — також одна з надзвичайно важливих рис, без якої я не уявляю собі професії режисера.

Спинюся трохи на кольорі.

Коли мене запитали якось у Будинку кіно, яке я відводжу місце кольору в кінематографії, я сказав, що бачу його місце десь між музикою і живописом, причому ближче до музики, мабуть, аніж до живопису, хоч це й може здатися парадоксальним.

Давайте зробимо зараз невелику екскурсію, наскільки нам дозволяє наша уява, з чорно-білої кінематографії в кінематографію кольорову і поміркуємо ось над чим: з чим ми пориваємо, йдучи з монохромного світу в світ кольоровий?

Ми пориваємо з багатьма звичними, простими, що вийшли з практики, навичками і можливостями. Наприклад, ми пориваємо з різноманітними операторськими підсвічуваннями, з допомогою яких можна пом'якшити людське обличчя, особливо обличчя підстаркуватої актриси, яка дуже хоче зніматися; ми пориваємо з пом'якшуючим об'єктивом, сіткою, моноклем тощо, з цілою складною системою засобів оператора, що підправляють натуру в бажаному для нього напрямку. Те ж саме ми робимо в чорно-білому кіно і з декораціями, встановлюючи всілякі пристосування на потрібні, вигідні місця, освітлюючи потрібні місця найбільш ефектно, найбільш виграшно. Ми пориваємо із замінювачами фактури, підміною однієї матерії іншою тощо. На натурі ми відмовляємось від любові до хмар, до темного неба, яке служить таким вигідним фоном для людського обличчя і робить кадр

більш насиченим і міцним в чорно-білому кіно. Ми розлучаємося, нарешті, з тривалим знімальним днем із семи ранку до семи вечора, оскільки колір має свої властивості, свої вимоги, і тепер уже доводиться пізніше починати і раніше закінчувати знімання.

Я міг би назвати ще чимало такого, що довелося нам переглянути, поринувши у кольоровий світ. Я ніколи не забуду однієї своєї поїздки для вибору натури до кінофільму «Щорс». Це було в червні місяці. Ми їздили в Тарусу. Їхали перелісками, лісовими просіками, луками тощо. Це була напрочуд цікава, чаруюча подорож. Ми пробули в машині двадцять три години — ранній ранок, день, вечір, ніч — і на світанку повернулися. І мої художники й помічники довго ще потім згадували цю подорож. Вони казали: ми наче вдруге народилися в цей день — перед нами раптом розкрився багатющий світ, світ прекрасний, безкраїй і в безнастанній зміні, світ, що давав найскладніші можливості для різних асоціативних уявлень творчої думки — в різний час, в різні прекрасні моменти. Ми не бачили раніше цього світу, казали вони, ми дивилися на нього, але не бачили його.

Що ж сталося? Нічого особливого: кінематографісти сірого, чорно-білого світу поїхали у світ, який вони вже повинні були щохвилини бачити кольоровим. Треба сказати, що в цей час погода видалася оптимально благополучною і сприятливою. Природа розкривала перед художниками, які їхали в машині, всю свою красу в кращому її прояві — якусь неймовірну масу зелених відтінків на ріллі, злаках, лісонасадженнях. Віяв легенький вітрець, тріпотіли сріблясті листочки на вербі, небо було голубим, а в ньому височіли хмари. Іноді ми під'їжджали до могили, обрій

наближався, і тоді нам відкривалася чудова картина гармонії і руху. Рухався світ, рухалися хмари, рухалися наші думки, почуття тощо. Люди були захоплені.

Потім почало сідати сонце. Обриси предметів втрачали чіткість. Нарешті ми повністю поринули в безліч розкішних відтінків і туманних силуетів на фоні підмосковного неба, світлого, літнього неба. Якась пара прямувала узбіччям попереду нас, ген мріли села, і ми казали: як би його перенести на екран оцю красу! А ще коли б освітити це благородством людського вчинку,— адже в такому поєднанні людина, її дії, її оточення, завдання суспільства так виростають, набувають такого благородного звучання,— це було б чудово!

Я певен, що ми не перенесли на екран і десяти процентів баченого, але одно для мене безсумнівно: той заряд, оті розкриті на природу, по-новому освітлені нею очі — усе це залишилось у свідомості групи, і під це відчуття я намагався, наскільки дозволяли обставини, підігнати фільм.

А ось ще приклад. Пригадую, як один з керівників студії, переглянувши матеріал по іншому фільму, звернув увагу на відсутність кольору в кольоровій хроніці.

Чому, питає, знімали кольорову, а вийшла некольорова? Я кажу: вийшла кольорова. Колір на натурі там, де є небо. Коли в небі є трохи голубого — є колір, якщо небо зовсім захмарене, колір не виходить. Воно сіре, і кадр виходить начебто не кольоровий. В наші дні будувати кольорову архітектоніку фільму — справа складна і довга. Створювати кольоровий колорит, задуманий вами не в його прямому відбитті, як у станковому живопису, а в часі, що роз-

вивається, міняється,— завдання надзвичайно складне і благородне.

Тепер перед нами ще один момент — момент ритму.

При озвученні фільму бувають випадки, коли, монтуючи фільм, люди відчувають недолік у ньому: щось там не так. Начебто з ідейного боку фільм зроблений грамотно, і актори добре грають, і звучить усе не фальшиво, а чогось бракує. У фільмі невірно вирішена проблема ритму. Режисер або зовсім не мав почуття ритму, або з якихось причин втратив його, збився з нього. Здебільшого це буває так: ритм уривка, одного епізоду здається знайденим правильно, а при монтажі епізодів він раптом зникає або стає неправильним. Річ у тому, що взаємодія двох епізодів — це не сума доданків, а складний добуток двох множників.

Отже, визначення кінематографії як мистецтва синтетичного, звичайно, абсолютно вірне, і його ніколи не слід забувати.

Ось в яке мистецтво ви приходите. Кінорежисура — це більше ніж професія, це діяльність, і дуже складна діяльність, що вимагає неабиякої підготовки.

Коли я збирався іти сьогодні до вас читати про режисуру, найпершим моїм бажанням було — точніше і красивіше змалювати вам образ режисера. Адже профіль режисера великою мірою відбивається на профілі сценариста. Це дві постаті, що йдуть поруч.

Тепер я переходжу від мого загального високого визначення режисера до його визначення більш вузького, професіонального, як керівника знімального колективу, що разом з акторами перетворює ваш сценарій на художній, а по можливості — й на високохудожній твір.

Що потрібно в цьому плані для того, щоб стати справжнім режисером?

Про талант я навіть не кажу, бо народ не прощає відсутності таланту митцеві так само, як не прощає генералам програних битв. Бо народ виділяє з-поміж себе митців і генералів для того, щоб вони вигравали битви, а не для того, щоб програвали їх. Народ виділяє з свого середовища митців для того, щоб вони давали хороші твори, а не погані. Інакше кажучи, нікого не цікавить, що було у вас на душі або дома, коли ви робили фільм: чи нездужала ваша мати, чи викаблучувалася ваша приятелька або дружина, чи у вас була мігрень, чи дирекція студії дала вам якісь не ті засоби зображення, чи негода вам перешкодила. Ви мусите показати товар лицем — от і все. Мистецтво кіно, як і всі мистецтва, вимогливе, ревниве і жорстоке. Йому властиві всі якості мистецтва в найвищій мірі.

Цією довгою тирадою я хотів ще і ще раз підкреслити всім відому істину: потрібно мати талант, щоб зробити добрий фільм. До речі, дозвольте мені зробити один відступ.

Якщо ви не вмієте ходити по дроту, не лізьте на нього. Ви впадете, не пройшовши й кількох кроків. Якщо ви не вмієте танцювати, як хороша балерина, не потикайтеся на сцену; якщо голосок у вас «завищательний», хрипкий, то яку пісню ви не заспівали б — ніхто її не слухатиме. Якщо ви не вмієте писати вірші, то й вірші у вас не вийдуть — там видно вас, ваші можливості. А от у кінематографії траплялося інакше. Тут якісний діапазон режисури дуже великий так само, як він дуже великий і в сценарній справі.

І часом відсутність таланту маскується замінниками. Наприклад, робиться ставка на добрих акторів,

на хорошого оператора. Є цілий ряд виграшних компонентів, що допомагають режисерові приховати свою безпорадність. І минуло чимало часу, поки ускладнені вимоги до кінематографії поступово примусили таких режисерів покинути лави діючої кінематографічної армії.

Отже, говорячи про режисуру як про високе і складне мистецтво, будемо брати її у справжньому її вигляді без допоміжних компонентів.

Найголовніша її основа — політична письменність, знання марксизму-ленінізму. Без цього ніякі інші засоби не допоможуть радянському режисерові плідно працювати на ниві кіновиробництва. Далі йде спостережливість і ще те, що я називаю вмінням бачити світ. Вміння бачити світ, бачити оточення, людей, явища — своєрідне виховання зорової психіки. Воно може бути якоюсь мірою вродженим так само, як і талант. Але ви знаєте, що будь-який талант без працьовитості, наполегливості і пристрасті в досягненні мети — ніщо. Бо ніщо велике не створюється поза працею. Треба виховувати зорову психіку — тонке, безпомилкове відчуття себе і предметів у просторі і просторових зв'язках. Цю тезу я хочу ще трохи розкрити.

Мені здається, що режисура — це щось більше, ніж просто професія. Я уявляю собі режисера в його ідеальному вигляді, як діяча, з якого міг би вийти голова міськради або начальник архітектурного управління, щоб він міг розпланувати місто, збудувати його по-новому, оригінально й красиво. Або уявляю собі режисера організатором якогось великого виробництва, організатором культурним і серйозним.

Повертаючись до спостережливості і вміння бачити навколишній світ, бачити світ явищ, під-

креслюю, що існує два бачення фізичного світу: одне бачення фотографічне і друге — кінематографічне, творче. Причому те чи інше бачення світу може не залежати від освіти людини. Є люди без особливої освіти, які, проте, володіють величезною спостережливістю і глибиною бачення. І є люди, які мають за плечима два факультети, а світ не вміють бачити цікавим. Наведу вам один приклад.

На території Київської кіностудії я саджав фруктові й декоративні дерева. Посадив разом з двома робітниками і садівником чимало дерев, квітів, зробив асфальтові доріжки, намагаючись впорядкувати і причепурити територію студії. Але між двома приміщеннями був склад вугілля. Я зрозумів, що коли працюватиму ще сто років, то й тоді не звикну до цієї вугільної ями.

І я вирішив з нею боротися. Дістану,— думаю собі,— беріз, обсаджу її березами та декоративним чагарником. Добув тамариску, дістав беріз і в вихідний день висадив їх. Дуже гарно вийшло. Я помилувався, повернувся додому та й думаю: як би його завтра трохи раніше приїхати, напевне, всі будуть здивовані, побачивши деревця.

На другий день дивлюся в віконця своєї монтажної кімнати: простують два режисери якраз до вугільної ями. Я аж загорівся від нетерпіння: зараз вони зупиняться, сповнені подиву, стануть розмірковувати, що ж це робиться, хто це, що це? Потім догадаються, що це — Олександр Петрович.

Нічого подібного не сталося. Вони прямують далі й не звертають ніякої уваги ні на яму, ні на берізки. Я не витерпів. Ану, думаю, піду з'ясую, в чому річ. Підходжу до них, вітаюся, починаю ставити навідні запитання:

— Ви нічого не помічаєте?

— Нічого.

— А може, що-небудь цікаве?

— Нічого...

— Жалюгідні ви, нікчемні люди! — кажу.— Я ж тут учора після обіду посадив дерева! Їх же тут не було, а зараз вони є. А ви стоїте за два метри од них, вас запитують, і ви нічого не помічаєте!

— Ми, Олександре Петровичу, були дуже заклопотані.

— Ну, гаразд, гаразд,— кажу їм.— Я до вас нічого не маю, але висловлюю вам великий жаль. Їй-богу, з вас не вийде режисерів. Мені боляче казати вам це, але мій досвід, моє бачення людей підказує мені, що це саме так. Вам бракує бачення світу.

І таких людей багато є. Посадіть дерева — він не побачить. Викопайте яму — він переступить її і навіть не помітить.

Чому я заговорив про режисера як голову міськради, начальника будівництва? Я маю на увазі вміння бачити світ в його найблагородніших прагненнях, в його можливостях, бачити його в удосконалюванні і в проявах особистого сприяння цьому удосконалюванню.

З лекції для студентів ВДІКу,
11 жовтня 1949 р., Москва.

Я хотів би сьогодні торкнутися одного з основних питань нашої роботи. Спробую розповісти вам, як я написав сценарій «Щорса» і як потім за ним зробив фільм. Я вирішив також спробувати в чотирьох-п'яти лекціях показати початок сценарної і режисерської роботи в їх єдності, щоб вам яснішою була суть того, над чим ми зараз працюємо.

Наштовхнула мене на цю думку така обставина. Минулого тижня на засіданні кафедри один студент, що брав участь у розробці сценарію на тему про інститут, безперечно, спонукуваний найвищими і найчистішими міркуваннями, як громадянин Радянського Союзу і молода людина, що прагне хорошого, зафіксував на папері свої творчі конкретні пропозиції. І виявилось, що все в них суперечить тому, до чого ми з вами покликані.

Наприклад, дається середній план: тільки перемога Великої Жовтневої соціалістичної революції забезпечує те й оте. Але насправді ж це не середній план — це програма життя, це тема багатьох творів.

І я подумав, що коли ми перейшли від екранізації літературних творів до написання оригінальних кінематографічних творів — до сценаріїв, ми одразу ж стали схожими на того Довженка, який у 1934 році на Далекому Сході, в тайзі, у верхів'ї Сіхоте-Аліню, залишившись без провідника, один, розгубився і не знав, що робити. Хвилину тому все було зрозуміло — і раптом усе стало неясним. Струмка нема, а він щойно був, видно чиїсь сліди (потім виявилося, що вони мої власні) — якась нісенітниця. Отак і в сценарії: дуже важко висловитися. Багато важче, ніж це здається. Часом гадаєш, що ось пристрасно бажане благородне і очікуване роками ти вже здатний здійснити. Приступаєш до конкретної матеріалізації ідеї, до матеріалізації теми, яка повинна проходити через увесь фільм. Цю тему хочеться здійснити в сценарії як наскрізну дію. І от тут починається щось схоже на те, якби ми всі, охоплені пристрасним бажанням потрапити в будку перегляду, кинулися б у неї всі разом крізь невеликий отвір. Думки товп-

ляться, одна на одну напливають, вислизають і не суміщаються. Вчора вони здавалися нам чіткими, сьогодні вони розпадаються, і ви приходите до висновку, що важко писати.

Звідки беруться ці уявні труднощі? Очевидно, справа в тому, що тема затіняє собою все поле зору і ви в цей час ніби забуваєте, що матеріалізуватися вона може тільки при втіленні її у зримі образи. Тут треба б спокійно почати втілювати свій творчий задум в образи дійових осіб.

Проілюструю це положення прикладами, щоб не заходити у зайве теоретизування.

Ще колись, під час роботи над фільмом «Аероград», я дістав пропозицію зробити сценарій і фільм про Щорса. Протягом кількох місяців, поки я ще закінчував «Аероград», я, звичайно, не міг взятися до цієї роботи, і тому перший період роботи над створенням сценарію проходив без мене.

У Києві була організована при студії комісія, яка мала зібрати матеріал, вивчити наявну по даній темі літературу: хроніку, газети, мемуари, художні твори, наукові та історичні матеріали тощо.

В даному випадку виявилося, що нічого такого майже не було. Матеріалів, що могли б лягти в основу, як щось повне і відповідне всім відтінкам теми, було недостатньо. Тому почалася робота по опитуванню і запису спогадів ряду бійців, командирів і політпрацівників славнозвісної Богунської дивізії, якою командував Щорс.

Повернувшись до Києва, я одержав ці записи. Я був щасливий. Чому? Тому що мені було надано цю можливість ставити сценарій на одну з головних тем сучасності, я мав перекласти на мову зорових образів одну з найголовніших ідей сучасності. Мої зав-

дання, та сама наскрізна дія, якій я підпорядкую всі образи і всі події, визначаються новою Україною — рідною сестрою Росії, тріумфом Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Я мав підстави вважати себе щасливим, бо знав, що кращими завжди кінець кінцем виходять ті фільми, які тематично утверджують головні ідеї сучасності, найбільш глибокі, найбільш важливі і найдорожчі мільйонам людей. Ви можете собі уявити, яке охопило мене хвилювання, коли я нарешті зіткнувся з матеріалом. Кінцева мета була така велична, бажана і очікувана, така дорога, любов і прагнення такі щирі, що в перший період натиск теми, образів, епізодів, міркувань був надто сильний, буквально перехоплювало дух. Потім усе це поступово вклалося у більш ділові рамки — творчий процес.

Отже, я одержую тридцять вісім папок матеріалу. Одне і те ж описано по шість, вісім, десять разів — і кожного разу по-іншому. І я зрозумів: очевидно, розповісти про війну точно не можна. Та й не в цьому річ. Не можна розповісти, тому що минуло вже кілька років, тому що в людей різна пам'ять, різний тип пам'яті, тому що по-різному склалося їх життя далі. Одні пішли далеко вперед у своєму розвитку, інші зупинилися, одні володіють поетичним ладом спогадів, інші — протокольно-канцелярським тощо. Словом, переді мною відкрилася строката картина.

Але поступово я починаю вбачати ніби дещо однакове в спогадах. І починаю в цьому потоці спогадів, цілій горі паперів, у безлічі окремих думок, в усій цій глибині часу розрізняти ряд постатей, вони вже вимальовуються в моїй свідомості.

Написавши сценарій, я прочитав його двом моїм

консультантам. Це були визначні військові. Їм першим я повинен був показати цей воєнно-історичний сценарій. Обидва були друзями і соратниками Щорса. І от один з них каже:

— Знаєте, Олександре Петровичу, я просто дивуюся вашій сумлінності і тому, з якою точністю, з якою надзвичайною точністю ви все це записали. Я весь час пригадував і ось бачу: так воно все точно й було. Я навіть учора з своєю дружиною говорив, ну як це могло бути так точно записано, усе до найменшого епізоду.

Другий товариш приєднався до цієї оцінки.

— Мушу вам признатися, що жодного епізоду точного нема. Я все вигадав,— сказав я.

— Облиште,— відказують вони мені. І в нас виникає суперечка.

Тоді я кажу:

— Давайте я вам доведу. Є спогад про весілля на селі, про скандал, про те, як один командир батальйону відбив наречену в іншого командира батальйону. А що ви бачите в сценарії?

— Так, це інше.

— Ще один приклад — сцена після бердичівського бою. Хіба були серед богунців такі розмови?

— Ні, не було.

— А в'їжджав Савка Троян у палац гетьмана на коні?

— Не в'їжджав.

До речі, я одержав чотири листи, в яких батьки Савки Трояна, його сестри, брати, тітки, дядьки просять мене повідомити, де перебуває Савка, тому що вони з 1919 року нічого про нього не знають. Усіх їх прізвище — Трояни. А я Савку вигадав — ніякого Савки Трояна не було.

Як же проходив цей процес вигадування, тобто переосмислення матеріалу? Я застосовував метод не арифметичного складання якихось розкиданих елементів,— я добував кубічні корені з матеріалу відповідно до теми. З погляду сценарного і режисерського мистецтва, це вміння — найголовніше.

Я робив свій фільм, щоб він летів, як снаряд, через усю Україну. Все мало бути в дії. Героям треба було пройти великий шлях, звершити багато подій, а наше ж мистецтво саме і відзначається тим, що воно дає можливість це зробити. Я сам у думці сідав верхи на панцирник і вирушав у путь — звідси і стиль усього фільму.

Мої герої — юнаки, яких Жовтнева революція окрилила і пронесла степами на тисячі верст. Тема — рух, звільнення, визвольна боротьба, тема — народ.

Отже, я повинен був створити фільм-снаряд. Я мусив показати всю красиву правду, показати середовище. І я міркував, що коли на цьому фоні я покажу дух, він не буде абстрактним, а ніби заповнюватиметься народом, і тоді це буде справді народна епопея.

Коли я був малим, мені довелося бояринувати на весіллі двоюрідної сестри. Я згадував свою юність, дитинство, як виходили заміж. Весілля гуляли тільки взимку, і це завжди було красиве видовище. Дівчата одягали вінки з квітами, багато стрічок, цілий день ходили вулицями, співали. Кожному зустрічному треба було поклонитися в ноги і від імені родичів запросити його на весілля. Радість, співи — цілий поетичний комплекс.

І от я вводжу в фільм ці елементи особистих дитячих поетичних відчуттів, що переплітаються в пам'яті з картинами революції, вносять в ці картини

радість. І от у мене у фільмі в бойові епізоди вплітається весілля.

Тепер кілька слів про створення образів. Образ рідко створюється на основі якогось поодинокого враження. Це витвір синтетичний, і риси характеру, типу звичайно автор збирає так, як бджоли мед, з багатьох квітів. Так були створені образи Чичикова, Плюшкіна, Хлестакова, Чацького. Вони не написані з натури від початку до кінця. Але в щасливих випадках трапляється нам побачити типове явище, в якому так багато сконденсовано типових нашарувань, що в одному епізоді виходить майже цілий образ.

Ось, наприклад, порвався зв'язок часу, все рушило вперед, і молода дівоча душа відчула, що життя змінилось. І от я, як митець, наважуюсь показати таке, що зовсім порушує усталені звичаї. Вісімнадцятирічна дівчина на своєму весіллі підходить до заїжджого хлопця-щорсівця і каже: «Візьми мене з собою.— Цілує його і питає: — Як тебе звати?» І йде за ним. Іде у вир боротьби.

Або ось Савка Троян. Здоровий чолов'яга, молодий, щирий, хоробрий. Він, запалений перемогою, застудився і охрип. Втратив голос від крику «ура», став раптом ніжним. Фізично здорові, дужі люди здебільшого добрі і м'які. І Савка Троян любить свого старого Боженка, в нього з ним свої рахунки. Субординація субординацією, але вони, крім того, друзі. Все це відбувається на фоні величезних політичних подій. Ось чому ви сприймаєте все це радісно, як життєутвердження людини.

Звідки я це взяв? Зараз скажу. У мене був колись сусід Платон. Влітку я спав у повітці. Цей Платон, вертаючись додому вночі, годині о дванадцятій, о першій, хоча і йшов один, але не був самотній.

Він наспівував, пританцьовував, і я його використав уже в «Землі» і переніс сюди. Я взяв його веселість, щирість, гумор, тобто я писав за спогадами про щось реальне, що відкладалося в моїй свідомості.

Або візьмемо Боженка. Я прочитав майже все про нього і продумав. Я знав, що він був чоловік запальний, полум'яний революціонер, з високим благородним горінням, київський столяр. Чоловік добрий, напівписьменний, на якого революція поклала величезні обов'язки, і він ніс їх самовіддано, мужньо, ні перед чим не відступав. Коли треба вести в бій — він вів у бій, коли треба бути дипломатом і виступати перед буржуазією, він і це робив, ні в кого не навчаючись, але знаючи, що саме так треба робити. «Адже ж правда моя»,— говорив він.

Взагалі характери створювалися на основі багатьох спостережень. Візьмемо сцену з початку фільму.

Німці заходять у село після того, як їх побили партизани. Партизани повинні відступити з села. Три брати вбігають у хату, щоб за десять секунд попрощатися з батьком і залишити його тут, хоча його можуть убити німці.

— Прощайте, батьку!

Що відповідає батько синам, які захищають революцію?

— Тікаєте, чортові діти?

— В Росію їдемо, до Леніна.

— Скажіть же тому Леніну, щоб не забував нашу Україну. Чуєте?

А коли німці і гетьманці починають його катувати, він каже їм:

— Сини мої — орли.

— Лягай.

— Лягти можна.

Він лягає. Його шмагають нагаями, і він крізь зуби повторює:

— Орли мої сини... Орли... Орли...

Я міг би зробити цю сцену інакше. Наприклад, вбігають хлопці в хату і кажуть, що невдача, що повинні тікати. Батько відповідає:

— Що ви кажете? Прощайте...

Основна тема — батькові жалко дітей. Це одна з великих тем нашої літератури. Але як він висловлює свою жалість? Гідно, відповідно до свого віку, характеру і взаємин з синами. Це народний прийом. Я пам'ятаю, коли я малим, бувало, упаду з коня і заб'юся, батько мені й каже:

— Знову впав, сучий син. Чорт тебе носить.

І я знаю, що йому мене дуже шкода. Це особлива манера, особливий характер. Та й зовнішність у нього гармоніювала з ладом його мови. Цей народний характер, це розуміння гармонії я переніс у сценарій і в режисуру.

Щодо Щорса, то він, як відомо, поєднував у собі якості і Чапаєва — талановитого й полум'яного командира, і Фурманова — освіченої і політично грамотної людини. На нього лягає велике навантаження. Перед ним широкий шлях і великі завдання, невидимі перешкоди, необхідність завжди знаходити вихід і постійно впливати на спочатку не організовану масу, яка весь час перебуває під благородним гіпнозом керівника. А це доступне тільки людині, яка має велику моральну силу і запас нервової енергії і може бути для свого оточення зразком, прикладом, стимулом, нагадуванням, тобто має цілий моральний комплекс, що дозволяє їй вершити долю інших.

Саме з огляду на ці його якості образ Щорса

було дуже важко створювати. Боженка було легше робити, тому що на його стару свитку життя наклало багато всіляких латок. Він повертається до вас різними латками, тому він і різноманітний. І борода його, і нерозуміння йому дозволені, дозволені помилки. Йому дозволено, щоб часом почуття випереджало розум. І все це цікаво. Але чим ви наповните людину, яка не помилялася і яка тому й увічнюється? Це складно.

Вивчивши до найменших подробиць усі матеріали про характер Щорса, про його інтелектуальні здібності, про культуру, я підійшов до цього образу творчо, створив його для себе, як вірші. І навіть домислював себе. Це дуже допомогло і мені, і акторові Самойлову при зніманні фільму.

Коли я говорив про рух як про специфіку мистецтва кіно і коли я говорив, що мені пощастило у фільмі «Щорс» з темою, бо вона вже за своїм матеріалом передбачала рух, я трактував сюжет як маршрут, дію фільму — як перманентний наступ. Я дозволив собі вважати, що необхідно з музичної точки зору допускати часом зупинки, робити деякі перерви в русі, як, скажімо, іноді високий будинок ніби зупиняє плин вулиці далі і завершує ансамбль, щоб відкрити наступну вулицю. Так і я — робив зупинки, які одночасно і були паузами, і містили в собі потенціальну основу для майбутнього руху.

Я це робив, щоб піднести своїх героїв і дати глядачам до них придивитися. Може, ви звернули увагу, що в детективних фільмах часом буває неглибокий зміст, і сюжет рухається, сказати б, по поверхні, так що глибше нема нічого.

Щоб так не вийшло і в мене, я іноді після великої кількості динамічних подій робив зупинку. Це дає

можливість глибше осмислити і шлях, і характеристики героїв.

Коли вже було виписано все, аж до латок на жилетці у моїх персонажів, аж до білої свитки, і які були добрі коні, і що на столі стояло, і хто як неправильно говорить, і які провінціалізми, і який лад, і які завдання, які взаємини між тими, хто стоїть нижче і вище, і коли вже події почали жити своїм повним життям з усіма своїми деталями,— тільки після цього я дозволив суперечити самому собі. Я зачитував вам уривок сценарію, який на перший погляд не має ніякого відношення до сценарію. Це — уривок після бердичівського бою. Він починається зверненням до всіх, хто робив зі мною фільм.

Там я проводив думку, що мені не потрібно побуту, бо мої герої вже таке здійснили, що одного того, що вони живі, вже досить для того, щоб глядач радів, дивлячись на них. Це дуже рідко буває в житті — тільки щасливим поколінням судилося піднестися на багато голів вище своїх предків, а може, й правнуків. Ось чому я й даю таку передмову перед характеристикою героїв у дії.

Розмови, які могли б здатися в інших умовах безглуздою брехнею, або нісенітницею, або вихвалянням, або несли б у собі елементи мало не гумористичні, раптом набирають особливого характеру: ви починаєте вірити, тому що свідомість і почуття людей піднеслися над дріб'язковою буденністю.

Після цього уривка йде розмова — спогади Щорса. Провівши сцену в побутовому плані, з усіма жартами і примовками, з кіннотниками, кулеметом, театром і всім іншим, я даю Боженкові перед смертю такі слова:

— Прощайте... Прощай, Росіє, Україно, проща-

вайте... Простіть великодушно, що помираю не на полі бою... Поховайте мене коло пам'ятника Пушкіну. Кажуть, був великий поет... І проспівайте наді мною пісні Тараса Шевченка... Теж, кажуть, великий поет був.

Ви бачите, що до цих великих поетів звертається напівписьменний помираючий. Він говорить: «Кажуть, був великий поет».

— Білі вириють моє тіло і кинуть собакам,— продовжує Боженко,— а народ їх більше ненавидітиме... Я буду їм і з могили мстити.

Тут помітна величезна скромність людини, глибоке усвідомлення свого обов'язку, політична наповненість, відданість своїй великій справі. Ось що дозволено було сказати старому Боженкові в результаті такого відтворення руху, ось чому Щорс і всі глядачі прощають йому нагай, бійку, круті слова і всі ті вади, які він ніс у собі як пережитки минулого, лишаючись у головному, в найбільшому, історичному — у своєму служінні великій визвольній справі — справжнім революціонером, бійцем, справжнім сином свого народу.

З лекції для студентів ВДІКу,
6 листопада 1949 р. Москва.

Сьогодні я хотів би поговорити з вами про сценарій в його режисерському трактуванні, а також про те, як записувати сценарій.

Коли сценарист, наприклад, ваш покірний слуга, нарешті написав перший рядок сценарію, він каже своїм друзям: «Я написав близько половини сценарію». Гадаю, що ви розумієте, чому я так кажу. Страшенно важко написати перший рядок, сказати собі: це починатиметься саме так. Це означає, що ви вже бачите свій твір. Коли ж людина вже бачить, як

рухатиметься перед глядачем її фільм, її герої, це вже є, умовно кажучи, півфільму.

Є два типи творчих працівників — одні живуть наслідками уявлюваної праці, другі живуть процесом творення і щастя та радість свого життя, своє призначення вбачають у процесі творення. Там, де процес творення є метою життя, щастям життя, там незмінно присутнє як основне завдання, так би мовити службове, утвердження життя, звеличування в бутті свого народу, своєї партії, своєї філософії засобами мистецтва. Оце і є високе покликання митця нашого найкращого на землі радянського суспільства.

І я хочу, щоб ви знали: ви для мене цікаві настільки, наскільки я бачу в вас молодих радянських людей, які присвятили своє життя звеличуванню свого народу засобами мистецтва, найвищими і найблагороднішими засобами людської діяльності.

Тому я заздалегідь виключаю з нашого розгляду митців другого плану — людей, що живуть уявлюваними наслідками праці.

Для того, щоб персонажі ваші, «він» або «вона», представники вашого покоління, пройшли по екранах земної кулі, підкоряючи увагу й почуття публіки своєю красою, красою вчинків, високістю і благородством мети, багатством душі й тією невимовною принадністю манер вираження, яка властива нашому народу,— для цього необхідний вдалий вибір теми та ідеї, що їх ви хочете піднести людству в художніх образах.

Повторюю, дуже важливо, приступаючи до написання сценарію, обрати при цьому благородну тему і благородно, правильно тлумачити її. Експозиція, що визначає майбутні результати, з самого початку має бути зроблена точно і достойно.

Вірно до кінця усвідомлена думка чи ідея завжди знаходить собі адекватну, вірну форму відбиття. А неправильне усвідомлення ідеї, уявлюване її розуміння призводить до сумних наслідків.

Постанова ЦК ВКП(б) про фільм «Велике життя» [33] — факт настільки показовий, що я міг би й не говорити багато на цю тему.

Нещодавно один іноземний кореспондент поставив мені запитання — запитання, за яким не було якоїсь зловмисності. Він — людина дружня нам, але, безперечно, не все як слід розуміє. Він каже: «У вашій кінематографії, особливо останнім часом, основний план полягає в тому, що у вас багато героїки». А я йому відповів: «У нас героїки багато тому, що ми живемо в героїчну епоху. Ми — радянські люди, громадяни героїчної доби, ми сучасники героїчної доби, учні героїчної доби, її співавтори і її виконавці. А тому героїка у нас природна. Більше того, ми вважаємо, що в цьому наша величезна перевага перед усім іншим, негероїчним світом. І це наш величезний обов'язок перед ним, бо зараз, коли світ від незліченних суперечностей, гаданих, уявлюваних, прийшов до явних суперечностей двох величезних засад — комунізму і імперіалізму, наша роль — роль працівників радянського кіномистецтва — здійснюється ось у такому плані, який ви називаєте героїчним. Ми вважаємо, що в цьому наш великий педагогічний обов'язок перед світом. І світове значення нашої кінематографії надзвичайно велике, оскільки вона не лише відтворює будівництво соціалізму і комунізму, а й активно і безпосередньо бере участь у процесі будівництва, нарівні з іншими ділянками нашого культурного і господарського фронту». Так я йому сказав.

Уявіть собі, товариші, величезні простори нашої

країни, де було пролито моря крові, де звершились найвеличніші діяння історії, де мільйони людей увічнили себе, свою епоху, як найвеличніші з героїв в історії людства — мужньо полягли за Батьківщину або пройшли від Волги до Берліна. Уявіть собі, маючи на увазі масштаби подій та їх всесвітньо-історичне значення, як вражений був цим світ, як не лишилося в світі жодного материка, жодного, можливо, острова, жодного народу і племені, які не відчули б, що їх історична доля змінюється під впливом цих подій, під впливом тієї величезної жертви, що її вніс наш народ в історію людства. Як прокинулись надії на вільне життя, на рівноправність під сонцем, незалежно від кольору шкіри, національності, культурного рівня. Як велика ідея комунізму сколихнула людство і як, отже, ця величезна хвиля, що почала здійматися при нас, повинна підносити й надалі рух народів у визвольній боротьбі.

Отже, яким величезним почуттям відповідальності має перейнятися кожен з нас у змалюванні наших людей, щоб не здрібнити, не применшити їх, не розміняти золоту монету правди на дрібні п'ятачки правди, щоб, віддаючи належне забавності та цікавості, не втратити головного, того, що в житті уславило і звеличило нашу людину.

Ось у моїй уяві постає Донбас — отой Донбас, який ви знаєте як учасники війни, який ви знаєте з творів літератури та з кінофільмів. І ось у цьому Донбасі режисер та сценарист грають собі щось поганеньке на двох нотках: сентиментально-сльозливій і грубій. А зовнішні фактори трактують фотографічно: немає води, грязюка, подекуди ще бідність. Вони забувають, що бідність теж може мати свою патетику, забувають, що не це, а благородство намірів, прагнень

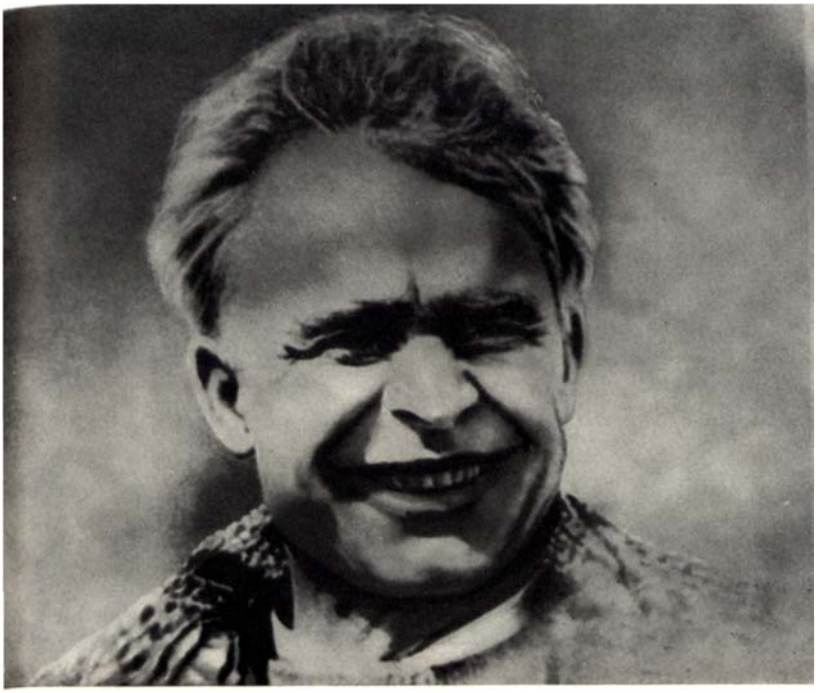
і мети є визначальним при оцінці людини, забувають, що побутові, ресторанно-сумні пісеньки догоджають гіршому, що є в нас, а не кращому, що не це хоче бачити весь світ, а щось незмірно вище, нове, оптимістичне, яке б кликало вперед. Отже, через куцість мислення та відсутність відповідної висоти огляду подій, на яку мусили б піднестися сценарист і режисер, щоб їх художнє бачення стало співзвучним подіям, ці двоє применшили людей до свого дрібного звучання.

Подумайте тільки — зображувати Донбас на двох нотках, тоді як потрібні цілі оркестри, щоб передати це звучання, а можливо, навіть і оркестрам над силу було б відтворити портрет героїв Донбасу, того Донбасу, який уже зараз перевершив довоєнний рівень! Вони тут втратили міру. А втрата почуття міри ніколи дарма не минається.

Про все інше блискуче сказано і в найдохідливішій формі в постанові ЦК, і я вважаю, що ця постанова має бути буквально настільним правилом при написанні сценарію.

Прикладом здрібненості образу може послужити і фільм Ейзенштейна «Іван Грозний» [34], друга серія. Це була найбільша помилка видатного митця. Ось як відсутність пильності, бодай професіональної, може призвести навіть видатного митця до сумних за своїми наслідками помилок, коли матеріал фільму, розрахований на певний простір і час, раптом через втрату внутрішньої організації розпадається на два фільми, на дві серії, а потім друга серія розбивається ще на дві, бо відчувається потреба ще й третьої. І ці дві серії, зрештою, лишаються наче тулубом без ніг і без голови — якимось обрубком цілого.

Режисер знайшов свою апельсинову кірку: він



Олександр Довженко.

О. Довженко і артист Г. Бєлов у ролі Мічуріна.

захопився чудово знятими, чудово експонованими подробицями з особистого життя Івана Грозного, почерпнувши ці подробиці не з передових реальних поглядів на історію, а з тих підручників та літератури, які перекручували історичну дійсність, неправильно трактуючи Грозного.

В результаті вийшов огидний фальшивий образ Грозного, фальшиве оточення, фальшиве трактування епохи, цебто втрата режисером історичної перспективи.

Ми з вами не раз уже поверталися до тієї істини, що ідея, яку ви берете для здійснення у сценарії, реалізується в ряді художніх образів, властивих саме драмі, цебто таких, що виявляють себе в дії, в русі.

Різниця між драматургом і кінодраматургом, з одного боку, і прозаїком або поетом, з другого, полягає в тому, що прозаїк або поет має можливість і право постати перед читачем разом із своїми героями, пояснюючи іноді довжелезними тирадами їх вчинки, думки чи переказуючи їх думки від себе. При цьому він може говорити що завгодно і скільки завгодно. А у нас цього права немає. Ми лише зрідка при нагоді користуємося зображенням думок, пам'ятаючи, що це не основний наш шлях.

Отже, нас у творі під час дії немає, ми не можемо захищати або доводити наявність краси і достоїнства героя; ми доручаємо героям діяти самим, і в цьому трудність створення образів.

Це перше положення. Далі. Інколи виникає небезпека заміни руху (цебто дії, що виникає внаслідок боротьби, внаслідок зіткнення, визначеного сюжетом) іншим простим рухом. Нам часом здається, що коли герой рухатиметься і щось говоритиме, то цього вже й досить.

Нещодавно один з вас подав мені лібретто з такою сценою. Капітан Петров, якого викликали з одного міста в інше, їде пароплавом, на якому капітаном його друг. Цей друг, щоб їхати швидше, хоче йти побічним руслом. Капітан Петров заперечує, ти, мовляв, неправильно діеш, ти можеш сісти на мілину. І вони поїхали вірним шляхом.

Я дуже радий, що вони поїхали правильно, але чого вони сперечалися і кому це цікаво? Вийшла не дія, а схема рухів, що, по суті, гальмують дію. Гальмування дії іноді також буває дією, якщо воно виправдане драматургічною будовою твору. Тоді воно несе в собі, всередині, начебто потенціальну дію.

Якось я застосував цей прийом, можливо, навіть інтуїтивно, в одному з своїх сценаріїв у 1929 році. А потім розібрався і збагнув, що вийшло непогано. У мене в фільмі «Арсенал», фільмі періоду німої кінематографії,— робітники заряджають гармати, з яких стрілятимуть по біляках. Коли вони зарядили гармати і глянули один на одного, я пригадую, вирішив так: «Стривай, це ж велика хвилина. Я не повинен продешевити її. Адже в ім'я цієї хвилини будувався весь фільм, і ось нарешті робітничий клас підходить у мене до головного. І раптом «бах» — і все? Ні, стривай, я повинен тут поміркувати і знайти якийсь правдивий засіб вираження, що додав би піднесення цій великій хвилині відповідно до її значення».

І я не стріляю. Я показую різних людей у місті: якогось єврея-шевця, якогось бюрократа, що сидить і прислухається, показую робітничі родини, дітей; в якійсь родині, очевидно, знають, що має відбутися, і якісь жінки бояться; показую робітника біля верстата. На верстаті крутиться якась деталь. Я затягую час і створюю певну атмосферу: як все це відіб'ється

на долі цих людей? І ось майже статично ви відчуваєте велич хвилини. В «Тарасі Бульбі», в цьому геніальному творі-сценарії, написаному сто років тому, говориться про те, як заряджають закордонну гармату. Перед тим, як вистрілити, Гоголь описує, як заплачуть ті, по кому стрілятимуть. А вже потім гармата стріляє.

Спинюся тепер на слові в сценарії. Коли ми говоримо, що образ має показуватися сценаристом і режисером у дії, в русі, природно, що ми не виключаємо тут такого важливого поняття, як слово, що може бути могутнім засобом узагальнення.

Чи є слово в радянській кінематографії єдиним засобом узагальнення? Ні. Слово, тобто акторські діалоги,— не єдиний засіб узагальнення, але є найголовнішим і найпершим кількісно і якісно найбільш портативним засобом узагальнення. Ви знаєте цілий ряд прийомів, коли монолог є не менш могутнім художнім засобом. Я маю на увазі внутрішній монолог, що іноді навіть не зовсім тотожний розмові, а іноді штучно трансформує її. Така манера подачі слова теж може бути не менш сильною, ніж звичайний монолог.

У фільмі «Мічурін», там, де сам Мічурін і його дружина пригадують свою юність, актори — він і вона — ідуть собі мовчки, а голоси інших акторів немов озвучують їх по німих, неартикулюючих устах і ведуть любовний діалог. Для даного драматичного місця така форма передачі спогадів виявилася більш виражальною, більш патетичною і більш доречною, аніж коли б це було розіграно звичайним діалогом.

Я не хочу сказати, що до таких прийомів треба часто звертатися або що треба всіляко уникати діалога. Можна іноді його обходити в якихось випадках, коли це диктується не вашим капризом, а самою при-

родою епізоду, місцем його у фільмі. Почуття міри повинно підказати вам, яким видом словесної зброї ви маєте користуватися при рішенні кожного даного епізоду.

Слід також завжди пам'ятати про необхідність персоніфікації мови.

Ви, мабуть, звернули увагу, що деякі фільми не справляють враження, незважаючи на наявність начебто всіх компонентів для цього: колізія є, політична вагомість — величезна, актуальність — величезна, дійові особи типові, режисура добра, операторська робота добра, змонтовано динамічно. І щодо технології — з якого боку не підступити — все гаразд. В чому ж річ?

Я пояснюю це так: актори засипають вас бенгальським вогнем, а не справжнім. Іскри з очей сиплються, а вам від них не жарко. Адже текст газетної статті, найрозумнішої і найважливішої, коли він розподілений шматочками між персонажами, не справить потрібного, цілісного враження, бо він не йде від природи персонажів, їх спрямованості, не зігрітий їх людськими почуттями — ні страхом, ні ненавистю, ні любов'ю, ні стражданням. Службове, воно так по-службовому і сприймається.

Припустимо, нам потрібен князь. Ви візьмете чудового актора, одягнете його у фрак, і князь цей раптом заговорить так: «Отепереньки я вп'ять смалитиму люльку».

Все. Я навів цей комедійний приклад, щоб показати, що мова завжди повинна відповідати суті образу. Ця мовна відповідність не така вже проста річ, як здається на перший погляд. Особливо слід бути уважним і гранично, до тонкощів розбиратись у питаннях словесного зображення так званих простих

людей — робітників і колгоспників. Це питання винятково важливе.

У дореволюційного селянина або робітника (умовно можу собі уявити, що його свідомість відповідала його лексикону: скільки понять, стільки й слів) було в запасі не так вже й багато слів. Він, так би мовити, й поганяв ними.

Але що сталося далі? Що сталося в перші роки революції? Бурхливе зростання свідомості, зумовлене соціальним визволенням, розвитком радянської культури, спочатку привело до невідповідності мови і свідомості. Мова стала начебто відставати.

Візьмемо ораторів, які виступали п'ятнадцять-двадцять років тому,— адже вони часом верзли щось неймовірне. Йому бракує відповідності думки і мови, але він переборює це і все-таки висловлює свої думки. Зараз цього вже значно менше.

Що сценарист повинен робити із словом в ім'я життєвої правди? Чи мусить він залізати в шкуру недорікуватої людини і, зображуючи її, чревовіщати звідтіля такими словами, як «осьдечки», «отамечки» тощо, чи потрібне щось інше? Так, потрібне інше. Не вдаватись до стенографічного чревовіщання, а взяти на себе роль культурного перекладача.

Якщо сценарист візьме на себе роль культурного перекладача, тоді він покаже робітника і селянина в кінематографії такими, якими вони є, а не такими, якими робить їх недорікувата мова.

Я проілюструю вам свою думку одним прикладом. Уявіть собі, що ви не знаєте болгарської мови і розмовляєте з болгарином, а перекладач у вас людина некультурна і нерозумна. Тоді й у болгарина залишиться таке враження, що він розмовляв з дурнем. Навпаки, якщо перекладач культурний, з

дуже багатим лексиконом, багатий думкою, то навіть деякі ваші мовні помилки він згладить і перекладе сказане вами так, що про вас залишиться вірне враження.

Отже, я вважаю, що лексикон нашого героя має бути індивідуалізований, але ні в якому разі не натуралістичний.

З лекції для студентів ВДІКу, 13 грудня 1949 р., Москва.

Почнемо лекцію про кіноактора. Якось я мав розмову з одним шановним товаришем, тепер уже покійним — він загинув під час Вітчизняної війни. Коли зайшла мова про театр і кіно, він сказав: «Що ж, Олександре Петровичу, театр — не кіно». Я кажу: «Звичайно, кіно — це не театр. Ось недавно я поставив картину, яку переглянуло 31 мільйон глядачів. От і порівняйте. Театр для того, щоб обслужити стільки глядачів, повинен грати дев'ять з половиною років».

Таким чином, величезна перевага артиста кінематографа перед діяльністю театрального актора буде в тому, що коефіцієнт корисної дії актора кінематографічного незмірно вищий, ніж театрального. І коли мені кажуть, що режисер чи сценарист — діяч кінематографа — є педагог для мільйонів людей в повному розумінні цього слова, то актор, як носій і втілювач образів і ідей, несе в собі цю педагогічну функцію, як, мабуть, не несе жодний інший діяч мистецтва. Оця думка завжди приходила мені в голову з самого початку моєї кінематографічної діяльності, і я з нею вибираю актора. Якщо хочете знати, може, і в самому інституті на акторський факультет хотілось би, конкретно висловлюючись, вибирати 20 юна-

ків і дівчат не з 120, які приїздять на іспити, а хоч би з 700 чи 800 тисяч чоловік. І коли б можна було організувати такий відбір для репрезентантів наших ідей, ми б від цього дуже багато виграли.

Я вже говорив і ще раз повторюю, що синтез, мабуть, полягає в тому, щоб знайти таку пару — його і її — молодих радянських людей, які, пройшовши по екранах всього світу, підкорили б собі увагу, думки і почуття мільйонів людей, перемогли б їх чарівністю, глибиною своїх ідей, чарівністю особи акторів, як громадян Радянського Союзу. Тобто я хочу сказати, що бути репрезентантом народу для всього людства на екрані, найбільш могутньому в справі спілкування людей у наш час,— це велике і благородне завдання.

З свого життєвого практичного досвіду я прийшов до одного надзвичайно цікавого висновку, до якого, певно, прийшла більшість наших кінорежисерів: на сцені ви лише здалека не помічаєте, що актор у гримі, з виправленим носом тощо, а в кіно ви бачите актора однаково, де б не сиділи. Екран дає змогу немовби сферично бачити предмет з різноманітних точок. Це дозволяє вам розглядати людину у всіх деталях немовби в збільшувальне скло. Інакше кажучи — театри мають місця, починаючи з першого ряду і кінчаючи гальоркою. У кінематографі ж усі місця однакові — гальорки немає. В ідеальному плані глядач сідає там, звідки йому найкраще видно. От чому якість кіноактора як особи, як громадянина, з моєї точки зору, відіграє набагато більшу роль, ніж у театрі. І культура кіноактора як громадянина, його ідейне благородство, глибина його почувань і думок, тобто його моральний вигляд, має відповідати якнайвищим вимогам. Тому, наприклад, шукати актора на роль великої людини буває дуже важко. Тут не

можна задовольнятися простою зовнішньою подібністю. Режисер шукає в акторі якщо й не конгеніальності, то принаймні якоїсь духовної відповідності зображуваному персонажеві.

Я згадав актора Щукіна. Незадовго до смерті він мені казав, що, зігравши роль Леніна, він немовби виріс на кілька голів. Він говорив: «Я ніби пережив своє друге народження, зрозумів, що на основі зовнішніх даних, зовнішніх рухів, підказаних режисером, нічого зробити не можна. Повинна бути якась співзвучність, зовнішня і внутрішня, якась єдність, що лише і може викликати у глядача почуття високого хвилювання».

Отже, установлюємо один факт: вибір актора для кіно набагато відповідальніша справа, ніж для театру. У театрі актори, що виступають загальним планом, можуть виправляти свою зовнішність. У кіно цього робити не можна. Те, що раніше в театрі називали амплуа, ми будемо називати фізичним амплуа, фізичною відповідністю зображуваній особі. А це в кінематографі набуває особливого значення. От чому я припускаю, що в деякій мірі і плинність кадрів, колективів, що працюють у кіно, може бути більшою, ніж у театрі.

Наведу вам ще один цікавий приклад. Незабаром я почну знімати картину, в якій діють американці. Ні вусів, ні борід наклеювати я не можу. Картина буде кольорова, і я повинен зробити так, щоб у глядача склалося враження цілковитої правдоподібності. Які ж саме американці? Гадаю, що американці по зовнішності такі ж, як і росіяни, і якщо актор говоритиме англійською мовою, то це й буде американець. Але в мене повинні говорити по-російськи, а глядач має сприймати їх, як американців. Я не можу взяти

актора Жарова, тому що наші досвідчені глядачі відразу ж закричать: «Ого, Жаров!..» Мені потрібні люди нові, які будуть зніматися вперше і які б відповідали своєму призначенню, були б кваліфіковані актори, досить талановиті, треба, щоб народ сприйняв їх за американців.

Ось до яких тонкощів доводиться доходити режисерові кіно, чого ніколи не буває в театрі. І якщо взяти до уваги те, що в кіно зовнішність може змінюватися лише незначною мірою, то ви уявляєте собі, як важко вибрати актора. Ви можете навести мені як приклад «Мініна і Пожарського» [35], «Олександра Невського» [36] й інші картини, але я беру історію не минулого, а ту, що стикається з нашим завтрашнім днем.

Отже, приходимо до висновку, що фізичне амплуа в кіно має більше значення, ніж у театрі.

Друге — процес здійснення, створення образу тут теж проходить в зовсім іншому плані. В театрі у актора є можливість, вживаючись у роль, знаходити правильне її трактування і, з'єднуючись з партнером в єдиному творчому ритмі, доходити до високих проявів натхнення. Підпорядкованість почуттю немовби допомагає кожному з них рости тут же на місці протягом цілих годин. І це полегшує можливість створення образу.

В кіно цієї можливості немає. Тут почуття зображуються немовби розсіченими, розірваними на кадри. Інакше кажучи, ми розщеплюємо психологічний процес і вимагаємо від актора виконання його ролі, яка складається з 24 шматочків. Причому шматочки ці не йдуть послідовно один за одним, а часто поєднуються через умови знімання, часто чергуються то в павільйоні, то на натурі. А роль необхідно провести

так, щоб складний комплекс душевного стану і фізичних рухів співпав, щоб створилося враження, ніби все це зроблено єдиним помахом.

У глядачів в разі удачі складається таке враження, що в кіно все дуже легко. Але, як бачите, це річ дуже складна.

Отже, на вашому обов'язку режисера, крім необхідності з кількох сот осіб вибрати актора на основі того, що я називаю фізичним амплуа, треба ще досягти такого результату, щоб процес, розірваний з технічних виробничих умов, робив враження речі, знятої в один і той же час.

Чесно кажучи, часто теорія в нас розходиться з практикою, бо картину треба ж за календарним планом дати вчасно, не спізнитися, але деякі актори бувають зайняті тощо. Тобто утруднена правильна, підказана теорією, організація процесу виробництва. Акторові, після того як будуть підібрані грим і костюм, треба ще пройти з вами, з режисером, за столом репетицію, щоб він міг точно зрозуміти свою роль, весь сценарій у цілому, прорепетирувати хоч би більшість сцен і вже потім дати у виробництво. На жаль, так буває рідко.

Герасимов, який зняв чудову картину «Молода гвардія» з студентами Державного інституту кінематографії, мав таке щасливе поєднання в часі, місці і людях. На жаль, такі щасливі випадки в житті трапляються не часто. Тому з деякими акторами ми репетируємо більше, якщо вони, наприклад, вільні від театру або ми знайшли їх своєчасно. Але буває й так, що актор вступає в дію майже відразу після того, як з'явиться. У своїй практиці я найчастіше був тим Нещасливцевим, якому доводилося знаходити акторів буквально на місці. Я вам наводив уже приклад

з Щорсом. У мене був поганий Щорс. Для мене, як режисера, подібність має величезне моральне значення. Ви відчуваєте правду, і вам з таким актором легше працювати. Я знайшов такого актора. Спочатку він здався мені подібним, а потім виявився якимсь нікчемою, зовсім порожнім. Це була жахлива мука — треба працювати над величезною картиною, над величезною темою, а той, хто повинен бути прапороносцем у вашій картині, нічого з себе не являє. Тоді я замінив актора. Самойлова я побачив вперше в житті. Я зробив йому відповідну зовнішність, костюм, прочитав сценарій, розповів про ідею, пояснив окремі шматки, увів у його свідомість історію. І я його переконав, що він — один з небагатьох акторів Радянського Союзу, єдиний, в якого є схожість з Щорсом, що він дуже талановитий і, звичайно, все, що буде робити, робитиме чудово. Я йому говорив, що йому не треба переживати, що немає часу для репетицій: «Я змушу вас трохи копіювати себе,— казав я,— тому що зараз ніколи репетирувати, а через тиждень побачите, як ви самі змінитесь, наскільки будете правдивим і виразним. Тоді я відійду на другий план і буду лише корегувати вас у створенні вашого образу відповідно до поставлених мною завдань». Так воно й сталося.

Буває й інакше. Бувають актори не обов'язково кінематографічні, з великим талантом, з доброю школою, які володіють творчою дисципліною, вміють добре аналізувати кожний шматок, вміють у кожному потрібному випадку входити у відповідний душевний стан — я маю на увазі розірваний процес — так, що в жодному з шматків немає ні перегравання, ні недогравання.

Доводилося мені працювати і з такими акторами,

до яких не можна застосовувати звичайний шкільний метод. Наприклад, в одній картині у мене актор знімався вперше. Це був пічник, людина напівписьменна. Не знаю, чому я його взяв, але мені здалося, що це саме та людина, яка мені потрібна. І я запропонував йому зіграти основну роль у картині.

Чому я його взяв? Я зрозумів, що він пічник лише тому, що випадково має справу з печами, бо так склалося його життя, а насправді це великий художник, артист. Я це відчув. Він був абсолютно пластичний, володів почуттям гумору і винятково тонким душевним людським апаратом. Працювали ми з ним так, що збоку це могло здатися, може, зовсім непотрібним. Наприклад, коли мені треба було, щоб він зіграв якийсь душевний стан, то я ніколи не казав йому конкретно, що саме він повинен зобразити. Я відводив його трохи вбік, говорив з ним про життя, згадував щось, абсолютно не схоже з тим, що мені треба показати. І раптом він мені заявляє: «Ну що ж, можна починати... Наче все зрозуміло...»

Тобто він знає, що я хитрую, і він веде зі мною цю гру. Я знімав його відразу, без репетиції, і він все робив безпомилково. Пам'ятаю, в мене якось у павільйоні знімалась маленька декорація — «куточок хати». Це було в картині «Земля». В цій декорації ми знімали сина, який помирав. Раптом обідня перерва. Дзвінок, почався гамір, і мій актор пішов обідати. Я чомусь залишився в павільйоні. Стояв так, що мене не видно було. Раптом бачу — швидким кроком іде по павільйону цей актор. Мабуть, йому прикро, він щось забув. Ішов швидко, але коли зайшов між порожні декорації, які нічим від павільйону не були відокремлені, він пішов тихенько, навшпиньках, узяв забуту кепку, вийшов з декорації і знову

швидко побіг по павільйону. На мене це справило величезне враження.

Я вам розповів це, щоб ви зрозуміли, що, як режисери, ви зобов'язані знайти в своїй свідомості і в свідомості своєї групи акторів той настрій, який творить єдиний душевний стан. Ця атмосфера сцени має величезне значення, і я на цей момент завжди звертав велику увагу. На зніманні завжди вимагаю особливої, абсолютної тиші, завжди з глибокою повагою ставлюсь до актора. Актор — це мій життєвий знак у мистецтві. І коли актор переймається цією свідомістю, коли ви встановлюєте з ним контакт, все робиться наче легко, нагромаджена благородна режисерська і акторська енергія складається в процес теж наче легко. Тоді ви відчуваєте насолоду, яка в творчості дуже часто є найдорожчим і найбільш радісним відчуттям.

Узагальнюю: для того, щоб мати єдине задане, треба дуже точно розуміти, звідки актор приходить у кадр, з чим він приходить, що з собою несе, що перед цим пережив. Якщо по цій лінії ви справитеся з кожним актором, тоді те, що здавалося важким у розчленованому процесі, стане легким. Я особисто цю складність розчленованого процесу вважаю за свій плюс, за свою вигоду.

На противагу театрові у нас є вигода: коли часом ми погано зіграли, то можемо переграти. Ось чому нам дають плівки більше, ніж треба: коли на картину треба три тисячі метрів, то ми одержуємо тридцять тисяч, а інколи й більше. Маємо відношення 1 : 10. Це робиться тому, що ви ніколи не можете почати синхронно працювати. Наприклад, дають команду: «Починай!» Спочатку включають апарат, потім починає працювати актор. Два-три метри плівки про-

падає. Коли сцена закінчена, дають команду: «Стоп!» На це теж витрачається час, набігають метри. Потім враховуються випадкові перешкоди, стуки, шуми, несподівані пригоди з актором. Потім ще слід врахувати так звані «творчі допуски», коли режисер, одержавши якийсь ефект, вважає його недостатнім. Тоді він ще і ще раз знімає. Деякі режисери перезнімають по кілька раз. У моїй практиці був випадок, коли я перезнімав одного актора сорок разів. Причому, як це не дивно, такі казуси бувають часто в дуже простих сценах, наприклад, коли ви стріляєте з револьвера.

Повертаюся ще раз до питання про бачення. Минулого разу я вже казав, що відмінність нашого процесу від процесу театрального полягає в тому, що ми знімаємо предмет не з однієї, а з багатьох точок. Ми користуємося немовби сферичним баченням. Для чого це все робиться? Я, здається, вже наводив приклад, що могло б статися, коли б вас запросили у Великий театр дивитися «Кармен».

Ви приходите на спектакль. Після першої дії вас питають, чи сподобалася вам вистава. Ви кажете: «Вистава прекрасна, Кармен співає чудово. І той, і інший актори грають добре...» А насправді вам «Кармен» уже набридла: декорацію ви освоїли за 15 секунд, і вам уже хочеться побачити щось інше, а в театрі нічого іншого немає. Бігає по сцені Кармен і співає на загальному, далекому плані. А ви хочете бачити її жести, її обличчя. Але нічого не бачите. Ваша природа кінематографіста вимагає вже якогось іншого бачення. От чому ми, володіючи багатством перенесення всього світу на екран, яке немовби зумовлює природу нашого сприйняття і естетику кінофільму, знімаємо і в павільйоні таким чином, щоб навіть фон, на якому відбувається дія, теж часто змінювався.

Уявіть собі, що я читаю тут доповідь, а ви мене знімаєте. Вам неприємно буде дивитися на мене протягом 25—30 хвилин все з однієї точки. До речі, 30 метрів — це одна хвилина, метр іде дві секунди. Тому ви будете змінювати точки, знімати мене в обличчя, з спини, коли я буду ходити поміж студентами, покажете слухачів і т. д. Це дає вам можливість робити зорові зміни, такі необхідні в кіно.

Хочу сказати і про інше. Недавно я дивився «Битву на Волзі». У мене склалося таке враження: рухається величезна маса людей, знята з різних точок (саме так, як я вам тільки що розповідав). Створюється враження величезної війни. Але потім це враження не росте у вашій душі, а ще починає в'янути. Тому що немає тут долі людської, немає індивідуальних сцен. І ви серед цього величезного руху раптом відчуваєте відсутність найголовнішого — зупинки.

І ще згадую один приклад. Під час війни я бачив дуже цікавий фільм — бомбардування японських міст. Фільм кольоровий, знятий автоматами, які контролюють льотчиків. З художньої точки зору фільм нічого собою не являє — просто знято жорстокий бій, скидання бомб тощо. На мене він справив величезне враження. У пам'яті залишилося два кадри. Перший кадр такий: летить літак на висоті 2—3 тисячі метрів. Заходить сонце. Вікна літака червоні як кров. Таке ж саме й небо. До горизонту кілометрів чотириста. Горизонт розжарений, і все мчить з фантастичною швидкістю. Це — космічна картина, космічна своїми розмірами, рухом, внутрішнім враженням. Жодний наш предок не міг уявити такої картини, бо він не володів можливостями бачення з таких точок. Їх створив XX вік.

Другий кадр такий: стоїть капітан на борту авіаносця. Середній план. Капітан у кітелі, стара вже людина, років п'ятдесяти. Дивиться в бінокль. Палуба біла, лакована, місцями на неї, на метал, падають промені призахідного сонця. І відображення падає теж на підборіддя капітана знизу. Це знято трохи в ракурсі. І ось далі бачу на трохи дивному палевому небі, на світлому фоні фігуру стоячої людини, на яку знизу падає кривавий червоний відблиск. Це був кадр метрів на три. Я подивився на цю людину й подумав: «А що, коли я утну кольорового «Тараса Бульбу»?»

Звідки з'явилася ця асоціація? Від дії двох начал: через дію кольору і ще чогось, що йде від війни. Забарвлення цієї мужньої людини — війна, похилий вік і обставини бою. Але думка народилася не з руху, а саме в момент, коли рух зупинився і лишилась людина з своїми почуттями. І ось тут треба знати, де зупинити.

Ми весь час говоримо про рух, про рух образів. Треба поєднувати динаміку з статикою. Велику користь може принести статика. Для багатьох акторів, озброєних виразністю не лише руху, є вкрай необхідним перебувати і в статиці [...]

Бувають у сценарії такі місця, де сценаристові хочеться зробити паузу. Коли це буває? Коли ви по-справжньому проймаєтесь любов'ю до народу, до його ідей, до його подвигів, коли ви всіма своїми творчими фібрами починаєте відчувати атмосферу краси вчинків, спрямованих на досягнення найвищих і найблагородніших цілей сучасності. Власне, це і є те головне, що несе в життя наша радянська кінематографія і чим вона дорога народам. Вона, як ніяке інше мистецтво, є вчителем народів у багатьох сторонах життя.

О. Довженко на будівництві Каховської ГЕС.

О. Довженко біля Каховського моря.

Я вважаю, що відчування краси вчинків Щорса, краси смерті Боженка, краси Чапаєва, Павлова, Мічуріна, Пирогова, краси Зої Космодем'янської, яка стала безсмертною завдяки своєму подвигові, вчиненому в найнапруженіший момент життя свого народу,— це відчування має входити до арсеналу кінорежисера як першооснова його діяльності.

Глибоке політичне знання, глибока політична освіченість, і на цьому фоні — глибоке відчування і розуміння краси свого народу і його високого покликання; вміння відбирати кращих його репрезентантів для зображення сучасного або минулого, щоб вони, очищені від дрібного, від випадкового і піднесені режисером на ту височінь, на яку він тільки здатний їх піднести як громадянин і художник найпередовішого в світі радянського народу, могли утверджувати в безсмерті величну й красиву ідею народу,— ось неодмінні риси режисера.

З лекції для студентів ВДІКу, 4 січня 1950 р., Москва.

ПРОГРЕСИВНЕ КІНО ІТАЛІЇ

У кожній нації капіталістичного світу існує дві культури: культура панівних класів і культура демократична, виразниця сподівань і прагнень народу. Таке ж становище і в італійському кіно. Там є кінематографія, що обслуговує інтереси паразитичних верств суспільства. Вона зашкарубла, бо чіпляється за старе, вона беззмістовна, бо їй нічого сказати світові, вона позбавлена національного характеру і зраджує інтереси народу, бо по-рабському іде за Голлівудом. Але є і прогресивна кінематографія в Італії. Її творці сміливо і рішуче порвали з антина-

родним мистецтвом і звернулись до народу. Це означало щось незрівнянно більше, ніж простий вихід з буржуазних кіностудій. Цей розрив обумовив іншу суть і стиль народного кіномистецтва.

Творці реалістичних італійських кінофільмів самі ніби нічого не говорять з екрана. Вони тільки показують світові правду своєї італійської дійсності. Відчуття високої моральної відповідальності творців цих фільмів за історичну долю свого народу червоною ниткою проходить через усі бачені нами їхні твори.

Це творчість справжніх синів і дочок італійського народу. Вона пройнята духом гуманізму та благородної політичної пристрасності. Це мистецтво боротьби і надії. За порівняно короткий час воно стало воістину національним мистецтвом італійського народу, мистецтвом-лідером: воно вже вказує шлях до реалізму найпередовішим діячам суміжних видів мистецтва.

Не в золоті, не в оксамиті і не в коштовних камінцях постала перед світом прекрасна Італія. Нема на екрані ні пишноти Тіціана і Тінторетто, ні титанічної бентежності Мікеланджело, ні незбагненного спокою Рафаеля. Тільки вбогі житла, більше ніж скромні люди. Тільки будні, боротьба, мрії і сподівання — нема ні тріумфів, ні величань, ні переможних маршів. Але творчий дух великих майстрів італійського Ренесансу знову починає пробуджуватись у нащадках: є нова правда у мистецтві Італії і є майстерність, часом величезної сили. Є істинне в головному і в деталях.

Шлях майстрів італійського кіно такий же короткий, як складний і тернистий. Почавши роботу після війни майже на голому місці, в умовах фінансової блокади і відсутності технічних засобів, майстри реалістичного кіно подолали величезні перешкоди, які чи-

нили їм італійські буржуазні кінофірми, американські експансіоністи з Голлівуда та їхні слуги. У цій складній і важкій боротьбі вони йдуть з честю, як переможці. А снагу для перемоги вони беруть в народу і в прогресивних народних організаціях. І тільки тому, тільки завдяки тісному єднанню з народом виросли найвидатніші майстри італійського прогресивного кіномистецтва — Чезаре Дзаваттіні, Джузеппе Де Сантіс, Луккіно Вісконті, Вітторіо Де Сіка, Альдо Вергано, П'єтро Джермі, Ренато Кастеллані, Альберто Латтуада, Едуардо Де Філіппо, Луїджі Дзампа, Маріо Камеріні, Массімо Джіротті, Анна Маньяні та інші.

Спираючись на допомогу народу, вони створили фільми: «Крадії велосипедів», «Чудо в Мілані», «Під небом Сіцілії», «Мрії на дорогах», «Рим об одинадцятій годині», «Нема миру під маслинами», «Дорога надії», «Два гроші надії», «Неаполь — місто мільйонерів» та інші.

Реальний світ розкрився перед митцями в такій розмаїтості, стільки скарбів знайшли вони в своєму народі і стільки краси, що іноді здається, їм не потрібні вже більше ні гримери, ні костюмери, ні реквізитори. Все стало виходити переконливим і яскравим з рук майстрів: і праця, і сміливий протест скромних трударів, їхній гнів і пристрасті. Художники кіно відмовилися в нових фільмах від фальшивої театралізації. Вони лишили театрові створювати притаманний лише йому світ образів, шукали своїх, властивих кіно, шляхів втілення у мистецтві життя народу. Їхні дуже талановиті і обдаровані актори працювали нероздільно з неакторами, і часом не розбереш, хто кращий — професіонал чи непрофесіонал. Італійські режисери добре розуміють, яку непросту роль відіграє зовніш-

ній вигляд персонажа. Але, звичайно, непрофесіонал не може цілком замінити актора з його мистецтвом перевтілення. Всьому своя міра. Італійські режисери добре відчувають цю міру. Перед нами на екрані постав італійський народ — артист і художник. Перед нами його сини й дочки, показані правдиво і яскраво.

Вдалині від палаців та загородніх вілл, осторонь від великих автострад, на путівцях, у халупах, на вузьких вулицях, серед неродючих піль, на довгих дорогах надії вимальовується образ високообдарованого італійського народу, розумного і доброго, з невичерпним запасом соковитого гумору, пристрасного і працьовитого,— тільки не знає він, до чого рук своїх докласти. Перед нами проходять безробітні творці будинків, шляхів, і хліба, і плодів, водії машин, шахтарі, фермери, ремісничий люд, матері, дочки, діти. Вони приносять свою бентежність, гнів, солідарність і горе, свою ненависть і свій оптимізм.

Ставши на захист бідних і пригноблених, як суворі судді, сповнені гнівного докору, творці італійських фільмів винесли на всесвітній огляд те, що, як свого часу писав Гоголь, «щохвилинно перед очима і чого не бачать байдужі очі». Сміливо і пристрасно, як господарі, увійшли в життя митці італійського кіно. З великою мужністю подолавши майже у всьому навіть найменші прояви умовності й театралізації, використовують вони всі можливості і переваги правдивого кінематографічного зображення своєї дійсності.

Що поможуть новенькі просторі декорації, якщо вони не обжиті і холодні, якщо ходять по них загримовані актори і повчають один одного холодними словами? Що поможуть розкішні палаццо, замки та наймодніші убрання голлівудських пошляків? Адже

йдеться про мистецтво кіно, а не про спосіб фотографування. В мистецтві, як у минулому, так і на нескінченні часи майбутні, головним був і залишається духовний світ людей, їхні пристрасті, їхній складний і величний висхідний шлях. Ні архітектурне громаддя хмарочосів, ні багатометрові полотна живописців, у яких, буває, всі наміри так вичерпались і так розпластались на поверхні, що майже нічого вже не лишилося для проникнення у глибину; ні дорогі, пишні декорації, ні залучення артистів театру — ніщо не допоможе талантові у кіно, якщо не палає в душі творця глибока й ніжна любов до народу, якщо не має митець у серці неоціненних якостей співця і воїна свого народу.

Що хвилює нас, глядачів, у соціальній драмі італійських трударів, які проходять сповненим мужності і надії строєм через усі фільми? Оптимізм і солідарність народу, викриття соціальних пороків шляхом показу правди життя. Це відчувається скрізь, у всіх творах.

У фільмі «Два гроші надії» є епізод, що надзвичайно зворушливо розкриває солідарність простого народу. Демобілізований солдат Антоніо любить дівчину Кармелу. Але батькові Кармели байдуже, що жених його дочки молодий, дужий і прекрасний душевно. Антоніо безробітний. Нема в нього надії. За яку тільки роботу не береться він, аби як-небудь прогодувати свою сім'ю. Він навіть допомагає візниковим коням на крутому підйомі. Він продає свою кров для переливання смертельно хворому синові багатої міщанки. З великою майстерністю розкрито в картині його любов і любов юної Кармели. Але батько невблаганний. Тоді Антоніо забирає з собою свою Кармелу з батьківського дому, кидаючи при

людях батькові дівчини гнівні докори. І щоб ніхто не смів подумати, що вони пограбували його, Антоніо знімає з Кармели її плаття і черевички й кидає обурено вбрання дівчини батькові в обличчя. А сам, надівши на милу свою єдину сорочку, забирає її із собою. Тут же поруч, на маленькому базарі, люди, які щойно сміялися з усієї цієї сцени, дарують Кармелі нове плаття і туфлі і дві сорочки її женихові. Усі щасливі, і всі схвильовані й раді. І ви, глядачу, вкрай схвильовані. Ви теж радієте, бо ви теж щасливі. Вам теж хочеться подарувати Антоніо свою сорочку і Кармелі своє плаття, бо бідні італійці раптом сяйнули перед вами величезними скарбами — скарбами душі.

Режисери, оператори і художники вміло користуються культурною спадщиною німого кіно, пам'ятаючи могутню силу його зображальних засобів. З убогої хатини робітника Саро у фільмі «Дорога надії» вивозять убоге його майно. Він залишає своє житло. З тяжким смутком дивиться Саро на портрет своєї покійної жінки на темній і запліснявілій стіні, прикрашений давно зав'ялими квітами. Усе тут — і стіни, і порожнеча, і пліснява, і двоє малих сиріт — усе волає про бідність. З невимовною гіркою усмішкою переводить Саро свій погляд з портрета на сиріт. Сцена сповнена драматизму, і хоч тут не дано жодного слова, схвильований глядач читає і горе, і душевний біль Саро, відчуває його внутрішню силу і готовність шукати вихід для своїх дітей з цих вкрай тяжких суспільних умов. Тут актор без слів виразив соціальну суть життя італійських бідарів.

Заслуговує на особливу увагу наявність майже скрізь багатих і різноманітних фонів. Дія майже ніде не ізольована від зовнішнього середовища. Скрізь

своє життя — на третьому, на четвертому плані, скрізь своя атмосфера і вірність реальній дійсності.

Тактовна музика у фільмах. Вона не порушує художньої злагодженості твору спробами попишатись самостійно каскадами своїх красот.

У композиційній структурі кадру відчувається велике знання не тільки свого краю, а й закордонного. Видно безперечний смак і знання живопису, і разом з тим ніде нема прямих впливів живописних полотен, нема сліпого наслідування.

Однак багатство і різноманітність художніх деталей в епізодах, вирішених, як правило, з великим смаком, усе ж часом наводить на думку про певну естетизацію деталей, про здрібненість, про недостатність прийомів узагальнення. Іноді у талановитого художника ніби не вистачає широти мазка, не вистачає великої узагальнюючої ідеї. Прекрасно, коли, споглядаючи на екрані сповнену великого соціального драматизму одіссею своїх героїв, глибоко схвильовані глядачі самі роблять для себе належні висновки. Проте хочеться, щоб ті, хто хвилює серця людей у мистецтві, і самі були іноді схвильовані. Щоб не завжди належали вони своїй драмі лише у тій мірі, в якій охоплені полум'ям будинки належать вогню, або пожовкле листя — осіннім вітрам, або океанські хвилі — ураганам, а щоб у якісь незабутні, найголовніші хвилини підносились і самі вони над пожежами, над бризками розбурханих хвиль, над хмарами дорожньої куряви і оглядали свій шлях і щоб ясне бачення ними світу освітлювало тоді блискавкою їхні обличчя.

Іноді — щоправда, у незначній мірі — захоплення деталями і здрібненість показу приводять до натуралізму, як, наприклад, в кадрах, де ми бачимо дівчат з покаліченими руками й ногами на обвалених сходах

у чудовому, сповненому викривальної сили фільмі «Рим об одинадцятій годині».

З екрана дивляться на нас головним чином ті, що найбільше бідують сьогодні,— безробітні робітники й селяни Італії. І ми, глядачі, ходимо з ними по бідняцьких кварталах Рима, тільки мигцем здалеку помітивши десь баню собору святого Петра. І мадонна Рафаеля майнула у «Двох грошах надії» лише десь на закуреній стіні в олеографічній копії, прикрашеній паперовими квітами.

Вірні правді дійсності, творці кінофільмів ведуть своїх мадонн сьогодні дорогами надії, тільки нема миру на прекрасних обличчях молодих матерів, нема миру ні на обличчях, ні на фоні, бо нема сьогодні миру під маслинами Італії. Нужденні, в турботах про хліб, несуть нинішні мадонни худих немовлят своїх від Сіцілії до Апеннін, стоять на сходах Рима, шукаючи роботи, мріють на дорогах про дах над головою разом зі своїми крадіями кролів та велосипедів.

У фільмах багато незабутніх облич і багато рук. До чого докласти руки?! Дайте роботи! Роботи і миру в усьому світі! Світ повен творчих сил і прагнень!..

Італійська прогресивна кінематографія набуває тепер великої ваги як у розвитку реалістичного кіномистецтва, так і в розвитку італійського мистецтва взагалі. В умовах запеклої боротьби і суперечностей вона бореться за збереження своєї національної культури, за її чистоту і недоторканність.

6 грудня 1953 р.

ВИХОВУВАТИ МОЛОДИХ КІНОДРАМАТУРГІВ

Виховання молодих кінодраматургів — справа величезна своїм значенням для розвитку радянської кінематографії.

Як люди нові в історії світового мистецтва взагалі і кіномистецтва зокрема, спробуймо розібратися в старій драматургії. Розгляньмо її зображальні драматургічні компоненти. Що ми беремо, чого не беремо з неї, як автори, що творчо засвоюють спадщину минулих століть, що ми «втратили», що перебороли, від чого визволились, що надбали. І з цього погляду подивімось на вимоги й професіональні завдання нашого нового мистецтва.

Мені часом здається, що від Софокла й Арістофана до Чехова й Горького в драматургії відбулося менше подій, ніж від Чехова до нас. З драматургічного арсеналу випав фатум, що правив за драматургічну основу великих творів античності. «Втрачено» бога, якого нема в нас ні в бутті, ні в творах. «Втрачені» святі, русалки, відьми, домовики. «Втрачений» Мефістофель і навіть звичайний гоголівський чорт, а також загробне життя, марновірство, дух Банко,— нема цьому хазяйству минулого місця в нас, як немає місця земельній приватній власності, власному золоту. Ми «втратили» драму про спадщину, яка правила за основу багатьох конфліктів, тощо. Зате кількість придбаного і якість придбаного такою мірою відмежували нас від драматургії минулого, що досі й, мабуть, надовго доведеться багатьом з нас якось осмислювати цю відмінність при створенні нового мистецтва нашої комуністичної епохи, мистецтва епохи побудови комунізму.

Ми не просто кінодраматурги. Ми кінодраматурги Радянської держави, ми кінодраматурги нового світу, працівники кінематографії, до якої спрямовані серця й розум і тяжіють естетичні ідеали величезної кількості кращих людей земної кулі, так само як спрямовані надії, віра, почуття й думки кращих людей

на землі до вчення великого Леніна, як спрямовані їхні почуття й думки до найбільшого факту в житті людства — Радянської держави, радянських людей, перетворювачів, будівників комунізму.

За час життя нашого покоління відбулися три грандіозні події в історії людства: Велика Жовтнева соціалістична революція, колективізація і Китайська революція. Це три основи, які зробили світ абсолютно і безповоротно іншим.

Ми творимо свої фільми вже мало не для половини людства. Скільки ж треба творцеві увібрати в себе, скільки треба таланту, сили думки і ясності почуття, щоб піднести на гідну художню височінь колосальний і величезний потік нових людських сил, які прийшли на зміну старому світові!

Ще раз повторюю: наша аудиторія величезна. Нашою аудиторією тепер є не тільки двісті мільйонів наших радянських громадян. Наші глядачі — майже половина людства.

Яким же треба бути вимогливим до себе, як треба піднести природу до свого художницького серця і знайти найвищу точку огляду великих подій, щоб відобразити їх творчо, як треба у всьому цьому колосальному новому, величному потоці подій розкрити нову природу радянської людини, написати про неї та її великі справи мовою художника, як треба перебороти в сценарії могутню хвилю щоденної публіцистики, в котрій щодня ми відчуваємо весь світ. Інтереси і доля світу в цілому стали на перший план, чого не було в жодному поколінні до нас.

Як же повинні будувати сьогодні свій корабель майстри кораблів — сценаристи? Як треба спроектувати його каркас, швидкість, міцність? Як оснастити його — якими вітрилами, щоб команди наших радян-

ських акторів могли пропливти на цих кораблях з честю всіма морями й океанами, щоб вони могли красою своїх думок і високістю прагнень радувати всіх наших друзів у світі й смутити наших ворогів по велетенській битві труда з капіталом.

Сценарна проблема є однією з провідних, основних проблем нашої кінематографії. Тут було висловлено багато правильних думок про те, що режисерам-початківцям треба давати не тільки короткометражку і не обов'язково тільки документальний фільм, а, головне, треба давати хороші сценарії, такі хороші, щоб, починаючи свій перший фільм, режисери, навіть коли вони зуміють взяти від сценарію лише п'ятдесят процентів того, що він може дати, випустили б хороший фільм і тим зміцнили свою віру в дальші перемоги.

Треба якось реконструювати викладання на сценарному факультеті. Можливо, не п'ять років, можливо, не обов'язково приймати з десятирічки, а після закінчення якогось вищого навчального закладу, чи, може, підвищити вік вступників до тридцяти — тридцяти п'яти років. Може, не слід студентам замикатися на п'ять років у стінах інституту, а треба, щоб сценарний факультет мав нерозривний зв'язок з життям. Будуть більші наслідки. Не можна допускати, щоб студенти звикали дивитися на так звану «периферію» очима того молодого режисера, котрий відмовився їхати на периферію, бо, мовляв, звідти він не побачить Кремля. Треба, щоб молоді сценаристи «брали з собою Кремль» на периферію і пам'ятали, що далеко від Москви Кремль так само видно, як у Москві, а часом на величезному загальному плані — навіть і виразніше. Сценарист повинен, ще навчаючись, зливатися вже з потоком людських сил, які зараз перетворюють нашу Батьківщину.

Я хочу зробити спеціально для сценарної частини повістки наших зборів ще один відступ.

Ми входимо зараз у грандіозний і радісний час — початок побудови комунізму. Так само як період воєнного комунізму залишив нам свою літературу, як залишив свою літературу період перших п'ятирічок і Великої Вітчизняної війни, так і перші етапи будівництва комунізму, великі комуністичні будови неминуче викличуть нове в нашому мистецтві.

Сьогодні на великих будовах комунізму зосереджені всі головні енергетичні й творчі сили країни. Саме там сьогодні й треба шукати розв'язання головної теми нашої великої, благородної сучасності.

У мистецтві завжди провідна тема — це тема сьогоднішнього дня. А в темі сьогоднішнього дня провідна тема — це тема молодої людини. Отже, головне для нас з вами — боротьба за молоду людину на екрані, боротьба за нашого юнака і за нашу дівчину, за ту молоду й дорогу нам пару, яка повинна побідно вийти у фільмах з наших студій і пройти по всьому світу на радість трудящим. Нам треба навчатися сьогодні сценарної справи. Ось прочитав я сьогодні в «Комсомольской правде» дописа. Товариші комсомольці Михайлов і Хлюст переїхали з Волго-Дону на Куйбишевгідробуд. Хто такі Михайлов і Хлюст? Михайлов і Хлюст — двоє величних малих людей нашої Батьківщини. Та держава велична, в якій величні малі люди.

Сьогодні велична маленька радянська людина являє собою силу, яка не має рівної в світі. Чим велична радянська людина? Не стражданнями, не терпінням, не безправ'ям і горем. Ні! Вона велична своєю силою, своїми перспективами і прагненнями, своїм величезним знанням життя.

Прочитавши дописа про Михайлова і Хлюста, я подумав: що це? Билина про богатирів? Ні. Це сторінка з газети — це епос наших днів. Я уявляю прощання з матір'ю: «До побачення, матінко. Я їду з рідного Волго-Дону, де мені більше нічого робити. Я перегородив Дон, висипавши в нього на гідромоніторі два мільйони кубометрів піску. І тут мені більше нічого робити. Я поїду на інше будівництво».

І я бачу Михайлова і Хлюста через п'ять років, найбільше через десять, коли ці величні люди поїдуть за Урал і почнуть загачувати Єнісей і Об для того, щоб зберегти їх води, щоб величезні потоки води й тепла, які течуть протягом мільйонів років у холодний Північний Льодовитий океан, повернулися назад і зросили наш південний схід та створили умови для культурного, радісного й заможного життя приблизно чотирьохсот мільйонів населення, майбутніх наших громадян.

Як багато може сьогодні людина-перетворювач — ось чудова тема!

Всі наші теми я розглядаю ніби в міжнародному аспекті: ось тема для тих, хто мріє про великі дерзання, про великі досягнення кіно.

Як же можна все збагнути, як можна все це зрозуміти дома, в кабінеті чи у вищій школі? Щоб добре писати, треба писати багато. Творити слід щодня, щогодини. Творити треба скрізь, на будь-якому місці, пам'ятаючи, що талант — це передусім наполеглива праця. І треба бути щедрим, не труситися над створеними епізодами. Треба бути щедрим і вимогливим до себе, легким у ході, й треба завжди пам'ятати, що немає межі хорошому. Ця повсякчасна внутрішня боротьба, повсякчасний творчий неспокій повинні супроводити кожен творчий розум у його праці. Нам дуже

багато треба сказати світові про свій народ-перетворювач.

Улітку я проїхав п'ять тисяч кілометрів по Україні, був на будівництві Каховсько-Кримського вузла. Я — українець, що виріс на Україні,— навіть не уявляв, як змінився український південь, яке в ньому все незвичайне, цікаве. Відколи світ настав, не бачили в українських степах такої кількості освічених людей, як у наш час. Та й ніде в світі немає таких степів і немає таких людей, як наші радянські люди.

Нещодавно у Спілці письменників був я на зустрічі з корифеєм нашої енергетичної науки академіком Вінтером. Він сказав: «Волховбуд і Свірбуд створювалися на одній технології, Дніпробуд уже потребував іншої технології, іншої схеми, іншої розстановки сил, великі комуністичні будови вимагають зовсім іншої розстановки сил, іншої схеми. Дніпробудівські методи і схеми та розстановка сил і машин тут не придатні».

Далі, я пригадую, академік Вінтер сказав: «Тепер кілька слів про самокритику. Так само як наші старі дніпрогесівські схеми не придатні сьогодні,— не придатні, мені здається, і ваші літературні схеми. У більшості літературних творів, що їх я прочитав на ці теми, схема приблизно одна: начальник будівництва з широким кругозором, міністерська голова; головний інженер — плутаник з поганим характером, заважає всім працювати; парторг — талановитий диригент, який уміє найтоншим легким способом усіх мирити; головний геолог — товстун із старорежимною зовнішністю та з душею комсомольця (оплески, сміх)... «вона» — така-сяка, розумниця, йде наприкінці книги заміж за парторга, навіть і записом у загсі й випивкою «по маленькій».

Всі сміялися. Видно, академік у самісіньке око вцілив.

На догоду схемі конфлікт часто буває одноманітний, надмірно ускладнений, тобто так, як у житті, але ще з якимось додатком, який свідчить, що тут є якісь пережитки минулого сюжетоскладання.

Ускладнена психіка аж ніяк не є ідеалом людини. Її породив капіталізм. Ми прагнемо людини з гармонійною психікою. Про це говорив Горький. У галузі нової драматургії нам доведеться попрацювати дуже багато. Існують думки, буцімто драматургія в звичайному розумінні слова зовсім віджила свій вік, що її успішно може замінити ідея життєвого потоку, як твердять деякі критики. Може, й справді не потрібна драматургія? Може, й справді в наших відносинах не потрібні «мальчики кровавые в глазах»? Можна обійтися без «мальчиков кровавых»? Ні. Я думаю, що «мальчики кровавые в глазах» у нас бувають і повинні бути. Тільки виникають вони в нас з іншого приводу, по-іншому терзають нас, про інше волають, не про вбитих, зарізаних, замордованих. Вони існують, як існують пристрасті нові, властиві нашій людині. Треба вміти їх відшукувати, розуміти їх природу і нову спрямованість.[...]

У сценарній студії слід передбачити всі засоби створення високої творчої атмосфери. На студії не було засідань творчого активу, скажімо, членів редколегії із сценаристами, редакторами, де б підбивалися підсумки роботи бодай одного року, де б висувалися нові завдання, де б теоретично розроблялися творчі проблеми. А їх дуже багато. Як часто на засіданні редколегії мені доводилося виступати в питанні дикторського тексту! Чому в наших фільмах і досі дикторський текст існує для залатування дірок? Чому

дикторський текст у нас відіграє таку плачевно-жалюгідну роль? Чому й досі він не знайде собі місця як повноправний і абсолютно необхідний в ряді випадків засіб художнього вираження, особливо з огляду на нашу сьогочасну тематику? Адже без перебільшення можна сказати, що часом дикторський текст може замінити десятки метрів непотрібного зображального матеріалу, надаючи фільмові динаміки, звільняючи його від зайвої розповідності, розтягнутості і сприяючи його новизні.

Деякі молоді товариші із сценарної студії на мене справляють враження, перепрошую, трохи службовців. Вони одержують по півтори тисячі карбованців на місяць і мусуються мало не по два роки над одним сценарієм. Це не стільки вина їх, скільки біда. Може, краще поїхати б їм повчитися в життя, взяти з собою сценарій на півтори тисячі кілометрів і не думати, що периферія існує для короткочасних командировочок. Добре сказав мені один з улюблених моїх поетів — Маршак: «Я щасливий, що я в минулому провінціал. Дитинство і юність мої пройшли в провінціальному містечку. Я привіз провінцію до столиці. В мені є все, я найбагатша людина».

Я бачу чудові можливості розвитку сценарної студії. Ми маємо для цього всі дані. Треба тільки ні на хвилину не забувати свого призначення, слід нам розширити свої претензії і не прибіднятися. Треба глибоко, до кінця усвідомити своє значення в житті й на тій ділянці, яку нам держава визначила,— до кінця! Треба домогтися, щоб у Літературному інституті імені Горького, до якого вступають юнаки й дівчата, уже маючи літературні твори,— щоб у цьому Літературному інституті був сценарний факультет. І щоб і решті студентів викладалася кінематографія.

Тільки за цієї умови ми можемо забезпечити в майбутньому правильну творчу дифузію — хто куди піде. Можливо, один зі сценарного факультету перейде на літературний, можливо, дехто з літературного факультету перейде на сценарний. Мені було дуже приємно чути, що в Ризі, де ми проводили кіносемінар, одна відома письменниця, прослухавши лекції Спєшнєва з кінодраматургії, сказала: «Як мені приємно було протягом десяти днів слухати лекції про новий світ, що розкрився для мене. Я зрозуміла, що існує для письменників ще один надзвичайно захоплюючий жанр, жанр кіносценарію, в якому я бачу багато нових рис сучасності».

Товариші молоді сценаристи! Писати треба багато, писати треба щедро і треба писати красиво. Все, що ми покликані підносити, потребує відповідного вираження себе в довершеній формі. Там, де форма не чітка, там, де у формі, як кажуть, недобір, там шукайте недобору і в смисловій частині,— тема не усвідомлена глибоко й всебічно, автор до теми не доріс. Я завжди був противником таких тверджень: «Адже це лише сценарій, були б тільки сюжет і діалог!» А як режисер-початківець пробиратиметься крізь нетрі сценарної косноязичності до майбутнього фільму? Хіба не повинен сценарист так написати сценарій, щоб не тільки режисер, але навіть актор, який уперше знімається в кіно, прочитавши сценарій, сам визначився в ансамблі героїв з необхідною і достатньою точністю?

Кілька слів про режисерські кадри. Те, що я зараз скажу, мабуть, викличе суперечки. Але я повинен це сказати, бо вірю в свою правоту в цьому питанні.

Товариші, за браком іншого прикладу, оскільки

ми не багаті на приклади висування молодих режисерів на самостійну роботу, я посилаюсь на Рибакова. Проти своєї волі Рибаков потрапив у становище бухгалтера, одруженого з співачкою. Співачка чудово проспівала, зал аплодує їй, а чоловік вийшов на сцену розкланюватися. Я не хочу цим порівнянням образити Рибакова. Я завжди був і буду за надання Рибакову самостійної режисерської роботи у великому фільмі. Але чому я повинен думати, що удача з видовим фільмом «Телецьке озеро» — це вже свідчення того, що Рибаков подає надії. «Телецьке озеро» — воно таке гарне, що всім хочеться на нього поїхати. Оператори, спасибі їм, так добре зняли, що неможливо від нього відірватися. Чудове Телецьке озеро! Як просто й приємно режисирувати твоєю водою! Є такі захоплюючі щасливі імена, як «Телецьке озеро», «Індійська гробниця»... Концепція була правильна — у природи. От фільм і вийшов. Концепція — річ велика. Була концепція у Флобера — вийшла «Мадам Боварі». Не було правильної концепції у Франса — не вийшло «Чудо святого Антонія», хоча Франс і працював над «Чудом» вісімнадцять років і прочитав мало не половину світової літератури.

Отже, я не думаю, що режисер-початківець повинен обов'язково пройти через документальний фільм. Режисер Степанова має п'ять лауреатських медалей за ряд документальних фільмів,— а я б їй художнього фільму не доручив, хай вона на мене не ображається. Щоправда, коли І. О. Пир'єв показав нам чудовий документальний фільм «Ми за мир» — винятковий своєю силою твір, навіть незабутній і захоплюючий,— коли Пир'єв після цього каже: «Я бачу, як важливо режисерові художніх фільмів брати участь у створенні фільмів документальних, вони розкривають для наших

майбутніх художніх фільмів такі можливості, які й не снилися нам, коли ми мали справу тільки з художньою кінематографією»,— під оцими висновками Пир'єва, такими ж талановитими, як і його документальний фільм, я підписуюсь обома руками.

Моїм першим фільмом колись була «художня» короткометражка. До неї я бачив кіноапарат п'ять днів і кіноартистів вважав божевільними. Це було в 1926 році. Мені запропонували зайнятися режисурою, і я вирішив спробувати себе на короткометражці. Написав сценарій за вечір — комедійний. Приходжу вранці до ресторану снідати. Сидить начальник Головреперткому (саме приїхав лікувати виразку шлунка). Я до нього: «Затверджуйте сценарій, та швидше. Дуже поспішаю». Затвердив. Приходжу до директора, мов той швидкісник: «Сценарій готовий». Почали! Зняв за п'ять діб дві частини. Фільм вийшов зовсім не комедійний, просто кажучи, поганий, але, пам'ятаю, знімаючи його, я сміявся над кожним кадром. І досі без сміху не можу про це згадувати.

Згодом я зробив «Сумку дипкур'єра» (середній фільм). Потім я сам взявся писати сценарій, за браком їх у портфелі дирекції. Потім звик, потім не встиг оглянутися, а життя проминуло.

Переходжу до головного питання.

Я не можу погодитись з твердженням, ніби причиною того, що ми робимо мало фільмів, є відсутність у нас достатньої кількості хороших сценаріїв. Я думаю якраз навпаки: ми довгий час робимо мало фільмів, і тому в нас мало сценаріїв.

Іноді я думаю: а що, якби уряд наказав нам у 1954 році зробити вісімдесят чи навіть сто фільмів, щоб позбутися «Тигра Акбара» [37] та інших тарзанів, щоб не знімати поспіхом спектаклів? Зробили б ми

ці сто фільмів? Ні, можливо, що для першого разу ми зробили б вісімдесят-дев'яносто, а за десять фільмів нам перепало б.

Я бачу кілька шляхів висування молодих кадрів. Не заперечуючи можливості проходження через документальний фільм, я все ж не вважаю, що це обов'язково для всіх. Шлях через художні короткометражки реальніший і доцільніший. Я бачу ще можливості виховання кадрів при режисерських майстернях з асистентів, тобто можливості такого творчого спілкування, при якому з рук режисера виходять майже непомітно в життя молоді режисери, навіть зразу на повний метраж під керівництвом майстра. Навіть при сьогоднішніх наших жорстоких виробничих умовах я цілком допускаю можливість практичного навчання майбутніх висуванців.

Я допускаю можливість поставити за обов'язок режисерам, які знімають фільми в умовах виконання державного плану, давати знімать два-три епізоди асистентам самостійно, але щоб при цьому режисер мав право в разі невдачі у асистента перезняти ці епізоди. Коли режисер матиме таке право, сказати б, зафінансоване, хіба хто-небудь відмовиться від цієї щасливої можливості? Ні. Хіба це не стимулюватиме молодих, хіба це не внесе найвідрадніших несподіванок у процес виробництва фільмів? Хіба удачі не будуть запалювати початківців, збуджувати в них віру й почуття відповідальності?

Я вважаю, що скликання нашої Всесоюзної наради знаменує довгождане, радісне зрушення. Не можна інакше розглядати нашу нараду, як початок нашого повороту до розширення завдань, до збільшення виробництва. Я вірю, що ми прийдемо до такого становища, коли нам більше не закидатимуть,

що ми відстаємо, що ми — величезна світова держава — виробляємо недостатню кількість фільмів.

Усе зростає, все перетворюється, удосконалюється в нашій країні, оперезаній риштованням небачених будов, про які не насмілювалися навіть мріяти кращі генії нашого минулого. Весь світ знає, що ми можемо створювати і створюємо кінофільми чудової якості. Проте їх кількість викликає подив наших друзів і наш власний подив. Є в цьому кількісному застої якийсь сором, часом відчуваєш величезну гіркоту. Хочеться все віддати на те, щоб перебороти, викоренити нарешті цей застій.

Організаційній перебудові роботи кіностудії я надаю такого ж значення, як і питанням теорії.

На цьому дозвольте мені закінчити.

Я хочу вірити, що висловлені мною думки про необхідність, можливо, звернутися до уряду з клопотанням про швидше розширення знімальної бази в столиці не будуть сприйняті як ревізія діяльності міністерства або як звичайне ремствування на недосконалість нашого кіновиробництва.

Ніхто з нас не хоче навіть будь-якою мірою применшувати ті величезні ідейно-творчі досягнення, що їх радянська кінематографія принесла з собою в світове мистецтво.

Я хочу вірити, що мене зрозуміють як одного з старих працівників, котрий щиро й довго думав про ту основну причину наших недоліків, до якої так звикли, яка завжди перед очима, і існує вже як повітря, і часом уже не помічається байдужими очима.

Я вірю в дальше кількісне і якісне наше зростання. Мені приємно говорити про це перед вами, молодими. Я не знаю, хто з вас вийде кращим, хто ні. Короленко вгадав свого часу початківця Чехова.

Москвін признавався мені, що не впізнав наперед жодного актора. Важко вгадати. Але я всім вам бажаю від душі успіхів і вірю в гідну, красиву творчу вашу долю. Ви покликані до цього. Тільки пам'ятайте, що саме покликання ще не все. Потрібна наполеглива праця й вимогливість до самого себе, до свого таланту. Пам'ятайте, які величезні завдання стоять перед радянською кінематографією, перед усім радянським мистецтвом нашого прийдешнього — комунізму.

1954.

СЛОВО У СЦЕНАРІЇ ХУДОЖНЬОГО ФІЛЬМУ

Працюючи в кінематографії як режисер і кінодраматург, я мало приділяв уваги теоретичній розробці мистецтва кіно. Усі мої знання в цій сфері виросли з багаторічної практики, що почалася ще в період німого кіно.

Прихід слова в кіно був великою подією в нашому творчому житті. По суті, слово породило нову кінематографію — вона майже зовсім втратила свою дитячу мову міміки, жесту і речей.

У цій статті я хочу поділитися міркуваннями про зображальні засоби художнього фільму і про головний з цих засобів — слово. Деякі свої твердження і висновки я ілюструватиму уривками з власних літературних сценаріїв — не тому що нехтую сценарії інших авторів, а лише тому, що хочу трохи полегшити собі завдання.

* * *

Художня кінематографія існує, як відомо, на базі літератури, кінодраматургії, отже, висока якість філь-

мів обумовлюється передусім творчою повноцінністю сценаріїв.

Робота в кінодраматургії О. Толстого, П. Павленка, М. Погодіна та інших письменників, які гідно оцінили вагу цієї величезної справи, показала, що створення сценарію вимагає такого ж натхнення, праці та майстерності, як створення роману, поеми, п'єси.

В усякому разі думка, що створити добрий сценарій так само важко, як і добру театральну п'єсу, в наші дні вже не викликає майже ні в кого сумнівів.

Нещодавно, одвідавши з метою створення кіносценарію Каховку, Запоріжжя, Крим і взагалі об'їздивши південноукраїнські степи, я пережив багато складних, хвилюючих почуттів. Неосяжні українські простори були такі прекрасні, творені на них великі діла сповнені такого величезного змісту, люди такі інтересні і внутрішньо багаті, що мені здавалося — це ще не написані цілі прецікаві томи лежать круг мене, чекаючи на своїх творців. І я не раз думав: чого ж тут треба мені, кінодраматургові? Мені треба написати з усієї цієї неозорої єдності місця і дії всього лише сто сторінок на машинці. І треба, до того ж, щоб у цих ста сторінках не було ні схематизму, ні декларативності, ні ходульності. Щоб усе велике й основне жило, діяло в стрункій системі зримих образів і характерів, щоб у ста сторінках, як у ста краплях чистої води, відбився величезний потік нових людських сил, викликаних Комуністичною партією до життя. І од відчуття безмежності змісту і простору, з одного боку, і від думки про уявну мізерність ста сторіночок, з другого, іноді здавалося, що мозок починає працювати ніби під тиском тисяч атмосфер. У такі хвилини не раз брала мене лукава заздрість до

письменників, що пишуть повісті й товсті романи. От, думав я, кому тут благодать! От кого не злякає багатство розсіяних навколо скарбів! Не обмежений ні метражем фільму, ні обов'язковістю точного обсягу твору, може ходити тут письменник-романіст семимильними кроками, може й зупинятися зі своїми героями, де захоче, може на цілих сторінках думати їхніми думками або описувати пейзажі. Ніхто і ніщо не вимагає від нього точної кількості сторінок. Він вільний у формі і в розмірі викладу.

Цієї волі позбавлені ми, кінодраматурги. Ми обмежені своєю специфікою. Ми мусимо орієнтуватись на точну кількість сторінок.

Більше того, ми обмежені певним метражем майбутнього фільму, мусимо розраховувати на певну кількість слів діалога. Увесь наш діалог повинен вкладатися приблизно у вісім тисяч слів, а це становить пересічно половину театральної п'єси. Тим-то в сценарії, як у віршах, треба бути завжди до краю вимогливим до себе у слові і разом з тим щедрим і винахідливим у шуканні несловесних виражальних засобів, часом не менш економних, яскравих, ніж слово.

Згадаймо, як за часів німої кінематографії глядачі читали у фільмах написи. До цих написів кінодраматурги і режисери звичайно вдавалися тоді, коли почували, що весь арсенал зорових зображальних засобів використано, але ясності сприйняття не досягнуто. Бракувало слова. До речі, велика кількість написів у фільмі вважалась недоліком. Ці написи глядачі здебільшого читали голосно, часом самі того не помічаючи. В кінотеатрі стояв дуже складний гомін хвилювання. Глядачі читали титри кожен на свій лад, кожен із своїми інтонаціями.

Це було особливе сприйняття фільму. Кожен,

по-своєму розшифровуючи своєрідні ієрогліфи, якими оперувало тоді німе кіно, сприймав фільм відповідно до свого способу мислення і порухів душі. І там, де не вистачало зображальних засобів у режисера і у сценариста і на екрані виникав напис, творчий стан глядача виявлявся особливо активно, і кожен глядач (так хочеться мені думати), по-своєму читаючи напис, ніби здійснював режисуру фільму.

І згадаймо ще, якими оплесками зустрічав іноді глядач вдало знайдені яскраві й лаконічні німі засоби художньої виразності, різні метафори, зорові метонімії, тобто все те, що давало глядачеві можливість активно, творчо сприймати фільм. Глядач ніби дякував режисеру і сценаристові за віру в його здатність до тонкого сприймання і за те, що режисер збудив у нього творчі асоціації і тим самим ніби ставив його в становище якщо не співавтора, то, в усякому разі, високорозвиненого тонкого цінителя свого мистецтва.

І коли фільми вже сходили з екрана, довго ще згадували і дитячу коляску на сходах у фільмі «Панцерник «Потьомкін», і скреслу ріку в «Матері», і яблуко в «Землі», і багато чого іншого.

Сьогодні німе кіно — наше минуле. Ми залишили його далеко позаду, створивши на основі нового зображення засобу — слова — багато нових творів, більш могутніх за силою впливу і досконалих. Звукове кіно, по суті, стало новим мистецтвом. І лише як приклад повсякденного потягу до образності і разом з тим як спогад про те, яку велику потребу в живій людській мові на екрані деякі з нас і тоді відчували, наведу уривки з останнього свого «німого» сценарію фільму «Земля» (1929).

«...Попід білими хатами на лавах і колодах, залиті дивним місячним світлом і зачаровані, піддавшись

владі трепетних нічних дотиків, сплітаючи пальці в ніжному пручанні біля заборонених сфер, непорушно сиділи чисті дівчата з парубками, обравши одне одного, і, притулившись щокою до палаючої щоки, дивились широко розплющеними очима в срібносяйну небесну далечінь.

Розкинувши руки, спали чоловіки в клунях, сінях, на возах.

На подвір'ях і в кошарах ремигали лежма воли, підвівши голови й тримаючи місяць на нерухомих блискучих рогах.

На високому стовбурі старого в'яза, в лелечім гнізді, сплять лелеки — самець і самка.

Василь і Наталка стоять біля перелазу. Дослухаючись у невиразнім захваті до всього, що відбувалося в них, мліючи з жару, мовчки побрались вони за руки і широко відкритими очима вдивляються в навколишній надзвичайний світ: яблуні, верби, клуня, горшки на тину, старий в'яз — всі речі стали незнайомими, набравши зовсім іншого, узагальненого нічного вигляду і почавши жити якимсь окремим таємничим життям.

Так звичайні слова, сполучені волею автора в урочисті ряди, обертаються часом у поеми, сповнені нового хвилюючого змісту...

Потім вони порозходились... На прощання Василь пригорнув Наталчину голову до свого серця, і його обличчя набрало на диво серйозного, глибокого виразу.

Ось по дорозі він іде крізь місячну повінь. Легкий пил під ногами. Роса на траві. Темні коні пасуться. Ось їх слід у росі. Он їх спини вилискують. Щось промайнуло в сутіні за мостом під вербою. Ні, нічого не майнуло. Тихо навколо й не тихо. Все спов-

нене особливих, нерозпізнаних звуків. Крізь далекі дівочі співи, що тихо бринять десь у сріблястому сяйві, здається, ніби чутно, як трава росте, огірки, як десь у таємничій паркій тьмі довшає огудина гарбузів, чіпляючись вусами за тин, як наливаються червоним соком вишні, шаріють груші.

Пахне нічними квітами земля, пахне плодами, й листям, і медом соняшників, і медом тютюну, і медом гречки. Все довкола пахне, навіть пил на дорозі і навіть роса. Все росте, все рухається під синім покровом животворящої ночі, немов поспішаючи швидше вирости за ніч, поки все спить...

Ось він іде між городів під зорями. Коні захропли десь в кущах на леваді. Він помітив коней і заплющив очі, усміхаючись на ходу. О мрії-мари!... Коні захропли».

Але нащо так довго розписувати його? Навіть коли пройнятися до краю почуттям, що небо, й зорі, і вся земля, і роса належать йому, для чого так багато говорити про нього? А для того, що через три хвилини його буде вбито, і всі плакатимуть за ним, для того, що це останні його кроки.

Тільки не будемо поспішати з розвитком сумної дії. Придивімось уважно до всіх його рис. Йому тільки ще йде дев'ятнадцятий рік. Як виріс Василь за останнє літо! Шия зробилась крута і дебела, заблищав хвилястий чуб. Міцні губи налились здоров'ям, пробиваються вуса. Співати почав басом. Здорові круглі руки й ноги, дужі й спритні, і зовсім нечутна хода, неначе йшов він, не торкаючись землі, в повітрі над стежками, дорогами, над травами — якщо хто розуміє таку ходу. Весь його юний світ перебував у такій гармонії і був такий обернений до дії, що, здавалось, змахни він злегка в певну мить руками, і можна поле-

тіти з такою легкістю, з якою літаємо часом у нерозгаданих снах.

І що тільки могло б вийти з такого комсомольця! Вкажіть йому дорогу, дайте науку, дайте техніку і тоді посилайте куди завгодно: в інженери, в капітани, в дипломатичні місії, в артисти. Посилайте його тоді в битви, посилайте через гори, моря, через полюс. Нема нічого в людській діяльності, де не справився б Василь, легко при цьому посміхаючись дідовою посмішкою.

«А чи не потанцювати мені? — подумав Василь, відчуваючи в тілі незвичайну легкість і радість руху.— Дай я трошки потанцюю, повчусь собі нищечком, отак-от, щоб ніхто не бачив... Е-е! Та я, здається, вже й танцюю. Давай так, ось так, отакечки, так і так!..»

Василь і сам не помітив, як закурів шлях від гопака й пил зазолотів між тинів через всю вуличку. І від глухого тупоту його ніг і жагучого шепоту серед сонного безгоміння утворилась така тиша і стільки злагоди розкрилось у всьому від землі до зірок, немовби ніколи, скільки світ існує й існуватиме, не мав і не матиме тут місця жоден злочин.

Василь протанцював уже три вулички. Отак, певно, й народжувались народні танці. Не по танцкласах, не на паркетах виникали їх святкові рухи, а в тайних наказах жаги оволодіння, де вже не з волі скрипок чи труб, а за непорушним законом життя душа рветься у височінь, коли, підкоряючись внутрішній музиці і поза всіма законами тяжіння, торжествуюче тіло відривається від землі назустріч кращому, що несе в окремій людині безсмертна душа її народу.

Ніколи ще не танцював Василь з такою насолодою й радістю. Заклавши праву руку за голову, а лі-

вою взявшись у бік, здавалось, не поступав — линув над селом у хмарці золотавої куряви, збитої могутніми ударами ніг, і довгий курний слід клуботів за ним над тихими завулками. Онде вже й хату видно... Постріл! І... нема Василя. Упав він просто з танцю на дорогу — в смерть.

Легкий порох знявся над його трупом у місячному сяйві. Щось пробігло вдалині між верб. Захропли коні.

Як жаль, що в кіно не можна говорити! Безсловесні ми, німі, як немовлята. Кудись тягнешся руками, хапаєш речі потрібні й непотрібні, падаєш, плачеш, біжиш — жалюгідна природа. А час настав — так багато пора розповісти. Колись же народи зажадають відповіді: хто і за що вбив Василя-комсомольця?

Поставим напис замість крику, хай читають люди. Тільки перед написом заворожим артиста-батька. Нехай зречеться він усіх життєвих дрібниць і думає цілу ніч, так, ніби його рідних дітей спіткала загибель. Хай вийде в поле, тяжко вражений, і стане на могилі, звідки розбігаються дороги в усі кінці світу. І коли у глибокій громадянській скорботі піднесеться артист над німотою своєю, гучніш за будь-які слова зазвучить тоді напис із розтулених вуст його зразу на всіх мовах:

Гей, Івани, Степани, Грицьки!
Гей, неситі Білоконі,
Вовкогони люті...

Нема відповіді. Тільки дроти телеграфні гудуть сумовито під вітром, розносять сум по просторах. Постояв осиротілий батько в полі, і, хоч не було навколо ні безодень, ні гір, здавалося, голова його ся-

гала неба, і гнані вітром важкі хмари торкались серця: син-комсомолець лежав на столі.

Нема відповіді. Тоді він пішов у село. Вулиці села, як завжди, малолюдні. Стрів приятелів Хоми, мовчки відвернувся. Ось і сам Хома стоїть на подвір'ї. Краще б йому сховатись у хаті чи клуні. Не ховається Хома, боїться — раптом заваляться стіни, впаде стеля на голову? Він навіть щулиться посеред двору — чи не падає каміння з неба? І тут поставимо напис:

«— Хомо, ти?..

Мовчить Хома, не підводить очей. Тоді Опанас підійшов упритул.

— Василя, питаю, ти вбив?

— Ні, не я,— прошепотів Хома й пополотнів, навіть сірі очі заволокло якимсь каламутним туманом.

— Не ти?

— Не я».

Цей уривок з сценарію «Земля» зовсім не мав такого вигляду в своєму початковому робочому варіанті. Таким він був і залишився тільки в моїй свідомості, в творчому баченні. Це ніби літературний еквівалент самої картини. А писались тоді сценарії примітивно і схематично.

Ось як була записана в сценарії «Земля» наведена сцена танцю Василя і його загибелі. Випадково зберігся один варіант сценарію, датованого 1929 роком, і в ньому я відшукав цю сцену.

«224. Сіно. Ніч. Усе спить.

225. Стіжки на леваді. Пасуться коні.

226. Пасуться коні.

227. На подвір'ї лежать бики.

228. Біля хати на вербовій колоді парубок і дівчина сидять обнявшись.

229. Подвір'я. На возі спить селянин.

230. Жінка його спить з двома малими дітьми в хаті.

231. Друга молода пара сидить обнявшись. Парубок поклав свою руку дівчині за пазуху на грудь.

232. Коні пасуться.

233. Женці сплять біля півкопи.

234. Василь і Наталка стоять біля воріт обнявшись.

235. Риба скинулась у ставку. Кола пішли.

236. Розстається Василь з Наталкою.

237. Іде вулицею.

238—243. Іде Василь вулицями села довго.

244. От він зупинився і... почав танцювати.

245—247. Танцює серйозно, діловито, сильно.

248—249. Іде танцюючи селом... Іде...

250. Танцює і раптом... упав. Щось побігло.

251. Тихо. Спить ставок. Розвидняється.

252. В хаті на столі лежить уже мертвий Василь. Святково одягнений, вимитий, чистий, красивий. Батько й мати стоять у глибокій печалі.

253. На дверях з'являється Наталка. Вираз кричучого, жахного горя.

254. Мати сідає на ослін. Вона вагітна, їй важко так довго стояти. Вона навіть підносить до рота машинально скоринку хліба.

255—265 (нпл). А Опанас підходить на вулицях до трьох парубків і кожного питає:

— Ти мого Василя вбив?

— Ні, дядьку, не я.

266—276. Тоді, побачивши, що на подвір'ї самотньо стоїть Хома, до нього підійшов.

— Хомо, ти Василя вбив? . . . . . .

. . . . . .

Василя, питаю, ти вбив?

— Ні, не я».

Через те що талановиті письменники прийшли в кіно не зразу і сценарною справою довгі роки займались головним чином сценаристи, які не відзначались особливою уважністю до художнього слова, створився навіть ніби на догоду кінематографічній специфіці з її лаконізмом особливий жанр. Відповідно до теми цієї статті, хотілося б відзначити дві особливості цього жанру: по-перше, він відлякував багатьох письменників од сценарної творчості; по-друге, його довго не хотіли визначати взагалі за жанр через відсутність достатньої кількості загальноприйнятих літературних ознак.

З самого початку звукової ери в кіно вимоги до форми сценарію різко змінилися. Діалог посів у фільмі домінуюче місце, і сьогодні ми можемо, не боячись перебільшення, сказати, що при додержанні всіх інших умов висока якість сучасного фільму обумовлюється високими літературними якостями його діалога: виразністю, образністю, багатством лексикона і високою культурою слова.

Чи не найменше вдавалась кінематографу, незважаючи на його драматургічну основу, театральна п'єса, дія якої проходить в тісному прямокутнику театральної сцени з її, хай навіть іноді чарівливою, умовністю. Природа художнього фільму, як твору мистецтва синтетичного, вміщує в собі і п'єсу, і повість, і роман і разом з тим відрізняється від п'єси і від роману хоча б уже тим, що має можливість показати глядачеві весь видимий світ у всій його безмежній розмаїтості, аж до споглядання самого себе чи тих своїх синів-героїв, що полягли смертю хоробрих в боях за Батьківщину, або тих, що, навпаки, живі й

здорові, перевертають на своїх земснарядах не перший вже мільйон кубометрів землі.

Кіно дуже тісно зв'язане з дійсністю, і в цьому його могутність як мистецтва, яке любить народ, як мистецтва масового, найважливішого з мистецтв. Збільшення обсягу сценарію аж до двосерійного, за небагатьма винятками, більшою мірою обумовлюється творчим методом, ніж необхідністю, що йшла б від природи теми. Як у літературі хорошому маленькому оповіданню ніхто не пробачив би мізерність теми, бо воно є одною з форм художнього вираження глибокої ідеї, так само і кіносценарій є лише лаконічною, зримою сучасною формою художнього мислення.

Горький вважав драму найважчим літературним жанром. Треба мати особливу силу творчої уяви, глибоке знання життя і багатство слова, щоб дати можливість артистам театральної сцени цілком заполонити глядача, щоб ні сценічний підкреслений грим, ні вирізані з фанери дерева декорацій — ніщо не викликало в глядача під час спектаклю критичного до себе ставлення. В поганих п'єсах з поганою мовою, блідими образами, фальшивими ситуаціями навіть високообдаровані артисти знемагають на сцені, задихаючись разом з глядачем серед клею, фарби та мертвих фанерних дерев.

В кіно — інша річ.

На екрані нема ні підкресленого гриму, ні умовності декорацій, апарат фіксує реальний світ — землю, воду, небо, у фільмі фігурують тварини, пташки, і діти у всій своїй безпосередності, і артисти, які пам'ятають про необхідність бути вірними правді природи, пташок і дітей. Тому іноді й сіре, невиразне слово кінодраматурга може проскочити непоміченим у цьому потоці, як певна видимість правди. Тут мимоволі на-

прошується неправильний висновок: ну й чудесно; коли з цих причин убоге, невиразне слово, власне, мало шкодить фільмові, тим краще для кінодраматурга.

Ні, навпаки, тим небезпечніше і шкідливіше воно. Якщо кінодраматургові дозволяється для сценарію майбутнього фільму використати приблизно вдвоє менше слів, ніж драматургові театру для п'єси, і якщо його слово має в кіно такі засоби «захисту та маскування», яку ж вимогливість до слова, яку творчу пильність і глибоку увагу до нього треба виявити, скільки праці й таланту треба докласти, щоб десятки мільйонів глядачів, що вчаться у кіно жити в незрівнянно більшій мірі, ніж ми іноді думаємо, удосконалювали б свій смак, свою культуру, а не навпаки!

Байдужість до слова у сценарії, яка зустрічається ще й досі і зумовлена інерцією старих ремісничих тенденцій, по суті, тільки свідчить про недостатність письменницької культури.

Для письменника, який прийшов у кінематографію, дуже важливо зразу ж усвідомити, що створення кіносценарію не менш складна справа, ніж написання будь-якого іншого літературного твору; що сценарій не п'єса, хоч подібний до п'єси, оскільки повинен задовольняти всі вимоги драматургічної побудови; що сценарій не слід наближати до п'єси, обмеженої специфікою сцени, що фільм має можливості пересування дії в просторі, в часі теперішньому, минулому, давноминулому, майбутньому і в масштабах, не доступних ні для якого іншого виду мистецтва. І, найголовніше,— сценарій вимагає, щоб усе в ньому жило і розвивалось не тільки у внутрішньому сюжетному, але й у просторовому русі, у повсякчасній зоровій змінності. Не можна дивитись на той самий загальний план кадру, наприклад, опери «Кармен»,

двадцять п'ять хвилин, хоч би як розкішно була поставлена опера, хоч би які були обдаровані артисти, хоч би як пурхала по величезному загальному плану сцени сама Кармен. Глядач засвоює на екрані загальний план за двадцять секунд і далі вимагає зміни кадру: йому виконавиця ролі Кармен починає здаватись манюсінькою, не більшою за метелика. Він вимагає, щоб Кармен наблизилась до нього, хоче бачити її очі, читати в них її хвилювання і пристрасті, навіть коли він сидить в останніх рядах. Це його право в кіно, і на це право усі ми повинні зважати.

Автор сценарію ніби говорить режисерові, майбутньому втілювачу його задумів: не забувайте про рух. Я написав для вас не драму і не повість, хоч це і драма, і повість. Це кіносценарій. Це своєрідна проекція частини світу в русі. Будьте щедрі в його показі: рухайтесь. А коли ви приходите до об'єкта нерухомого або до людини, яка не повинна рухатись, перебуваючи в цілковитій статиці, подумайте перед тим, як поставити перед нею нерухомий кіноапарат,— а чи не замінити й тут статичність рухом, знімаючи нерухомий об'єкт з рухомого апарата?

Як писати сценарій? Чи приділяти всю увагу діалогу, ігноруючи ремарки? Чи вважати ремарки чимсь другорядним, бо вони безпосередньо не йдуть на екрані і, отже, можуть бути написані абияк, нашвидкуруч? Інакше кажучи, чи змушувати режисера пробиватися до майбутнього фільму через сухі чагарники недбалих ремарок? Чи бути стриманим, як у театральній п'єсі, чи прагнути, навпаки, дати такий запис, де ремарки хоч і не призвели б до розбухання сценарію і виводили б його із специфічного зорового ряду, проте не тільки своїм змістом, але й формою якнайглибше розкривали б ідею?

Мені здається, треба прагнути саме до цього другого рішення. Треба вживати всіх заходів, щоб сценарій став повноцінним літературним жанром в усіх його деталях. Треба так писати, щоб за допомогою ремарки, нехай іноді й задовгої, але точної і творчої, не тільки режисер, але й актор, який вперше знімається, міг правильно зрозуміти авторський задум.

У театрах режисери звичайно працюють із сталим складом акторів, повторюючи постановки п'єс протягом цілого ряду років.

Сценарій ставиться раз, причому, майже як правило, виконавцями ролей і численних епізодів бувають актори нові, підібрані за принципом їх кінематографічної відповідності ролі чи епізоду, а не за тим принципом, яким іноді керується театр з його сталою трупою.

Ремарки в сценарії можуть сприяти створенню належної атмосфери в сценах, а отже, і зумовлювати стиль усієї картини. Я так завжди в це вірив, що, навіть пишучи сценарії для власних постановок, давав іноді в них деякі пояснювальні відступи. Не як приклад для наслідування, а скоріше щоб засвідчити свою вірність принципові, наведу уривок з сценарію «Щорс», ремарку перед сценою, в якій богунці мріють і в якій я вбачаю серце фільму.

«...Зараз почнеться сцена, перед написанням якої хочеться звернутись з високим словом до художників, операторів, асистентів, освітлювачів,— до всіх, хто повинен розділити зі мною складний труд створення картини.

Приготуйте найчистіші фарби, художники мої. Ми будемо писати відшумілу юність свою.

Перегляньте всіх артистів і приведіть до мене

артистів красивих і серйозних. Я хочу відчути в їх очах благородний розум і високі почуття.

Декоратори, розташуйте їх у народній школі на підлозі, на лавах, на столах на фоні земних півкуль. Поранених перев'яжіть свіжими бинтами, покладіть їх у ряд, і шаблі покладіть поруч. Хай відпочинуть вони після довгих кривавих трудів. Вдягніть їх — відповідно дорогим спогадам про початок нашої епохи.

Освітіть їх, оператори, чистим світлом, щоб усе прекрасне, що пронесли вони по полях України, відобразилось на їх обличчях повністю, і передалося глядачам, і хвилювало серця нащадків високим хвилюванням.

Хай це буде світ вечірній, тихий, як перед святом після довгих трудів.

Хай вони мріють. Не треба їм ні їсти в цей час, ні пити, ні курити, ні зашивати поношений одяг. Не треба звичайних слів, побутових рухів, правдоподібних подробиць. Приберіть геть всі п'ятаки мідних правд. Залиште тільки чисте золото правди. Не опускайте їх в побут. Нема побуту. Є війна. Є перемога і відпочинок поміж битвами. Товариші артисти, є перемога, і ви її героїчні виконавці. Я поздоровляю вас з високим призначенням, я горджуся й захоплююся вами.

Вдивіться в себе,— як невпізнанно змінилися всі! Так недавно відірвала вас доля від весіль, вечорниць і мирної праці, і так багато повідала вам на історичних шляхах України. Як піднялися ваші наміри над побутовими латками, їжею та іншою грою з речами! Які виразні ви самі по собі! Ви — цвіт народу, його благородна юність на гірському привалі. Тихше! Хай ніщо не відвертає вашої уваги. Зараз ми будемо вкладати в уста артистів слова, які навіть не приснились би

на чернігівських луках ні їм, ні їхнім нащадкам цілі, можливо, століття,— не поклич їх до подвигу грім пролетарської революції.

— Ну, добре,— тихо почав немолодий уже кулеметник Василь Титаренко і подивився на товаришів.— Говорять, приміром, бога немає... Природа. Ну, а природу, її ж хтось та створив. Значить, воно щось, очевидно, є» і т. ін.

Такого характеру авторські пояснення до сцен, викладені кожним автором по-своєму, мені здається, можуть бути доречні в якихось найвідповідальніших ключових сценах, де кінодраматургові хочеться найточніше передати для свого режисера і артистів щось найдорожче і таким чином остерегти їх від інших можливих, але небажаних осмислювань сцени.

Часто сценаристам закидають, що їх сценарії довгі і не вкладаються в загальноприйнятий метраж фільму — 2500—2800 метрів. Тут ідеться, звичайно, про зайвину слів, діалогів. Це додає інколи чимало труднощів режисерові і сценаристам. Авторові сценарію часом здається, що різні обов'язкові скорочення діалогів порушують «художню тканину твору», спотворюють його, що без викинутих сцен чи фраз фільм лишається ніби позбавленим найголовнішого і вже, в усякому разі,— «далі в кіно працювати нема рації».

Тут в основі помилки лежить суто літературне уявлення про сценарій і про фільм. Можна ще раз погодитись, що при додержанні всіх інших умов відносна якість фільму обумовлюється змістовністю і яскравістю його діалога. Тільки не треба це положення поширювати на кількість слів. Фільм не може бути довшим, ніж він є.

Авторові часом здається, що все найважливіше

в його фільмі міститься в тому, що говорять один одному його герої. Письменник, а з ним іноді й режисер забувають, що поряд із словами живуть і промовляють до глядача всім тим, що мають вони в собі: праця, і бої, і перемоги, і любов, і страждання, і пафос просторів, і тиша творчості, споглядання, і сповнені часом дуже складного смислу паузи, коли актори, не потребуючи слів і ніби звільнені від їх конкретності, вражають глядача глибиною своїх невисловлених пристрастей.

Створюючи кіносценарій, треба вірити не тільки в свій талант чи в талант режисера-постановника, треба вірити в талант народу, в його ясний розум, душевні багатства і повноцінність сприймання. Треба боятись, щоб глядач не лишився пасивним у своєму сприйманні фільму і не орієнтувався на уявних простаків, тугодумів і малят. Наш радянський глядач — найрозумніший і найкультурніший у світі, і ніколи не слід забувати, що наша країна — перша в світі по кількості людей з вищою освітою і по кількості тих, що вчаться.

Деякі кінофільми занадто літературні. Кінодраматург і постановник, ніби забувши про багатющі виражальні засоби кінематографа, цілком поклалися на самі слова і пливуть за їх течією, гадаючи, що так і треба, що нам, мовляв, нема чого боятися слова, що нам є про що сказати людству. Справді, наша радянська література і все наше мистецтво говорять людству про найголовніше, показуючи йому шлях наших народів до щастя. Це істина незаперечна. Але з цього зовсім не випливає, що кіно повинно ігнорувати свої, лише йому притаманні зображальні засоби. Можна свідомо не вдаватися до багатьох можливостей кіно в тих випадках, коли воно, уподібнюючись друкові,

фіксує на плівці театральну п'єсу; але коли воно виступає як самостійне мистецтво, таке ж, як художня проза чи поезія, воно завжди повинне намагатися використати свою неповторну, захоплюючу й багату специфіку.

Треба завжди розмежовувати поняття багатства художнього слова і багатослів'я, драматичної концепції і її замінника у вигляді докладного взаємоповчання, коли актори, поставлені в становище двох сполучених посудин, переливають один в одного воду відомостей та результатів, узятих з лексикона поганого сценарію.

Репліки повинні бути виразні і якнайкоротші. Не можна писати скрізь усе до кінця і тим самим прирікати артиста на роль читця. Завжди треба думати про те, чого не слід писати, що треба залишити акторові для підтексту, для другого плану, для того, щоб викликати у глядача творче активне сприймання художнього, а не присипляти його зайвою настирливою опікою.

Проза діалога не повинна гримотіти на вибоях з вантажем подробиць, доказів, роз'яснець. Вона повинна ширяти вільно, як добрі вірші, з якими завжди легко як на висотах, так і в глибинах.

Можна по-різному пояснити зайвину слів. Можна виправдувати це значущістю теми чи прикриватися жанровою особливістю фільму, але найточніше словесна перевантаженість пояснюється превалюванням літературного мислення, недостатністю суто професіонального розрахунку і нечітким уявленням про ємкість двох з половиною тисяч метрів плівки.

Довжина діалогів стала майже мірою довжини сценарію, і це погано. Словам у фільмі повинно бути просторо.

Не можна також велике полотно писати одним лише маленьким пензлем. Образно кажучи, сценарій треба писати двома руками: в одній — маленький тонкий пензель для виписування очей і вій, а в другій — великий пензель для широкого, розмашистого письма стокілометрових просторів, пристрастей, масових рухів. Чим більше здатний автор до художнього синтезу, тим більше може він вмістити в один сценарій, гармонійно поєднуючи розміри пензлів і діалоги з іншими видами використання слова.

Здебільшого в наших фільмах слово існує як елемент діалога. Це якоюсь мірою збіднює нашу словесну палітру.

Визнаючи діалог за головний засіб спілкування героїв фільму, ми не повинні ігнорувати й інших способів застосування слова з його іноді дуже великою силою художнього впливу. Зовсім не обов'язково провадити творчий бій на екрані за допомогою одного лише роду військ — діалога, коли поруч з ним можуть успішно йти в наступ внутрішні діалоги, монологи і навіть дикторські тексти, які ми чомусь викинули із свого художнього арсеналу, передавши їх документальній та науково-популярній кінематографії.

У фільмі «Мічурін» я пробував розширити звичайні рамки застосування слова.

...Вмирає дружина Мічуріна. Ми чуємо її останні слова любові і прощання з чоловіком і відчуваємо в них глибоко прихований, так і не висловлений до кінця за довгі роки докір. Ні, мабуть, таки й не докір, а ту жадобу уваги, якої начебто не вистачало все життя. А говорити вже нема сили. Кінчився вже її час, збіг увесь до краплини. Тоді ми зразу після слів «пам'ятаєш, Іване» переносимося (без усякого напливу) в юність. Молодий Мічурін і Саша йдуть за-

квітлим полем. Це реальне для нас, глядачів, бо сцену подано на екрані, але для старого Мічуріна і для старої Саші це лише спогад, та ще й у таку фатальну хвилину.

Тому нехай мовчки ідуть вони, юні, щасливі, охоплені поривом у майбутнє, а ми, автори фільму, будемо говорити за них. Адже, очевидно, лише в них були такі слова, або, правильніше, душевне піднесення, яке можна висловити таким текстом (внутрішнім діалогом):

«— Сашо...

— Ваню... Іване...

— Сашо, рідна моя, я хочу сказати тобі...

— Кажи...

— Знаєш, Сашо, я думаю...

— І я...

— Атож... Одружимося і проживемо з тобою все життя не так, як усі.

— Не так... ні... Зовсім інакше.

— Ми будемо рухати науку й перетворимо всю землю в рай. Нашу верболозову та березову Росію ми перетворимо на сад, такий прекрасний, що ніколи й не снився людству.

— Справді... який ти гарний!

— Яка ти гарна... і за все життя наше, Сашо, ми не скажемо один одному жодного неласкавого слова.

— Так...

— Ніколи!

— Ніколи!

— Життя таке прекрасне.

— Так...

— І так усе ясно...

— Ага.

— Правда ж? Дай мені слово.

— Ваню, і ти...
— Авжеж... Ніколи... На все життя...
— Так... Тільки це...»

Та ось вийшли герої фільму з безжурних юнацьких років у сувору змужнілість. Тягар турбот потьмарив застарілі їхні обличчя, і незгода поселила смуток в їх душі. Тихо в лісі. Тільки шелестить пожовкле листя.

І ми думаємо вголос за Мічуріна (внутрішній монолог), йдучи поруч з ним і чуючи його голос:

«Та ось вийшли ми з лагідних юнацьких років у сувору мужність. Багато прекрасних порухів розгубили на шляхах. І вже не підняти їх, не повернути ніколи. Інші веління життя хвилювали наші серця».

І лише після цього внутрішнього монолога, наблизившись разом з мовчазним Мічуріним до кінця спогадів і до кінця Сашиного життя, ми повертаємось до звичайного їхнього діалога.

«— Чому ти мовчиш?
— Не питай.
— Ні. Чому ти мовчиш, Іване?
— Я кажу — не питай.
— Не кричи.
— Я не кричу... Я стогну...» — і т. ін.

. . . . . .

Так, виникнувши з внутрішнього діалога і внутрішнього монолога, які увібрали в себе величезну кількість часу і змісту на маленькому метражі, звичайний діалог набуває раптом незвичайної гостроти, ніби обновивши себе в інших словесних формах.

Дикторський текст у нас майже цілком вигнано з художніх фільмів.

Він зустрічається надто рідко, так само, як і його рідний брат — напис.

Обом їм відведено незавидну роль швів та латок здебільшого в тих місцях фільму, де в автора не вистачало запасу художніх зображальних засобів.

Відмовлятися од використання дикторських текстів у художніх фільмах на тій підставі, що вони є атрибутами науково-популярних та документальних фільмів, так само безглуздо і шкідливо, як коли б архітектори відмовились сьогодні від елементів пірамідальної чи сферичної форми на тій підставі, що ці форми, мовляв, є атрибутами споруд минулого.

Проти застосування в художніх фільмах дикторських текстів, по суті кажучи, принципових заперечень нема. Від них відмовляються просто на тій підставі, що вони «за сюжетом не виходять» або «зі стилю випадають». Невдачі епізодів, знятих режисерами «під дикторський текст», пояснюються перш за все непродуманістю завдань і цілей. Звикнувши знімати для звичайних сцен синхронно або під «озвучування» в безперервній розмові, русі, для епізодів з дикторським текстом акторів знімають у статиці, скупими на жести і неодмінно німими. «Адже текст буде дикторський, про що ж говорити, коли нічого говорити і реплік у сценарії не написано». А цього вже досить, щоб зняте «випало зі стилю».

«Напишіть мені,— прошу я, як консультант, автора сценарію «Докучаєв»,— напишіть мені, як Докучаєв досліджує грунти Казахстану, Кавказу, Молдавії, Полтавщини, південних степів Росії і України. Не держіть його весь час у канцеляріях серед чиновників. Адже Докучаєв — велетень, основоположник грунтознавства. Це вчений, якого ви, як художник, з цілковитим правом повинні назвати лікарем земної

кулі. Де він тільки не був, де тільки не прикладав вуха до землі, які грунти не вивчав!

— Усе це так. Але от за сюжетом не виходить. З ким він там повинен зустрічатися, про що говорити? У літературі це простіше, а от у фільмі...

— Говорити будете ви в дикторському тексті. А його будете лише показувати.

— Так він випаде зі стилю фільму.

— А ви зробіть так, щоб він не випав.

— Як це зробити?

— Знімайте його скрізь у русі, в дії. Хай він переправляється через бурхливу річку, тоне, хай при ньому хто-небудь потопає чи падає з кручі. Хай він рятує цю людину, хай зустрічається з місцевими жителями. Продумайте для кожного кадру дію, рух, типове оточення Докучаєва в дії. І неодмінно — діалоги. Хай і він, і все навколо говорить. У вас ніби зіпсувався звуковий апарат. А знімати треба. От лихо! Тоді ваші німі кадри, зроблені за всіма правилами звукового синхронного знімання і при монтажі об'єднані дикторським текстом, з якого глядач дізнається про величезний творчий шлях ученого, набудуть особливої документальної переконливості. І тоді ніщо не випаде зі стилю і фільм збагатиться показом широких просторів, семимильними кроками піде від умовностей театру, заіскриться новим змістом, і інформаційний дикторський текст ваш набуде всіх прав і ознак художнього прийому. За цим принципом вийшов художньо виправданий дикторський текст у фільмі «Скандал у Клошмерлі» [38]. Цей метод застосував я у фільмі «Щорс» у 1939 році.

Ось, відступаючи широкими волинськими полями, проносять бійці на ношах Боженка. За ношами ведуть коня, накритого чорною буркою. Гуркочуть

гармати, горять хутори. В порожнє небо здіймається дим пожеж. Коні шарахають од вибухів і розлітаються по полю, наче віщі птахи. Оглядаються вершники в тривозі і плачуть. Усе виросло до справжніх велетенських розмірів своїх. У безмежному просторі столочених ланів, у вогні й гуркоті, в тому, як драматично відкочується могутня людська хвиля, народна епопея постала перед очима її творців і виконавців у незабутній своїй величі й силі. Записаний на ці кадри пояснювальний дикторський текст звучить разом із зображенням і як воєнне зведення, і як монтажний перехід, і як драма. Ось він:

«Наближалось до кінця незабутнє літо тисяча дев'ятсот дев'ятнадцятого року. Весь український південний захід білів швидко, як від прокази. Уже було зайнято Вінницю, Бердичів, Рудню. А з півночі, від Бахмача, на Київ навалювався з офіцерськими полками генерал Драгомиров. Щорс метався в цьому зловісному колі, як тигр. Боженко помирав».

Але, згадуючи деякі свої творчі досягнення, що здаються мені вартими уваги і чимсь повчальними, я не можу пройти мовчки і повз ті місця в своїх фільмах, де я не досягнув справжнього успіху. Наскільки це збереглося в моїй пам'яті, всі недоліки в окремих епізодах чи в монтажних зв'язка́х епізодів, їх неповнота або, навпаки, надмір у таких фільмах, як «Іван», «Аероград» і навіть «Щорс», були зумовлені якістю моїх же сценаріїв. І нікому нема й не повинно бути діла до того, що авторове знайомство з життям величезного нашого Примор'я було для створення «Аероградa» надто короткочасним, а сценарій «Іван» з ряду причин писався лише одинадцять днів, і фільм почав зніматися без підготовчого періоду. А при зніманні «Щорса» я мав справу з таким багатством історико-

революційного матеріалу, хвилюючого й неоціненного, що, весь охоплений почуттям палкої любові і глибокої пошани перед величчю зробленого народом під керівництвом партії, я ніби виїхав у поле і попрямував по свіжих слідах великих історичних діянь моїх сучасників і при цьому завжди твердо тримав свої пензлі в руках. Мені здавалось тоді, що все гідне екрана. І справді, усе й було гідне екрана, усе до останнього кадру, до останнього метра. Тільки закони сприймання художнього залишились законами.

Так, згадуючи тепер усі нікому не видні внутрішні битви свої і своїх товаришів, усі сумніви, труднощі і прикрості у процесі створення фільму, коли сценарій уже затверджено і, як ведеться, вже «пронумеровано, прошнуровано і скріплено сургучною печаткою», я приходжу до такого висновку: народ доручив нам свою кінодраматургію для того, щоб ми здобували в ній перемоги, і ні для чого іншого; тому створити добрий сценарій — це перш за все означає побудувати фільм за авторським столом на папері увесь до єдиного метра. Щоб у сценарії, як у непорушному будинку, розташувався весь його ідейний і образний видимий зміст аж до якнайбільшого ряду деталей, щоб усі частини його були помірні, як в архітектурі або музиці. Щоб не опинявся потім режисер перед сумною необхідністю ламати сценарний будинок і викидати з нього майже половину будівельного матеріалу, як це траплялось іноді з режисерами, зокрема з постановниками фільму «Далеко від Москви», яким було запропоновано сценарій приблизно на шість тисяч метрів.

Незрівнянна сила впливу кіно на формування естетичного смаку багатомільйонного глядача зобов'язує нас невтомно і пильно берегти чистоту мови. Вико-

ристовуючи всі її надбані віками скарби, треба очищати її від архаїзмів, провінціалізмів і того хвацького словесного «новаторства», яке під маркою побутових словечок засмічує нашу мову зовсім так, як шуми і тріщання засмічують звучання радіопередачі,— іноді до такої міри, що вона здається вже ненормальною. Не все те народне, що так або інакше знайшло собі місце в народі. Є і в народній мові чимало слів і словечок, від яких він звільняється в міру зростання своєї культури, і наш обов'язок допомогти народові в цьому засобами свого, здатного говорити, мистецтва. Менш за все нас повинна вдовольняти роль фотографа народної мови. Письменник більше селекціонер, ніж фотограф, письменницький лексикон — це пильно селекціонований лексикон культурного перекладача мови своїх сучасників, свого народу для всього людства і для прийдешніх поколінь.

Навряд чи варто також захоплюватись уявним збагаченням письменницької словесної палітри за рахунок введення в неї слів, а іноді й цілих тирад з іншої мови. Гоголь дуже рідко користувався українськими словами в діалозі. І це не заважало йому, створюючи яскраві національні образи, часом дать читачеві відчути своєрідність української мови. Навіть у такій сцені, де кожен автор вважав би обов'язковим для себе вкласти в уста героїв якнайбільше українських слів, бо цього, здавалося б, вимагає сама обстановка, Гоголь обмежується всього лише чотирма-п'ятьма українськими словами.

У деяких наших сценаріях і фільмах персонажі, які розмовляють по-українському, але мова яких не досить чиста, серед інших дійових осіб, що говорять по-російському, справляють іноді, всупереч бажанню

авторів і виконавців, враження простаків, які не навчилися як слід російської мови.

Це приводить авторів і виконавців до зовсім несподіваних наслідків. Не національні образи, а етнографічні ходячі нонсенси з'являються ні з того ні з сього на екрані.

На закінчення, обстоюючи всебічний розвиток культури художнього слова у фільмі, я хочу ще раз нагадати про існування єдиного в своєму роді арсеналу могутніх зображальних засобів несловесного походження, засобів напівзабутих, часто ігнорованих, а іноді й зовсім загублених. Куди зникло мовчання? Чому дедалі рідше з'являється на екрані мексіканська дівчина (я маю на увазі героїню фільму «Мексіканська дівчина»), яка мовчки бреде через широкий і бистрий потік назустріч своєму нещасному другові, без жодного слова бере в нього білизну і мовчки йде від нього перед враженим і схвильованим залом кінотеатру? Чому так затяглось наше тріумфування з приводу набутого дару слова, що ми від першого до останнього кадру іноді не закриваємо рота? Я не дивуюсь балаканині в американських фільмах. Там багатослів'ям прикривається духовна пустота, безпросвітна проза й бажання якнайпростіше і якнайшвидше сфабрикувати дві тисячі п'ятсот метрів. Але навіщо балаканина нам?

Ми часто забуваємо про тишу в фільмі. За недостатність нашої роботи над словом у сценарії, за наше невміння стисло висловлюватись розплачується режисер. А з ним разом, самі того не усвідомлюючи, розплачуємось і ми, кінодраматурги. На нас діє літературна інерція, і ми забуваємо, які барви втрачають наші діалоги у фільмах, позбавлених тиші, позбавлених мови речей, зорових метафор, метонімій та інших

засобів несловесного вираження, які завжди викликають у глядача вдоволення і те, що я називаю вдячністю за віру в його розум. Спробую навіть назвати кілька видів тиші. Може бути тиша роботи. В театрі працю найчастіше не показують, про неї лише говорять. В кіно ми показуємо працю. Отже, може бути тиша гармонійно злагодженої роботи. А що є прекраснішого за людину в праці? Може бути тиша простору. І може бути тиша патетична або лірична тиша спокою. І є тиша споглядання і сповнена високої поезії тиша мислення, тиша творчості або тиша результату, розв'язки, тиша глибоких внутрішніх переживань, це — не просто відсутність слова, а такий розвиток усієї дії спектаклю, що дає змогу використати паузу як яскравий засіб художнього вираження.

Не треба цілковито покладатися на режисера в цих питаннях. Ми, автори сценаріїв,— головні проектувальники фільму на папері. Усе те, що постало в нашій уяві, ми повинні перш за все самі гармонійно розташувати на ста сторінках сценарію і вже у сценарії орієнтуватися в усьому цьому так, щоб обриси майбутнього фільму в усіх його найголовніших і неголовних основах були ясними. І коли, охопивши таким чином світ, що виник у нашій уяві, і чимало попрацювавши, ми відчуємо, що точку для справжнього бачення ми обрали достатньо високу і стали на ній міцно, це означатиме, що й головну правду життя ми, як поети великої епохи будівництва комунізму, піднесли високо у найважливішому з мистецтв — радянській кінематографії.

1954.

ПИСЬМЕННИК І КІНО В СВІТЛІ ВИМОГ СУЧАСНОСТІ

Часу для виступу так мало, а питань, зв'язаних з життям нашої радянської кінематографії, так багато, що я торкнуся лише найголовніших з них і, тримаючись у рамках доповіді С. Герасимова, говоритиму переважно про кінематографію.

Основна думка доповіді полягала в тому, що завданням кінематографістів є якнайповніше відтворення у фільмах особливостей літературного почерку письменників. Ця думка вірна лише в тій мірі, в якій вона стосується питань екранізації готових літературних творів, і передусім класичних.

Проте, визнаючи, що художня кінематографія базується на літературі, ми повинні все ж констатувати, що навіть найсумлінніші екранізації літературних творів майже завжди поступаються якістю самим оригіналам, незалежно від того, чи бере участь у цій справі автор твору, чи ні. Мабуть, не можна твір одного мистецтва передати адекватно зображальними засобами іншого мистецтва. Тому більшість видатних літературних творів, що не розраховані в процесі свого написання на екранне життя, і виходять громаддям своїх достоїнств за межі зорового кінематографічного кола, і втрачають в кіно щось із своєї якості. Кінематографія виступає тут не у всеозброєнні свого первородства, а скоріше як спосіб для більш чи менш повного вираження суті літературного явища.

Аж ніяк не применшуючи значення екранізації класичної літературної спадщини, слід визнати, що наші завдання і письменницькі обов'язки щодо художньої кінематографії значно ширші і специфічніші.

Ми повинні говорити про сценарій як про літературний жанр.

Чи є кіносценарій художнім жанром, чи ні? Це питання ще й досі ставлять деякі письменники. На нього я відповім словами одного колгоспника. Якось мова зайшла про те, чи є в людини душа, чи її нема, а є рефлекси. Колгоспник сказав задумано: «Це як у кого. Якщо людина душевна — душа, а вродиться казна-що, тоді вже те, що сказали,— рефлекси».

Якщо письменник талановитий, то написаний ним сценарій — художній жанр; у бездарного ремісника,— жанр нехудожній.

Так не тільки в кінематографії, але й у драматургії, в усій літературі, в кожній справі.

Знаменитий французький художник-комуніст Пікассо на старості літ, засукавши рукава, почав в одному маленькому місті розмальовувати в керамічній майстерні тарілки та блюда. І що ж? Вийшов чудовий художній жанр.

А в Каховці на будівництві нового міста один виконроб показував мені дівчину, що вміє, як він казав, «художньо» виливати цементний розчин. Побачивши ту дівчину за роботою, я зрозумів, що вона й справді виливає цемент художньо. Дівчина була прекрасна, справді досконала і пластична в кожному своєму русі,— а немає нічого прекраснішого за людину в праці, за молоду людину в праці! — вона була бездоганна в своєму художньому творчому жанрі на спорудженні будинку.

Значить, поговоримо про жанр,— звісно, не протиставляючи кіносценарій романам або повістям, а поговоримо про нього, так би мовити, у плані діловому, практичному.

При найглибшій повазі до літератури ми, на жаль, не можемо сподіватися, що одержуватимемо кожного року сотні нових романів, подібних до «Тихого Дону», «Молодої гвардії», «Піднятої цілини» чи «Повісті про справжню людину». Екранізація літератури ніколи, мабуть, не зможе забезпечити кінематографію як промисловість, бо, до речі скажу, і сто п'ятдесят фільмів на рік — це не ідеал, а тільки початок широкої течії кіномистецтва, названого В. І. Леніним найважливішим з усіх мистецтв. Не може великий радянський двохсотмільйонний народ, який несе світові передову, нову культуру, задовольнитися навіть ста п'ятдесятьма фільмами! Я думаю, що незабаром ми прийдемо до не менше як чотирьохсот фільмів на рік.

Глибоко переконаний у слушності цих думок, я дозволю собі, проте, твердити перед вельмишановним з'їздом, що, може, і через десять років, зібравшись тут і ревізуючи свій арсенал: «Тихий Дон», «Підняту цілину», «Молоду гвардію» тощо, ми зможемо приписати до цієї давньої і славетної зброї не так багато, як нам хотілося б, нових назв. Це може статися, якщо ми не змінимо докорінно всієї практики свого ставлення до кіномистецтва, коли не будемо його розглядати як найбільш могутній, найбільш художньо яскравий, справді народний жанр, якщо ми не умовимося, що для сучасності кінематографія має значення в тисячу разів більше, ніж живопис для епохи Ренесансу; що ми, радянські письменники, неприпустимо відстали в кіномистецтві; що один фільм протягом півріччя збирає більше глядачів, ніж один театр за сто років, якби він грав без вихідних і при аншлагах, і що немає дорогих фільмів, а є дорога їх відсутність.

Природа кіномистецтва, як ніякого іншого ми-

стецтва, всією своєю головною суттю розкривається в сучасності. Кіно оперує способом фотографування, а фотографія — це документ. Це — зображення дійсності, яка реально, об'єктивно існує. У кіно, як вам відомо, найкраще виходить природа, тварини, діти і актори, які грають з правдивістю дітей. Отже, головним матеріалом кінематографії є реальна дійсність, документальність. Кіномистецтво належить передусім дневі нинішньому, спрямованому в майбутнє, і меншою мірою — минулому, тобто фотографуванню штучно створеного, того, що не існує.

Все найкраще, що ми зробили в нашому кіномистецтві,— сюжети, образи, характери, народні сцени, події,— все належало нашій живій сучасності, народженій Великою Жовтневою революцією. Так було і так буде.

Тим-то хай наша розмова про кінодраматургію буде розмовою про сучасність і про майбутнє.

Чарівною особливістю кіномистецтва є тільки йому одному властива можливість відчутно, зримо переносити масового глядача в часі і в просторі і в будь-якому напрямі. Ця його особливість дуже цінна не тільки багатством видовищності, як такої, що її чомусь останнім часом уперто ігнорує наша кінематографія.

Найдорожчим у цьому образотворчому синтетичному мистецтві є філософська сутність його природи. Кіно — витвір нашого великого XX століття. Кінематографія проникла в життя народів. Кінематографія сьогодні — могутня зброя в руках наших ворогів. Хай же вона буде не менш, а більш могутньою зброєю в наших руках — зброєю передового загону людства!

Тому над кількісним і якісним відставанням, над гальмуванням розвитку кінематографії, зумовленим

тими чи іншими причинами, ми, діячі радянської соціалістичної культури, повинні глибоко замислитися, як над своєю особистою, творчою, кровною літературною і громадською справою.

Пробачте, що почну розмову з найвищої ноти.

Як відомо з висловлювань найвидатніших учених, в найближчі сорок п'ять років, тобто до двохтисячного року, людство обслідує всю твердь сонячної системи, яка в багато разів більша від тверді земної кулі.

Чому воно це зробить? І для чого? Який у цьому практичний сенс?

Можна твердити, що це потрібно для розвитку людства, що це нове колосальне його надзавдання. Але не тому, що, не здійснивши цього завдання, людство почало б вироджуватися через тисячу або дві тисячі років, як гадають деякі зарубіжні вчені. Цього, певна річ, не сталося б. Людство розв'яже це завдання тому, що справді у вік атомної енергії настав час зробити це. І за життя чи не половини нас, а може, і всіх, це завдання буде розв'язано.

Що ж перенесе нас в інші світи, на інші планети? Що розширить наш духовний світ, наше пізнання до справді фантастичних розмірів?

Кінематографія.

Які простори розкриває кіно для творчості сучасного письменника! Скільки великих відкриттів чекає на нього в цій чудовій діяльності!

Тому сьогодні особливого інтересу набирає розмова про те, що таке двісті художніх фільмів на рік — кількість, якої ми з вами маємо досягти і повинні будемо досягти якнайшвидше, бо інтереси нашого радянського народу вже не дозволяють нам цього не зробити.

Як вплинуть на характер нашої літератури, на її

розвиток всі ці двісті-триста не по-голлівудськи, а по-нашому, розумно і талановито зроблених кіносценаріїв, кіноповістей, кінодрам? Вони, мені, здається, значною мірою змінять обличчя літератури, вони внесуть багато нового в наше письменницьке світобачення і світовідтворення. Вони змусять письменника стати більш строгим, точним у своєму мистецтві, внесуть у його палітру гостроту, динамізм. Вони запалять нас на вільний рух у всіх координатах часу і простору.

Кіномистецтво треба любити всім і йти йому назустріч.

Я закликаю: хай кіносценарій на найближчі роки стане для нас головним дослідним полем почуття нового в літературі. Це організує наші творчі, розумові, часом хаотичні, часом традиційні лави. Ми станемо лаконічні і від багатотомних і товстих романів почнемо, можливо, повертатися обличчям до лаконізму Маяковського і Пушкіна.

Згадаймо, що в сценарії повнометражного фільму ми маємо пересічно тільки сім тисяч слів діалога, тобто половину словесного арсеналу п'єси. Кіно — це пластичне, найбільш образне, поетичне бачення. Адже й поезія — це теж своєрідна проза, з якої викреслені всі зайві слова, через що залишені волею автора раптом постають перед нами в струнких і чистих рядках, з новим чарівним змістом. А там, де поетові треба рухатися, там усі слова раптом, як у сценарії, самі повертаються в теперішній час:

«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.

Движенья быстры. Он прекрасен...
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом...
Швед, русский — колет, рубит, режет,
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон...
Ура! мы ломим; гнутся шведы...
Еще напор — и враг бежит...
Пирует Петр...»

Чим не сценарій?..

Як же треба дорожити в сценарії словом, стиснутим до кристалічної форми, дорожити і думкою, і самою формою думки, щоб вона, неначе диск дискобола, летіла далеко і точно, а не як випадково кинута цеглина!

Думок! Більше думок — високих, образних і яскравих!

Яким почерком, яким пензлем писати: маленьким чи великим? Чи писати двома зразу: в одній руці — маленький, для виписування вій, у другій — широкий, великий, для широкого змалювання століть і тисяч кілометрів?

Як розміщувати слова діалога? В один тріскучий трафаретний ряд, як ми поки що всі робимо, чи ні?

Чи обов'язково вести творчий бій на екрані з допомогою лише одного роду військ — діалога? Чи двинути з ним в наступ внутрішні монологи, внутрішні діалоги та авторські тексти?

Не пригнічуйте режисерів надміром слів, з якими ви не звикли боротися. Залиште режисерам тільки

найпотрібніші слова. Хай герої кінофільмів бодай хвилечку помовчать — для музики і для паузи. Хіба тиша не промовляє часом більше за всякі слова? Тиша праці, гармонійно злагодженої. Тиша простору. Тиша патетична або тиша лірична. Тиша спокою. Тиша споглядання, самоспоглядання. Тиша мислення, творчості, тиша наслідку. Тиша глибокого душевного стану, роздуму...

Питання, зв'язані з проблемою ємкості фільму, з втраченою майже всіма поетикою фільму, з його сюжетною композицією, з глибиною і багатогранністю його змісту і з сучасними зображальними засобами, змусять, можливо, навіть старих, досвідчених митців переглянути деякі класичні, традиційні погляди, в річищі яких ми часом пливемо, ухиляючись від роботи над короткими сценаріями.

Згадаймо, що геніальний Лев Толстой наприкінці свого життя, на світанку кіно, мріяв про сценарій. Це в ті часи, коли він орав свою ниву сохою і їздив верхи на коні! Як же нам, людям, що мчать у ЗІМах і перелітають за одну ніч через океани, як же не згадати про це сьогодні? Адже від Толстого до нас минуло, в певному розумінні, більше часу, ніж від Данте до Толстого.

Згадаймо, як багато освячених віками уявних достовірностей, оспіваних поетами минулого, геніями давнини, зникло за цей час у нашій країні, пішло в непам'ять. Зникло божество, святі, сатана, душа, дух Банко, демон, тогосвітнє життя, рай, пекло, чистилище, пророцтва; доля, фатум, молитви, сповідь, гріхи, дуель, спадщина, земельна власність, спекуляція, династія, національна ворожнеча, нерівність, експлуатація... Величезні бреші на їх місці заповнено іншим, розумним смислом. Вся, так би мовити, пси-

ходинаміка нашої нової, радянської людини, та й не тільки нашої, стала іншою. Зникли таємниці, невідомі землі. Від швидкостей і радіохвиль земна куля дуже зменшилася, а життя людини стало ширшим і багатшим. І вперше за всю історію перед людьми розкрилася доля всього людства в усьому драматизмі велетенської боротьби праці з капіталом.

Руйнування чи творення? Ось головне питання, що постало сьогодні перед людством.

На варті миру і творення стоїть наш радянський народ. Стоїть гордо, свідомий свого високого призначення, у всеозброєнні техніки, розуму, морально-політичної єдності.

Чому ж ми не озброїли його і найважливішим з мистецтв тією мірою, на яку він давно має право сподіватися?

Як могло статися, що народ сьогодні невдоволений нами, кінопрацівниками, що нами невдоволені партія і уряд?

Великої шкоди було завдано кіномистецтву, коли під час здійснення народом грандіозних всесвітньо-історичних справ, наче зневірившись у моральній стійкості й силі великих і малих своїх сучасників, авторів і здійснювачів перемог, кінематографісти, за вказівкою колишнього міністерства, подалися по якусь непотрібну санкцію в історію минулих століть, наче шукаючи в ній непотрібних аналогій; коли, захопившись пишним декорумом історичних екранізацій, кинулося кіномистецтво в театральщину, в зовнішню пишноту, у владу оперних гримерів, костюмерів, від яких не визволилося й досі; коли воно забуло, що основна його справа — не минулий, а нинішній день, що в темах і проблемах сучасності полягають і далі полягатимуть його найголовніші завдання, що не було, до

того ж, в історії більш героїчних часів, ніж наш час, ні розмахом подій, ні силою драматизму, ні безмірною глибиною їх значення.

Історія народів учить нас, що та держава велична, в якій велична мала людина.

Ми сміливо можемо сказати всьому світові, що наша держава велична тому, що малі люди в ній величні.

Наша Радянська держава велична саме величчю своїх простих людей — трудівників, воїнів, мислителів, перетворювачів землі. Ось головна, велична тема кіномистецтва.

Чому ж і в ім'я чого ми обминули тему звичайної радянської людини? Чому тему рядової людини ми трактуємо як рядову тему? І чому наша кінематографія скоротилася за останні роки до розмірів бальзаківської шагреневої шкури в момент її граничного скорочення?

Існує в математиці так звана крива Гаусса, що нею користуються при різних статистичних обчисленнях. Візьмімо для прикладу населення країни. Як воно розташується за кривою Гаусса? Скажімо, геніїв — три, талантів — тисяча, сторічних — дванадцять тисяч, силачів — п'ятнадцять тисяч, бюрократів — один, робітників-ударників — стільки-то, колгоспників-ударників — стільки-то, разом — сто мільйонів.

Кінематографія, скажімо, виробляє щороку сто фільмів, з них блискучих — п'ять, хороших — двадцять, середніх — п'ятдесят, поганих, пробачте,— двадцять п'ять.

Не подобається нам ця крива Гаусса, сказали мудреці в колишньому Міністерстві кінематографії. Відмовимося від середніх і поганих, а робитимемо

тільки хороші й блискучі фільми, тобто не сто, а тільки двадцять п'ять.

Наступного року розташувалися на кривій двадцять п'ять фільмів: блискучих — два, хороших — п'ять, середніх — десять, поганих — сім.

Не годиться! Будемо робити лише сім фільмів.

Робимо сім: блискучих — нема, хороших — два... і т. д.

От як помщається за себе нерозуміння того, що прекрасне пізнається в порівнянні і що якість виростає з кількості.

Що втратили ми через зменшення виробництва до семи фільмів на рік? Дуже багато, особливо щодо професіоналізму.

Віддаючи належне всьому дорогоцінному, що створила наша славна радянська кінематографія, ми не можемо не визнати, що наше професіональне вміння знижується. Працюючи на сценарній студії як член редколегії, я помічаю, що автори часто і охоче ігнорують багатющі можливості кіномови. Обминаючи головні теми сучасності і ховаючись в історію чи екранізацію спектаклів та опер, ми тим самим перестали бути розвідниками партії, а стаємо запізнілими ілюстраторами її заходів.

Ми не прагнемо видовищності, шукання нових форм, новаторства — цієї першої потреби людської уяви. Втрачено пристрасність, яка завжди характеризувала наші фільми.

Драматургія, поезія, пристрасність поступилися місцем ретельному редагуванню, субординації. Битви часом замінювались маневрами, характери і образи — посадами. Ми почали забувати, що в сценаріях, а також у фільмах повинна весь час виразно відчуватися художня атмосфера, відсутність якої ніщо не

може замінити: ні начальницькі інтонації героїв, ні їх хвастання майбутнім. Без трепету людських почуттів фільм мертвий, як планета без атмосфери. Бувають не тільки сценаристи і режисери, але художники і скульптори, у яких всі фарби, каміння і глина мертві. Все є: майстерня, високе звання, академія, розум. Лише одного немає — хисту до перетворення мертвої природи в живу. Немає емоцій, таланту, а без людських емоцій, як говорив Ленін, ніколи не було, немає і не може бути людського шукання істини. Там, де немає боротьби людських пристрастей, немає мистецтва. Щоб хвилювати глядача, треба не тільки артистам-виконавцям, треба самим бути зворушеним. Щоб радувати, просвітлювати душевний світ глядача і читача, треба нести просвітленість у своєму серці, треба правду життя підносити до рівня серця, а серце нести високо.

Художня совість не дозволяє мені погодитися з твердженням співдоповідача С. Герасимова, що буцімто Ейзенштейн з його хибними теоріями був колись винуватцем багатьох наших помилок і що його невдачу в німому фільмі «Жовтень» згодом виправив М. Ромм у своїх ленінських фільмах. Мені здається, що про митців, особливо про тих, які пішли з життя, слід судити з того, в чому вони мали успіх, а не з того, в чому вони зазнали невдачі. Як каже китайське прислів'я: «Боєць і з вадами боєць, а муха без вад — лише бездоганна муха». Гоголь залишився в пам'яті вдячних нащадків як основоположник російської реалістичної літератури, як геніальний автор «Мертвих душ», а не «Листування з друзями». І Сервантес не менший від того, що не всі його твори були на рівні «Дон-Кіхота». Історія мистецтва знає чимало великих імен, які залишили своє світло в одному творі.

Ейзенштейн живе в світовому кіномистецтві «Панцерником «Потьомкін», що приніс свого часу славу російському радянському кіномистецтву.

У авангарді завжди було і буде важко. Ейзенштейн був великим бійцем нашого кіноавангарду. Він пізнав щастя перемог, тернистий шлях шукань і згубну гіркоту терпкого трунку з чаші Івана Грозного, до якої навряд чи треба було йому доторкатися. Як людина, він завжди був більший за свої фільми. І справа, отже, не у «виправленні» помилок його «Жовтня»: адже народилося нове кіномистецтво, звукове.

Товариші письменники! Добре, що нарешті ми заговорили про почуття. Так само як окрему людину можна часом надто підносити чи здрібнювати залежно від того, що їй довго приписуватимуть, можна здрібнити навіть душевні багатства цілого покоління, приписуючи йому довго й уперто нехтування глибокими і ніжними почуттями. В усякому разі, ми, кінодраматурги, чомусь намагаємося це робити.

Багато років я запитую: звідки у нас цей убогий антинародний стиль показу любові на екрані? Що це за знущання з кращих почуттів синів і дочок народу? Чому в своїх сценаріх і фільмах ми такі скупі на ніжні порухи душі, на увагу, злагоду, ласку, поцілунок? Навіщо ми збіднюємо серця наших юних сучасників? Чому, невдоволені, вони змушені шукати відповіді на ці благородні поривання свого віку в художників минувшини, в них черпати зразки краси?

Любов розумна, говорить приказка, любов прозорлива. Любов підносить людину, робить її прекрасною, натхненною. Скільки великих шедеврів мистецтва продиктовано любов'ю! Якими пензлями рухала вона! Взаємна і гармонійна, вона робить людину щасливою. Відринута і занапащена, вона завдає

деяким натурам глибоких душевних страждань, які були, є і будуть, доки житиме людина на землі.

Що ми зробили з любов'ю?

Спонукувані різними, але завжди лицемірними міркуваннями чи на догоду моді, чи уявній виробничій діловитості, а найчастіше через «столичну» байдужість до народу і незнання його, ми підкорили його почуття своїм кіносхемам, вигаданим у кабінетах редакторів. Саме цим ми збіднили на екрані колективний портрет нашого юнацтва. Воно насправді краще, глибше, духовно багатше.

Керовані хибними мотивами, ми всі, за винятком хіба одного Шолохова, вилучили з своєї творчої палітри страждання, забувши, що воно є такою ж величезною достовірністю буття, як щастя і радість. Ми замінили його чимось на кшталт подолання труднощів...

Нам так хочеться прекрасного, світлого життя, що жадане і сподіване ми мислимо часом як уже здійснене, забуваючи тим часом, що страждання буде з нами завжди, доки житиме людина на землі, доки вона буде радіти, кохати, творити. Зникнуть тільки соціальні причини страждань. Сила ж страждання завжди визначатиметься не стільки гнітом якихось зовнішніх обставин, скільки глибиною потрясіння.

Я не закликаю нікого творити плаксиві песимістичні сюжети. Так само, як і ви, я люблю народ і розумію, що особисте життя моє має сенс остільки, оскільки воно спрямоване на служіння народові. Я вірю в перемогу братерства народів, вірю в торжество комунізму, та коли при першому польоті на Марс мій улюблений брат чи син загине десь у світовому просторі, я нікому не скажу, що переборюю труднощі його втрати. Я скажу, що я страждаю.

Я прокляну небесні простори і буду плакати ночами в своїм саду, заглушаючи шапкою ридання, щоб не сполохати соловейка з квітучої вишні, під якою цілуватимуться закохані.

Згадаймо героїчний шлях нашого озброєного народу від Волги до Берліна, коли, розтрощивши фашизм, поставив він пам'ятник своєму синові-воїну з мечем в одній руці і з немовлям біля серця в другій,— який величний безприкладний символ! Чи ж нам ігнорувати цю велику його достовірність!

Скільки пролито крові, скільки покладено праці, скільки вистраждано! Треба повною палітрою писати портрет великого радянського народу.

Треба так його писати і так заповісти цей портрет будучині, щоб народи, які прийдуть до комунізму, завжди, глянувши на цей колективний портрет, читаючи про нього в книгах, розглядаючи в кінофільмах, згадували з любов'ю і вдячністю: які чудові, мужні, й гідні люди жили на початку будівництва нового світу, будівництва комунізму.

Товариші письменники! Вимагайте від своїх режисерів показу краси радянського народу, народу російського, і зокрема росіянки. Краса почала зникати з екрана. Російський народ красивіший, ніж ми його зображаємо на екрані. Про красу росіянки писало багато іноземних мемуаристів усіх епох. Про це говорили і наші сусіди в роки Великої Вітчизняної війни. З цим у нас, кінематографістів, уже давно не гаразд. Я пам'ятаю, деякі естетствуючі кінодіячі гнали з екрана красу юних синів і дочок народу, як нібито непотрібну «красивість», вважаючи, що дочки робітників і селян повинні бути простішими, грубішими. В цьому нехтуванні юністю і красою народу криється неповага до його гідності. Під виглядом

буцімто життєвої правди завдається тяжкої шкоди можливості бачити прекрасне в народі. Більше юності в мистецтві, більше чарівності душевної і фізичної.

Народ не прощає поганих полководців. Він висуває їх для того, щоб вони вигравали битви, а не програвали. Народ не простить і нам, якщо ми не будемо пам'ятати про це. І Центральний Комітет партії в своєму привітанні нашому з'їздові закликає нас «до сміливих творчих дерзань, до збагачення і дальшого розвитку всіх видів і жанрів літератури, до підвищення рівня художньої майстерності з тим, щоб у повній мірі задовольняти все зростаючі духовні запити радянського читача».

У нас, радянських письменників, є всі необхідні умови для творчості — увага партії і багатомільйонного народу.

Дамо ж народові чотириста сценаріїв на рік, хороших і різних!

Як конкретну пропозицію вношу: сценарну студію, в якій я працюю дванадцять років, розширити вдвоє і перетворити її в редакцію великого періодичного кіножурналу «Сценарій», в якому сценарії повинні друкуватися так само, як і всі інші твори в своїх товстих багатотиражних журналах. Це пожвавить нашу атмосферу і дасть величезну користь усьому нашому літературному фронту і всьому народові.

Виступ на II Всесоюзному з'їзді письменників 20 грудня 1954 р., Москва.

У ПОШУКАХ ОБРАЗУ НАШОГО СУЧАСНИКА

(Митці кіно і сучасність)

Величезні історичні зміни в нашій дійсності можна і треба показувати через долю людей, через образи, створені людиною-митцем, що допитливо шукає високої правди всеперемагаючого життя, пристрасно любить це життя.

Без людських емоцій немає і не може бути людського шукання істини. Пристрасність митця-громадянина, натхненого інтересами життя народу, його здатність любити і ненавидіти разом із своїм народом — неодмінна, перша умова, без якої митець не може знайти свою тему, свою манеру в мистецтві. Наша кінематографія народилася з Жовтневої революції. Вона увійшла в світ, натхненно відображаючи явища дійсності, вона дістала свою патетику, дістала свою форму — полум'яну, вражаючу — від революції. І це хвилювало і вражало наших друзів у всьому світі, і це непокоїло наших ворогів, переконуючи їх у нашій силі.

Кіно — мистецтво більше сьогоднішнього і завтрашнього дня, ніж сьогоднішнього і вчорашнього. Письменник, митець, звертаючись з екрана до свого народу, повинен хоч трохи, але бути попереду сьогоднішніх подій, митець повинен бути в авангарді свого народу. Він мусить бути, як Володимир Маяковський. Що було характерне для Маяковського? Він мав органічне чуття господаря своєї епохи — він був слугою народу і господарем у своїй країні: він витирав плювки шершавим язиком плаката, він вітав перші успіхи нашої промисловості й торгівлі, він разом з кузне-

цьким робітником радів ванні в робітничій квартирі, він нещадно нападав на бюрократів, уражав їх стрілами сатири. Мені здається, що пристрасність, прагнення новаторства, досконалості форми — те, що в нас було і що почасти і досить відчутно втрачено, має бути відновлене на новому етапі розвитку радянського кіномистецтва.

Треба відродити поетичність кіно, видовищність, щоб у митців кіно незмірно виросло відчуття себе, свого таланту у великій безнастанній боротьбі за формування передової людини, передової ідеології, мистецтва.

Кожному митцеві хочеться (і це цілком природно) більше залишити себе для свого народу, продовжити своє життя в творах мистецтва. При цьому вибір теми, знаходження певної її концепції відіграє дуже велику роль. Велич такого гострого реалістичного твору, як «Мадам Боварі» Флобера, при безперечно високій талановитості автора і його винятковій працьовитості, грунтується на правильному виборі теми і правильному її трактуванні. Величезна ж робота Анатоля Франса над «Святим Антонієм», робота над кількома варіантами, що тривала загалом близько вісімнадцяти років, так і не дала справді художнього твору, бо грунтувалася на хибній основі. При цьому ми кажемо про вибір теми у високому філософському розумінні, про вибір, зв'язаний з постійною чіткою творчою дисципліною, з прагненням виявити своє світовідчуття з граничним розумінням суспільно значущого в ньому.

Продовжуючи славні традиції кращих майстрів радянської кінематографії, ми повинні нести в своїх творах *правду життя і вважати це священним обов'язком митця перед своїм народом і перед усіма*

своїми сучасниками. Ми повинні показувати цю правду так, *щоб вона глибоко хвилювала глядачів.* Для цього треба оволодіти майстерністю кінематографічного вираження, треба змусити себе, хоч як ми й відвикли од цього, в трьох тисячах метрів плівки, відведеної на один фільм, рухатися не тільки драматургічним рухом, як у п'єсах, чи повільною ходою, як у повістях, але й семимильними кроками. Треба мислити образно, візуально, і століттями, і трьохсотліттями, і минулим, і навіть майбутнім, щоб можна було у фільмі подорожувати разом з глядачами і в часі, і в просторі, щоб у фільмі була доля не одного чи кількох людей, а іноді цілих поколінь.

Усе може вміститися в сценарії й фільмі, якщо поставити перед собою серйозні завдання, виходячи із специфіки кінематографічної творчості, а не пробувати перетворити кінематограф в спосіб фіксації театральних спектаклів чи конспективних, нашвидкуруч зроблених викладів змісту романів і повістей, через непорозуміння названих сценаріями.

На жаль, треба визнати, що культура написання сценарію, особливо в частині зображення людських характерів, щодо схвильованості автора, відчутної в сценарії, дуже занепала в нас останнім часом. Ми значною мірою втратили в кінематографі поезію. Наше кіно стало вкрай прозаїчним і безликим. Кожен хороший прозаїчний твір має свою поезію, навіть публіцистика має поезію. Хвилююча злободенність публіцистики, відтворені в ній свіжі життєві штрихи, що розкривають велич нашого буття,— все це елементи поезії, які повинні дедалі сильніше виявлятися і в мистецтві кіно.

Зараз ми, неначе розгубившись, трохи врозбрід, стараємося розібратись, у чому таємниця сценарію,

що таке сценарій, як слід його писати. Одні кажуть, що сценарій має бути схожий на драму, другі — що він має скоріш нагадувати формою роман, новелу тощо. Я думаю, що форма *викладу літературного сценарію* може бути вільною і кожен автор може творити його в тій формі, яку найбільше любить. Важливо в сценарії, щоб це був художній твір, щоб він був талановитий, переконливий, щоб розкривав великі, головні наші завдання, прославляв наш народ, нашу епоху, щоб були сміливо використані можливості кіномистецтва.

Ми не раз читали відредаговані, виструганi сценарії, за якими робилися безликі фільми з мандруючими з одного в другий фільм штампами в зображенні людей, їх почуттів і діянь.

Наведу основні помічені мною штампи в наших фільмах останніх років:

1. Майже у всіх наших фільмах відсутні діти. Ні в кого не було дітей.

2. Листоношам у фільмах було важко; майже ніхто з листонош не знав, куди нести дійовим особам листи, бо вони в усіх фільмах діяли на полі битви, праці, в кабінетах директорів, секретарів тощо. Перед нами на екрані проходили посади, професії, але не люди.

3. Ніхто нікого не кохав. Я не бачив по-справжньому (можливо, я помиляюсь?), щоб десь у фільмі наш герой приголубив героїню, цілував їй руки, сказав їй ніжні слова або вона йому, щоб вони і глядачі бачили й відчували в цьому щось радісне, правдиве, облагороджуюче, що служить душевній просвітленості. А ми ж знаємо, що справжнє мистецтво повинне вести людину до просвітленості.

4. Але найшкідливішим штампом у наших філь-

мах було те, що в них в основному народ дуже мало бачив себе. Дійові особи фільму були люди надзвичайні, це були особи, що займали високі пости. Це були головнокомандуючі, вчені, композитори, герої, тричі ударники тощо. А де ж проста, «маленька» людина, яка відвідує кінематограф, для котрої кіно є школою життя? Де вона? Чому вона не бачила себе на екрані? Рядова радянська людина рік у рік, день у день стає все осяйнішою і красивішою. Я бачив колгоспників, перед якими я внутрішньо шапку скидав і вклонявся їм до землі за гожість та благородство розуму, за величезну політичну грамотність, за повноту віддачі себе справі будівництва комунізму. Наша держава могутня величчю простих своїх людей — трудівників із заводів, воїнів, мислителів, перетворювачів землі. Як же сталося, що ми, творчі працівники кіно, опинилися у великому боргу перед нашими глядачами, котрі є і героями нашої дійсності?

Розповім про себе. Я прийшов у кінематограф двадцять дев'ять років тому. Ходив, сказати б, на метр над землею, був повен образів і міг працювати дві-три доби підряд без перерви. Це давало мені насолоду, бо я був певний, що роблю корисну, потрібну справу. Я відчував, що несу людям щось нове, мене сповнювало почуття радості — це було органічне злиття з великим життям народу, органічна творчість.

Бюрократичний тиск надмірно роздутих і наділених надто великими правами адміністративних і редакторських інстанцій у системі колишнього Міністерства кінематографії значною мірою позбавив нас — творчих працівників кіно — почуття високої відповідальності за свої думки, за свої образи. Любов і ненависть замінювались схваленням і осудом, хвалою чи легеньким картанням якихось номенклатурних

героїв, створених внаслідок проходження всіх редакційних інстанцій.

І я як митець став зменшуватися, віддалятися від образного ладу у сприйнятті дійсності.

Ми перестали широко мислити і почали трактувати рядові професії, рядові заняття й рядові виробничі взаємини як щось звичайне, нецікаве, дрібне. При створенні сценаріїв ми здебільшого йшли не від образів і характерів, що якось потрясали або вражали нас, працівників мистецтва, а йшли від тематичного плану. Ми казали, що зробимо фільм про Магнітку, про колгосп, про авіацію тощо.

Ми йшли від ідеї, яку часом визначали наспіх, потім, відповідно до цієї ідеї, розставляли персонажів — позитивних і негативних, хвалячи перших, осуджуючи других і кінчаючи неодмінно перемогою позитивного. Ми мало мислили, створюючи художній фільм, і часто в нас не перехрещувалося ідейне завдання з образним ладом, тобто з живими людьми, з нездоланною необхідністю для автора сказати: ось що це за люди, ось як склалися їх характери, ось в яких обставинах, які прекрасні ці люди, які цікаві, які величні або які вони ниці в своїх помилках, у своїх вчинках.

Недостатність у змалюванні, в створенні образів і характерів залишала ідею незахищеною, неодягненою. А вона ж потребувала, як казав Анатоль Франс, одягу у формі афоризмів, легенд чи поеми. Ми ж частенько не брали ні поеми, ні казок, ні легенд, а передавали декларативним способом зміст ідеї, навчали завжди одних і тих же речей, завжди тим самим тоном. При цьому панував якийсь дивний, образливий розрахунок на глядача дуже простого, найпростішого, який раптом (боронь боже!) чого-небудь не зрозуміє.

Всі персонажі працювали тільки на людей з початковою освітою, на якій, до речі, в нашій країні вже давно ніхто не затримується. Ми зовсім ігнорували реальний культурний рівень основної маси наших глядачів, які закінчили і середні школи, і інститути, і академії.

Художність багатьох наших фільмів останніх років була явно недостатньою насамперед тому, що ми занедбали могутні засоби вираження, притаманні кіномистецтву. У нас частенько весь сценарій зводився до того, що скаже один герой другому і що той відповість. В знаходженні сюжетних ходів і в написанні докладного діалога, що розкриває тему, і полягала в основному робота над сценарієм. «Професор сказав, колгоспник сказав, відсталий висловив сумнів, передовий підбадьорив відсталого тощо». І коли подібний кросворд бував більш чи менш побудований, ми казали: «сценарій готовий». При цьому сценарії переставали бути «зримими».

Коли я кажу, що сценарії повинні бути зримими, я маю на увазі деякі елементи форми. Є така дуже важка для письменника форма — виклад подій у теперішньому часі. Минулий час — він пасивний, минулий час — він споглядальний. А кінематограф вимагає здебільшого активності, дійовості. Твір, що його я, сценарист, пишу, повинен мати, по-перше, дійовість, по-друге,— дійовість і, по-третє,— дійовість і видовищність, причому видовище повинно бути цікавим, захоплюючим.

У кінематографі рух повинен завжди превалювати над статикою. Там, де чомусь незручно рухатися дійовим особам, там може рухатися апарат. Чим більше всередині кадрів руху і чим більше динамічних кадрів, тим більше твір відповідає, якщо можна так сказати, кінематографічному ідеалові.

Кіно має свій шлях розвитку, свою драматургію, свої виражальні засоби, притаманні лише йому одному, а не якомусь іншому виду мистецтва. Нам треба дуже багато працювати, щоб задовольнити величезний потяг до культури у наших людей, які чекають від працівників кіно сміливого використання можливості широкого показу явищ у русі, просторі й часі, в усьому багатстві фарб і звуків. Рух камери, композиція кадру, тональні рішення, певні звуко-зорові поєднання, показ деталей, моментів, що викликають асоціації,— все це немовби залучає глядача до активного творчого сприйняття показаного. Глядач, який зрозумів, відчув внутрішній сенс і значення мовчання або деталей дії на екрані, глядач, який асоціює зображене на екрані із своїм життєвим досвідом, буває вельми вдячний авторам кінотвору за довір'я до нього, за те, що в ньому збудили теж художника, теж мислителя. І в цьому умінні захопити глядача, посилити його людську зіркість на все прекрасне і людяне полягає значною мірою поетика фільму.

Мені здається, що сценарій має бути таким, щоб кожен виконавець ролі чи навіть епізоду, кожен учасник майбутньої кінозйомки, прочитавши сценарій, відчув би увесь фільм і запалився б бажанням докласти частку своєї праці в його створення. Сценарій має сприйматися під час читання саме як кінематографічний твір, під час читання сценарію той, хто читає, має бути схвильований не тільки словами героїв, але й описом зображальних моментів, повинен відчувати композицію й ритм майбутнього фільму, роль у ньому кольору, музики, пауз, шумів.

А в багатьох наших сценаріях дуже часто всі думки виявляються лише в словах дійових осіб. Причому скільки в голові — стільки на язику, не більше

не менше. Тим часом акторам грати нічого: немає ніякого підтексту, внутрішнього плину думок, внутрішнього розвитку почуттів, видимого лише у виразі очей, у жестах, міміці. Там, де актор позбавлений підтексту, він лише виголошує репліки, а глядач позбавляється співрежисури — в нього немає почуття радості та вдячності за співучасть у творчості під час сприйняття фільму. Дуже погано, коли сценарист вважає своїм обов'язком лише написання діалогів і відмовляється розвивати в собі кінематографічне мислення, відмовляється ставити перед режисурою свої певні вимоги щодо уявлення майбутнього фільму. Я вважаю, що у здійсненні сценарію, у відповідальності не тільки за сценарій, але й за весь фільм авторові повинна відводитись більша роль, ніж це було досі. Сценарист повинен писати справді зримі сценарії і в деяких місцях навіть робити більш чи менш докладні ремарки для того, щоб точно вказати майбутньому режисерові, що саме це місце треба зробити отак, а не інакше. Свободу індивідуального режисерського читання не те що треба ліквідувати, але її треба обмежити свободою письменника, який стоїть поруч і претендує на цю свободу з безперечно заслуженим правом, як перший автор твору.

Внаслідок вузьколітературного самообмеження сценаристів, мені здається, і сталося дивне явище, яке полягає в тому, що сценарії стали дедалі менш схожими на сценарії і робилися все більш схожими на скорочений виклад романів, повістей, п'єс.

Ми часто забували про чарівну силу видимого світу, світу речей і зорових образів, ігнорували його в ім'я тиранії слова.

І як ми через це збіднювали себе, яка була недодача глядачеві. Вражаюча сила італійських картин,

що демонструвалися на наших екранах, пов'язана, між іншим, і з тим, що в них є багато дрібниць, котрі відбуваються на якомусь фоні. Це — перехожі, заклопотані своїми повсякденними справами, що характеризують життя певного місця, це дитячі розваги, це предмети побуту, домашньої обстановки, одягу, які запам'ятовуються завдяки тому, що мають у собі певну характеристику місця і часу. У сценарії завжди повинна бути докладна характеристика обстановки дії, характеристика з якнайбільшою кількістю деталей. Щоб не обминути цих деталей, треба в процесі вивчення життєвого матеріалу робити записи або навіть зарисовки й фотографії. Коли фільм весь іде на великих або середніх планах, його, як правило, важко сприймати. Але тільки-но з'являється загальний план, виникає дуже серйозне питання, що може правити за фон для певного епізоду чи сцени, такий фон, який сприяв би кращому розкриттю їх змісту. В кіно необхідна «глибина екрана» — безперервне відчуття фону подій, відчуття широкого життя, що відбувається довкола показуваних подій.

Зараз, коли в кіномистецтво приходить багато талановитої, але малодосвідченої молоді, зробити сценарії більш місткими щодо показу різних почуттів і стану героїв, сміливіше й ширше використовувати в сценарії всі вже знайдені виражальні засоби кіно і знаходити нові може допомогти, по-моєму, те, що я називаю «багаторазовою обкаткою сценарію». «Багаторазова обкатка» полягає в тому, що частенько в роботі над кіносценарієм доцільно йти шляхом такої творчої співдружності, яка склалася, наприклад, у художників Кукриніксів.

Якщо отак зберуться талановиті люди, то саме завдяки неминучій при цьому різниці між баченням

і відчуттям ними світу в процесі суперечок та бесід, які збагачують і розвивають цих людей, легше домогтися того, щоб у сценаріях виблискував діалог, чого досі немає, щоб усі образи були найбільш індивідуально яскравими та виразними, щоб у сценаріях навіть серйозних фільмів був гумор, щоб цей гумор був культурний, талановитий, різноманітний.

Творчий колектив сильніший, дієздатніший за окремого творчого працівника, творчий колектив, як правило, швидше стає на шлях новаторства. А тепер, коли ми починаємо переходити до нового кінематографа — широкого, це особливо цінно.

Що являє собою широкий екран?

Перш ніж відповісти на це питання, треба точно уявити собі, як ми бачимо світ. У нас є прямий зір і є зір боковий, яким ми скоріш відчуваємо предмети, ніж бачимо, але це відчуття предметів збоку завжди може породити бажання побачити їх, що ми й робимо, перевівши на них свій погляд. Досі ми, працівники кіно, під час кінозйомок, як правило, охоплювали кадром частину простору, що приблизно відповідала прямому баченню людини. Застосовуючи спеціальні об'єктиви, шляхом монтажу й різноманітних рухів знімального апарата ми весь час розсували перед глядачем коло його бачення і цим складним шляхом намагалися досягти життєвої повноти бачення зображуваного на екрані.

Та хоч як би ми мудрували, нам все одно частенько доводилось відчувати при розв'язанні окремих творчих завдань недосконалість класичного екрана з відношенням сторін три на чотири. Наприклад, коли ми показували великим планом голову людини, що займала дві третини нашого екрана, то друга голова в цьому ж кадрі ніяк не вміщувалася.

Отже, повноцінно показати двох людей великим планом ми не могли. Широкий екран допомагає усунути цю незручність.

Знімання фільму для широкого екрана провадяться об'єктивами і кіноапаратами із спеціальними приладами, з допомогою яких на плівці фіксується зображення такої частини простору, яку ми можемо бачити і прямим, і боковим зором. Перед об'єктивом кінознімального апарата ставлять двояковгнуту лінзу, яка так «стискує» зображуваний світ, що на плівці ми бачимо всі предмети трохи деформованими, витягнутими приблизно в два з половиною рази, бачимо так, як, наприклад, бачимо своє відображення на боці самовара.

Але вже спроектоване на екран зображення має такий вигляд, як об'єкт, що його знімали. Довгий і широкий екран (тридцять два на дванадцять метрів) дає змогу споруджувати зали кінотеатрів, що вміщують близько трьох з половиною тисяч глядачів. Екран у таких залах ставлять уже не так, як наш,— прямо, а роблять трохи загнутим по краях.

І, кінець кінцем, не те важливо, чи зараз, чи трохи згодом ми здійснимо в себе знімання для широкого екрана. Важливо, що він буде, важливо, що це явище прогресивне і що нам доведеться мати з ним справу в найближчі п'ять років.

При широкому екрані і композиція кадру, і композиція всього фільму буде не такою, як тепер. Не буде частих перебивок, «купірування» із загальних планів, але буде широкий фон, до якого треба буде підходити дуже уважно. Фільм матиме, очевидно, не 650—700 кадрів, а значно менше — 200—300.

Що дасть широкий екран глядачеві? Він дасть

якісно інше сприйняття фільму. І головне не тільки в тому, що ми тоді наче не бачитимемо екрана, він немовби зникне, поступившись місцем величезному вікну в світ, вікну, рамок якого ми не будемо відчувати, як тепер. Широкий екран зробить глядача більш активним, він дасть змогу йому самому обирати той чи інший об'єкт для розгляду, він сприятиме якісно новому сприйняттю світу, бо створюватиметься таке відчуття, ніби в нас з'явилося ще два ока. Все це дуже важливо пам'ятати під час показу пейзажів (наприклад, наших безмежних степових просторів, могутніх лісів), під час показу батальних і морських сцен.

Свій новий фільм, що розповідає про створення штучного моря в Каховці, я маю намір зняти не лише для звичайного, але й для широкого екрана. Цей фільм уявляється мені, як билиноподібна народна епопея.

З болем я думаю про те, як ми збіднили свої фільми, коли почали уникати в кіно напливу роздумів і спогадів, уникати красивої натури та ефектного освітлення. Через це наші сценарії й фільми стали нагадувати одноповерхові бараки довжиною 2800 метрів. Ємкість фільмів дуже зменшилася саме через їх одноповерховість. А кіно ж дає змогу здійснювати найсміливіші й найцікавіші задуми: воно допускає показ внутрішнього бачення, снів, нездійсненої дії, допускає хай і дещо умовний, але дуже цікавий показ процесу мислення й художньої та наукової творчості.

Ми повинні широко використати багатющі можливості кіно та збагачувати глядача показом різного бачення і сприйняття світу. У своєму новому фільмі мені хочеться, наприклад, показати силу уяви вразливої людини. Двоє хлопчиків, лежачи вночі на стародавній скіфській могилі, заплющують очі і намагаються побачити похорон скіфського царя. Один

хлопчик виразно уявив собі цей похорон, бо був талановитий, другий нічого не побачив.

Свій новий сценарій «Поема про море» я хочу написати так, щоб охоплення життєвих явищ було якнайширшим, а характери людей розкривалися б у всій їх самобутності та глибині. Ця робота пов'язана з великими шуканнями, і її аж ніяк не можна вважати закінченою.

[...] У Каховці мене глибоко вразило видовище перетворення природи. Каховка — одне з наших чудових нових міст. Це місто створене в 1951—1954 роках. Йому лише чотири роки. В ньому все сучасне, в усьому чарівність сьогоднішнього почерку, витонченого, радісного і прекрасного. Коли я дивився на це місто, то мою душу, душу людини, схильної до патетичного сприймання дійсності, сповнювало почуття радості й гордості за людей, які створили цю красу нового життя.

Я бачив, як переносять села з низу на гору. Бачив село з 720 дворів на місці, де буде море. Рештки цього села зітре з лиця землі бульдозер для того, щоб дно нового моря було чисте. Нове село побудували на 748 дворів, у ньому чудові ферми — і все це велике будівництво здійснили за півтора року, причому в умовах страшенної посухи.

Розкидати 720 дворів і побудувати 748 — ціле нове село — на горі, де колодязі понад 120 метрів завглибшки,— тут навіть слово ентузіазм не підходить. Це зовсім інше — це героїзм найвищого польоту.

В іншому селі, половина якого піде під воду,— все вже готове піти на вічні часи на дно моря — стоять хати з вирваними очима, ротом, без вікон, без дверей.

Руйнування старого і широке творення нового —

все це сповнене внутрішньої патетики, все це вияв величі волі людей, які взялися створити в засушливій пустелі своїми руками море, змінити клімат у себе і перепинити дорогу пустелі в Європу. І кожен з цих людей, сміливих творців нового в світі, сприймає це нове по-своєму, індивідуально.

За час перебування в Каховці у мене назбиралося багато цікавих спостережень. Молодь, котрій належить майбутнє, котра вся спрямована в нього, одностайно радіє з цих перетворень у степу. Літні люди сприймають зміни в житті значно складніше.

В одному селі я зайшов до хати і побачив жінку з сімома дітьми. Її чоловік хворий, а сама вона така гарна, обличчя привітне, голос чарівний. Дивиться на дітей і каже: «Я така щаслива там, на горі, буду... Адже в мене їх семеро, а там так просторо...»

...А ось по колишній вулиці чвалає бабуся. Її обличчя нагадує Софоклову маску. Іде плакати. Її хати вже немає, залишилась тільки груша... «Чотири місяці живу на горі,— шепелявить бабуся,— і не можу я там — плакати хочеться, піду хоч гляну на свою грушу». Молода жінка терпляче, співчутливо утішає бабусю.

...На будівництві в Каховці один виконроб показав мені дівчину, що вміє, як він говорив, «художньо» виливати цементний розчин. Побачивши цю дівчину за роботою, я зрозумів, що вона й справді виливає цемент художньо: дівчина була така досконала, така прекрасна й пластична в кожному своєму повороті, в кожному русі — вона була бездоганна в своїй творчій праці на спорудженні будинків.

Немає нічого прекраснішого за людину в праці, за людину в благородних вчинках, у служінні справедливій меті!

Про красу руського народу писали мемуаристи XVII—XVIII століть, їй віддавали данину видатні діячі культури різних країн і народів. Про красу радянських людей під час Великої Вітчизняної війни говорили люди в країнах, де проходили наші побідоносні війська. Там проходили наші чоловіки, наші юнаки й дівчата, одягнені не дуже елегантно. Історія дала їм інші костюми, не ті, яких сподівалася ніжна молодість. Дівчата-солдати замість елегантних, гарних кофточок надягли сірі важкі шинелі, замість туфельок — здоровецькі чоботи. І все ж ми полюбили цю шинель і ці чоботи, і вони залишаться на довгі віки в спогадах наших дітей, внуків, правнуків про їх бабусь і прабабок, про їх дідів і прадідів, які замолоду пройшли по Європі зі зброєю, визволяючи народи нашої Батьківщини і народи інших країн від ворогів людства.

Я пригадую один епізод із свого життя, коли ми з Олексієм Сурковим потрапили в один авіаполк. Полк був майже на лінії вогню. Коли ми прийшли, командир полку сидів пригнічений горем, здавалося, от-от він заплаче. Він сказав нам, що послав літак бомбити ворога, літак мав уже повернутися, а його й досі немає. Мовчазні пілоти чекали. Минуло ще кілька хвилин, а літак не повертався. Я дивився на пілотів — усі, як один, богатирі, і перше моє відчуття при цьому було таке: «Боже мій, які люди! Чому я зроду не бачив у кінематографі таких чудових, блискучих артистів? Як вони підходять до командира, як говорять!» Я ніколи не забуду цих людей. Мабуть, у всіх митців кіно є такі спогади і спостереження — їх треба ширше й сміливіше використовувати в своїй творчій роботі, щоб твори кіномистецтва повноцінно розкривали благородну красу нашого народу.

Добираючи виконавців ролей, ми повинні вишукувати людей по всій нашій великій країні, людей, які радують око. Не обов'язково, щоб кожен був красунь, але це повинні бути обличчя цікаві, які б щось виражали, які б найкраще характеризували сучасність. Саме таких людей я хочу показати у фільмі «Поема про море», фільмі про те, як народ на півдні нашої країни створює море. Ми знали моря, що виникли в доісторичні ери, а це буде розповідь про наше, створене нами робітничо-селянське море.

В село, яке піде під воду, стане дном моря, приїздить щось із двісті чоловік — вихідців з цього села. Голова колгоспу запросив усіх, хто народився в цьому селі і не був у ньому десять, двадцять, тридцять років. І скільки різних і цікавих людей збирається тоді! Раптом стало видно, що село багате на людей. Серед них і художники, і агрономи, капітан далекого плавання, вчителі, заступник міністра, шість полковників, три генерали.

Звертаючись до прибулих, голова колгоспу говорить:

«Товариші, мені дуже приємно бачити, як багато людей ми дали державі. Дозвольте сказати вам, чого я запросив усіх вас: наше село закінчило свій вік — ми переселяємось на нове місце. Попрощайтеся із своїми хатами, де ви народилися на світ божий, де народилися ваші батьки, діди. Попрощайтеся з вашими криницями, з грушами».

Під час показу цієї надзвичайної зустрічі односельчан постають на екрані біографії прибулих, біографії нинішніх жителів села.

Друга лінія фільму: спорудження Каховської електростанції. Як збираються, дружать, працюють, загартовуються нові люди, як вони створюють море.

Поема про море повинна бути перш за все і більш за все поемою про людей, самовідданих і мужніх, скромних і діловитих, людей, які любовно і по-хазяйськи ретельно переробляють природу.

Я поважаю, люблю цих людей і хочу викликати такі ж почуття до них у всіх глядачів майбутнього фільму.

[...] Коли я зараз, працюючи над сценарієм, замислююсь над тим, як мені створити свій фільм про колгоспників і народження моря, я виходжу з глибокого усвідомлення величезної історичної ролі, героїчної і прекрасної, яку відіграє сьогодні колгоспне селянство в житті країни.

Мене, як режисера, як автора, що відповідає за все в сценарії й фільмі, зовсім не хвилює питання, чи не вийдуть колгоспники в моєму фільмі надто бідними, чи не буде в хатах надто бідно. Або — чи не звинуватять мене в лакуванні дійсності. Як я одягну своїх героїв? Чи розшию я їм сорочки на збиранні хліба, чи ні? Звичайно, ні! Але не на цих питаннях зосереджую я увагу. Я не маю наміру обминати вади, які є в селах на півдні. Є горе нестатків і є велич нестатків, залежно від того, на яку височінь піднести правду життя. Це значить — треба знайти такий художній вираз правди життя, щоб головний сенс фільму, щоб головний його зміст був правильним, не применшував гідності народу, не принижував, а звеличував народ.

Ми, творчі працівники кіно, повинні так написати колективний портрет нашого радянського народу, щоб люди, які прийдуть до комунізму, дивлячись на цей портрет, згадували з любов'ю і вдячністю: які чудові, мужні та гідні люди жили на початку побудови нового світу, побудови комунізму!

1955.

Річ не в тім, що в нашому плані не вистачає музичних, балетних і міжнародних тем. Я не поділяю думки Арнштама з цього приводу. Цих тем може й не бути. Не вони визначають обличчя плану і його багатство. У нас досить своїх внутрішніх тем, не вирішених ще на екрані. Та й невідомо, які теми виявляться в більшій мірі міжнародними, які кінець кінцем будуть більше нам допомагати в міжнародних справах.

Гадаю, що це завжди є й будуть теми сучасні, тобто основні. Можливо, що в якісь роки у нас будуть превалювати музично-балетні картини. План цього року склався інакше.

Чи можна сказати, що це поганий план? Ні. Це нормальний, цілком здійсненний план. На його основі можна створити добрі твори, при умові, звичайно, що виконані вони будуть на високому художньому рівні.

Можна створити прекрасні, хвилюючі, натхненні картини. Можна виконати ці картини і на сірому рівні. Все буде залежати від того, скільки таланту, тобто підвищеної уваги, скільки любові до народу, його справ і прагнень вкладе режисер буквально в кожний метр своєї картини, як будуть дорожити сценаристи, режисер і актори кожним словом діалога, блиск і глибина якого при всіх інших однакових умовах визначають якість фільму.

Питанням художньої форми, питанням поетики фільму треба приділяти якнайбільше уваги. Раніше ми дуже довго не давали молодим режисерам самостійних постановок. І молодь, що закінчувала інститут кінематографії, старіла, так би мовити, на пні. Зараз, мені здається, ми почали вдаватися в іншу

крайність: даємо ставити повнометражні фільми випускникам інституту відразу після інститутської лави. У небагатьох випадках тут усе закінчувалося благополучно. Самсонов вдало зняв «Вітрогонку». Але грунт «Вітрогонки» фактично вже був підготовлений у театрі кіноактора, де цю річ грали півтора року. І це, без сумніву, в значній мірі визначило благополучну долю постановки.

Першу картину «Віслюк» середнього метражу прекрасно зробили в Тбілісі режисери-початківці Абуладзе і Чхеїдзе.

Але, як правило, режисери-початківці в своїх перших роботах не досягають бажаного художнього рівня. Тому гадаю, що всі, хто закінчує інститут кінематографії, повинні хоч би одну картину проходити асистентами у майстра. Це був би другий університет початківця. Організацію на «Мосфільмі» семінару для підвищення кваліфікації молодих режисерів вітаю цілком.

Естетичні вимоги сьогоднішнього глядача виросли надзвичайно. Внутрішнє і міжнародне становище радянського народу, народу передового, що живе дуже складним, багатим на виняткові події життям, до дуже багато чого зобов'язує нас. Я не знаю часів, коли б у щоденному житті людина так багато одержувала і так багато віддавала, як у наш час. Художній фільм подібний до музичного твору, який тим кращий і значніший, чим більше він збуджує в людській свідомості глибоких і тонких асоціацій. Щось ми недогляділи в своїх картинах. Як правильно відзначив у вступному слові І. О. Пир'єв, ми десь не досить добре зорали нашу ниву. Нам треба підвищити вимоги самих до себе. Цього вимагає наш глядач. Не можна найскладніші питання творчості підмінювати простим,

некритичним, натуралістичним набором випадкових фактів щоденного життя, зафіксованих у деяких повістях, оповіданнях і сценаріях, де образи і характери деколи підмінюються посадами, драматургія підмінена субординацією або епізодами всіляких незгод і непотрібних суперечок, які інколи спотворюють колективний портрет народу. Треба завжди пам'ятати, що народ наш розумний, освічений і що основне наше завдання і суть нашого життя полягають у звеличенні засобами мистецтва свого радянського народу, як лідера передових народів світу. Тому сьогодні, до речі сказати, треба більше мислити в своєму мистецтві. Це наш обов'язок, наше право і наша перевага перед усіма кінематографіями світу. На жаль, ми про це забуваємо, і інтелектуалізм нашого кіномистецтва сьогодні занижений.

На цю тему, здається мені, треба звернути найсерйознішу увагу. Треба підвищити якість сценаріїв не лише початківців, але й усіх нас, необхідно пригадати і багато чого з минулого, що ми робили, і те, що зараз робимо, і, узагальнивши досвід, створити ряд творів, які б дійсно показали, що ювілей нашої революції ми гідно зустрінемо.

Ленін назвав кіно найголовнішим з усіх наших мистецтв. Пригадаймо ще раз цю вказівку вождя і приділімо кіномистецтву якнайбільшу увагу.

Що ми понизили в своїх кінотворах? Широчінь мислення художника. Перечитуючи десятки сценаріїв останніх років, я часто приходжу до цієї думки. Якщо в темах, присвячених безпосередньо Великій Жовтневій революції, ми намагаємось по-справжньому осмислити історичну роль свого народу, то в картинах, присвячених проблемам сьогоднішнього дня, ми мало займаємось великими питаннями.

Пригадаймо історичне перебування керівників нашого уряду в Індії. Який неосяжний потік людських сил пробуджується там до нового життя! Які сили прогресивної Азії виходять на арену міжнародного життя! У нас друзів майже половина людства!

Пригадаймо Женевську конференцію у всій її складності і суперечностях аж до планів нової «холодної війни». Переконаймося, як зростає самосвідомість народів. Усе говорить про велике значення в світі Радянської держави.

Роль радянського народу в історії людства величезна. Значні усі матеріальні і моральні внески його у велику справу розкріпачення народів, у справу побудови нового, комуністичного суспільства. І все в народі — всі його зусилля, всі жертви, щедрість, моральна стійкість і велич духу — все повинно світитися негаснучим світлом перед духовним поглядом митців, які створюють свої сюжети, як скалки цієї форми, і митців, які втілюють ці задуми на екрані в багаті пластичні образи.

Скажу про особисті плани. Зараз закінчую «Поему про море» і цього року зніму фільм для звичайного і широкого екрана. Для наступної постановки (майбутнього літа) маю готовий режисерський сценарій «Тарас Бульба». Наступним буде сценарій «У глибинах космосу» — про політ на інші планети. Полечу й на цьому закінчу.

З виступу 20 грудня 1955 р.

Чому подобається «Бродяга»[39]? Тому, що він побудований правильно — з двох вічних вірогідностей. У цього фільму є два вічно достовірні атрибути: любов і страждання. Завдяки наявності любові

і страждання все раптом починає набувати осердеченого, людського характеру. Тут, безсумнівно, і талант відіграє роль.

Там, де з фальшивих міркувань страждання усуваються, як пережиток капіталізму (це адресується капіталістичній кінематографії), і замінюються подоланням труднощів, там не виходить кінематограф. Не виходить повнота твору, тому що нема цих двох категорій, які існували, існують і існуватимуть, поки існуватиме людство, поки кохатимуть, прагнутимуть до досконалості.

Ці дві категорії завжди складали в різних своїх варіаціях найбільші людські пристрасті, людські почуття, устремління. Вони давали завжди основу для поетичного бачення світу, для того, щоб зігрівати людські почуття, чим відрізняються твори мистецтва від творів не мистецтва.

Через це дуже сумно, що сьогодні все-таки доводиться констатувати, що відповідь на деякі дуже важливі питання багато хто з нашої молоді знаходить не завжди в творах наших кінодраматургів і письменників, а в старих класичних творах.

З лекції 15/VI 1955 р.

Зростання сил миру, превалювання їх над силами війни — це величезний і радісний факт.

Давайте ж тепер визначимо своє місце в часі, визначимо роль нашого соціалістичного суспільства, роль радянської людини. На нас зараз дивляться, як на джерело світла, як на обіцянку життя. Це — факт величезної ваги, який теж треба зберігати в своїй свідомості, щоб у творах своїх вірно розставляти сили.

Наше з вами покликання — це створення колек-

тивного образу радянської людини, образу, зримого і діючого на екрані для народів, для всього людства.

Ви читали в газетах, що у західних країнах народної демократії вирішуються по-своєму проблеми кооперування в сільському господарстві. Чи могли всі країни вирішувати однаково це питання? Ні. Соціальні умови різні, обстановка різна. Чи можна з цього зробити висновок, що наша система кооперування народного господарства недосконала? Зовсім ні. Ми — зачинателі нового, соціалістичного світу — відкрили людству можливість переймати наш досвід відповідно до особливостей кожної країни — кліматичних, соціальних, територіальних тощо.

На цьому тлі постає чарівний образ нашого трудівника полів, який жде свого втілення в кінематографії. Він повинен пройти тріумфальним маршем по всіх кращих екранах світу.

Ви спитаєте: для чого я вам усе це кажу? Мені хочеться виховати в вас високу свідомість, переконати вас, що завжди, а сьогодні особливо, ваш успіх, ваша радість у майбутньому, ваша творчість будуть залежати від висоти вашого охоплення світу, від висоти вашої душевної настройки і розуміння великого процесу розвитку світу і ролі в цьому процесі нашого радянського народу. І, очевидно, рішення проблеми поетизації художніх узагальнень, вибору тем у вас, майбутніх режисерів, як селекціонерів, що претендують на відбір правильного і потрібного, буде вдалим настільки, наскільки ваш позитивний ідеал як радянських митців буде ясним, яскравим, цікавим і багатогранним.

Кінематограф, як і преса,— може все. Можна одними і тими ж літерами писати прейскурант у магазині і вірші Пушкіна. Кінематограф може відтворю-

вати минуле — у нас є історичні фільми; може показати Третьяковську галерею, тобто показати живопис за допомогою кольорового кіно. І все це потрібно. Але головна роль кінематографа — це відображення процесів нашої сучасності. Я — режисер, який завжди служив у своїй творчості проблематиці сьогоднішнього дня. Це я і вважаю головним завданням кіно. Погоду в кіно, тобто обличчя кінематографа, завжди роблять у всіх державах фільми про сьогоднішній день.

Я не закликаю вас відмовитися від історичних тем. Я тільки підкреслюю важливість тематики сьогоднішнього дня. Я це підкреслюю, бо ми у великому боргу перед нашим народом. Образ народу, сьогоднішній портрет його ми занизили. Ми занизили, так би мовити, інтелектуальний рівень нашого народу.

І ми з вами, як режисери, в першу чергу відповідаємо за це. Ми беремо сценарії, інтерпретуємо, доробляємо, з кимось консультуємося і робимо фільм. Дозвольте мені тут трохи пофантазувати.

Уявіть собі, що ми зробили якийсь фільм, справді геніальний, такий довершений, що, коли його показати в ЦК партії, в Раді Міністрів, у Спілці письменників, у Клубі журналістів тощо, скрізь усі були б безмежно захоплені: «Який чудовий фільм! Ось здійснення наших мрій! Ось наш художницький і політичний ідеал, відображений блискуче і досконало!»

Тепер ми (а в кіно, як кажуть, все можливо) починаємо пускати цей фільм з кінця. Ідуть аплодисменти, тоді компліменти, далі йде «кінець фільму», потім і увесь фільм, тоді титри; після цього відкрутили назад режисерський сценарій; і ось перед нами вже лежить літературний сценарій. І в цей час нам одбирає пам'ять і ми починаємо все спочатку і несемо цей літературний сценарій у редакторат.

Там усі будуть висловлюватися про цей сценарій, і кожний знайде в ньому недоліки, причому найбільш вражає те, що неможливо з ними не погодитися: адже можна так і можна інакше.

Далі візьмемо ще таке чудесне критичне звичайне блюдо, як твердження критика про те, що в цьому сценарії чогось нема. Адже в кожному сценарії є все те, що в ньому є, крім того, чого в ньому нема.

Далі уявімо, що цей сценарій поставлять на п'яти різних фабриках п'ять різних режисерів. Ви одержите п'ять різних фільмів, причому деякі з них будуть значно відрізнятися один від одного навіть щодо ідеї.

Для чого я вам все це кажу? Щоб ви твердо запам'ятали: у всьому всі заслуги — наші з вами і всі недоліки — теж наші. Ми — творці фільмів. Нікому не цікаво, чому ми погано їх робимо: чи дружина хворіла, чи мати була в якомусь тривожному стані, чи дома було холодно,— нікому до цього нема ніякого діла. Народ висуває з свого середовища полководців для того, щоб вони перемагали в бою, а не зазнавали поразки. І народ не прощає полководцям поразки.

Так і з нами. Народ не прощає поганим митцям. Він висуває нас для того, щоб ми утверджували на екрані його красу і смисл його існування, його призначення, і не прощає нам поганих фільмів.

Ви скажете: а ось же у нас живуть погані художники, ремісники, і процвітають? А я вам відповім. Так давайте ж, товариші, самі не прощати. Адже ми невіддільні від народу. Народ уповноважив нас займатися цією справою, тому від імені народу давайте будемо вимогливі один до одного.

Дивився я ваші етюди. Коли дивишся один етюд, бачиш, що він гірший від іншого. Дивишся два, три,

чотири етюди. Цей хороший, а цей трохи гірший. Але коли дивишся двадцять-сорок етюдів підряд, починаєш бачити їх уже по-іншому. Бачиш не етюди, бачиш десятирічку, в якій ви вчилися, бачиш ваших батьків, матерів, братів, сестер, товаришів, бачиш, як вас учили, як вас виховували, які у вас звички, які у вас смаки, які ваші естетичні ідеали і в якому середовищі ви перебуваєте. Я, наприклад, бачу, що більшість з вас зображає різні види невпорядкованості, незгоди тощо. І щось мені тут не подобається. Чому саме це стало в переважній більшості об'єктом для драматургічних вправ?

Юнаки і дівчата, хороші й розумні, націлені на все хороше, приїхали вчитися в найцікавіший навчальний заклад. У них був потяг у кінематографію, яку Ленін назвав найосновнішим із мистецтв. Це приємно. Але чому вони приносять ось це?

...У мене був друг — академік Крилов, математик. Він помер у минулому році. Він був старший за мене на 17 років. Високий на зріст, сивий, схожий на римського патриція.

Якось у нього під вікнами збудували волейбольний майданчик. Кожен день там зчинявся галас. Він сказав: «Я не можу працювати». Він і цукерки кидав з вікна цим дітям, цукерок не вистачить — цукор кидає, якісь малюнки, потім починає кидати склянки, підстаканники, починає їх лаяти. Там була одна дівчинка, ватажок. Він їй каже: «Як ти смієш так грубо розмовляти?» А вона йому відповідає: «А ти чого лаєшся?» Він їй говорить, що вона мерзенне дівчисько, не вміє поважати старших, невихована. «І ось, Олександре Петровичу, вона мені раптом сказала таку фразочку, що я мало не знепритомнів». А сказала вона йому ось що: «Чого ти розприндився? Тебе,

напевно, добре виховали, а ти нас погано виховав, а ще принидишся».— «І я,— каже він,— замовк. Можливо, я справді в цьому якось винен».

Я думаю, що, певно, і ви не завжди у наших фільмах бачите благородні приклади і, отже, ми самі якоюсь мірою сприяли зниженню нашого естетичного рівня. Я маю на увазі наявність у наших фільмах якоїсь недорозвиненості людських відносин, недорозвиненості почуттів. Часто дивишся фільм і помічаєш, що людські пристрасті в ньому поступаються місцем субординації взаємовідносин нижчих з вищими, підлеглих з керівниками; колізії і характери поступаються місцем взаємоповчанню, і замість повнокровних, цікавих людей з'являються ходячі схеми — непереконливі і збіднені. Мені здається, що ця непереконливість і збідненість, з точки зору художньої правди, виходить, головним чином, внаслідок втрати горизонту. Ніколи не треба втрачати горизонту. Втратиш горизонт, голова піде обертом і не досягнеш мети.

Під горизонтом я розумію все те, що я вам розповідав на початку цієї бесіди. Втрачають горизонт у повсякденності, в недосконалості повсякденних речей, в поспіху, в метушні, у власній неохайності, неорганізованості. З втратою високого плану мислення забувається загальна картина, загальна мета — чий ти і чому ти служиш: чи син ти великого радянського народу і служиш великій і високій меті, чи ти просто людина, котра хапається за перший-ліпший сценарій і тягне цей сценарій по вибоїнах трьохкопійчаних або п'ятикопійчаних побутових правд, забуваючи за цими побутовими правдами золото великої правди, яке так і не засяє протягом усього фільму.

Треба не боятись високо мислити і свій худож-

ницький прапор нести якомога вище. Повірте, тут не може бути перебору. Ніякий талант і ніякий геній не в силі тут перебільшити.

Багатьом колись здавалося, що Маяковський перебільшує. Я пам'ятаю його, ми були близькими знайомими і багато з ним розмовляли. І мене завжди зачаровувала ця велика людина, могутня духовно, здорова фізично, якась тепла і пристрасно спрямована. Чим він відрізнявся від наших сучасних поетів? У нього завжди було наявне його власне, Маяковського Володимира, поетичне господарство: моя партія, мій народ, моя міліція, моє ДПУ, моя буржуазія недобита, мої бюрократи, мій радянський паспорт — мій світ. Він міряв усе життя, як власне господарство. Це відчуття органічної приналежності до народу в усьому — основа його цілеспрямованості. Він мислив і поетично, і в той же час великими соціальними категоріями. Ось чому він і був поетом епохи.

А зараз читаю я іноді поезію і думаю: «Щось тут не зовсім благополучно!» Я вже маю шістдесят два роки, але мені часом здається, що я прожив чотириста років, і я щасливий від того, що мені це здається, від того, що моє життя було таким багатим, сповненим такої величезної кількості великих, значних, надзвичайно цікавих подій, яких, може, й на кілька поколінь вистачило б.

Я належу скоріше до поетичного цеху працівників мистецтва, ніж до прозаїчного, і я завжди себе ловив на відчутті незадоволення нашою поезією. Здавалось би, саме поезія, яка за своєю специфікою таїть у собі можливості найвільніших, найлегших і найшвидших цілеустремлінь у часі, в просторі, в кількості, в силі почуття тощо, повинна дати нам неперевершені твори. А що вона дає? Лірика: я і соціалізм,

я — і Вітчизняна війна, я — і мої батьки, я — і те, я — і се, і клятви вірності обов'язково. Це якийсь малий обсяг мислення. Я вважаю це проявом якогось своєрідного недоумства — не знаю, як це інакше назвати.

І ми, кінематографісти, зображаємо у своїх фільмах переважно людей з нескладними життєвими завданнями. Але чомусь обходимо теми, які є для нас сьогодні надзвичайно типовими, цікавими і хвилюючими. Ці теми — високо інтелектуальний колектив або індивідуальність. Чому в нас нема на екранах ні видатних фізиків, ні геологів? Ми ж, товариші, збираємося летіти на інші планети! Вже фінансові органи вираховують, які потрібні для цього кошти. Це вже не якісь далекі мрії, це те майбутнє, за стропи якого ми вже тримаємося. І от це не знаходить собі місця в нашій сценарній творчості. Ми, очевидно, розумово ледачі. Чому ми не познайомимося з нашим інтелектуальним авангардом, який сьогодні радує світ, чом не показати досягнення розуму, науки, техніки, дерзання нашого народу. Але цього нема. Більше того, зараз простих людей ми теж трактуємо в своїх творах на основі якоїсь, сказати б, інерції.

Досить часто у наших сценаріях через інертність мислення розподілені якісь пайки позитивних якостей, рис. Простий робітник або колгоспник — йому одна порція, голова колгоспу — вже трохи більше, секретар райкому — ще більше, професор — зовсім високо, а вже секретар обкому — далі йти нікуди. Чому ми зараз не зважаємо на те, що найцікавіші і найглибші розуми й характери зустрічаються абсолютно в усіх верствах і професіях, що є колгоспники з розумом професорів і серцем поетів, які не осоромляться в будь-якому товаристві. Ви можете його по-

садити, образно кажучи, за який завгодно стіл, і він стане окрасою його. Я пам'ятаю свого батька. Він був людиною неписьменною, простим колгоспником, і був людиною надзвичайного розуму і душевної краси. Він міг розмовляти з ким завгодно. Я знав багато таких людей.

Я дивився на робітників Каховки, довго ходив на різні засідання, найпрозаїчніші виробничі наради. І там мені сказали: «Звісно, у нас ще нема ідеального колективу робітників, типового для великих будов, він, певно, буде у другому чи третьому ешелоні будівництва. Але гляньте: і тут дуже багато справжніх аристократів робітничого духу. Це — висока інтелігенція». Йшлося про водіїв самоскидів, бетонників тощо. Я прожив кілька місяців серед цих людей, і вони мене збагатили красою свого розуму і поривань. А з них далеко не всі вчаться в вечірніх вузах. Виходить, що ми чогось не добираємо в нашій простій людині.

Під виглядом «справжнього» реалізму ми, замість того щоб взяти на себе священний обов'язок служити своєму народові як перекладачі його душевних багатств для всього світу, обмежуємось простішими завданнями. Ми ніби вгрузаємо в нутро робітника або селянина, в якого не досить літературно свіжий лексикон, і звідти, часто на побутовому жаргоні, в ім'я цієї самої маленької правди розігруємо ті чи інші вчинки.

І — як наслідок — на екрані з'являється сірість, нудота. Тоді ми починаємо шукати винних, починаємо шукати у других щось для наслідування. Ось, мовляв, італійці не те, що ми. Давайте в італійців візьмемо, у французів. Я колись написав статтю, в якій хвалив італійську кінематографію. З глибокою пошаною

ставлюся я до цієї кінематографії, але раджу вам запам'ятати: не шукайте порівнянь, не прагніть до двобою на італійських і французьких полях. Це нікому не потрібно, і нічого з цього не вийде. Не варто й заходитись, не порівнюється. Цікавіші й потрібніші світові сьогодні ми. Ось про це треба думати.

«Олександре Петровичу,— скажете ви,— де ж ми кращі, коли в нас не можна ні вбити нікого на екрані, ні вдарити. Там же б'ють здорово! Через стіл летять — ось як міцно б'ють. І пристрасті африканські. А в нас навіть бійок нема. У нас замість бійки треба писати заяву. Вони страждають, а ми не страждаємо, ми переживаємо труднощі, переборюємо їх».

Я довго думав над цими питаннями і, всупереч деяким положенням естетики, класичним законам драматургії, прийшов до такого: нам треба завжди пам'ятати, що від Арістофана і Софокла до Чехова минуло менше часу, ніж від Чехова до нас. Чому ж у якійсь мірі не переглянути і нам, молодим, деякі традиційні правила розв'язання конфліктів, побудови сюжету, не пошукати нових зображальних засобів.

Адже всі ці «захоплюючі» американо-західноєвропейські фільми — це ж фарші з бійки, різного роду вбивств, кровопролить 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, з благороднішою силою, з іншою силою, ніж ці

криваві троглодитські атрибути, які стали вже буквально інерцією мистецтва?

Все ж як-не-як, а Америка і чимало країн Західної Європи — це інший світ, і ми як суспільство пішли від цього світу далеко вперед.

Ми — соціалістичне суспільство, в нас нема капіталістичної анархії, вона вже в минулому. Був ураган і стих. Але мертвий зиб продовжує похитувати ще кораблі. Була й Велика Вітчизняна війна. Ми перемогли в ній, виявивши чудеса мужності, хоробрості, доблесті, терпіння й вірності. Розорені, по власних трупах пройшли ми від Волги до Берліна. Які гігантські переживання випали нашому народові. Але і така перемога не є надмірно дорогою, бо вона невичерпна за своїми наслідками для всього людства. І от сьогодні мир. Ми вступаємо в шосту п'ятирічку. Але мертвий зиб, породжений війною, ще хитає сьогодні наші кораблі.

Я закінчую сценарій. Там у мене є один образ — образ виконроба. Я над ним довго мучився. І другий образ — дівчини, дочки письменника, який працює на будівництві. Обоє вони вчаться у вечірньому вузі. Виконроб — хороша людина з усіх поглядів, хороший працівник, він лише сучий син щодо дівчат. І я думав, що писатиму так: ось чорне, ось біле, ось дивіться, яка вона прекрасна, а ось — негідник. Потім думаю: ні-ні, я зроблю так. Ось людина, яка в своєму нескладному житті служила весь час близькій меті. Кожний сьогоднішній день цього хлопця цілком витісняє вчорашній. Глибинні якості душі юнака безпробудно сплять. Це людина з сплячою совістю, тому й дозволяє собі ганебні вчинки. Може, хороші глибинні якості цього хлопця не прокинуться, і він так і в комунізм буде лізти негідником, і комунізм не

допустить його в свої золоті ворота. А може, збудяться в один прекрасний час його глибинні якості, і він зрозуміє всю мерзенність свого єства, але буде пізно, і він уже не відродиться, бо все минається для смерті, а для життя нічого не минається. Тому я даю йому страждання під кінець. Нехай будуть страждання, може, вони більше говоритимуть глядачеві, ніж тільки мій і ваш осуд.

Колись, дуже давно, ми провадили у фільмах антирелігійну пропаганду, зображали поганих священиків. Я пам'ятаю, як у селі моя хазяйка подивилася такий фільм і каже: «Ой, там панотець такий поганий! А от у нашому селі хороший панотець».

Нещодавно я дивився фільм «Чужа рідня» [40]. Я подумав собі: ось як буває — помилки, допущені в одному плані, раптом лягають на весь фільм, і ніяк їх не позбудешся потім.

Юнак жениться.

Батько й мати його дружини (її грає хороша актриса, талановита, ні в чому не винна) — це відсталі люди. Їх показано так, що неможливо дивитися без огиди. Чому їх так показано? Бо вони відсталі. Якщо ти відсталий, то, виходить, ти й зовні негарний. Я пам'ятаю, мені колись дорікали за те, що Мічурін у мене погано ставиться до дружини. Я кажу, що розмовляв з його родичами, і вони мені розповіли, що він був людиною суворої вдачі, дітей своїх, сина і дочку, вигнав з дому, з дружиною жахливо поводився, як і з усіма іншими. Я його образ прикрасив з цього погляду процентів на тисячу. Мені кажуть: «Послухайте, він же відомий вчений, він не повинен був так грубо поводитися з дружиною». Я кажу: «Та я теж думаю, що не повинен був, але він так робив». Мені кажуть: «Як міг він так робити?» Тобто визначається напе-

ред: якщо ти такий — у тебе такі риси, якщо інший — такі риси. Батько й мати — негативні персонажі, вони повинні бути огидними. Але, товариші, фізична непривабливість персонажів однієї лінії переростає в непривабливість фільму.

Ось як іноді речі обертаються проти нас, коли ми не додумаємо все і коли ми виходимо за межі дозволеного в естетичному плані. Якщо скажуть, що це йде від італійських фільмів, то все одно — це погане запозичення. Італійські фільми робляться в інших соціальних умовах, мають цілком інші завдання, і типажні трактування там зовсім в іншому плані. Ось чому фізична непривабливість двох негативних персонажів робить і героя фільму маленьким, і фільм — маленьким.

У деяких наших фільмах я бачу і в стосунках молоді, милих хлопців і дівчат, у стосунках цієї майбутньої батьківської групи в державі (це дуже важливе питання), те, чого б я не хотів бачити.

Молодь мало мислить на екрані. Малоінтелектуальна і погано поводиться. Є така скоромовочка відносин, жанрикова їх форма. Ця недорозвиненість взаємин нашої молоді у фільмах, на мій погляд, явище шкідливе. Все це із сфери заяложених, дрібних, копійчаних правд. Давайте глянемо на нас самих у цілому. Ми — перша держава в світі за кількістю людей з вищою освітою, ми — єдина держава, в якій введено обов'язкову середню освіту і де технічна освіта стала зараз великою темою дня. Можна, не боячись перебільшення, твердити, що наш радянський народ — народ розумний. Не інстинкт, а високий державний розум і політична освіта дали йому можливість вийти з честю з такої кількості неймовірних випробувань, які вділила йому епоха.

Чому ж ми, інженери людських душ, ігноруємо цю обставину? Для кого ми робимо наші фільми, хто наш адресат? Виходить, ніби адресат наш — відстаючий семикласник з останньої парти, котрого оберігають наші редактори, боячись, щоб часом ми не зробили фільму, якого цей семикласник не зрозуміє. І вони нам доти вистругують сценарій, доки він не досягне стерильної дохідливості для беззубого рота того простачка з останньої парти. Ні, ми робимо фільм для розумного радянського глядача, який хоче побачити в ньому здійснення своїх ідеалів, свій колективний портрет та ще чогось і навчитися. Треба, щоб наш фільм низкою цікавих, повчальних і гарних прикладів заохочував його до самовдосконалення.

А в нас виходить, що семикласник давно вже закінчив десятирічку, університет, збирається вже Берінгову протоку перегороджувати, готує снаряди для польоту на інші планети (тема, гідна видатних поетів), а ми цим людям продовжуємо постачати фільми, розраховані на семикласників, і викликаємо в них почуття гіркоти, розчарування і нудоти. Ось чому треба завжди, мені здається, бути з глядачем на «ви», ставитися до нього як до дуже талановитої людини і тягтися до його інтелектуального рівня. Лише на такій основі ми не втрачатимемо пильності, лише тоді ми задовольнятимемо нашого глядача.

Я не прихильник лакування, ніколи ним не був. Але мені доводилось не раз чути на різних зборах розмови про те, що є лакувальні фільми і що лакування шкідливе. Деякі лакувальники мотивують свої позиції тим, що, мовляв, їм хочеться показати життя в його ідеалі.

Я думаю, що питання ясне. Можна все показувати, 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. Саме ці багатства духовні хай будуть предметом наших зусиль і творчих битв, а не багатство гардин чи які-небудь особливі чотирикімнатні квартири, які мають зовсім не житловий вигляд. Не в цьому річ.

Я хочу торкнутися зараз ще одного питання. Це не буде зарозумілістю, коли ми уважно візьмемося за свій автопортрет. На порозі шостої п'ятирічки, яка в нашому житті завершує гігантський етап і дасть особливий якісний стрибок, займіться серйозно своїм автопортретом, продумайте свої взаємини, зважте свої ідеї, свою мету, подумайте про свою красу, про своє високе призначення.

Особливо це важливо, цікаво і необхідно в стосунках між чоловіками і жінками. Треба проблематику стосунків молодих людей вирішувати таким чином, щоб вона не була лакувальною. Треба бути хорошими селекціонерами в тому розумінні, щоб вибирати гідні уваги приклади, треба з такою любов'ю, теплотою і розумінням загального процесу відтворювати свою молодість на екрані, щоб це було гідним прикладом для життя.

Пам'ятаю, на з'їзд колгоспників-ударників прийшла група письменників. І ось одна молода жінка, агроном з Башкирії, росіянка, звернулася до них з такими словами: «Товариші, чому ви не створите, зокрема на екрані, якісь приклади красивого життя для того, щоб можна було взяти це як ідеал для наслідування?» Мене це дуже схвилювало, і я подумав: «Так, звичайно, як не сумно признаватися, але мені

здається, що у дівчат, особливо у витончених натур, часто виникає бажання знайти відповідь на дорогі і важливі, властиві юності питання й поривання в класичній літературі». Я маю на увазі питання етики, краси взаємовідносин, поваги,— ті питання, без розв'язання яких ми не можемо побудувати гармонійне, щасливе суспільство, хоч би які ми були довершені, чи багаті, чи розумні.

Я нічого ще вам не пояснив, я тільки ставлю перед вами всі ці питання. Вважаю їх одними з найважливіших питань — радісних і багатих питань, розв'язуючи які можна знайти так багато прекрасного і нового.

Я думаю, що у всякому разі ми можемо вже сьогодні і завтра відобразити на екрані новизну і красу розуму свого народу, красу взаємин і прагнень. Закликаю вас до цього.

Я не відкидаю при цьому старий арсенал зображальних засобів, як і не ставлю хрест на своїй минулій діяльності — я завжди прагнув того, чого й зараз прагну, але зараз я хочу цього прагнути з особливою ясністю переконань і знання, до яких привів мене мій вік.

З лекції для студентів ВДІКу
13 лютого 1956 р., Москва.

РАДЯНСЬКА ЛЮДИНА — ПРЕКРАСНА

Наші фільми виходять на екран у прекрасний, глибоко інтересний час. Я хочу, щоб свідомість величі нашого часу завжди будила натхнення у нас, радянських митців.

До мирного змагання, до мирного співіснування

радянський уряд кличе всі держави світу і серед них Сполучені Штати Америки. Коли з цих позицій дивитись на програму будівництва нашої країни, проголошену в проекті Директив XX з'їзду нашої партії, можна сказати лише одне: душа радіє, що дожили ми до цього великого і прекрасного часу.

Сьогоднішня радянська людина цілком інша, ніж людина не тільки дореволюційна, а навіть та, що жила п'ятнадцять-двадцять років тому. Темпи її життя і праці, духовні особливості, культурний рівень, освітній ценз, завдання, що постають перед нею,— все виросло, все змінилося.

Шоста п'ятирічка — новий величезний крок у нашому розвитку на шляху до комунізму.

Ось чому від нас, митців, сьогодні вимагається особливої, натхненної праці. Наше завдання — утвердити в мистецтві образ народу, його безнастанне внутрішнє збагачення, молодість і силу, його духовну красу. Ми зобов'язані створити для людства колективний портрет свого народу, правдивий і гідний його високого покликання.

Для того, щоб випускати багато добрих фільмів у шостій п'ятирічці, ми перш за все мусимо позбутися хиб, типових для наших сценаріїв. У нас кінчився період, бідний на фільми, а разом з ним і період забуття простої людини. Не можна тему простої людини трактувати в мистецтві як буденну, дрібну тему. В рядовій радянській людині може і повинен вміщатися наш світ. Не треба дрібнити. Для втілення в мистецтві образу сучасника треба мислити завжди значними соціальними категоріями в усій різноманітності суперечностей, почуттів, з глибокими підтекстами, у невсипущому відчутті загальної великої картини життя. Інакше на екрані дедалі частіш почнуть з'яв-

лятися ходячі схеми замість живих радянських людей. Не можна замінювати людські почуття міркуваннями, складність стосунків — субординацією, характери — посадами, а творчість у кіно — холодним редагуванням, яке приводить до одноманітності у фільмах.

Треба поважати у глядачеві його розум.

Головна вада наших фільмів у тому, що їх творці ніби не хочуть зважати на високий інтелектуальний рівень нашого народу, на зростання його естетичних вимог. У нас більше, ніж у будь-якій іншій країні, людей з вищою освітою. Середня освіта стає загальною, політична стала всенародною, технічна — неминуче обов'язковою.

Великі справи та благородні цілі високо піднесли свідомість і духовну могутність радянських людей. І вони з гірким подивом одвертаються від творів, у яких з ними розмовляють, як з першокласниками, а багатогранність художніх образів підміняється утилітарною прямолінійністю, яка і рухає схематичне, повчальне дійство. Інтелектуальний рівень багатьох наших фільмів занижений.

Нам треба творити мистецтво, що несло б у собі високу, передову мисль, показати людей душевно багатих, мислячих, не піддаючись спокусі пустих сюжетів, натуралізму, буденщини і т. ін. Треба боротися з безконфліктністю та банальним лакуванням життя, але не треба боятись показу гармонійних благородних почуттів, бо в них — краса людини. Недарма одна з колгоспниць, виступаючи якось у Спілці письменників, спитала: «Чому ви не даєте творів, де ми побачили б приклади красивих взаємин, гідних радісного наслідування, що радували б нас, де ми побачили б втіленою свою мрію?»

Прокласти шлях до серця людини — це ж пре-

красно. Прокласти шлях народу до народу — велике діло. Останні події, візити наших державних діячів в країни Азії — це великі події, майже безприкладні своєю красою і значенням, вони хвилюють серця мільйонів. Може людина помилитися в людині, але не можуть народи помилятися в народах. Не можуть помилятися мільйони в мільйонах. Коли сотні мільйонів людей поділяють нашу радість і люблять нас — зачинателів великої епохи соціалізму, епохи всесвітнього братерства,— значить, радянська людина — прекрасна. І давайте нести це як прапор. Давайте покажемо на екрані високий образ радянської людини, красу її прагнень і високе її призначення.

14 лютого 1956 р.

«ІЛЛЯ МУРОМЕЦЬ»

Перший час, коли ставилось питання про впровадження у нас широкоекранного кіно, ми говорили про те, що широкий екран нелегко використати, що композиція цього екрана дуже важка, що все це значно ускладнює завдання режисерів-постановників. Ми говорили про незвичні масовки, про особливу винахідливість, яку муситимуть виявити режисер та оператор, тощо. У фільмі «Ілля Муромець» усі труднощі, пов'язані з опануванням нової форми кіно — широкого екрана,— подолано. Фільм — єдиний, цільний, багатющий на видумку, сповнений якоїсь билинної краси.

Коли Художня рада приймала сценарій, ми побоювались, що не вдасться донести до глядача цей билинний дух твору, що він може згубитися. І я радив: чи не відмовитись від діалога, замінивши напо-

ловину словесний матеріал читанням билин? Ця порада, як виявилось, була хибна. У фільмі все побудовано на діалозі, в основу якого покладено билину, і билинність цілком збереглась.

Високі якості фільму — це результат того, що колектив, і в першу чергу Олександр Лукич Птушко, працював з високим творчим ентузіазмом. У фільмі відчувається любов до прекрасного, до народного, до глибоких шукань у спадщині минулих віків — неоціненній билинній народній творчості. Тут видно невичерпну фантазію режисера, фантазію молоду, пристрасну, невгамовну, веселу, напрочуд винахідливу іноді аж до якихось надмірностей. Я кажу це не на докір, я маю на увазі хорошу творчу щедрість художника.

Прекрасні актори в ролях, насамперед — Борис Андрєєв у ролі Іллі Муромця. Цей образ вийшов чудесно. Починаючи від зовнішності, голосу аж до якогось внутрішнього благородства, усе свідчить, що тут, у билинному трактуванні, дуже загальному, акторові пощастило піднестися до неабияких висот узагальнення найкращого, що є в руській людині, в руській історії, в руському народі. Це доброта, мужність, простота, служіння правді, захистові народу, його цнотливість — усе це дуже хвилює. На мою думку, в цьому образі знайдено еквівалент його літературного вираження.

Заслуговує на особливий розгляд усе, пов'язане із зовнішньою зображальною стороною, з пейзажами. На початку роботи над фільмом була велика розмова про пейзажі, казали, що не всякий пейзаж годиться для билини, що треба знайти пейзажі і так організувати їх сусідство, щоб, разом узяті, вони здавались нам прозаїчно знайомими, а давали б уявлення про

давноминуле. Тепер ми бачимо в фільмі, що ці пейзажі так оформлені, так дороблені й підібрані, що синтезують усю європейську частину країни. Це дуже велике досягнення. Деякі пейзажі вражають своєю силою, поетичною широчінню, вони ніби промовляють. Тут дуже багато чого можна буде повчитися художникам-живописцям.

Здається мені, що нам слід глибоко вникнути у досвід цієї півторарічної роботи, першого починання художника в широкоекранному кіно.

13 вересня 1956 р.

СВІТ ПИСЬМЕННИКА, МУЗИКИ, СПІВЦЯ І АКТОРА

ПРО ХУДОЖНЄ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

Причини недоліків художнього виховання наших дітей — не в дітях, а в педагогах, у їх культурному і художньому рівні, в їх можливостях.

Яка мета мистецтва? На це питання даються десятки різних відповідей. Кажуть, що мета мистецтва полягає в підвищенні культури суспільства, художнього смаку, що мистецтво — це розвага, насолода і т. д. і т. ін., але всі визначення мети мистецтва того чи іншого суспільства кінець кінцем зводяться до утвердження цього суспільства в часі, тобто в безсмерті.

Висока мета мистецтва нашого соціалістичного суспільства, як авангарду людства, зобов'язує нас, працівників мистецтва і політиків, поставитись до справи художнього, творчого виховання дітей з глибокою увагою і відповідальністю.

На всіх ділянках мистецтва — і в театрі, і в співі, і в малюванні, і в скульптурі — з таких причин, як відсутність достатньої принциповості, відсталість критичного фронту, легковажність і лінощі, обивательщина і міщанство, відсутність високих і неухильних вимог,— на всіх, повторюю, ділянках мистецтва багато виникло і твердо відклалося такого, з чим настав уже час почати серйозну боротьбу, як з бракоробством на підприємствах.

Художнє виховання дітей завжди залежить від художнього обличчя батьків. Отже, як неможливо вилікувати руку чи ногу від лихоманки (малярії), а треба лікувати весь організм, так само піднесення художнього виховання дітей на вищий рівень треба розглядати в загальному плані піднесення творчого життя.

Я думаю, що вам, комсомольцям, найдорожчому, що є в країні, треба взяти на себе цей великий обов'язок — стати ініціаторами й організаторами піднесення творчого життя в загальнодержавному масштабі.

Дивлячись виступи колективів і окремих дітей Києва та Київської області, я прийшов до таких висновків.

Багато хто з керівників колективів просто відбував «олімпіадну повинність».

У процесі підготовки олімпіаді не було надано в достатній мірі національного обличчя. В основі цього сумного факту лежало, на мою думку, неправильне розуміння інтернаціоналізму. Внаслідок цього деякі школи марно витратили багато часу й енергії на такі речі, добре виконати які вони не могли.

Було мало гумору, жартів, веселого руху, всього того, що притаманне нашому народові і особливо дітям.

Неправильним і шкідливим було намагання вдавати з себе дорослих артистів та артисток великих театрів. На манері багатьох, безперечно, високообдарованих маленьких дівчаток, які радували нас на олімпіаді, знати пальці мами, що старанно навчала дитину театральних, тривіальних рухів та «драматичних» інтонацій.

Було багато неохайно одягнених дітей. Так не можна виходити на сцену. Наче забули, що в

мистецтві сцена — святе, святкове місце. Особливо для дітей. Треба, щоб діти на сцені викликали замилування, щоб самі вони згадували про свої виступи, як про свято, і щоб готувались до них, як до свята.

Для дітей олімпіада — не тільки змагання. Олімпіада повинна бути святом, як у стародавніх греків.

Тому чистота, охайність, ретельність, оригінальність, смак і досконалість повинні бути обов'язковими на олімпіадах.

«Усяка зовнішня пристойність має свою внутрішню моральну основу»,— писав Гете. Ми часто про це забуваємо, дотримуючись прислів'я: «Аби душа чиста, а личаки хай собі».

Я дивлюсь на вас, товариші комсомольці, як на найпередовішу молодь світу, і я хочу, щоб вашому внутрішньому багатому змістові відповідала зовнішня краса. Ви молоді, перед вами далекий шлях. Я питаю: чи не забули ви чого?

Я був з вами у визвольному поході на Західну Україну. Я радів і пишався, дивлячись, як красиво ви несли своїм братам свою більшовицьку гідність, і розум, і освіту, і слова великого вчителя — Леніна.

І я не раз, признаюся, згорав від прикрості, коли бачив, що недостатність зовнішньої пристойності у декого з вас заважала вашій гідності в очах людей, безперечно, набагато менш розумних, інтересних і глибоких, ніж ви.

У нашому майбутньому зростанні, всепереможному, як саме наше життя, те, що ми будемо зовнішньо охайними і красивими, відповідно до свого внутрішнього змісту, дасть тільки користь.

Вміти творити — це не означає вміти лише добре малювати чи добре ліпити. Я думаю, що вміти творити — це означає бути також мислителем своєї

епохи, свого часу, бути на рівні передових ідей свого часу, бути виразником інтересів свого суспільства.

Як жаль, що в картинах і скульптурах багатьох наших художників так мало краси. Ці художники здаються мені іноді людьми без свого ідеалу краси. Тому їх картини не радують і не хвилюють нас. Вони натуралістичні, описово-побутові, і в них майже ніде нема справжнього інтересу і любові до людини. Такі художники біжать в обозі за сферою ідей, тим-то в нас майже нема портретів наших кращих людей, а якщо і є, то ці люди на портретах десь далеко і не зовсім, як кажуть, у фокусі, і всі вони замазані фарбами, наче портрети робили альфрейники.

Стародавні греки були звичайними людьми. Їли вони багато часнику, цибулі, поганого хліба і пили погане вино, а створювали філософію, математику — усю ту величезну культуру, про яку Маркс сказав усім вам відомі слова. Не всі греки були такими красивими, як скульптури, що залишились після них. Не всі були афродітами, геркулесами, аполлонами, але в них був ідеал краси, і вони бачили її в різних проявах, увічнювали її, вчились у неї краще жити на світі.

І от мені хотілось би, щоб у нас, у людей, які створили величезні цінності, ідеал краси був об'єктом широкої популяризації, широкої пропаганди і щоб його прагнули люди справжньої творчості.

Що є красивим?.. Красиві події Великої Жовтневої соціалістичної революції, красиві творці високих форм продуктивності праці, красиві маси людей, які йдуть на визволення своїх братів, красиві люди, які створили високі урожаї; краса у велетенському інтелекті людей, краса в мудрості, в розумі, у здібностях молоді, але треба знайти для її вираження відповідні форми, і такі, що коли художник переносить її,

розуміючи, відчуваючи життя, на полотно, то щоб перед картиною люди шапки скидали, ходили навшпиньках, говорили пошепки або мовчали і радувались. Ось чого мені, митцеві, хочеться.

Повертаюсь до олімпіади. Репертуар, український зокрема, був, на мою думку, вельми убогий. На це я хочу звернути вашу увагу. І педагоги, і, на жаль, композитори мало знають українських пісень. Вони користуються здебільшого заспіваними й переспіваними на пластинках та по радіо піснями. Таких приблизно є з півсотні. А тим часом пісень на Україні є кілька тисяч — і багато чудесних.

Отже, треба буде в наступному році особливу увагу приділити величезним народним скарбам і подбати про те, щоб вони засяяли всіма барвами.

Наші українські поети і композитори створили мало пісень для дітей, мало поезії, мало музики. Чому б Києву не завести собі традиційну київську пісню? Чому б Київ не міг мати щовесни нову пісню?

Треба, щоб питання художнього виховання дітей у нас обмірковувались частіше, з залученням громадськості для того, щоб наступні олімпіади готувати не наскоком, а заздалегідь. Давайте зробимо олімпіаду 1941 року зразковою, враховуючи все до найменших деталей, які стосуються й самих учасників, дітей, щоб показати, що наш народ і наша молодь при наявності всіх сил, які ми зараз маємо, при наявності того керівництва, яке в нас є, можуть створити ще в тисячу разів більші цінності, ніж досі створені, хоч і створене досі — прекрасне.

16 серпня 1940 р., Київ.

Скоро, скоро
...на оновленій землі
Врага не буде, супостата,

А буде син, і буде мати,
І будуть люди на землі.

Це заповів нам ясний геній слов'янства, наш поет, художник і борець Тарас Шевченко. Велика людина, якою пишається народ наш і наші братські народи. Великий патріот українського народу, батько його поезії, його добрий геній, дорогий і близький кожному, хто любить свою Батьківщину, хто не зраджує її, не продає, хто бореться за її життя і щастя.

Великий безсмертний Кобзар наш, могилу якого над Дніпром осквернили фашистські мерці.

Не забудемо і не простимо!

Кобзарю наш великий! Український народ святкує сьогодні вашу дорогу пам'ять в умовах безпощадного смертного бою з лютим ворогом людства, з насильниками і гнобителями, що їх ви так ненавиділи колись.

Народ святкує вашу пам'ять і славить ім'я ваше «в сім'ї вольній, новій», в сім'ї радянській, на всіх фронтах, сильний духом, численний і збройний. Славить вас, великого ворога ворогів наших, на велетенських снігових полях боїв у партизанських лісах зі зброєю в руках, омитий кров'ю і потом труда нечуваних битв.

Славить на фабриках і заводах, де кується наша зброя. Славить і в знедолених хатах і таборах, де мучаться в неволі люди наші, де б'ються серця надією на визволення, на перемогу.

Живе Радянська Україна!

Лунає по ній голос великого поета:

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте

І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.

Живе поет! Живуть його слова. Живуть гасла Радянської України, що ніколи не буде німецькою рабинею.

З українського міста Луганська, де починалася наша перемога над німцями у 18-му році, ми, вільні сини українського народу, кличемо:

Ми тут! Ми на Батьківщині! На Батьківщині!

Ми почали наступ! Міцніше зброю!

Нема на світі сили, що подолала б нашу силу!

Вперед, до перемоги! Слава великому Кобзареві!

Слава українському народу-бійцю!

Слава збройним синам його, бійцям-героям Червоної Армії!

Слава партизанам! Слава безстрашним партизанам України, Шевченковим дітям!

Щоб же розквітала і сяяла ваша слава довгі віки, щоб передавалася і піснею звучала із роду в рід, і прикрашала чесну землю нашу українську, і з далеких майбутніх радянських часів освітлювала чистим світлом ваш труд боїв у цю велику епоху і ваші безсмертні імена.

З статті «Душа народна неподоланна!», 10 березня 1942 р.

УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ

Українська пісня! Хто не був зачарований нею, хто не згадує її, як своє чисте, прозоре дитинство, свою горду юність, своє бажання бути красивим і ніжним, сильним і хоробрим?

Який митець не був натхнений її багатющими ме-

лодіями, безмежною широтою і красою її образів, її чарівною силою, що викликає в душі людській найскладніші, найтонші, найглибші асоціації, почуття, думки і прагнення всього, що є кращого в людині, що підносить її до вершин людської гідності, до людяності, до творчості.

Який боєць не знаходив для себе в українській пісні сили і завзяття, бойової щедрості, любові до народу, презирства до ворога і до смерті.

Виринають з сивизни століть і проходять гордою ходою перед нашими воїнами славні прадіди — Байда-Вишневецький, Дорошенко, Нечай, Богун і Богдан, і славний Морозенко, і козаки Швачка та Голота — і кличуть до бою за Батьківщину. І Щорс, і богунці.

Який трудівник — ой у лузі та ще й при березі, чи у полі на роздоллі, чи серед степу широкого, чи на морі глибокому, чи у шахті під землею, чи на заводі за верстатом — не почував легкості і бадьорості од її геніального ритму?

Яка мати не співала цих легких, як сон, пісень над колискою дорогих дітей своїх?

Яка дівоча весна не приносила кохання на її крилах?

Українська пісня — це геніальна поетична біографія українського народу. Це історія українського народу, народу-трудівника, народу-воїна, народу, що цілі віки бився, як лев, за свою свободу, що цілі віки витрачав усю свою силу, свою кров, своє життя, як казав великий Шевченко, «без золота, без каменю, без хитрої мови» на виковування у боротьбі свободи, права на повноцінне життя, на виявлення в житті всіх своїх здібностей!..

Тяжка була історія. Кривава, бодай не вернулась. І народ, якого позбавляли багатьох можливостей,

у кривавій боротьбі вилив свою душу, свій поетичний геній в єдине, в що міг,— у пісню, в безсмертну українську народну пісню. Українська пісня — це бездонна душа українського народу, це його слава.

Наша дума, наша пісня
Не вмре, не загине,
От де, люди, наша слава,
Слава України.

Даремно пробують гітлерівці задушити наш народ. Живе народ, живе його душа! Лунає українська пісня од Білого моря до Чорного. На всіх фронтах співають її кращі сини України — більшовики,— ідучи до бою проти пса Гітлера, ідучи на смертний бій із грізною зброєю в руках, з братами-народами пліч-о-пліч, з гордими прадідівськими іменами в гарячих, гнівних серцях і в піснях.

Честь, і вічна слава, і добра пам'ять достойному сину українського народу композитору Миколі Лисенку, який в найпохмуріші царські часи, часи народної темноти, не кинув народ свій, а ціле життя своє присвятив збиранню української народної пісні, який вчився у народу (як він казав, «вчився на сірій свитині, на грубій сорочці, на дьогтяних чоботях — там душа божа сидить»), який увесь свій талант і многолітній труд поклав на те, щоб знайти, зберегти перли народної творчості, обробити їх і повернути народу, повернути нам, любовно очищені й витончені, як скромний дар достойного сина і учня своєму батькові — народу-вчителю.

22 березня 1942 р.

Дійсність стала набагато страшнішою за всяку уяву. І її так і треба показати. Душа людська міряється повною мірою, та такою, про яку навіть і не підозрівав світ. Книги і фільми про нашу правду, про наш народ мусять тріщати од жаху, страждань, гніву і нечуваної сили людського духу.

Війна стала великою, як життя, як смерть. Воює все людство. Тема війни на довгі роки буде основною темою мистецтва. І кожна газета вже несе в собі цілі твори про війну. Кожний більш-менш порядний нарис ховає в собі безліч змісту. Отже, щоб не потонути в безодні надзвичайних фактів, треба добре-добре продумати конструкцію і п'єси, і оповідання, і сценарію. Україна мусить родити найсильніші твори про народ у війні, бодай один твір. Чи вистачить сили у письменників? Гей, хто в лузі, озовися!

З першої записної книжки,
30/III [19]42, Воронеж.

Це велика тема, це тема для новели, для поеми, для сценарію. Це факт, а не вигадана автором композиція про матір нашого великого многостраждального доброго народу.

Найдися, письменнику, рівний таланом красоті материної душі, і напиши для всіх грядущих літ цей кришталевий прояв материнської душі, генія української матері. З оповідань партизана.

З першої записної книжки,
1/IV [19]42.

Сьогодні, як і вчора, як і завтра, всі газети переповнено описанням таких жорстоких фактів, таких нелюдських вчинків ворогів наших, таким жахом

людських страждань, що надлюдське горе уже давно перелилося через край в кожній людській душі і вже не сприймається почуттям, не викликає навіть гніву, а лише звичайний рефлекс огиди чи обурення. І коли б ми були Дантами і Мікеланджелами,— нічого б не змінилося. Те, що робиться, не вміщається нині ні в одну душу і вміститися не може.

У газетах злива нарисів про це ж таки, про кров і смерть. І їх, мо, не всі вже й читають. Вони, ці оповідання, подібні одне до одного, як крики людського болю, чи зойки відчаю, чи стогони розпачу. Є загроза, що після війни з'явиться письменницька пошесть. І, може, зараз уже слід продумати дальніші шляхи нашої літератури.

Народ не хотітиме чтива про війну побутово-описового. Народу треба показати його зсередини, в його стражданнях, в його сумнівах, в його боротьбі, оновленні, і показати йому шлях і перспективи. Народ треба возвеличити, й заспокоїти, і виховувати в добрі, бо зла випало на його долю стільки, що вистачило б і на десять колін. Щоби вправи в жорстокості, в злі і горі не ожесточили його душу, не притупили її, і щоб радість перемоги не приспала його пильність, не заколисала в самозакоханості молодців од пера, і стола, і кабінету, і щоб не забув він своїх помилок, і не втратив оптимізму, і не впав в оптимізм застольних промовців.

З першої записної книжки,
2/IV [1942].

Чи загине Німеччина як держава, як народ після поразки? Не загине. Не може загинути великий німецький народ — народ Кранаха, Дюрера, Бетхо-

вена, Вагнера, Гете, Шіллера, Лейбніца, Канта, Гегеля, Гельмгольца. Загине Гітлер. Загинуть разом з ним ті, хто принизив німецький народ звіриною бойнею перед людством. А Німеччина житиме. Народяться в народних масах нові життєздатні формації і виведуть народ на світлий шлях братства, а гітлеріаду забудуть як нещасну свою помилку, як тимчасовий занепад і втрату людяності.

З «Листа до офіцера німецької армії (Листа до ворога)», Воронеж, 22 квітня 1942 р.

Якщо вже говорити про мистецтво революційної доби, то геній руського народу знайшов собі втілення в музиці — Шостакович, Прокоф'єв, Хачатурян, Мясковський, менш у поезії і ніде більше, бо в усіх інших мистецтвах, особливо у літературі, в основі лежить не узагальнене почуття, а раціо, думка, точна концепція, обумовлена всією складною громадою політичного механізму. Тому жалюгідно убогою оказалися література і кіно в тій мірі, в якій вони залежали од літератури.

Щоденник, 20/II 1944.

[...] Письменник, коли він щось пише, повинен почувати себе врівні, на висоті найвищого політичного діяча, а не учня чи прикажчика. [...]

Щоденник, 1/III [19]44.

Єдина достовірність серед усіх химер і пристрастей людських — страждання. Високії закони, моя доню, любов, чесноти, вірність, і геройство, і доброта людська, і людська слава, і всякий талант, і всі дороги до щастя і втіхи. Все через нього.

Щоденник, 1/III 1944.

Сьогодні п'ятнадцяті роковини смерті найбільшого поета нашої доби Володимира Маяковського. Як сумно згадувати, що найбільший поет нашої епохи покинув нашу епоху.

Пригадую, напередодні самогубства ми сиділи з ним у садочку Дома Герцена обидва в тяжкому душевному стані, я з приводу звірювань, учинених у відношенню до моєї «Землі», він — знесилений раппівсько-спекулянтсько-людожерськими бездарами і пройдами. «Заходьте завтра до мене вдень, давайте порадимось, може, нам удасться створити хоч невеличку групу творців на захист мистецтва, бо те, що діється навколо,— се нестерпне, неможливе». Я обіцяв прийти і потиснув востаннє його величезну руку. На другий день, у неділю, збираючись до нього з Юлею, я почув моторошну новину, що так унадилась до нашої культури смертників-митців.

Пройшло п'ятнадцять літ. Недавно у кремлівській лікарні престарілий [...] Дем'ян Бєдний зустрів мене і каже: «Не знаю, забыл уже, за что я тогда обругал вашу «Землю». Но скажу вам — ни до, ни после я такой картины уже не видел. Что это было за произведение подлинного великого искусства».

Я промовчав.

Щоденник, 14/IV [19]45.

Народ може бути великий у кожен даний момент тільки в одній області. Нема поетів — є генерали, маршали. Бувають епохи художників, бувають і інші епохи, які породжують людей розумних і сильних, надзвичайно мужніх.

Але все ж, щоб бути художником, треба мати залізну мужність.

Щоденник [*після 5/VI 1945 р.*].

Війну в мистецтві треба показувати через красоту, маючи на увазі великість і красоту людських вчинків персональних на війні. Всякий інший показ війни позбавлений всякого смислу.

Се парадокс, один з найбільших в історії людства.

Бо: війна — дурна. Жорстокість і дурість, одягшися в атавістичні одіяння, оволодівають масами злочинців, затикають на час своїх злочинств рот мистецтвам, себто тому, чим людина одрізняється од тварини. Освячують сей кретиничний акт невмирущим твердженням: коли стріляють гармати, музи мовчать.

І сам ідіотизм убивства і найганебнішого масового гвалту возводиться в ранг — мистецтво війни! Воєнне мистецтво!

Воно таке ж мистецтво, як шизофренія.

Чому правителі ненавидять пацифізм завжди і особливо напередодні сказу? Тому, що всі вони по суті своїй — раби глибоких атавістичних інерцій, на яких базується й процвітає вся сила й природа їх влади. Гляньте на Землю. Вона вкрита пам'ятниками вбивцям і їхнім коням у багато, багато більшій мірі, ніж їх антиподам. І ще одне: всі пам'ятники антиподам вбивць і мучителів дешевенькі.

Щоденник, 5/I 1946.

Коли б наші письменники та не були столичними птицями, вони б знали, хто має око видіти, як гірко доводиться колгоспникові трудовий його героїзм, отой самий, що приносить славу писарям красномовних тирад.

Щоденник, 16/XI [19]47.

Те, що тут буде написане, не похоже на правду. Проте се чиста правда, коли приймати за правду те, що було або що є. Якщо ж вважати за доцільне розмежування правди від факту, тоді воно, звичайно, нібито й не зовсім, бо дійсно, справді, пишучи книги, ми намагаємось часом обминати калюжі фактів по дорозі до «возвишеної» правди, в порівнянні з якою звичайна неочищена й не підпорядкована високій спрямованості правда здається чимсь вроді наклепу або насмішки.

А якщо вже так,— а воно, може, й справді так,— то тоді хай се вже буде хоч і не теє, гаразд, хай буде просто спогад про голий факт або бувальщину. Я й на те згоден. Мені аби вірили....

Спочатку твориться (пишеться) святість. Від серця, талану, натхнення. Звідки вона береться? З мене? З неї? З фарб? З найвищих, найніжніших бажань і спогадів дитинства, і добра і кротості матері, з минулого й прийдешнього, з пісень і музики, з плачу дитиночки, з недолі, жалю й примиренності, з доброти і навіть згублених чеснот. Спочатку твориться. Потім уже є божая богоматір.

Єсть перетворення чи нема? Є. Єсть очищення, найвища чистість.

Є поезія чи нема? Є.

З людей почали писати святих, і людям захотілося стати святими і хоч трохи покращати.

Здерли з них ілюзію святості — і стало їм погано, і попоганішали вони.

«Загибель богів» написати як трактат про малярство. Треба в ньому розглянути найголовніші проблеми малярства взагалі і сучасного зокрема. Реалізм. Натуралізм. Синтез і рабське копіювання, фантазія і убожество. Конфлікт. Типове і випадкове. Проблема форми. А головне — художник і не художник. Поет чи не поет.

Варіант.

Художник, що розписував церкву, поселився у (солдатки!), (у злодія), у злої нелюдимої людини. Хай се буде солдатка, повія, п'яниця, що втратила все на світі і вже не вважала себе за людину. Було в неї байстря. Тримала вона всіх. Село ненавиділо її. Вона була добра і легка до любощів. Не могла вона спати без живого тіла. І ось, приїхавши, художники взяли її як модель для малювання ікони в сільську церкву. Матері божої. Природа так якось дивно створила її, що, ніби жартуючи, вклала в неї стільки ніжності, що її вистачило б на цілий район жіноцтва. А сприятливих умов для прояву ніжності не послала, от і обернулась вона на казна-що.

Нізащо не хотіла. Думала — глузують. Потім сіла. І що з нею потім сталося. Вона побачила все своє життя, відчула все людяне і божественне в собі, свої надії, любов.

Списали її. Очі її, сльози.

Вона засвітилася вся, стала прекрасною. Художники не впізнали її. І були глибоко схвильовані її

натхненням. І тут сталося чудо. Її натхнення передалося художникам. Вони написали надзвичайний образ всіх скорбящих.

З матеріалів до повісті «Загибель богів». 1947—1953 рр.

ПОЕТ НАРОДУ

На великих зборах, на пленумі, лаяли поета Р[ильського].

Лаяли й шельмували його молоді, власть імущі люде, які вважали сю лайку й шельмування народного старого поета за свій священний обов'язок і службовий подвиг. Поету не простили нічого, ні одної його життєвої помилки. Драму його життя, що попсувала йому все на світі, ще коли власть імущі ходили без штанів або гадили в пелюшки, [сю] драму особливо грізно і пристрасно пригадували як непростимий, незабутній, підлий злочин поета, що заслуговує вічної кари, презирства і помсти. Що вже ніяка партійна його приналежність, ні талант, ні третина століття творчої праці, ні сивизна, ні велетенська праця для народу, для партії, для комунізму не затулять ні його ганьби й злочинства, ні їх пильності й непримиренності.

Навіть бездонну душевну доброту поета вважали за безпринципність і маскування.

Поет у сей час сидів поверхом нижче в буфеті і тихо собі випивав щось алкоголічне. Він був у всьому подібний до свого народу.

— Поете! Нагору поспішайте. Там про вас іде грандіозна мова. Сам Н. вас критикує. Швидше!

Поет посидів трохи ще, схилившись над бокалом. Про що він думав, невідомо. Потім пішов нагору, почувши обов'язкові оплески.

Пішов поет нагору... Нагорі в шанобливім оточенні всіх тих, що треба, ішов сам власть імущий, проповідчик грізний.

«Его глаза сверкают. Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен. Он весь, как божия гроза».

Підійшовши до «божої грози», поет ввічливо поклонився і, потискуючи длань, сказав, аби не подумала «гроза», що він її зовсім не чув:

— Вітаю вас. Промова епохальна. І переконлива до краю по формі і по змісту. Підписуюсь під кожним її словом.

— А що ж ви думаєте, не правда? В таких ділах треба бути одвертим, не взирая...— сказала «гроза».

— Абсолютно згоден. Я навіть не ждав од вас такого. Я зачарований.

— А ви не дуже бравіруйте,— доповідчик грізно нахмурився і зловісно блиснув очима.— Вам би плакати треба, а не вчиняти жалюгідні намагання жартувати.

— Я дуже вдячний вам за милостиву пораду. Дійсно, піду я краще додому да поплачу,— сказав поет.— Будьте здорові й щасливі. Бажаю вам добра. Тільки два слова на прощання: ви прийшли і підете, а я вже остався...

Поет повернувся і поволі пішов по східцях униз. Спина в нього була зігнута од великої ноші, голова біла, ніби весь огонь уже згорів у ній і лишився один тільки попіл. Дома вночі він склав вірша прекрасного і чистого, як ручай, для свого і всіх народів про те, що комунізм поборе і запанує в усім світі, не дивля-

чись ні на які темні сили, що стоять на переможнім його шляху, і буде братство на землі, і любов, і жалість.

Щоденник, 8/IX [19]52.

Тільки велика мета народжує великі характери...

Я знову над майбутньою греблею один. Мені краще ходити одному. Знову така музика — симфонія на вітрі. Удари якихось молотів у далеких ніби кузнях. Шум глухий пульпи чорного фонтана. Вітер ще теплий, і небо чисте.

[...] Єсть нова велика краса в динамічному втручанні людського колективу в природу. Вже не любитель, не естет, не дачник і не плазун-хлібороб — високоосвічений і озброєний колектив прийшов-таки на землю, господар землі і її розумний лікар-комуніст. Найбільш оптимістичний пейзаж сучасності — пейзаж з людьми й модерними нашими машинами. Мусить скоро родитися новий Гоголь, співець нового Дніпра.

З матеріалів до «Поеми про море», 21/IX [1952 р., Нова Каховка].

ПРО ХОРОШЕ В ЛЮДЯХ

Спрямувати всю свідомість на хороше в людях. Проникнутися ним у побуті, в думках, у почуттях. І на сій основі творити красу про народ на будові комунізму.

З матеріалів до «Поеми про море», 6/XI [1952 р., Київ].

Знайдіть бодай один пам'ятник щасливій людині.

Ось пам'ятник людині, що вміла красиво й щасливо прожити життя.

Дивітесь на нього, нащадки!

Нема такого.

Щоденник, 4/VIII 1953.

Золоті ворота в комунізм.

Щоденник, 18/VIII 1953.

...Гортаючи трагічні сторінки давнього минулого, думаю: яким же тяжким і тернистим був історичний шлях народів-братів! Мені здається, про це думали по-своєму Шевченко, Міцкевич, Гоголь. Коли дехто з моїх друзів говорить мені: «Не робіть фільму «Тарас Бульба», не слід ятрити старі рани, це може образити наших братів поляків»,— я відповідаю посміхаючись: «Ні, нікого не образив там Гоголь. Усьому віддане належне сто двадцять років тому, в ті часи, коли Шевченко казав, звертаючись до поляків з Орської фортеці:

Подай же руку козакові
І серце чистеє подай.

Що ж це було, якщо не полум'яна віра кращих синів народу в прийдешній тріумф братства!»

З статті «Велике товариство», 1954 р., Москва.

Те, що ми бачим і як ми бачим нині світ, звичайно, і не снилося митцям минулих епох. Ми зовсім

інші люде, і мистецтво наше мусить бути іншим. І як цього не розуміють наші художники, се просто дивно. Як можуть вони нині паразитувати на старій естетиці.

З матеріалів до «Поеми про море», 29/X [19]54, літак (з Херсона до Києва).

...Як багато наших поглядів і вчинків обумовлено особистими факторами. Я спостерігаю се скрізь.

Сталін наказав колись, з приводу мого, здається, «Мічуріна», заборонити на екрані показ особистого, приватного в житті великих людей. Нам, мовляв, інтересний тільки науково-громадський бік життя людини. Чому се так? А тому, що в особистому, приватному житті у нього було, без всякого сумніву, багато чогось жорстокого... Все, що так чи інакше попадало в орбіту його особистого життя, було пригнобленим, тяжким і нещасливим.

Тому і в самому факті появи і кар'єри, і всіх злочинств Берії, його найближчого вихованця і угодника, є щось не випадкове, щось закономірне.

Дуже влучно назвали поляки наші фільми «проше встать».

З матеріалів до «Поеми про море», 18/XI [1954 р.]. Вагон. Конотоп.

Художній твір є завжди до певної міри протестом на користь чи проти когось чи чогось.

Не слід хитрити з читачем. Коли ви пишете, уявляйте собі, що ви завтра помрете і що ви пишете заповіт для любих своїх дітей.

Не бійтесь захоплення. Бійтесь лжі і утрировки. Ніщо, ніякий ряд живих і ловких сцен, не затулить відсутності основної ідеї.

А ідея являється сама, якщо в романі є дві живі неоднакові, ріжні особи.

По закону природи: досить дотику двох пластинок металу — холодної і гарячої, щоб уже потекла електрика.

Щоденник, 23/XII [19]54.

Для того, щоб не здрібнити тему, не впасти в вульгарний побутовизм, я спробував узяти на себе роль культурного перекладача мови моїх героїв для народу, можливо, навіть для потомків...

Я мрію її * поставити в театрі. Мені безумно цього хочеться... Ось я її зрежисерую на сцені і змушу акторів говорити в певному темпі, і спробую зробити без антрактів. А для чого потрібні антракти? Мені здається, особливо й не потрібні...

Є ще один персонаж, з яким я не знаю, як бути — це горезвісна, безсмертна шкідлива княгиня Мар'я Олексіївна. Я її ненавиджу всіми фібрами душі. Вона, як вилізла у Грибоєдова в «Лиху з розуму», так і досі ми її боїмося й вона не помирає!

Але ми забуваємо одну просту річ — що ця мерзенна стара, якщо ми їй не дамо в її беззубий рот харчу, вона все одно набреше на нас. Вона вигадає!

З виступу на зустрічі з театральними діячами й драматургами — учасниками семінару III Всесоюзної наради молодих письменників 16/I 1956 р.

---

* П'єсу «Потомки запорожців» (*ред.*).

Нести почуття на сцені й на екрані не трудно. Трудно нести думку. Що таке життя, як не безупинний найскладніший процес боротьби прагнень, ідей, думок індивідів і мас людських. Що ж робити нашим акторам, якщо вони не думають, бо їх не вчили мислити. Вони не мислять — вони переконані. Переконання їм втлумачили механічно на всякий випадок життя, як догму, загальноприйняту, обов'язкову. Тому вони — читці слів, або артисти, що грають думки, не думаючи. Отая відсутність персонального, цілком особистого і неповторного мислення і складає, по суті кажучи, сумну картину неінтелігентності наших фільмів. Справа якості наших фільмів значно складніша й глибша, ніж на перший погляд здається.

З матеріалів до «Поеми про море», 11/X [19]56.

АРХІТЕКТИ КРАСИ

Треба зробити такий Хрещатик, щоб покоління знали.

Площі, висоти. Треба вкласти в Хрещатик всі свої знання, всі почуття, весь досвід треба вкласти, всю велич нашої епохи, війни [...].

Накльовується кінець війни, руйнування колосальні. Архітектуру треба підняти як ні одне мистецтво.

З третьої записної книжки,
28/VIII [1943 р.].

ХАТА

Напишу я слово про хату за тисячу верст і за тисячу літ від далеченних сивих давен аж до великого мого часу всесвітньо-атомної бомби. На Україні й поза Вкраїною сущу. Білу, з теплою солом'яною стріхою, що поросла зеленим оксамитовим мохом, архітектурну праматір пристанища людського, незамкнену, вічно одкриту для всіх без стуку в двері, без «можна?» і без «войдіте!» високонравственну людську оселю. Бідну і ясну, як добре слово, і просту, ніби створили її не робочі людські руки, а сама

природа, немовби виросла вона, мов сироїжка в зеленій траві.

Опишу її неповторну зовнішність, привітну й веселу, часом сумну, молоду й стареньку вдовицю, чепурну і добру, журливу і ніколи не горду. У полі, на горі й під горою, на городі серед насіння восени. Насіння у ній і на ній од стріхи до самого долу. Здається, щезни вона, і спустіє земля, заросте бур'яном, споганіє, і світ стане чорний від голоду й злоби.

Опишу її внутрішній образ. Все, що в ній є й чого нема, й не було ніколи, хоч і могло би бути. А не було й нема в ній безлічі речей. Нема в ній челяді, немає гайдуків, прислужництва нема. Немає кабінетів, віталень, спалень, де довго сплять, і не було в ній розпусти й лінощів паразитизму. Немає на стінах фамільних портретів і скарбів нема в сундуках, і ковані панцирі предків не красуються по її кутках, бо билися гаразд лицарі — дідки-небораки без панцирів з одверто голими грудьми. А потім погнили онучі, потрухли клейноди до нитки, не стало й сліду на землі.

Не змовлявся в ній ніхто й ніколи заволодіти світом чи поневолювати сусіда, не було в ній бучних бенкетів, ні великих урочистих зустрічей, не грали органи, ні оркестри в її тісних стінах і ніколи не засідали далекорозумні дипломати. Не було в ній, будем говорити, щастя, не було тривалих радощів. А було в ній плачу і смутку багато і вельми багато журби поміж насінням отим і квітами.

А знала вона багато розлук і прощань безутішних. І співала вона здебільшого, і так талановито й натхненно, як ніяка оселя в світі, журбу, і прощання, і спогади про далеке минуле, коли ріки були глибші, риба більша, трави густіші, коні прудкіші й шаблі гостріші.

Опишу я покинуту хату. Споконвіку кидали її, і хто кидав, мало вертався. Носило його скрізь усіма вітрами чи сам, мов собака, бігав усе життя за чужим возом і, може, згадував її, як щасливе дитинство, занедбану свою совість і мову занедбану свою. Покидав він у хаті свою мову. І вона оставалась там жити, і так чомусь сталось на світі, що поза нею вона в'яне, як квітка на дорозі.

Люди, що годують хлібом, молоком і медом других людей, живуть у хаті на землі, що подарована вже їм законом новим навіки у вічне, в обов'язково вічне користування, себто в обов'язок неухильний і неодмінний. Вони розмовляють мовою хати і поля. Коли ж нагода, доля чи случай суують їм під руку портфелика хоч заваляшого і дешевенького, вони кидають хату і міняють мову, бо з нею ніяково завідувати чимсь, портфелик же велить завідувати пильно і общепонятно. І тільки в деякі, здебільшого лихі часи, в часи утрати портфелика всемогутності, чи примусової відпустки, чи по загибелі корабля після чудесного уникнення смерті, вертаючись на час до хати, вони пригадують, хоч і погано, її мову, тоді немовби блуд сповзає з них, і видно тоді сором і навіть страх побитої собаки, що прокидається тоді в їх непевних душах.

Опишу, як воювала колись хата з палацами західного Ренесансу, з кам'яними фортецями розумних ворогів, як легко її завжди було підпалити, як палає вона довгі століття і ніяк не згорить, мов непалима купина. І люди — тихі удовиченки, роботящі руки, женці, косарі, молотники, пасічники, пастухи, шахтарі, майстри, воїни палають на своїх огнищах жертовних, посилаючи всьому світу, надашкам своїм, самі не знаючи куди, палкі свої заповіти під грізні гуди щирих

і фальшивих проклять чи могильну тишу біля своїх автодафе.

Я не славословлю тебе, моя хатино стара. Не хвастаюсь твоєю драною правобережною і лівобережною стріхою і не пишаюся коморою твоєю, що її одтяли від тебе і розвіяли вітром спустошені духовно некрасиві люди. Я навіть забув уже, що біля тебе був хлів і клуня з чорногузом, який приносив до тебе щовесни наївне дитяче щастя з далекого теплого краю.

Хай не дорікають мені вороги холоднодухі і лживі, що я превозношу, чи прославляю тебе, чи ставлю над всіма оселями світу. Я прощаюсь з тобою. Я кажу тобі — згинь з моєї землі. Хай тебе не буде. Обернись в хороми, покрийся залізом, красуйся великими вікнами, вирости, піднімись над травами, над житами і над садами.

Вирости вгору і вшир. Хай не прощаються на бувших перелазах, не тужать в кожних сінях і попід стріхами вдови й сироти. Хай бігають по твоїх просторих покоях веселі діти, хай одпочивають досхочу в твоїх спальнях і люблятьcя в щасливих ліощах твої люди. Хай се вже будеш не ти. Хай прийдуть до тебе добробут і гідність і сядуть на покуті, щоб зникли сум і скорботи з твоїх темних кутків і пічурок і холодних твоїх сіней. Я не захоплююсь тобою, не підношу тебе до неба перед світом.

Ні, я кажу тобі, сивий: ой, хатонько моя, голубонько, спасибі тобі — прощай.

Мені жаль розлучатись з тобою. В тобі так гарно пахло давниною, рутою м'ятою, любистком, і добра щедра піч твоя пахла стравами, печеним хлібом, печеними і сушеними яблуками і сухим насінням, зіллям, корінням. А в сінях пахло макухою, гнилими грушами і хомутом.

В твої маленькі вікна так приязно заглядало сонце і соняшник, і всякі інші квіти, і зілля всілякі пахучі. А на покуті понад столом і темний сивий бог у срібних шатах, і Шевченко, і козак Мамай, і Будьонний, і Георгій Побідоносець на білих і рижих конях, і ще якісь люди і боги дивляться через стіл на піч, і на кочерги, і на всякого доброго чоловіка, що входить у двері, вже не скидаючи у сінях шапки, дивляться мрійно і мирно, ніби припинивши навіки тяжкеє змагання, і проживають в мирному товаристві й згоді, розмовляючи, коли нема людей у хаті, з домовиком, що живе за комином в трубі, і з тихим, зовсім уже кволим українським чортом, і сняться всі вкупі бабусі, поки не перехреститься вона з переляку у сні, бурмочучи крізь сон — омя оца-сина.

Нема в мене хати. У втомленій уяві лиш гола піч серед руїн під небом, а біля печі плаче Удова.

5/IX 1945 р.

Єсть городи-герої. Київ — город-мученик.

Київ — город-геній, хворий на менінгіт.

Красивий, незважаючи на многолітні намагання архітекторів і горе-керівників занапастити його красу витворами убожества й нікчемства.

Написати докладно, як підлабузники з архітектурної управи і підсліпуваті дилетанти нівечили його, ставлячи по записках «великих товарищей»[...] жалюгідні коробки на самих видатних точках, які вимагали абсолютно інших споруд.

Київ — геніальне місто, геніальне місце. Київ — старець, руйнований вісімсот років історичної своєї драми.

Описати докладно красу його вечорів і ночей. Дніпро і гори. Вулиці. Повітря. Весну, весняні вечори.

Написати, як я переробляв його двадцять років. Присвятити щоденній оцій перебудові Києва досконально розроблену главу, ніби се не з книги кінорежисера, а з дисертації архітектора міста й ландшафту. Принципи перебудови згідно з характеристикою місцеположення, динамікою епохи і загальною характеристикою епохи. Окремі вулиці, майдани. Висотні точки. Панорами. Ансамблі. Окремі розробки: Хрещатик, бульвар Шевченка, Володимирська. Нова площа Софіївська, об'єднана з площею Калініна. Віадуки. Міст через Дніпро і його архітектура — міст — історія в скульптурі.

Зразкові села біля Києва — Вишгород, Межигір'я, Ходорів.

Євбаз — площа з озером. Пам'ятники.

Пам'ятник народу. Пам'ятник Герою. Пам'ятник жінці над Дніпром.

Бібліотека. Міськрада. Відсутність ієрархічних атрибутів. Матеріал. Колір. Ознака національного в стильових виразах.

Нова роль золота і бані.

Написати проекти пам'ятників на майданах. Сади — фруктові на майданах і вулицях принципово.

Виноград на пісках під Києвом на основі штучної системи водопостачання.

Місто Київ — сад. Київ — поет. Київ — епос. Київ — історія. Київ — мистецтво. Київ — поема. Київ — наймодерніше місто комуністичного суспільства.

Трактовка пам'ятника Леніну: розмір, матеріал, точка, виконання.

Щоденник, 1/V [19]48.

Не знаю, варто було чи ні, тільки я розповів їм, як треба оформити споруди гідротехнічні в каховсько-запорізьких степах.

1) Палеоліт.

2) Скіфів-вершників.

3) Святослава.

4) Запорожців-вершників.

5) Червону Армію громадянської війни.

6) Героїв Вітчизняної війни.

7) Імена і прізвища будівників.

8) Геральдику: биків, зубрів, диких коней, аби все носило свій неповторний характер.

9) Як будівельний матеріал ввести скло і золото.

10) Позбирати звідусіль кам'яних баб і використати їх як елементи оформлення (призма часу). Особливо яскрава «призма часу» — малюнок «кам'яної могили».

11) Барельєфи будівників видатних.

12) Плани каналу в камені.

13) Пам'ятник Леніну: біля підніжжя фриз золотими літерами цитату з його творів.

14) В шлюзі, перемичці і п'єдестали великих вождів комунізму вкрити іменами, прізвищами й адресами десятків тисяч будівників.

Потрібно увічнення персоніфікованого колективу, а не мовчазні обезособлені споруди. Треба уявити собі споруди, перші великі споруди комунізму. Через п'ятсот бодай років чи тисячу як тоді нас читатимуть!

Люди хотять прилучитися до безсмертя. Колись їх діди вимолювали його в церквах на колінах, б'ючи поклони з копієчною свічечкою в руках. Сьогодні воно, безсмертя, само стукає в двері онуків.

Подумать треба зараз же, поки не до кінця зіпсували, і про Нову Каховку. В ній минуле не матеріалізовано ні в пам'ятках старовини, ні в історичних будовах. Вона, стара Каховка, має минуле історичне, політичне.

Отже, будувати, деякі хоча будови, треба, уявляючи себе в майбутньому. Три бодай будинки слід поставити високі, з прекрасного матеріалу, щоб перебити новостворений, провінціальний масштаб, стиль.

Попрошу сьогодні А. не будувати тяжкого даху на будинку культури, а залишити плоским. Цим самим ми одержуєм новий третій поверх — площадку, єдине місце, звідки молодь бачитиме всі свої споруди.

З матеріалів до «Поеми про море», 11/IX [1952, Нова Каховка].

ПАМ'ЯТНИК СВЯТОСЛАВУ

Я спробую піднять питання про побудову пам'ятника руському князю — витязю Святославу, що загинув у битві з печенігами в 971 чи сімдесят другому році. Пам'ятник мусить бути великим. На коні, з мечем, у глибокій задумі. Се, так би мовити, буде пам'ятник нашому тисячоліттю над Дніпром. Він пав у битві, не посрамивши землі Руської, пам'ятаючи, що мертвим сорому нема. І ми пригадували його невмирущі слова під час Великої Вітчизняної війни. Отакий рахунок часу би повести нам, будівникам комунізму, на великій слов'янській річці. Се був би пам'ятник глибокого всенаціонального нашого слов'янського змісту, в якому все було б: політика, поезія часу, і мудрість, і геройство.

Я воздвигнув би сей пам'ятник не там, де лежить нині камінь проти порогів бувших, а біля самого Запоріжжя на правому березі Дніпра, де, можна припустити, скоріш за все й відбулася битва в районі переправи перед першим знизу порогом. А напроти, на другім березі, при вході в «Золоті ворота» дніпрові,— пам'ятник Леніну...

Який се був би благородний виховавчий наш знак серед степів над Дніпром у тих якраз славнозвісних місцях, де потомки його, такі ж чубаті запорожці-витязі, як і сам він, боронили вітчизну од турецько-татарських орд. Як се в'язалось би в єдиний великий історичний комплекс зі спорудами нашого часу — шлюзами, електростанціями, греблями і монументами великих геніїв нашої доби.

ПАМ'ЯТНИК БОГДАНУ ХМЕЛЬНИЦЬКОМУ

Другий пам'ятник, який би я збудував у Запоріжжі,— се пам'ятник Богдану Хмельницькому. Звідси починав він великий історичний свій подвиг возз'єднання України й Русі.

У знак трьохсотліття поставити його теж на коні десь біля входу в шлюзи. Мені здається, що такий пам'ятник біля Запорізької ГЕС ще набагато збільшив би враження від ГЕС, і без того величне. Ще більш підкреслив би він в історичному аспекті славу нашої великої доби.

З матеріалів до «Поеми про море», 20/IX [1952 р., Нова Каховка].

СІЧ ЗАПОРОЗЬКА

Я на острові. Передо мною Запорозька Січ проти Капулівки. [...].

...Мимоволі тут пригадуються старі часи дореволюційні. Ні одному негіднику з так званого українського панства і ні одному з потомків старшини чи поміщику, нікому в голову дурну й убогу не прийшло поставити десь пам'ятник у старих місцях на спогад потомкам, матеріалізувати свою думку в камені чи бронзі. Куди було! Не було ні думок, ні спогадів високих, ні прагнень. Такі були й останні передреволюційні й «революційні» кооператори. Десь під копицями кашу варили да, випивши, співали п'яними голосами «старокозацьких пісень», сентиментально хлипаючи, зітхаючи. «Славних прадідів великих правнуки погані», бодай вас земля не прийняла. І бодай ви згинули безслідно. І таки зникли, і не осталося сліду од вашого нікчемного буття, од кволості й убогості, од жалюгідних ваших зітхань чи проклятого мовчання перевертнів, як не оставили ви знаків пам'яті великої героїчної доби народу[...].

З матеріалів до «Поеми про море», 12/X [1952 р., Нова Каховка].

Увечері перед сном розповів своєму новому сусіду ідею створення в Києві під безпосереднім шефством уряду невеличкої групи художників-монументалістів, архітекторів, різчиків по дереву і керамістів для того, щоб, вибравши село, скажімо Опішню, і завчасно домовившись з колгоспниками, перебудувати його за кілька років так, щоб воно стало зразковим центром уваги всіх будівників, колгоспників, туристів, мисте-

цтвознавців. Ще краще створить би дві чи навіть три такі групи, щоб вони працювали в різних селах. Треба створити нові зразкові вогнища культурного будівництва на селі. Я згадав Пікассо і Леже. Що зробив Пікассо в одному глухому керамічному містечку! Се я запропоную урядові і президентові Академії архітектури Заболотному. Тільки не підніме сього Заболотний. Побоїться і поледачиться. Він уже відступив за стіни свого Софіївського монастиря і далі золотих бань навряд чи рушить.

Щоденник, 28/X [19]54.

ПРО АРХІТЕКТУРУ

Старе те, що давно було новим. А старовинне те, що, будучи в свій час новим, визначало якусь головну частину синтезу своєї доби, що знаменує характер минулої давнини, її вищий прояв. Тому старовинне цікаве і дороге нам, як спадкоємцям культури минулих епох. І ми користуємося ним часом в своєму сучасному мистецтві. В старовинному нема архаїчності. Архаїка є в старому. І є велика різниця між старовинним і архаїчним. До речі, в застосуванні архаїчного є завжди важкуватість і щось від монастирського смутку. Мені хтось заперечить: то ж національне. Згоден. Але се є та частина національного, яку вірніше можна б назвати архієрейською. І вже якщо і застосовувати десь в архітектурі великих міст старих, з тисячолітньою історією, його спадкові елементи, то вже ніяк не личить і викликає почуття протесту дилетантське. Воно існує ніби над межами часу і само визначає час протягування його в архітектуру нових міст на великі будови комунізму. Якщо не вистачає

власного хисту, треба хоч в еклектиці знати якусь міру.

Побудувати над класичним ордером триповерхового будинку Палацу культури Нової Каховки двохярусний дах барокко з київського Софіївського архіву — треба мати великий запас космополітичного нахабства і розпусти. І де? Над Дніпром, де все ніби кличе: побудуйте Палац культури з плоским дахом. Поставте на дахові двісті дерев у дерев'яних кадках, зробіть зимовий сад, ресторан, майданчик для танців — хай радіє молодь вечорами, хай оглядає з висоти величне діло своїх рук. Була б се краща точка на все нове місто. Ні, монастирський сумовитий дах вінчатиме вже палац над Дніпром. О архітектурна дурість, о вбогість!

З матеріалів до «Поеми про море», 17/X [1952 р., Нова Каховка].

Прекрасне нове Запоріжжя. Є в нім не тільки вже щось рідне, нове, наше, але прекрасне нове. Є вже нова естетика в плануванні, архітектурі й умінні користуватися зеленню. Велична гребля Дніпрогресу. А які тополі виросли над тими шлюзовими камерами, де я лазив колись в 31-му році, знімаючи «Івана»!

З матеріалів до «Поеми про море», 27/VII [1955 р.], Запоріжжя.

ПРО ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ МАЙБУТНЬОГО КАХОВСЬКОГО МОРЯ

Російська Федерація багата великими ріками — Волга, Дон, Об, Єнісей, Ангара, Лена, Амур та інші.

На Україні Дніпро один. Але Дніпро протягом найближчих двадцяти років, подібно до Волги, закін-

чить еру свого, так би мовити, анархічного буття і перетвориться на ряд водних б'єфів, розділених греблями з потужними гідростанціями, шлюзами і системою зрошувальних каналів.

І так само, як Дніпро наш самобутній, самобутніми будуть і чотирнадцять його великих гідростанцій, з яких сім — на території України. Більше подібних до цих гідротехнічних споруд на Дніпрі не буде цілі тисячоліття. Тому, навіть передбачаючи в техніці майбутнього найширше застосування термоядерної енергії, в плануванні своїх врожаїв ми ще на довгі часи будемо розраховувати головним чином на наші організовані водні дніпровські ресурси. Мабуть, і наші нащадки також. Якого б рівня культури не досягли вони навіть у далеких майбутніх комуністичних віках, гідротехнічні споруди епохи початку великих робіт 1930—1975 рр. на Дніпрі залишаться для них доблесними знаками нашого героїчного часу.

Таким чином, греблі, що зводяться нами, електростанції, шлюзи і вводи в канали є історичними пам'ятниками епохального значення незалежно від того, чи обмежимося ми в архітектурному оформленні голою функцією, як це зроблено на Запорізькій ГЕС, чи будуть вони натхнені іншими баченнями світу і стануть художницьким вираженням дійсності.

Виходячи з цього, неможливо відмовити собі в бажанні запропонувати архітекторам, інженерам, художникам і скульпторам України інший проект. Нехай подумають вони сьогодні про свої сім гребель, на яких їм доведеться попрацювати два десятки років, і нехай підпорядкують свою працю єдиному синтетичному задуму. Тоді й Каховське водоймище постане перед ними і як єдиний об'єкт, і водночас як частина великого цілого.

Саме з цих позицій я розглядаю оформлення Каховського моря, поклавши в основу розгляду принцип історичний.

На правому березі Дніпра, біля Запорізької греблі, на гранітній скелі, ми споруджуємо кінну статую руського князя — витязя Святослава, син якого, Володимир, стоїть у Києві на Володимирській гірці. Святослав був убитий в бою з печенігами біля Хортиці в 972 році. Його останні слова, «не осоромимо землі руської», ми згадували в грізні роки Великої Вітчизняної війни. Нехай його статуя буде знаком нашого тисячоліття на Дніпрі.

А на лівому запорізькому березі, в порту Леніна, тисячоліття очолить пам'ятник В. І. Леніну, тільки не нинішній, покритий алюмінієвою фарбою бюстик з цегляним п'єдестальчиком, а пам'ятник величний, гідний імені великого основоположника Радянської держави і партії.

Далі, на сто кілометрів нижче, на правому березі майбутнього Каховського моря, на Нікопольській дамбі, ми спорудимо пам'ятник Богдану Хмельницькому.

Нехай стане він тут, над морем, сам або з своїми сподвижниками Кривоносом та Сірком. Адже Нікополь — це колишня Запорізька Січ — Микитин Ріг. Звідси в 1648 році почався великий історичний похід Хмельницького і запорожців за відторгнення України від панської Польщі і возз'єднання з братньою Росією в єдиній державі. Тут поблизу, в теперішньому селі Капулівка, була і Січ кошового Івана Сірка. Тут його могила. Тут протягом майже двох з половиною віків стояли наші озброєні предки — запорожці на сторожі батьківщини.

На сто кілометрів нижче, на лівому березі май-

бутнього моря,— овіяна легендарною славою Каховка, містечко запилене і невпорядковане. Воно розчаровує сьогодні будь-якого проїжджого: він шукає матеріальних знаків легендарної слави, а образного знака наших перемог у громадянській війні в Каховці нема.

Тут, біля порту, на високому березі, повинен бути поставлений монумент. Подібно до трьох васнецовських богатирів, нехай стануть тут на трьох бронзових конях Ворошилов, Будьонний і Фрунзе, молоді, натхненні герої Великої Жовтневої революції.

Чаруючий епітет Каховки «легендарна» знайде собі втілення в цих трьох героїчних образах. Такий монумент повинен бути виконаний нашими скульпторами неодмінно і на найвищому хвилюючому художньому рівні.

Ми пливемо нижче, до останньої греблі Дніпра.

Пропливши Берислав і Каховку (колишні Кизи-Кермень та Іслан-Кермень — турецькі розбійницькі гнізда, між якими були протягнуті ланцюги через Дніпро, щоб не проривались до моря запорожці) і залишивши позаду ці місця, наближаємося пароплавом до Каховської греблі. Перед нами на широкій морській гладіні ворота в шлюз.

На воротах, на правій і лівій баштах, ми поставимо не дві античні каравели, не два струги, як зобразив у своєму проекті архітектор Каховської ГЕС. Навряд чи потрібні тут саме струги, які символізують древній «шлях із варяг у греки».

Як прекрасно, думається мені, як велично виглядали б тут на неосяжному південному просторі на баштах ввідних воріт шлюзу дві запорозькі чайки з каменю, а ще краще з нержавіючої сталі, а на них запорожці з веслами і щоглами.

Обидві площини ввідних воріт можуть бути прикрашені барельєфами, присвяченими запорозькій темі. А на бетонних громадах шлюзу хай знайдуть собі місце барельєфні фризи, присвячені нашим попередникам — скіфам. Тут, у степах, могили їх царів — кургани, а «камінні баби» з курганів звезені поміщиками і складені в Асканії. Тут, між с. Знаменським і Мамаєвим курганом, городище їх древньої столиці. Тут же поблизу при розкопках кургана Солоха в 1894 році академік Веселовський відкрив знамените скіфське золото, яке нині зберігається в Ермітажі: гребінь цариці, залишки від царських прикрас і унікальні вази з барельєфними сценами — скіфи-воїни, мисливці та пастухи. Це єдина в світі неоціненна пам'ятка двох з половиною тисячолітньої давнини.

Разом з барельєфами можуть бути поставлені на шлюзи і їх древні надмогильні скульптури — «камінні баби». Адже ж це все місцеві «оригінали» сивої давнини. Невідомо, чиї вони: скіфські? половецькі? Вони неповторні і, звичайно, цікаві хоча б уже тим, що збагатять зображувальну палітру скульпторів і архітекторів, які звикли встановлювати одні й ті ж «античні урни» всіх розмірів де треба і де не треба.

На стінах шлюзу, якщо не Каховського, то, можливо, Кременчуцького, слід було б написати рельєфними літерами імена й прізвища всіх будівників станції. Я думкою переношусь у двадцять третє століття. Я пропливаю шлюз і на мокрих, позеленілих від часу бетонних стінах читаю тисячі імен моїх прапрадідів. Могутній персоніфікований колектив авторів старовинної споруди постає переді мною і говорить мені не менше, а значно більше, ніж імена кавалерів у Георгіївському залі Кремля.

В оформленні будівлі Каховської ГЕС дуже важ-

ливим є не фасад, а права і ліва стіни. Вони будуть читатися проїжджаючими в авто і вагонах. Одну стіну автор правильно присвятив темі трьохсотріччя возз'єднання України з Росією, друга стіна повинна бути присвячена самим будівникам або Жовтневій революції. Будівникам присвячені повинні бути і фризи нижньої половини фасаду.

Треба знайти архітектурне рішення і в'їздам на площадку з обох сторін. Цього рішення поки що нема.

Від Каховської ГЕС починається канал Каховка — Крим. Оформлення ввідних воріт каналу присвячується темі колгоспній — землеробству і тваринництву. Розробку тематики доручити художникам і скульпторам.

У місті Нова Каховка на площі навпроти Палацу культури слід поставити невеликий, але гарно виконаний бронзовий пам'ятник воїну Великої Вітчизняної війни А. Федорчуку. У 1952 році напередодні свят при плануванні площі перед Палацом культури бульдозеристи вирили його труп. Я це бачив. Він загинув у бою в період нашого наступу. Прізвище його Федорчук, родом з Херсона. Він дійшов зі зброєю в руках до своєї рідної ріки.

Пам'ятник на місці його загибелі буде стояти на невисокому постаменті з написом: «При побудові міста в 1952 році тут був виритий прах захисника Батьківщини А. Федорчука, солдата Великої Вітчизняної війни».

І площа нехай називається площа Федорчука. Це буде пам'ятник, поставлений народом одному з мільйонів простих радянських людей, хто віддав своє життя за те, щоб ми мали змогу сьогодні будувати міста і греблі. У спорудженні такого пам'ятника-надмогильника простому воїну є великий етичний

смисл. Минуть роки, ще більше розквітне Батьківщина, а з нею і наше дніпровське пониззя. Нова Каховка, Козацьке, Берислав і Каховка зіллються в одне соціалістичне місто з півмільйонним населенням. На площі перед Палацом культури у свята діти й дівчата будуть приносити квіти Федорчуку, бо і Палац культури, і площа, і пам'ятник уже стануть тоді старовиною.

Оформлення берега Каховського моря і гідротехнічні споруди становитимуть, таким чином, живу панораму часу. Вона завжди буде живити моральне почуття, будити уяву юнацтва і привертати уми до знання, а серця до відчуття багатства і краси життя та справедливості, які становлять благо суспільства. Відбиваючи на стінах наших історичних споруд не тільки свою, але й минулі епохи і навіть старезні знаки пранародів, які зникли в потоці часів, ми говоримо майбутньому не тільки про своє вміння і силу, але й про своє духовне багатство як сучасники Леніна, представники вищої культури людства.

Будівля Каховської ГЕС у проекті поки що має скучний вигляд. Вона якась глуха і важка. Автор проекту керувався дещо пасивним старомодним принципом: досягти враження міцності, тривкості, важкості інженерної споруди. Це — непорушна перепона цілому морю. Звідси — підкреслено важкі граніти, рустовка, масивність прорізів, відсутність прорізів скла на пряму догоду ППО.

Але в сучасній інженерії, в техніці йде якраз зворотний процес. Конструктивна думка скрізь спрямована зараз на досягнення легкості, портативності, обтічності, зменшення габаритів. І нове, сучасне в архітектурі треба шукати на цих шляхах. Скучно і невиразно виконана також і башта електростанції.

Проекти таких споруд не повинні творитися одним архітектором, без обговорення їх громадськістю. Це, очевидно, загальнонародна справа.

В жодному з мистецтв ми, звичайні мислячі люди, так не відчуваємо недосконалості авторських задумів, як в архітектурі і скульптурі. Вони тривожать нас, ніби помилилися ми самі, і пригнічують, як наші власні помилки й недоліки.

Архітектурна і художня громадськість нашої столиці якимсь чином усунулась від участі у великих подіях на Дніпрі. Ніким не замальовані і не написані пейзажі плавнів, вирубаних від Запоріжжя до Каховки з метою створення дна моря. Перенесені цілі села. Який величезний пізнавальний інтерес являли б ці картини нашої старовини в музеях придніпровських міст через сто років!

Працівникам мистецтв України пора звернутися до проблеми Дніпра і заздалегідь творчо продумати свою участь в його перетворенні. Великий час повинен ставити перед працівниками мистецтв велику мету.

Нова Каховка, 29 вересня 1954 р.

ДО ПИТАННЯ ПРО БУДІВНИЦТВО НОВИХ СІЛ НА БЕРЕГАХ ДНІПРОВСЬКИХ ВОДОЙМИЩ І МАЙБУТНЬОГО ПІВДЕННОГО КАНАЛУ

Спорудження великих гідростанцій на Дніпрі потребуватиме знесення і побудови приблизно ста тисяч будинків сільського і міського типу.

Грандіозне будівництво має розгорнутись і внаслідок прокладення каналу Каховка — Крим, який уже почали будувати. Вздовж його траси виникнуть нові селища і міста. Таким чином, дальше перетво-

рення нашої республіки ознаменується насамперед інтенсивним будівництвом на берегах дніпровських водоймищ і південного Каховсько-Кримського каналу.

Фактично воно вже розгорнулось. Створене місто Нова Каховка, яким заслужено пишаються будівники гідровузла, побудовані і будуються нові села, що їх переносять із зони затоплення.

Що показав сьогодні досвід цього будівництва? Незважаючи на те, що стандартні будиночки мають ряд недоліків, Нова Каховка стала дійсно новим містом, яке тішить зір усіх приїжджих і яке по-справжньому люблять його жителі. Але сільське будівництво, навпаки, викликає деяку тривогу і примушує багато про що подумати. На новостворюваному селі не позначилась творча думка архітекторів, їх відчуття нового.

Архітектурні і планувальні інстанції, певне, недостатньо підготувались до цієї складної і важливої справи, не осягли до кінця глибокого смислу того, що вони покликані зробити.

«Головсільбуд» підійшов до справи будівництва сіл дещо механічно. Величезної державної ваги справа перебудови сіл на Дніпрі, тобто на одній з головних магістралей епохи комунізму, не вийшла з вузьковідомчих рамок, не стала об'єктом обговорення широкої громадськості.

Чому перед з'їздом письменників наша преса так багато приділила уваги проблематиці літератури? І чому не створили громадської думки навколо перебудови колгоспного села? Можна подумати, що збудовані понад Дніпром, між Запоріжжям і Каховкою, нові села планувались не на конкретних місцях, а в проектувальних канцеляріях, далеко від живої дійсності і що працювали над проблемами планування не

видатні майстри-мислителі, а якісь ремісники або недосвідчена молодь, якій нема кому підказати щось добре.

Село Мала Каховка, приміром, перенесене з зони затоплення і наново побудоване фактично без центру. Воно витяглося у три зовсім рівні однакові вулиці. Будиночки колгоспників поставлені педантично в ряд по ниточці, що викликає відчуття казенщини й нудоти. Вони одноманітні. Ще нуднішими здаються витягнуті в довжину присадибні ділянки, особливо в селі Покровському. Цією немудрою нарізкою хотіли, без сумніву, досягти максимального зближення будинків уздовж вулиць, цього дійсно добилися, але між вулицями утворились довжелезні незабудовані пустирі городів.

Внаслідок такого спрощеного планування села наскрізні вулиці лишилися незахищені від вітрів і зимових хуртовин.

Крім того, кожна довжелезна шерега збудованих проти сонця хат прирікає другу шерегу стояти вікнами на північ.

Це «нововведення» — шикування нових будинків колгоспників у струнку — йде, мабуть, від спрощеного розуміння критики старого українського села з його часом вузькими, кривими вулицями, вуличками, провулками й тупиками, що виникали стихійно за старих часів, коли не було послідовного планування внаслідок різних економічних та інших причин. Багато які з цих сіл подобаються нам і досі, тільки чомусь у цьому незручно признаватись. Ми боїмося, щоб нас не обвинуватили у відсталості, в ідеалізації старовини, солом'яної стріхи, одним словом, у зраді урбанізму і ледве чи не в націоналізмі. Тому про красу старого села так само, як і про красу церков, ми вважаємо за краще мовчати.

Зрозуміло, нема рації захищати стихійну композицію старого села. Виникнувши за цілком інших соціальних умов, воно віджило свій вік і має поступитися місцем новому, соціалістичному селу. Це буде тривалий і складний процес. Ось чому там, де через певні обставини виникає необхідність форсувати його, треба в цьому питанні бути точними, чіткими, вільними від лівацтва, довільних вигадок і спрощенства.

У старому селі була своя композиційна логіка, свій план, про який варто згадати. Воно мало центр. За центр і одночасно орієнтир правила звичайно церква. Її ставили на сільському майдані, на найвищому і найгарнішому місці. До церкви завжди вело декілька вулиць і вуличок. І коли, зустрівши, приміром, у полі якогось діда, ми, подорожні, питали, куди і як нам легше і краще проїхати, то чули звичайно охочу відповідь:

— Отакечки доїдете до церкви, а там повертайте праворуч! І вже тоді прямо, та й прямо, та й прямо, та й нікуди не звертайте — і...

І ми спокійно їхали в напрямі церкви, що ледве мріла десь удалині, а потім уже прямо.

Ніхто не стане заперечувати проти прямих вулиць у новому селі. Більше того, дві прямі вулиці, як дві пересічні координати, навіть обов'язкові. Та самі лише прямі магістралі з хатами, що нагадують виструнчених солдатів, не вирішують по-справжньому плану села. Чому? Тому, що вони зумовлюють «шахову» планувальну композицію, найсухішу, найнуднішу і найпримітивнішу.

Чому ми картині художника віддаємо перевагу перед розтушованим кресленням? З багатьох причин. Одна з них та, що в картині художника немає прямих ліній, як нема їх і в природі. Вводячи в план села

пряму вулицю, тобто стверджуючи свою владу над природою в ім'я нової доцільності, не слід зловживати цією владою, а треба зважати часом на особливості природи, треба збагачувати свій планувальний задум, використовуючи для цього і природні можливості, всю їх різноманітність.

У нових селах з прямими широкими вулицями можуть поєднуватись і криві, і ламані, і навіть неширокі провулки, тобто все те, що надає селу затишку, захисту від вітрів, композиційної компактності, цілісності і приємної для ока багатоплановості.

Як і місто, нове село повинно мати свій центр — сільську площу, по периметру якої були б розташовані адміністративні і культурні заклади: сільрада, контора колгоспу, школа, будинок культури, аптека, пошта, універмаг, перукарня та ін. Інакше — немає села.

Типи цих будинків і планувальний ансамбль треба вирішувати так, щоб сільські центри набули нових рис маленького, але упорядженого сучасного міста. Щоб сучасність відчувалася в них не тільки у новій цеглі або шифері, але й у новому естетичному вираженні.

На сільських площах, особливо в рівнинних селах, повинні підноситись будівлі-орієнтири. Це, мабуть, ясно і без доказів. Це природна потреба ока. Згадаймо, як погано позначилося на зовнішньому вигляді села знесення церкви. І згадаймо, як багато величі, краси і своєрідного затишку дали Москві нові висотні будинки. Вони ніби духовно піднесли столицю.

Не можна на рівнинному півдні будувати приземкуваті села без висотних орієнтирів. Без цього село лежить на рівнині, як хворий, що не в силі підвести голови. Треба створити кілька типів будівель-

орієнтирів. Над розв'язанням цього завдання повинні працювати видатні архітектори. Проблема благоустрою соціалістичного села — важлива проблема. Людям неприємно жити в розпростертому селі. Часи інші. Люди надто багато бачили, багато звершили, духовно набагато виросли.

Призначення висотних будинків-орієнтирів може бути різноманітне. Це може бути і сільська ратуша з вежею для годинника, і Будинок культури.

На сьогодні з архітектурою житлових будинків колгоспників у нових селах, збудованих вздовж Каховського моря, на мою думку, не все гаразд. Перенести хати з зони затоплення на гору і вкрити їх, замість соломи й очерету, шифером і черепицею — це багато, але ще не все. Тут треба було зробити вищий якісний стрибок. Та хтось не подумав вчасно. У когось не вистачило любові, уяви, прагнення заглянути вперед і відчути себе в майбутньому. Адже ми сьогодні будуємо села майбутнього. Чому ж так багато нових жител колгоспників такі одноманітні? Архітектурно вбогі й традиційно непоказні? Справа тут не тільки у вартості і будматеріалах. Ні, справа тут в іншому. Складається враження, що архітектурна громадськість не брала в їх створенні ніякої участі, і колгоспники, підкоряючись велінню історичної необхідності, вирішують питання свого благоустрою без архітекторів, так, як уміють, як вчили їх батьки й діди. «Який жаль, що в цій справі ми не спромоглися саме батьків і дідів своїх залишити осторонь!» — так заявляли мені голови колгоспів. «Головсільбуд» обмежився надісланням їм креслень і типових схем. Рішучий, якісний стрибок у справі сільського «містобудування» настійливо диктується всім ходом розвитку нашого соціалістичного суспільства.

Подібно до того, як ми любимо науку, мистецтво, великі будови, інженерію, треба любити хліборобство, а для цього і села повинні бути по-новому гарними. Ми, міська половина населення Радянського Союзу, вже не можемо і не маємо права бути спокійними при нинішньому стані села.

Коли б архітектори (а їх у нас дуже багато) на чолі з Академією архітектури створили кілька типів проектів нових будинків для колгоспників, а ще б краще не будинків, а садиб, і не обмежились лише проектуванням, а самі приїхали до колгоспу і збудували ці садиби, аби люди на ділі побачили те краще, на що їм слід рівнятися, до чого прагнути, з чого можна вибирати,— яку величезну послугу зробили б такі архітектори народові в цей винятково цікавий час!

На жаль, цього не сталося. Очевидно, щось відвернуло їх увагу, а вони не зрозуміли, що треба поспішати, бо потім неможливо вже буде уникнути сумного подиву і розчарування. При створенні нових сіл треба планувати не тільки будування нових досконаліших хат, але, як правило, і гарну огорожу садиби. Є щось неморальне і страшенно шкідливе у необгороджених садибах колгоспників. Вони породжують сум і душевне сум'яття. В них люди не тримаються і пливуть з них, як риба з дірявого невода. Шкода від цього величезна. Якби існувала в книзі державних збитків графа, що фіксувала б у грошовому обчисленні шкоду від розгороджених садиб, нас би вразила ця сума.

Настав час поставити на обговорення і питання, зв'язані з будівництвом Каховсько-Кримського каналу, який повинен бути гордістю нашої епохи.

Мине небагато років, і нове життя завирує навколо великого каналу. Вздовж його траси виростуть нові села й нові міста. Тим-то вже сьогодні треба зробити все, щоб села були не лише новими за датою побудування, а і були явищем нової дійсності. Щоб протяглися вони майже безперервним візерунком уздовж нашої нової, створеної народом ріки, гожі та яскраві. Щоб потопали в квітучих садах і тінявих гаях. Щоб будинки були різноманітними, пам'ятники талановитими та оригінальними, мости легкими і нестандартними. Щоб довгі господарсько-технічні будівлі обов'язково чергувалися з будівлями, спрямованими вгору — цього вимагає рівнина.

Замість сільських «храмів божих», які вже відійшли в минуле, повинні бути створені храми культури, не менш, а більш прекрасні і обов'язково багаті та високохудожні в ім'я любові до землі і землеробської праці, навіть увінчані золотими зірками, як у Кремлі, в знак слави землеробства.

Ось де, до речі, зможуть застосувати кераміку її київські любителі. І не на головній вулиці столиці у страшенно важких громаддях безбарвного візерункового місива, витягнутого в безрадісні небувалі ряди, а в окремо поставлених будинках, і не бідну, не бліду кольором, а багату й сильну барвою на тлі зелені на широких степах, де блакитного неба завжди здається більше, ніж землі.

Спілка архітекторів фактично вже не встигне взятись за Каховську чашу. Нехай підготується вона заздалегідь до великих робіт на Кременчуцькому і Дніпродзержинському берегах. Нехай створить негайно хоча б одне нове село для зразка. Хіба це не благородне завдання!

Наше південне степове село сьогодні непоказне.

Дерев мало. Огорож так само. Хати невеселі. Мало що милує око. Немає води. Це спраглі села. Невпорядкованість і безводдя створили вже своєрідну нездорову інерцію байдужості населення до сільського свого побуту. Межа між містом і селом тут не тільки не стерлась, вона з зовнішнього фізично видимого боку ніби навіть збільшилась.

Що може перебороти цю інерцію ще до прокладення великого каналу? Який наочний приклад? Який зразок грядущого близького майбутнього? І який принцип покласти тут в основу благоустрою?

Передусім принцип оазису. Адже розкішна Асканія-Нова з її ставами, ариками, з чудовим тінявим парком — що це, як не оазис, творений на чотирьох свердловинах сімдесят років тому.

Саме тут, у степах, краще за все і розумніше за все було б прийняти за основу, що села повинні бути перетворені в оазиси з штучними ставами, ариками, садами, сільськими парками і обов'язковими деревами вздовж вулиць у чотири ряди, по два з кожного боку.

Одне якесь село для прикладу добре було б реконструювати негайно, колгосп, наприклад, імені Куйбишева. Це відіграло б величезну пропагандистську, виховну роль.

Оживе весь степ на сотні кілометрів. Виникне масове бажання організувати побут по-іншому. І, може, всі ми прийдемо до думки про заміну сумного податку на бездітність загальним веселим податком на бездеревність: хто не посадив і не виростив п'яти дерев до двадцяти років свого життя — плати за чисте повітря. Виростуть сотні мільйонів нових дерев і зменшиться бездітність. І ще посилиться те, чому й ціни немає,— любов до землі, до дерева, до хліборобства, достатку, процвітання.

Шлях наш — до комунізму, який несе нову любов людини до праці на землі і щасливе життя на ній, тому що справді немає кращого верстата, як під відкритим небом, і про це не можна не думати в наші дні на берегах Дніпра.

Нова Каховка, 27 жовтня 1954 р.

Зробити пропозицію українській Академії архітектури і будівництва зробити великий альбом фотографій кольорових різних українських хат, хлівів, літніх печей.

Се мало би великий смисл. Ніхто ж нічого не бачить і не розуміє. Багато хат є виключної краси. Дивуюсь і радію: скільки в народі живе ще доброго смаку.

Народна селянська архітектура в повній, думається мені, мірі може служити основою для українського стилю в архітектурі. Але його не створено тому, що бралися за сю справу некультурні, необдаровані люде. Не знаючи, що і як синтезувати, вони вдарились в церковщину і на цьому потерпіли фіаско.

Як жаль, що ніхто зараз не візьметься за це. Зрізані верхні кутки вікон і дверей і механічна імітація в покрівлі шифером старої стріхи — се не те.

З матеріалів до «Поеми про море», 28/VII [1955 р.], Запоріжжя.

Море вимагає нової естетики. Воно само вже нова естетика. Воно не приймає солом'яної старої стріхи, убогості, сірості. Неодмінно треба підняти

в пресі проблему перетворення країни по периметру Каховського, Кременчуцького, Дніпродзержинського і Канівського морів.

З матеріалів до «Поеми про море», 28/VII [1955 р.], Каховка, 20 годин.

ПОЕТИЧНЕ БАЧЕННЯ ХУДОЖНИКА

ДО ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

За соціальної революції мистецтво колишньої Росії потрапило в надзвичайно скрутне становище.

Різні мистецькі угруповання, окремі майстри, виховані на ідеалах слугування чистому мистецтву (читаймо — буржуазному і міщанському), були зовсім не підготовлені не тільки до участі в революції, а й до «приятия» її, а позбавившись до того ж урядово-поміщицького меценатства, вони або розпорошилися, або емігрували чи принишкли, очікуючи на «кращі часи».

Художню царину одразу опанували ліві течії, що художньо-марксівським активом, звичайно, не були.

Перед революцією молодий футурист не йшов на фабрики й заводи, а гримів по кафе, стукав кулаками по столах, надівав жовту кофту, фарбував щелепи й невиразно погрожував кулаками.

Серед переслідувань і глузування він дожив до захоплення влади пролетаріатом. І природно, що неповага до старих норм і молодеча динамічність споріднили його з революцією. Але свою буржуазно-богемську природу він доніс до нової доби.

Взявшись до мистецьких експериментів, так би мовити, на стикові мистецтва, політики, техніки й економіки, лівий фронт висунув низку цікавих і серйозних проблем, але підхід до справи, через зайву

нетерпимість і неосвіченість багатьох прихильників лівого фронту, призвів до безпоглядного сектантства. Цілковите ігнорування всього мистецтва, оголошення офіційної війни малярству вибило грунт з-під лівого фронту й кинуло його в обійми туманного дилетантства.

Наслідком такого курсу,— а «лефівський» курс був довгий час сливе офіційним,— був значний занепад руського образотворчого мистецтва, яке, до речі зауважити, і в передреволюційну добу стояло невисоко.

В умовах такого розвалу на образотворчому фланзі мистецтв серед вузької ортодоксальності різних «пролетарствуючих» інтелігентів і «лефів», що протягом кількох літ революції уперто заганяли всю образотворчу культуру в квадрат і куб, закладалася нова, нині найчисленніша художня групіровка з назвою АХРР — Асоціація Художників Революційної Росії.

Уряд не може допомагати одній лише художній організації, ігноруючи все, що поза нею; «лефи» мали досить часу для виявлення своєї нездатності в справі творення основної мистецької лінії Союзу. Хто повірить, що трудящі маси можна задовольнити куболінійними «реальностями» в той час, коли многомільйонні робітничо-селянські маси не бачили ще порядної картини?

Хіба образотворче мистецтво може мовчки пройти мимо епохальних років Жовтневої революції, з її велетенською боротьбою й перемогами, з відродженням економіки і перебудовою вікового побуту?

Спілка соціалістичних радянських республік з «мільйон мільйонів мускулястих рук» є найбільша реальність цілих століть.

От, без сумніву, думки, з яких виходили основоположники АХРРу, гуртуючи навколо себе і старих художників, і молодь, що ніяк не могла проковтнути конструктивного «лефівського» пирога і шукала реальних, простих форм для виявлення свого світогляду. І цілком зрозуміло, що в основу своєї мистецької праці АХРР поклав реалізм, який найбільше відповідав би вимогам нашої найреалістичнішої доби.

Установка на реалізм протікала в перші часи під прапором боротьби з ЛЕФом в РСФРР, під гаслом протесту проти урядового протекціонізму в напрямку одної організації ЛЕФу і ігнорування спроб всіх інших групіровок. Законність цієї боротьби скоро оправдалася і постановою ЦК ВКП у справі політики в галузі художньої літератури, постанови, в якій виразно помічено і лінію партії в аналогічній галузі образотворчого мистецтва.

Основні засади АХРРу, виразна позиція Компартії й урядова матеріальна підтримка АХРР'у, що незабаром подибуємо по виявленню партійної лінії в галузі мистецтва,— все це утворило надзвичайно сприятливі передумови для росту цієї організації, поклавши на неї, безумовно, й велику відповідальність за правильність мистецької лінії.

Нині перед нами АХРР чотирьохлітній, АХРР, поширений на значну частину території СРСР, організація, яка досить яскраво виявила себе в кількох художніх виставках, диспутах, різних петиціях до уряду й останньою претензією на всесоюзність з керівничим центром у Москві. І тому вже вповні можна зробити оцінку його лінії. Така оцінка має для нас значення не тільки інформаційного характеру: сьогодні АХРР закладає свої ячейки на Україні (Київ, Харків) під маркою АХЧУ (Асоціації Художників Червоної Ук-

раїни), і тому треба точно встановити принципіальну точку погляду на природу цієї організації.

Образотворчі угруповання «лефівського» типу, що ігнорували образну творчість і скупчували всю увагу на експериментальну працю й особливо на виробничу, почасти мали рацію.

Художнє оформлення побуту, речей вжитку, виробництва має в умовах капіталістичної анархії Західної Європи величезні досягнення через виробниче мистецтво. Правда, від більшості цієї творчості на нас дихає брутальністю розкладу, але все ж таки слід визнати в принципі, що на виробниче мистецтво Європа додає багато свого смаку, часом доцільного й цікавого.

У нас при перебудові побуту і виробництва питання виробничого мистецтва стало зразу актуальним, і недаром виробничий ухил всіх наших мистецьких шкіл ні в кого майже не викликає вже жахливого сюсюкання про «загибель мистецтва».

І дійсно, коли оглянути мистецьку спадщину передреволюційного часу, його повну одірваність од життя, коли прислухатись до скарг наших органів текстильного, керамічного та іншого виробництв, де ще досі доводиться користатися дешевими, антихудожніми зразками минулого, і це в країні, в якій скрізь розкидані невикористані художні зразки народної творчості, стає цілком ясним, що художній курс наші школи взяли правильний, бо в галузі прикладного мистецтва майже по всіх ділянках виробництва у нас непочатий край роботи, і ніякі наші образотворчі угруповання не повинні обходити цього питання легковажно, пам'ятаючи, що в противному разі їх чекає доля чистого естетизму, якому навряд чи найдеться місце в будівництві нашої нової культури.

Як же розв'язує АХРР цю важну проблему? На подібне запитання, поставлене на одному з диспутів АХРРу в Харкові, ахррівський ідеолог Перельман відповів дуже просто: «Как мы смотрим на прикладное искусство? — очень хорошо смотрим». І далі ні слова. Словом, як казав відомий Олександр Іванович з Петербурга: «Пусть называется».

В боротьбі з ЛЕФом, що оголосив непримиренну війну образотворчому мистецтву, АХРР потрапив у другу крайність. Він висунув принципи станковизму й натуралізму з тематичною установкою, якою, до речі, тільки і більш нічим іншим не піймав на гачок урядові установи нашого Союзу.

Оголошення станковизму як певної галузі образотворчого мистецтва, звичайно, не криє в собі небезпеки для мистецької радянської культури; станковизм — картина, що житиме, звичайно, довго, і сьогодні особливо має за собою багато плюсів, але оголошувати його як альфу і омегу всього мистецтва,— це, звичайно, груба помилка, яка чекає свого розшифрування у тому ж таки всесоюзному масштабі.

Одна помилка завжди тягне за собою низку інших. Зробивши вузьку помилкову установку, АХРР цілком логічно впав і в інші, оголосивши декларативно свою конечну мету — стиль «героїчного реалізму».

Здається, це перший випадок в історії культури, де стиль «постановляють» на засіданні.

Але даруймо.

Подивімося, якими шляхами прямують ахрровці до цього героїчного стилю, яких геройських заходів вживається для оволодіння, скажемо скромно, початками вищенаведеного стилю.

Очевидно, боротьба з лівими течіями, зокрема з кубізмом, футуризмом, які, до речі пригадати, сти-

хійно сходять зі сцени у всій Європі і які фактично ніколи не мали в межах СРСР самостійного грунту, а прийшли з того ж таки Заходу,— ця боротьба далася-таки взнаки АХРРу. Не дурно всі гастролери з АХРРу на диспутах так часто озираються на цей кущ.

Ми знищили кубізм, конструктивізм в Росії. До чорта ліве мистецтво Європи!

Сезанн? Хто такий Сезанн? — Сезанн був хорий на очі! Розстріляти Сезанна!

От «шапкозакидательские» вигуки на кожному диспуті. Ясно, що перед нами факт або голої, непотрібної самозакоханості, або просто низький рівень мистецької освіти людей, що беруться за творення мистецької таки ж культури. Найзвичайнісіньке незнання тої простої істини, що мистецька культура російських художніх угруповань ніколи не стояла високо. «Спадщину буржуазного мистецтва нам ще рано здавати до архіву». «Треба взяти всю культуру, що залишив нам капіталізм, і з неї збудувати соціалізм. Треба взяти всю науку, техніку й мистецтво, всі знання. Без цього ми життя комуністичного суспільства збудувати не можемо». Так говорив Ленін.

Ми сміємо однести творчість найбільшого художника капіталістичної Франції — Сезанна до мистецтва, яке радив нам вивчати Ленін для того, щоб почути медичний діагноз ідеологів від «героїчного реалізму» з нехворими очима.

Одхрещуючись од Заходу, від лівих течій, АХРР, однак, не ставить собі задачі розв'язати остаточно нову незалежну проблему станковизму. Принципи спадковості не тільки визнає АХХР, а більше того — АХРР увесь виріс із цього принципу, виріс із кореня російського «передвижництва», даючи

паростки, яким, на жаль, ще далеко до соковитості старих пагонів.

Поскільки тут ми підходимо до виявлення справжньої природи АХРР, вважаємо за потрібне більш детально зупинитися на розборі цього художнього угруповання, яке відігравало в мистецтві колишньої Росії величезну роль.

В російському мистецтві «передвижництво» постало з початку 70-х років. Це була найдемократичніша мистецька організація на чолі з Крамським, яка порвала з офіціальним фальшивим академізмом з метою боротьби за вільне мистецтво. Складалася вона виключно з художників-різночинців, що одразу ж обумовило характер її естетики.

Будучи гарячими прихильниками і в великій мірі учасниками громадського перелому 70-х років, передвижники не надавали особливого значення розв'язанню формальних проблем — малюнкові, техніці, композиції. Навіть більше того: в технічних досягненнях вони вбачали ознаки порожньої буржуазної вигадки. Все це призвело, звичайно, до занепаду образотворчого мистецтва в Росії на кілька десятків літ.

«Всі, навіть найталановитіші, передвижники,— пише В. Фріче в своїх нарисах з поля мистецтва,— були поганими малярами, не виключаючи й Рєпіна, байдужого до лірики фарб і рис, блідими кольористами, як Перов, і неохайними рисувальниками, як Суриков, у якого безліч подибуємо гріхів проти законів перспективи і анатомії, і Ге, що, на жаль навіть такого художника-аскета, як Л. Толстой, часом впадав у неймовірну мазанину».

Для передвижників, народників, що жили ідеями Чернишевського, примат змісту довлів понад усе. Приносячи форму в жертву змістові, вони, забуваю-

чи, що великі майстри Ренесансу уміли справлятися з обома завданнями, прагнули лише до того, аби було цікаво, себто «поучительно и обличительно». Як і все покоління різночинців, передвижники не були пасивними глядачами життя. Вони активно будували його, як проповідники. Йдучи за своїм учителем Чернишевським, вони оголошували себе за критиків суспільних подій, причім у основі, звичайно, лежала народницька ідеологія.

Надаючи невеликого значення формальній красі, передвижники відбивали життя, спираючись не тільки на свої власні почуття, а й на громадський досвід народовольців у площині, головним чином, літературних проповідницьких тенденцій.

Мавши в результаті, безумовно, великі досягнення в напрямку вищезазначеної мети, розвій малярської культури, себто тієї частини образотворчого мистецтва, яка становить найголовніший його зміст, по якій будується історія розвитку мистецтва, занепав у Росії на довгі роки, набравши характеру мистецької поверховності.

Причина антихудожнього ухилу передвижництва стає тепер цілком зрозуміла. Щось подібне помічається нині й у німецькому малярстві, про що прекрасно свідчила остання німецька виставка в Москві. Протест проти буржуазії і всього гнилого розкладу, зв'язаного з її пануванням, в Німеччині почав руйнувати мистецьку культуру, висуваючи вперед проблему безпощадного агіту у всієї опозиційно настроєної художньої маси. Наближається грім гармат — притихають музи.

Не вдаючися в оцінку доцільності такого явища, перейдімо знову до пасерба передвижників — АХРР у.

Тут слід пригадати для аналогії,— а така аналогія, сміємо думати, мусить бути,— шляхи розвитку літературних угруповань всіх республік нашого Союзу, особливо РСФРР, БСРР і УСРР.

Відбиваючи надзвичайно складний характер розвитку нашої революції, пройшовши цілий ряд етапів од військового комунізму до нинішньої доби економічної відбудови, віддавши значну частину своєї продукції революційному агіту зі втягненням до своїх лав широких робсількорівських мас, літературні організації вже взялись до поглиблення своїх задач.

Боротьба за культурну мистецьку форму, боротьба за якість літератури, розрахунок на сталу довговічність твору сьогодні у наших письменників уже повстає задачею в стадії її реального здійснення. Очевидно, АХРРу не пристало заглядати в діла своїх товаришів письменників. Занадто вже вони складні і неспокійні. Куди простіше позичити безформенну,— пробачте за парадокс,— форму передвижників і пожинати лаври серед невихованих у мистецькій царині мас.

Не будемо зайвий раз нагадувати, що мистецтво не може не ставити собі задачею творити нові форми. Може, промовчимо й про те, що форма народжується з свідомості, а свідомість визначає буття. Для чого пригадувати старі, всім відомі істини? Погляньмо краще, як переливають ахррівці нове революційне вино в старі міхи на «утешение родителям» — передвижникам і народним масам на користь.

Невдале копіювання минулого чужого — епігонство. Сьогодні АХРР — епігонство передвижництва.

Пошлемося на ахррівську виставку в Харкові, прислухаймося до широкої художньої критики на диспутах.

Коли я виходив у Берліні з Кайзер-Фрідріхмузею або з нової національної галереї, мені було сумно,— говорить тов. Попов, якого, звичайно, не можемо обвинувачувати в будь-якій тенденційності,— я бачив величезні художні досягнення, я бачив надзвичайні прояви мистецького смаку й уміння в цих скарбницях мистецтва, і від усього цього на мене дивився порожніми очима занепад буржуазної культури, і я пригадав Шпенглера.

Мені також було сумно, коли я ходив по залі ахрівської виставки. Я бачив чимало цікавих на перший погляд сюжетів нашої революції з невмілою трактовкою і жалюгідним виконанням. Передвижництво, тільки багато гірше. І далі тов. Попов начинає перераховувати щось коло 10 плагіатів,— повторюю, плагіатів,— які широкі маси приймають за чисту монету. Конфуз! Під шклом погано намальовано внутрішність будинку, а внизу: «Место убийства Николая Романова». І рядом печатка якоїсь установи: цим посвідчується. Підпис.

Про що йде річ? Про мистецтво?

«Сия дыня съедена мною 16 августа».

Треба виховувати й підвищувати художній смак народних мас, а не наживати собі «політичний капітальчик» на мистецькій неписьменності.

Сліпо й невдало наслідуючи передвижників у добу, коли гасло високої якості цілком вчасно пред'являє митцям всі свої права, на голій революційній тематиці виїхати не можна. Треба вивчати всі серйозні досягнення капіталістичного мистецтва, треба звернути найпильнішу увагу на великі скарби мистецтва народного, з його глибоким і простим змістом, зв'язатися з ним, треба довго й уперто вивчати сучасне оточення й на цьому тлі розробляти проблеми нових

відповідних епосі формальних досягнень. Бо тільки за цих умов революційна тематика виправдає дальше існування станковизму. Гойдаючись на липових лаврах, на яких зараз розростається в ширину АХРР, не врятується він вихвалянням своєї кількості, ні перелічуванням на диспутах по йменню й по батькові всіх відомих авторитетних урядових осіб, а ні безапеляційністю безпідставних тверджень у справах мистецьких, якими позначаються майже всі виступи АХРРу. Не врятують його тим більше й ефектні спроби зробитися єдиною всесоюзною організацією, на що Раднарком УСРР виразно зазначив свою мудру точку погляду.

Немає жадного сумніву, що мистецтво революції — мистецтво реалістичне. Але «направленчеський» тематизм, характерний саме для інтелігенції, що прагнула злиття з «народом», ні в якому разі ще не розв'язує проблеми реалізму в малярстві як у мистецтві. Бо це саме,— щоправда, збудоване на індивідуалістичному світосприйманні,— кинуло й футуристів на розрив з простраціею академізму, декадансу й символізму.

Безперечно, що елементи лівизни будуть виявлятися і в нашому реалізмі. Творення нових мистецьких форм є завжди складною переробкою старих форм під впливом нових факторів, які постають з оточення, що лежить поза мистецтвом. [...].

Всі подані тут міркування, аж до противних тактиці Компартії в мистецтві претензій АХРРу на створення єдиної в ССРР урядової організації станковизму, не міняють все ж таки суті справи в ролі АХРРу щодо об'єднання розпорошених художніх сил РСФРР. В цьому АХРР має свої великі заслуги, але коли він не візьметься за грунтовний перегляд

своїх мистецьких завдань, то на цьому його роль і мусить закінчитися, про що вже знімаються голоси і в РСФРР, в оточенні, яке раніше сліпо співчувало всій його політиці.

Отже, боротьба проти поверховності, проти поганого наслідування, проти казьонщини. Боротьба за якість, за мистецьку культуру.

Специфічні обставини українського культурного життя передреволюційного часу, коли підпорядкована російському урядові Україна віддавала майже всі свої художні сили на утворення російської культури, мали в наслідку те, що мистецтво на Україні не могло широко розвиватися, а тому й мистецьку роботу провадили переважно художні школи провінціального, звичайно, типу. І коли на Україні часом подибувано поодинокі імена, це було, так би мовити, «не через, а не дивлючись»: вони переважно були вихованцями західноєвропейських академій (Левицький, Боровиковський, Нарбут, Мурашко, Бойчук, Бурачек та інші). Умови, в яких протікала соціальна революція на Україні, також багато де в чому відрізнялися від умов російських; вони також затримали на кілька років розвиток мистецтва на Україні в порівнянні з РСФРР. От через що художники УСРР аж тепер, на 8-му році революції, коли в ряді інших питань культурного фронту перед урядом і суспільством УСРР повстають і питання образотворчого мистецтва, вступають в добу організації.

Найбільшу кількість кращих художніх сил України революція скупчила навколо художнього інституту в Києві, що завжди є хоч маленький, але все ж такий єдиний художній центр Радянської України.

Художнє життя наших шкіл почалося в умовах громадянської боротьби на цілком нових принципах,

без передреволюційної академічної схоластики. Довгий час ріст наших художніх сил був непомітний для суспільства, але вже 8-й рік живе розв'язанням ударних завдань.

І 25 року, шляхом цілого ряду внутрішніх процесів і різних перегрупувань, постає на Україні Асоціація Революційного Мистецтва України (АРМУ), яка за короткий час охопила всі найцінніші сили Києва, Харкова, Одеси, Донбасу та ін.

Існуючи недовго, АРМУ не мала змоги виявити себе перед суспільством ні в одній виставці і лише в травні ц[ього] р[оку] збирається вперше виступати з демонстрацією своєї творчості.

Тому, звичайно, нині доводиться говорити лише про принципіальні засади, на яких збудовано її політичну й мистецьку платформу.

Образотворче мистецтво України внаслідок свого специфічного розвитку майже не зазнало періоду богемського індивідуалізму з усім його поверховим наслідуванням «разухабистой» лівизни. Кубізм, супрематизм, футуризм залітав часом на Україну в цілком оформленому вигляді, не викликаючи жадного буму і не відограючи, звичайно, тієї ролі, яку відогравав він у Росії.

Тому різні мистецькі течії уживалися цілком свобідно, без непотрібних загострень, що й дало можливість доцільно засвоїти цінні здобутки всіх нових шукань мистецької культури.

І тому в противагу АХРРу АРМУ, об'єднуючи навколо себе всі активні художньо-революційні сили на грунті марксистсько-матеріалістичного світогляду, не одкидає безоглядно «лівих» течій і шукань західноєвропейського мистецтва, а, ставлячись до них критично, однак вивчає їх і використовує за принципом

доцільного добору, твердо пам'ятаючи заповіт Леніна, про який нагадувалося вище. Відокремлення в мистецькому творі проблеми форми від проблеми змісту або повне ігнорування форми при революційності сюжету, чим особливо грішать художні праці АХРРу, АРМУ категорично відкидає.

Виявляючи змістом класову ідеологію (мистецтво клерикальне, буржуазне, пролетарське), форма в мистецтві була й буде завжди продуктом класової психології й політико-економічних обставин кожного класу. Твердо пам'ятаючи ці основні фактори в цілях застереження себе від дешевого мистецького намулу, АРМУ ставить чергове завдання сучасності — боротьбу за формальну якість мистецької продукції на фоні революційно-мистецької змістовності. Для пояснення відношення АРМУ до виробничого мистецтва скористуймося одним з пунктів проекту декларації.

«Орієнтуючись на новий побут і маси, ставлячи завданням органічне вростання мистецтва в побут і організацію нового побуту засобами мистецтва, АРМУ розглядає в цьому напрямку виробниче мистецтво, як цілком рівноцінне з іншими формами мистецької роботи, маючи в конечній перспективі цілковите злиття мистецтва з життям».

І ще: «Нова епоха соціалізму витворить стиль і форми».

Яка шкода, що АРМУ віддає авторство нового стилю епосі.

Куди вигідніше «постановити» стиль героїчного реалізму на засіданні президії АХРРу!

Обмеженість розміру статті не дає, на жаль, змоги докладно освітити всі позиції АРМУ.

Цьому доведеться, без сумніву, присвятити окрему статтю.

Приступаючи до коротких висновків з основних принципів строгої й серйозної будови АРМУ, слід сказати, що позиції її правильні взагалі й особливо в умовах нашої української дійсності. Не забуваймо, що УСРР є одна з найбагатших країн народного мистецтва, яке й досі ще чекає свого культурного розроблення, що «перспектива цілковитого злиття мистецтва з життям у нас має всі передумови до реального здійснення». До цього часу ми не мали організації, яка б іншими шляхами наближалася до правильного здійснення мистецької проблеми на Україні. Та навряд чи й можна сподіватися народження такої організації, поскільки найцінніший мистецький актив, що мислить практично творчу працю, переважно в формах відповідних до національних особливостей робітничо-селянських мас України, увійшов до АРМУ.

Проблема будування радянської мистецької культури на Україні самими лише художніми силами здійснитися, звичайно, не може. В порівнянні, наприклад, з літератором, серйозний художник, через особливості своєї професії, перебуває в багато складніших обставинах, зв'язаних з великими матеріальними витратами на матеріал, відповідне помешкання, зв'язаний переважно денним часом і т. ін. Сама демонстрація творчості вимагає спеціальних витрат на виставки й репродукції.

Ясно, що в цій справі може допомогти тільки ділова зацікавленість уряду та відповідних громадських організацій.

Підтримка художніх сил та щорічні асигнування на художні виставки не розв'яжуть справи по суті. Організація Всеукраїнської державної художньої виставки або організація художньої виставки АРМУ,

що її намічає Головполітосвіта весною цього року, звичайно внесуть небувале на Радянській Україні піднесення в колі художників. Стимулюючи розвиток мистецтва на Україні, виставка, безумовно, посуне наперед диференціацію художніх сил. Але для цього треба створити якусь матеріальну базу, що могла б визначитися в спеціальних коштах на купівлю кращих праць з виставки державними й громадськими установами в порядку червоного меценатства. Ясна річ, що в наших умовах приватні особи не зможуть та й не повинні купувати речей художньої вартості, як це робиться на Заході. Така підтримка, даючи сильний імпульс художникові для творення, викликає потребу організації на Україні бодай одного музею революційного мистецтва. Тут слід пригадати, що не тільки РСФРР, а й маленька Грузія такий музей вже має. З метою зацікавлення й ознайомлення з мистецтвом широких мас працюючих відповідні органи мусять подбати про утворення й пересувних виставок на свої кошти чи кошти місцевих політосвітніх органів. Тільки в такий спосіб можна зацікавити мистецькою культурою всі громадські сили України.

Зростання художніх організацій, серйозна підготовка до виставок, заінтересованість художнього й громадського активу теоретичними питаннями мистецтва викликає також потребу у виданні спеціального журналу образотворчого мистецтва, який, звичайно, не мусить бути відомчим журнальчиком. Перед нами непочате поле невияснених теоретичних питань мистецтва. Мистецькі сили часто роками одірвані од культурних центрів краю, і тільки через журнал буде змога підвищувати свій фаховий рівень і диференціюватися. Разом з тим журнал, подаючи відомості про художнє життя капіталістичної Європи, дав би змогу

художникам бути в курсі справ, застерігаючи багатьох од впадання в провінціальне позадництво й недоцільне марнування часу.

В цьому відношенні в допомозі стануть і командировки окремих художників, бодай на недовгий термін, за кордон, для наочного ознайомлення з технікою капіталістичного мистецтва.

За капіталістичною Європою — гола художня техніка, за нами — соціальна революція.

Ми переможемо!

1925.

НА БАТЬКІВЩИНІ ВЕЛИКОГО МАРИНІСТА

Серед величезної кількості культурних закладів нашої країни особливе місце посідає картинна галерея імені І. К. Айвазовського, заснована великим мариністом у себе на батьківщині — в м. Феодосії у 1880 році.

Дім Айвазовського стоїть на самому березі моря. Море давало натхнення великому художникові, живило його творчість. У Феодосії життя Айвазовського проходило у невтомній праці. Він завжди спостерігав море, стежив за безперервними його змінами, і ця гра стихії, яскраво передана художником, внесла велику різноманітність у вузьке, на перший погляд, коло тем і сюжетів його картин.

У народній мислі і мистецтві море здавна було синонімом щасливого, вільного життя, сміливої звитяжності й відважної боротьби. Таким його показував і Айвазовський. У Феодосійській картинній галереї зберігається найповніша колекція його робіт — 289 картин та унікальних зарисовок. Велика експозиція ви-

світлює весь творчий шлях художника, показує багатство його мистецтва.

Айвазовський прожив вісімдесят три роки і залишив величезну спадщину — близько шести тисяч робіт. Почав він малювати в тридцятих роках минулого століття під сильним впливом творів художника К. Брюллова і сприйняв усе найкраще, що було в живопису російських художників-реалістів.

У другій половині свого життя він створив найкращі картини, як-от: «Чорне море» і «Серед хвиль». Саме картина «Серед хвиль», написана у вісімдесятирічному віці, і є вершиною, ніби синтезом його мистецтва, яскравим свідченням вічно молодої снаги його обдарованості.

До глибокої старості Айвазовський зберігав щирий оптимізм, молодість душі, схвильованої величчю природи і пафосом боротьби людини з нею.

Багато робіт Айвазовського присвячено морським баталіям. Недаремно кажуть, що мистецтво Айвазовського — це літопис бойової слави російського флоту.

Замолоду Айвазовський був художником Головного морського штабу. Він зобразив битву під Гангутом, Чесменський, Наварінський, Сінопський та інші славетні морські бої.

Він тричі брав участь у воєнно-морських десантах біля берегів Кавказу під командуванням адмірала Лазарєва. Айвазовський був у близьких стосунках з видатними російськими флотоводцями Лазарєвим, Корніловим, Нахімовим.

Моряки радянського флоту люблять творчість Айвазовського — співця рідної для них стихії і подвигів російських моряків.

Феодосійська картинна галерея дуже популярна. Щороку десятки тисяч людей, відпочиваючи на

курортах Криму, з глибоким інтересом знайомляться з творчістю великого мариніста. Минулого року в галереї побувало близько шістдесяти тисяч відвідувачів. З маленької, в дореволюційні роки периферійної галереї з 49 картинами вона зросла після Великої Жовтневої революції у значне вогнище культури. Тут, крім робіт Айвазовського на теми кримської природи, зібрано багато картин його учнів, а також інших старих російських і радянських мариністів.

Співробітники галереї провадять велику популяризаторську роботу. Тут є лекторій, випущено два діафільми про життя і творчість Айвазовського. Видано понад сорок праць, у тому числі нещодавно вийшла цінна книжка «Айвазовський» М. Барсамова, який протягом тридцяти років беззмінно працює директором Феодосійської галереї.

Феодосійська галерея стала своєрідною школою мариністичного живопису. Тут тридцять років працює студія, де дістають підготовку сотні молодих художників. У 1952 році відкрилась дитяча художня школа, яку відвідує сорок учнів.

Понад сто років тому Айвазовський мріяв організувати у своїй феодосійській майстерні художню школу для цілого краю. Багато зусиль докладав він до цього. Але повне здійснення його починання стало можливим лише тепер, в умовах соціалістичної держави.

Феодосія, 16 квітня 1954 року.

МИСТЕЦТВО ЖИВОПИСУ І СУЧАСНІСТЬ

Приємно і радісно, блукаючи по виставці, відпочивати душею серед яскравих полотен, чуючи захоплений хор зачарованої молоді на святі мистецтва

і теж захоплюючись баченим, написати про це так, щоб усім було втішно, тобто не тільки самим творцям натхненних шедеврів та їх цінителям, а навіть тим довірливим і добрим людям, що й виставок не одвідують, бо далеко живуть або з інших причин, але теж завжди щиросердо радіють з успіхів творчості і вдячні кожному, хто викликав у них цей чудовий настрій.

Та коли чари і радість заслоняються серпанком сумнівів, коли полотна здаються давно і багато разів уже баченими, коли замість насолоди величезна праця дорогого вашому серцю колективу художників всупереч вашій волі викликає у вас критичний напрям думок, і радість огортає вас зовсім не в кожній залі, і питання, одне гостріше від другого, починають хвилювати вас і не дають спокою,— важко тоді братись за перо. Одвернуться від вас усі, кому ви з болем у серці відмовили в беззастережному визнанні, назвуть вас нечулим, зарозумілим, порочні «ізми» пошлють вам навздогін, глибоко переконані у своїй правоті; адже ви не пожаліли їхньої праці, безсонних ночей, роздумів, їхніх надій...

Всесоюзна художня виставка, розміщена в залах Третьяковської картинної галереї, викликала великий інтерес громадськості.

Перше, що можна відразу ж сказати,— вона якісно вища, значніша за виставки попередніх років.

У ній майже зовсім нема багатометрових битв, штурмів, засідань і зустрічей з безліччю повторених портретів, сяючих люстр, червоних доріжок, позолочених лож, тобто всього того випробуваного роками зовнішнього антуражу, який забезпечував художникам іноді зовсім незаслужений успіх. Адже сама вже тема волала до визнання картини, і коли ця дорога всім тема заслоняла художницьку недосконалість

виконання, темі і зовнішньому фізичному розмірові картини частенько приносились у жертву культура творчих зусиль, проникнення в царину нових форм, шукання кольору, благородство почерку, новаторство, довершеність композиції. За небагатьма винятками, зусилля художників розтікалися по широкій поверхні картин, так і не встигнувши проникнути у глибину, і самі картини були такими схожими одна на одну, наче більшість їх малювалася в одній майстерні і наче один і той же найславетніший із славетних майстрів клав на них останні, завершуючі мазки.

Звичайні явища нашого багатогранного життя завоювали собі постійне місце в картинах наших майстрів. І образ нашого сучасника вирисовується в них уже не в своїй винятковості й офіціальній відокремленості, а в новому, більш широкому, осердеченому художницькому розумінні дійсності.

З приводу значних творів, присвячених великим подіям нашої сучасності, скажемо одразу: жаль, що їх нема. Ці події чекають ще свого втілення і, очевидно, в недалекому майбутньому з'являться у новій, безсумнівно досконалішій, дозрілій якості.

Але повернемось до картин.

Чудова індійська серія С. Чуйкова. Художник-поет зумів у невеликому циклі картин, насичених хвилюючим кольором, що іде з далеких глибин мовби не полотна, а самої великої, сонячної країни, напрочуд сильно показати нам життя простого народу Індії. Тут глибина і вірність відтворення першого, загального враження від країни свідчать про силу і дозрілість таланту Чуйкова.

Дуже хороший своєю глибиною, поетичністю і витонченою майстерністю його філософський пейзаж «Гімалаї». В невеликому порівняно полотні не знати

як умістилися, подібно до хвиль в океані,— хвиля за хвилею,— велетенські масиви сліпучих Гімалаїв. Маленька постать на першому плані підкреслює масштаби простору. У цій гармонійній багатоплановості, у величному ритмі гірських висот, освітлених незабутнім сяйвом, вчувається музика. Усе в цій картині, як і в усій індійській серії, настроює на роздуми, на безліч асоціацій.

Трудно віднести картини Чуйкова до якогось певного жанру. В цьому — їх новітність. Тут перед нами творчий почерк часу, наближення до хвилюючої таємниці художницького осягання світу.

Талановитий А. Пластов. З великою наполегливістю поривається він до нового. Але щось старе держить його в полоні навіть у новому, і недарма біля його полотен часто сперечаються глядачі. Огріхи композиції також якоюсь мірою заважають сприйманню його творів. З першого погляду на «Влітку» здається, що дівчинка, сидячи в траві, шиє. Коли придивишся, виявляється, що права рука не її, а бабусі, яка спить позад неї. У картини «Юність» завеликий розмір. Вона, безперечно, виграла б при меншому габариті. Тоді не викликали б критичного напряму думки ні зайвина скучного неба, ні настирливість зеленої стіни жита.

«Свято» — одна з найкращих картин художника. Пливуть високі хмарини, ллють десь далеко за обрієм дощі, далина насичена барвами, багато людей, почувається динаміка в конях-скакунах — усе це справляє враження. Але помилка в композиції перебиває глядачеві насолоду від цієї життєрадісної картини. В оптичному її центрі на землі залишився незаповненим розрив між кіньми, а в небі — розрив між хмаринами — і теж посередині. Внаслідок цієї порожнечі

центру картина сприймається частинами — права окремо, ліва окремо.

До речі, про недостатньо багате заповнення полотна і про надто великі розміри. Деякі картини явно перевищують потрібні для них габарити; в них хочеться скоротити зайві метри простору, неба, каміння чи води. Довгу картину Г. Ніссього «На коліях» можна розрізати навпіл, і вийде дві картини, загалом однакової цінності.

У гарній картині молодого Б. Лавренка «Розставання» — чудова пара: юнак розлучається з подругою на пероні вокзалу. Багато свіжості й тонкого почуття. Але все гарне, що створив художник, майже повністю вміщається у її лівій половині. Права половина дрібнить її, руйнує поезію і робить картину композиційно нецільною.

Інтересний В. Циплаков у картині «Після трудового дня». Але викликає сумнів логіка світла. Його дівчата-купальниці здаються осяяними багаттям або пожежею, а не призахідним сонцем. Проміння призахідного сонця по-іншому освітлює весь пейзаж. І вода не написана на першому плані.

В картині О. Бубнова «Тарас Бульба», наче в дзеркалі, видно, як не минається даром навіть талановитим художникам нехтування яскравою типізацією і сміливими, натхненними перебільшеннями навіть там, де вони, ці перебільшення, давно вже стали класичними, хрестоматійними істинами.

Картина «Тарас Бульба» велика, але чомусь у ній тісно. Нема ні степового простору, геніально оспіваного Гоголем, ні Бульби нема на Чорті, ні Остапа, ні Андрія, ні поезії грізної, мужньої доби. Безмежні степи, які Гоголь написав саме широченними мазками, зменшились у Бубнова до окремо ви-

писаних квіточок. Позаду горб заступає простори. Ліворуч манюсінька смужка Дніпра несміливо знаменує далину. Але, може, всю цю далину, ці безмежні степи, серед яких десь Дніпро «без міри в ширину, без кінця в довжину мерехтить і в'ється по зеленому світу», може, все це Бубнов переносить в орлиний погляд Тараса, що помічав хтозна на якій відстані, як мелькає у траві голова хижого татарина? Ні. Наче недосвідчений актор на зніманні, Бульба дивиться в об'єктив кіноапарата і цим остаточно вбиває простір. Може, його кінь, прозваний, очевидно, недарма Чортом, може, він, не слухаючись художника, виправить огріх? Ні. Кінь теж дивиться в об'єктив. До речі, він не Чорт зовсім, він кінь обозний і, до того ж, не степовий і не бойовий. І сам Бульба старий, і нема в ньому сили. Вуса й оселедець, як на його роки, занадто пишні,— явно переборщив гример. Переодягнений оперний артист — ось хто цей Тарас.

А хто побачить у бубновському, сірому прозаїчному Остапі, з двома буденними жмутками бороди, хто впізнає в ньому лицаря, якого оберуть товариші собі полковником в грізній січі і який незабаром помре титанічною смертю? Або романтичного Андрія — в цьому безкрилому тонкошийому розгубленому вершнику, позбавленому породи,— хто розпізнає?

Як і завжди, інтересний, особливо в зображенні природи, видатний майстер живопису П. Кончаловський, художник особливого складу, який пройшов дуже непростий шлях творчих шукань. Це живий носій більш ніж півсторічної історії передового російського живопису. Хочеться швидше побачити виставку його творів за всі шістдесят років. Вона дуже багато дасть і звичайним глядачам, і мистецтвознавцям.

Приємно, що у виставці взяло участь так багато талановитих художників. Але обдарованість їх, особливо художників другого покоління, відчувається поки що все ж більше в добрих намірах, аніж у хороших картинах, які свідчили б не тільки про наявність просто майстерності, а й про майстерність у новій її якості. Поки що мало індивідуальних рис у творчому почерку, і різноманітність відчувається переважно в темах та територіальних адресах сюжетів, ніж у новаторстві й оригінальності почерку. Причину цього треба шукати в байдужості художників до тих вимог, які наполегливо ставить сучасність перед усім фронтом живопису.

Після огляду виставки мимоволі постає те ж прикре питання, що виникає іноді після читання деяких романів та повістей, коли ми не знаходимо в них ні глибини узагальнення, ні поезії, обов'язкової навіть для прози, ні оригінальної форми: а чи нема тут підміни поняття соціалістичного реалізму простою, неекономною розповідною побутовщиною?

У жанрових картинах виставки тема здебільшого знаходить скоріш описове, ніж живописне втілення, і картини скоріше нагадують збільшені ілюстрації або кадри побутових кінофільмів, ніж живописні полотна. Не шукайте в них нових композиційних чи колірних рішень, обов'язкових для кожного художника. Ці полотна існують, як не дивно, ніби поза своєю живописною специфікою.

Люди, зображені в багатьох картинах побутового жанру, постають перед нами скоріш як учасники масовок і епізодів великої кінокартини нашого життя, ніж її основні герої. І це не тому, що персонажі картин — не історичні діячі, які несуть, так би мовити, тягар світового масштабу, а звичайні люди. Причина

полягає в іншому: ці звичайні люди зображені поза великими соціальними пристрастями. Їм бракує мислення і глибокого внутрішнього самоспоглядання. Ці завдання мало хто ставить перед собою, але кожен, хто їх не ставить, програє в найголовнішому: сприймання картини завдяки відсутності глибоких і тонких підтекстів та багатоплановості вичерпується незвичайно швидко, як і все, що лежить на поверхні.

Зміст жанрової картини повинен бути ємким і глибоким, як смисл роману чи епопеї, а побутова картинка, анекдот, фейлетон у живопису завжди, як мені здається, має до убозтва конкретне і до банальності обмежене значення. Картина М. Стриженова «Чужі» і А. Китаєва «Рідне дитя на периферію?!!» при всій злободенності їх сюжетів — доказ неглибокого, поверхового розкриття теми живописними засобами, що виявилось і в недосконалій трактовці натури, і в рисунку, і в композиції. Це не глибоке викриття, а відписка олійними фарбами на побутову тему.

Створення жанрових картин вимагає від художника шукання таких сюжетів, де всі засоби живопису допомагають вираженню драми, трагедії чи комедії, яку ми бачимо саме в кульмінаційний момент і можемо уявити собі зав'язку і розв'язку її, і де всі ці засоби живопису повинні бути досконалими й оригінальними. С. Григор'єв у картині «Повернувся» передав нам драму легковажного батька, який повернувся до сім'ї, але не можна не помітити багатьох слабких місць у композиції картини, недосконало написаних деталях, убогості кольору.

Не заперечуючи проти викривальної тематики там, де художник підноситься в ній до високих соціальних узагальнень, я, проте, думаю, що це не головна

тема живопису. В мистецтві живопису, на мою думку, треба більше прагнути до утвердження краси радянської людини. Треба більше живописати і звеличувати її працю. Нема нічого в світі прекраснішого за людину в праці. У ній треба шукати нових сюжетів і нової пластики та естетики. Будівники комунізму в дії, в мисленні, у самоспогляданні — тут буде розв'язуватись головне тематичне завдання живопису в усій розмаїтості його форм: герої і мислителі, матері з немовлятами, і ніжні порухи людського серця, і чарівлива нагота юних дочок народу, і краса природи, в якої завжди треба вчитися, не списуючи, а творячи і не боячись сміливих перебільшень де слід і в належній мірі.

Мистецтва покликані виражати почуття епохи, і тому кожному з них потрібна своя поезія. Але так само, як вірші можуть бути поезією лише тою мірою, в якій вони змістом і формою виражають почуття свого часу, картини художників являють собою живопис тією мірою, в якій наявна в них не проста фіксація, а поетичне бачення явищ дійсності, освітлене внутрішнім світлом і підказане внутрішнім голосом художника. Це стосується всіх жанрів живопису, а серед них і портрета.

Портрет завжди відбивав погляд художника на свою епоху і завжди вимагав від художника певної трактовки. Ось чому там, де портрет не освітлений, не проникнутий до самих глибин світлом творчого осягання того, що є в цій людині значущого, а не тільки значного, там не шукайте мистецтва. Байдужість до характеру зображуваного так не минається. Коли зовнішні засоби художника не підпорядковані цілковито розкриттю внутрішніх якостей людини, даремно він буде сподіватися, що його виручать зов-

нішні якості моделі. Не помагають ні оригінальні риси обличчя, ні випадкові незакінчені жести, наче взяті з кінокадру, не знати чому раптом зупиненого, як це ми бачимо в деяких останніх портретах О. Герасимова. Не там, де превалює поза, а там, де проступає вдача, увесь глибинний її склад, народжується образ людини в портреті.

Інтересні скульптурні образи-портрети С. Коненкова. В них майстер і в похилі свої роки виявляє дивну снагу творчого духу і мудрість мислителя. По-справжньому класичні його «Сократ», і «Чарлз Дарвін», і «М. П. Мусоргський», і він сам в автопортреті.

В добре продуманих портретах В. Єфанова — художника В. Бакшеєва і композитора Ю. Шапоріна — яскраво виявлено невсипущу думку цих митців. Ці ж якості відзначають і портрет скульптора М. Нікогосяна роботи М. Сар'яна, хоч цей портрет і написаний в зовсім іншій манері, але й тут усе підпорядковане глибокій внутрішній характеристиці. До речі, і сам Нікогосян показав на виставці натхненний скульптурний портрет — А. Хачатурян творить музику.

І нехай навіть вражає недосвідчене око, але все ж не радує картина О. Лактіонова «Портрет дружини художника». Наче поставивши собі за мету переспорити кольорову фотографію, він і створив скоріш кольорове фото, ніж твір живопису. Не можна порабському наслідувати натуру ні в портреті людини, ні в природі.

У розмовах про нинішню виставку було підмічено бажання художників більше вивчати країну... Але якою мірою пов'язане це вивчення країни з поглибленням мистецтва живопису? Чи не з більшим

успіхом покажуть нам країну фоторепортери та оператори кольорової кінохроніки? Адже в мистецтві пейзажу головне не в копіях, не в списаних з натури ландшафтах, не в географічному фотографізмі, навіть найдосконалішому. Головне — в поетичному явищі, твореному за мотивами природи.

А цих поетичних явищ, цих чарівливих осягань таємниць природи ми знаходимо на виставці не так уже й багато. Пейзажисти мало шукають і, захоплені своїми цілями, часто не те беруть у природи, що треба. Їх ваблять ефектні, сказати б, перші плани переважно безлюдної природи, розраховані на раптове й коротке сприйняття, і вони рідко шукають багатства подробиць та багатоплановості, тобто такого пейзажу, який можна довго і часто читати і завжди знаходити в ньому або примислювати до нього нове.

Ось чому, проходячи повз ці картини, ми зупиняємось у заглибленому спогляданні перед «Гімалаями» Чуйкова, ось чому нас радує Ромадін у Північній серії, Шовкуненко, Паулюк, Кукринікси в серії малих пейзажів, Шегаль в міських пейзажах, М. Сар'ян з його напрочуд благородним і тонким смаком, з його невтомним даром розкриття чарівної краси своєї батьківщини — Вірменії — і завжди нового Арарату.

Іноді я думаю: як би мені хотілося побачити на виставці сто пейзажів з видом Ельбрусу, і всі різні, або сто пейзажів Красної площі — і всі різні! Для чого? Що за примха? Ні, не примха. Хіба мадонну з немовлям — символ творчості — не писали найкращі художники Ренесансу багато сотень разів? Або японці вершину своєї Фудзіями? Або французи Нотр-Дам? Хіба нема якогось зовсім не простого смислу в цьому

прагненні ще і ще раз по-художницькому проникнути у вже зображуваний іншими світ?

Для того, щоб натішитися спогляданням об'єктивно існуючого світу в безлічі суб'єктивних його сприйнять, щоб за допомогою художників-творців збагатитися баченням не сотень пейзажів далеких од нас куточків країни, які ніколи не залишать у пам'яті моїй помітного сліду, нічим не зігріті, незнайомі, а спогляданням того, що кожної хвилини перед очима і чого не бачать байдужі очі,— хочеться сказати художникам: не шукайте обов'язково далеко, не списуйте точних копій з природи, коли вчитесь у неї. Додайте до мого бачення ще своє, досконаліше, вище і тонше. Адже ви художники. Адже ми висунули вас художниками для того, щоб ви радували нас і збагачували наше бачення світу, а не для того, щоб своєю палітрою підтверджували те, в чому так легко і точно нас переконують фотографи та кінооператори. Не поривайтесь до змагання там, де не повинно його бути, де в ньому нема смислу.

Для всього на світі є свій час. Ми милуємось витонченістю, різноманітністю і красою наших національних народних убрань, але нікому з нас і на думку не спаде одягти сьогодні в ці убрання весь свій народ. Це його минуле. Так само, як мало кому спадає на думку танцювати гопака або «Камаринську» в смокінгу, або «Берізку» в сучасних коротких платтях, або знімати німі кінофільми, коли є звук.

Прекрасне було велике плем'я наших передвижників. Досі ми захоплюємось їх чудовими творами і схиляємось перед мужністю і красою їх подвигу художників-викривачів і проповідників. Захоплюємось ми нашим геніальним іконописцем Рубльовим і неперевершеними полотнами епохи Відродження. І довго

ще у прийдешньому сяятимуть надзвичайною своєю красою їхні мадонни, венери, апостоли, інфанти.

Але ми знаємо: і вони, і передвижники сьогодні були б іншими завдяки впливові зовнішнього середовища. Тому, вивчаючи їхні досягнення, їхній досвід і велику майстерність, ми не повинні забувати, як змінився світ у XX столітті, які титанічні зрушення сталися в суспільному житті, в науці, техніці і в самій динаміці життя. Живопис перестав бути єдиним образотворчим мистецтвом свого часу. Від цього його суспільно корисна роль не стала менш значною, але творцям його треба завжди пам'ятати, що поруч з їх мистецтвом з'явилося кольорове фотографування, репродукування, яке дає репродукції, буквально адекватні оригіналові, що виросло могутнє масове мистецтво XX століття — кольорове кіно і телебачення. Не треба забувати також, що подолання висот і просторів, досягнуте за допомогою сучасної техніки, розширило звичайну фізичну видимість світу до меж, які й не снилися художникам минулих епох. Хіба не впливає все це на свідомість художників пензля, незалежно від того, чи думають вони про це глибоко й багато, чи, зачинившись у своїх майстернях під дахами багатоповерхових будинків, безтурботно змагаються з кінооператорами і фотографами, щоб, купивши потім випадком пишну раму XVIII століття, вставити в неї мізерний знак своїх змагань.

В наш час, як ніколи в історії мистецтва, художникам треба дбати про кордони своєї специфіки, оберігаючи її від навали театральщини та фотографічного натуралізму. І головне, треба дбати про почерк епохи, цілковито належати своїй епосі, як належав їй у поезії Маяковський. Для художника образотворчого мистецтва часова адреса полягає не тільки в костюмі,

у вивісці. Вона — у всебічній освіченості художника і його вмінні виражати та формувати у своєму мистецтві естетичні прагнення сучасності. Прагнення нового — невід'ємна особливість творчого духу митця. Сукупність нових напрямів і форм створює стиль свого часу.

Трудно визначити прямі шляхи до створення нового стилю. Але нема сумніву в одному: найпевніші з них — ті шляхи, якими пройде найбільше художників з індивідуальним творчим почерком, глибоким розумінням специфіки як свого, так і суміжних мистецтв і глибоким розкриттям людини і олюдненої природи, якого ніколи не давало й не дає фотографування.

Цілком можливо, що деякі з високообдарованих і освічених станковистів приділять увагу прикладному мистецтву. І справді, чому б їм не зробити цього? Невже строкатий і аж ніяк не досконалий світ речей, серед яких ми перебуваємо, не хвилює, не пригнічує їх, не кличе до втручання, до удосконалення і творчого оновлення? Чому світ речей існує окремо, художники — окремо?

Хіба може сьогодні втручання художника в життя обмежуватись розвішуванням картин на стінах? Кого може радувати сьогодні розливне море побутового несмаку, на берегах якого розташувалась його столиця, що зветься Худфондом?

Звичайно, художник повинен творити в обраному жанрі і прагнути якнайкраще опанувати майстерність, виходячи з естетичних вимог своєї епохи. Але коли наші видатні художники, які вирішують долю живопису, так довго виявляли нетерпимість до багатьох оригінальних, «несхожих» талантів, чи не перекручували суті методу соціалістичного реалізму,—

адже цей метод вимагає не одноманітності, а багатства. Чому таких, як Кончаловський, Сар'ян, що насмілилися шукати своїх шляхів, вони на довгі роки відлучали від реалізму? Невже реалізм — в одноманітності форм вираження дійсності? Ми зробили абсолютно правильно, відкинувши імпресіонізм, експресіонізм, конструктивізм, так само як і ту ідеологію, що виплекала їх, але і в них же був дуже складний шлях шукань нових живописних можливостей.

Тут багато хто схоче мене осудити: я, здається, сказав щось на користь горезвісних «ізмів». Але хіба догматичний «благополучизм» не такий же небезпечний і шкідливий, як і всякі інші шкідливі «ізми»? Хіба можна, приміром, заплющувати очі на те, що жоден художник XX століття, переборюючи імпресіонізм, не уникнув того, щоб не скористатися з завоювань і відкриттів імпресіонізму в царині живописної техніки?

Мистецтво не може розвиватися за наперед визначеними еталонами. В його творчій природі — і шукання, і експеримент, і навіть іноді сміливі крайності в шуканнях, спрямованих на досягнення справжнього синтезу реалістичного мистецтва. Я не закликаю художників ні до абстракції, ні до індивідуалістичного естетизму, але я глибоко переконаний, що треба розширювати творчі межі соціалістичного реалізму.

Про все це треба думати й говорити — в 1956 році художники зберуться на Всесоюзний з'їзд, щоб обговорити підсумки своєї праці і визначити завдання на майбутнє. Перед ними стоять величезні завдання, і одно з них — створити виставку, присвячену 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Хай же художні виставки прийдешніх років порадують нас і високою ідейністю, завжди притаман-

ною нашому мистецтву, і розмаїтістю і новизною творчих стилів, манер, форм, сміливою спрямованістю художницьких дерзань. Новаторське в самій природі своїй, наше мистецтво має передумовою творчий розвиток передових традицій минулого і невтомні шукання й відкриття нових шляхів, на яких найглибше і найсильніше була б виражена правда нового змісту нашої сучасності. До цього закликав нас XIX з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу.

21 червня 1955 р.

ПРИМІТКИ

В збірнику «Про красу» зосереджено відомі сьогодні висловлювання О. Довженка про мистецтво, естетику, красу, міркування про види мистецтва і насамперед про те мистецтво, якому віддав більшу частину свого творчого життя — про мистецтво кіно. З статей, присвячених різним питанням мистецтва, з думок митця, зафіксованих у інтерв'ю та щоденнику, з його лекцій та виступів, з листів постає цілісна система естетичних поглядів митця-громадянина, великого мислителя, що всім своїм життям стверджував нову естетику комуністичного життя і творчості.

Матеріали збірника друкуються за виданнями творів О. Довженка: «Твори в п'яти томах», «Собрание сочинений в четырех томах», за газетними та журнальними текстами: «Кіно-газета», «Кіно», «Кино», «Театр, клуб, кіно» та ін., а також за автографами, що зберігаються в Літературному архіві в Москві, в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва УРСР у Києві, у приватних осіб. Тексти заново звірені за автографами та авторитетними публікаціями.

Статті й висловлювання групуються за певними ідейно-тематичними розділами. Перший розділ охоплює матеріали, що розповідають про самого митця і його працю в мистецтві; другий — про мистецтво кіно. Наступні розділи обіймають міркування митця про природу і завдання мистецтва, про образотворче мистецтво, архітектуру, музику (головним чином пісню) тощо. Зрозуміла річ, що розподіл цей умовний, зроблено його з метою полегшити користування збірником, хоч, звичайно, значна частина матеріалу одного розділу може стосуватися й інших розділів. У межах кожного розділу матеріали подано за хронологією.

Окремі матеріали, написані російською мовою і досі українською мовою не публіковані, подано у перекладі упорядника.

1. Редактор Київської кінофабрики поет Дмитро Загул, критичні зауваження якого щодо «Арсеналу» спростував О. Довженко.

2. «Процес про три мільйони» — фільм за мотивами повісті і п'єси У. Нотарі «Три злодії» виробництва «Межрабпомрусь», 1926 р. Режисер Я. Протазанов, в гол. ролях: І. Ільїнський, А. Кторов, О. Жизнєва.

3. «Панцерник «Потьомкін» — фільм реж. С. Ейзенштейна, 1925 р., виробництво 1-ї фабрики Держкіно.

4. «Кінець Санкт-Петербурга» — фільм реж. В. Пудовкіна, 1927 р., виробництво «Межрабпомрусь». В гол. ролях: А. Чистяков, В. Барановська, І. Чувелєв.

5. «Генеральна лінія» («Старе й нове») — фільм реж. С. Ейзенштейна, 1929 р., виробництво Радкіно. В гол. ролях: М. Лапкіна, М. Іванін та ін.

6. «Любов Ярова» — п'єса К. Треньова.

7. «Літературно-науковий вісник» — щомісячний журнал, заснований 1898 р. у Львові, з 1907 р. виходив у Києві.

8. «Нова рада» — очевидно, «Рада» — щоденна газета. Під назвою «Нова рада» виходила у Києві у 1917—1919 рр.

9. Звернення О. Довженка до українського народу, проголошене на мітингу, а потім поширене по радіо, в листівках, газетах та інших виданнях.

10. Потилиха — горб у Москві, на якому розміщена кіностудія «Мосфільм».

11. Барвиха — лікарня-санаторій під Москвою.

12. «Особняк у провулку» — пригодницька п'єса братів Тур.

13. «Російське питання» — фільм за однойменною п'єсою Костянтина Симонова. Реж. М. Ромм, виробництво студії «Мосфільм», 1947 р. В гол. ролях: А. Аксьонов, О. Кузьміна, М. Астангов, М. Названов, Б. Тенін.

14. «Раки» — п'єса С. Михалкова.

15. «Два дні» — фільм ВУФКУ, 1927 р. Реж. Г. Стабовий, у гол. ролях: І. Замичковський, С. Мінін, В. Гаккебуш, М. Таут-Корсо. Фільм знімав оператор Д. Демуцький.

16. «Чоловік з ресторану» — фільм за мотивами однойменної повісті І. Шмельова, знятий на кінофабриці «Межрабпомрусь», 1927 р. Реж. Я. Протазанов, у гол. ролях: М. Чехов, В. Малиновська, І. Коваль-Самборський, М. Климов, М. Жаров.

17. «Буря» — фільм виробництва ВУФКУ, 1928 р. Реж. П. Долина, в гол. ролях: І. Замичковський, Ю. Солнцева, Ю. Шумський, О. Мерлатті, А. Клименко.

18. «За монастирською стіною» — фільм виробництва ВУФКУ, 1928 р. Реж. П. Чардинін, в гол. ролях: М. Ляров, М. Кучинський, О. Осташевський, Н. Лі.

19. «Трипільська трагедія» — фільм виробництва ВУФКУ (Ялта), 1926 р. За сценарієм Г. Епіка поставив реж. А. Анощенко, в гол. ролях: Г. Астаф'єва, В. Шаховський, Петрова.

20. «Потомок Чінгісхана» — фільм виробництва «Межрабпомрусь», 1928 р. Реж. В. Пудовкін, в гол. ролях: В. Інкіжинов, Л. Бєлінська, Б. Барнет.

21. «Чапаєв» — фільм братів Васильєвих за матеріалами Д. і А. Фурманових. Виробництво «Ленфільм», 1934 р., в гол. ролях: Б. Бабочкін, Б. Блінов, В. Мясникова, Л. Кміт, С. Шкурат, І. Пєвцов, Б. Чирков, М. Симонов.

22. «Максим» — трилогія про Максима, фільми «Юність Максима» (1934), «Повернення Максима» (1937) і «Виборзька сторона» (1939) виробництва студії «Ленфільм». Режисери Г. Козінцев і Л. Трауберг, в гол. ролях: Б. Чирков, В. Кибардіна, М. Тарханов, М. Жаров, В. Ванін, В. Меркур'єв, М. Крючков, Н. Ужвій, Ю. Толубеєв.

23. «Одна» — фільм виробництва студії «Радкіно» в Ленінграді, 1931 р. Режисери Г. Козінцев, Л. Трауберг, в гол. ролях: О. Кузьміна, П. Соболевський, С. Герасимов, М. Бабанова, Я. Жеймо.

24. «Березень — квітень» — фільм виробництва студії «Союздитфільм» у Сталінабаді, 1943 р. Реж. В. Пронін.

25. «Небо Москви» — фільм за однойменною п'єсою Г. Мдівані, виробництво студії «Мосфільм», 1944 р. Реж. Ю. Райзман, у гол. ролях: П. Алейников, Н. Мазаєва, М. Боголюбов.

26. Матеріал Бабочкіна — до фільму «Рідні поля» виробництва студії «Мосфільм», 1945 р., у гол. ролях: Б. Бабочкін, В. Ванін, О. Вікландт.

27. «Райдуга» — за однойменною повістю В. Василевської, фільм виробництва Київської кіностудії, 1943 р. Реж. М. Донской, в гол. ролях: Н. Ужвій, Н. Алісова, В. Івашова, Г. Клерінг.

28. «Адмірал Нахімов» — фільм виробництва студії «Мосфільм», 1946 р. Реж. В. Пудовкін, в гол. ролях: О. Дикий, Є. Самойлов, В. Пудовкін, П. Соболевський.

29. «Близнята» — фільм-комедія виробництва студії «Мос-

фільм», 1945 р. Реж. К. Юдін, у гол. ролях: М. Жаров, Л. Целіковська, В. Орлова, П. Шпрінгфельд.

30. «Яка зелена була моя долина» — американський фільм 1941 р. Реж. Джон Форд. В гол. ролі Спенсер Тресі.

31. «Сім'я Солеван» (власне — «Подорож Саллівена») — американський фільм 1941 р. Реж. Престон Стерджес.

32. «Тунель» — роман Б. Келлермана.

33. «Велике життя» — фільм виробництва Київської кіностудії, 1939 р. (1-а серія). Реж. Л. Луков. У гол. ролях: І. Пельтцер, М. Бернес, Ю. Лавров, В. Шершнєва, Б. Андрєєв, П. Алейников, Л. Карташова, Л. Масоха. 2-а серія, 1946 р., виробництва студії «Союздитфільм». На екран вийшов 1958 р.

34. «Іван Грозний» — фільм виробництва студії «Мосфільм». 1-а серія — 1944 (поставлено в Алма-Аті). 2-а серія — 1945 р. (поставлено в Москві, на екран вийшла 1958 р.). Автор і режисер фільму — С. Ейзенштейн. У фільмі знімалися М. Черкасов, М. Жаров, А. Бучма, М. Кузнецов, П. Кадочников, М. Названов, С. Бірман та ін.

35. «Мінін і Пожарський» — фільм за повістю В. Шкловського «Росіяни на початку XVII ст.». Виробництво студії «Мосфільм», 1939 р. Реж. В. Пудовкін, оператор О. Головня. В гол. ролях: А. Ханов, Б. Ліванов, Б. Чирков, О. Горюнов, Л. Свердлін, В. Москвін.

36. «Олександр Невський» — фільм виробництва студії «Мосфільм», 1938 р. Режисери С. Ейзенштейн і Д. Васильєв, оператор Е. Тіссе. В гол. ролях: М. Черкасов, М. Охлопков, А. Абрикосов, В. Масалітінова, В. Івашова.

37. «Тигр Акбар» — німецький пригодницький фільм з участю Гаррі Піля.

38. «Скандал у Клошмерлі» — французький фільм реж. П'єра Шеналя, виробництво 1948 р.

39. «Бродяга» — індійський фільм виробництва студії «Радж Капур-фільмс», 1953 р. Режисер і виконавець головної ролі — Радж Капур.

40. «Чужа рідня» — фільм за повістю В. Тендрякова «Не підійшов» виробництва студії «Ленфільм», 1956 р. Реж. М. Швейцер. В гол. ролях: М. Рибников, Н. Мордюкова, М. Сергєєв, О. Максимова.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

ЗМІСТ

Алексáндр Довженко
«О ПРЕКРАСНОМ»
Сборник

(На украинском языке)

Редактор *Л. Д. Гозолев*
Художник *Б. Л. Тулін*
Художній редактор *П. Х. Андрощук*
Технічний редактор *О. М. Колодієва*
Коректор *Н. М. Чередниченко*

БФ 05474. Тем. план 1968 р. № 603. Здано на виробництво 29.VI 1967 року. Підписано до друку 19.II 1968 р. Формат 70×108 1/32. Фіз. друк. арк. 17,05 (в т. ч. 0,43 вкл.). Умовн. друк. арк. 23,8 (в т. ч. 0,6 вкл.). Обліково-вид. арк. 25,21 (в т. ч. 0,41 вкл.). Замов. 1198. Тираж 6200. Ціна 2 крб. 12 коп.
Видавництво «Мистецтво».
Київ, Свердлова, 19.
Книжкова фабрика «Жовтень» Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР, Київ, Артема, 23 а.