

# ТЕАТРОЗНАВСТВО ТА КІНОЗНАВСТВО

*Олександр Безручко  
(Київ)*

## НАЦІОНАЛЬНІ АСПЕКТИ ПЕДАГОГІЧНОГО МЕТОДУ О. ДОВЖЕНКА

Уроки Довженка не були показовими, власною поведінкою Олександр Петрович в звичайних життєвих ситуаціях привчав молодих режисерів за будь-яких обставин не втрачати людської гідності — поважати своїх батьків [3, 398], кохати, співати, любити природу, тобто залишатися людиною.

Ще під час викладання в житомирському Другому вищому початковому училищі (ЖДВПУ) Довженко на уроках привчав не лише малювати з природи, а «знаходити красиві лінії в кожній людині. Якось у дівочому класі Олександр Петрович запропонував змалювати шию однієї учениці, яку всі вважали дуже невродливою. Весь клас по-новому глянув на дівчину, а вона, до того замкнута, невесела, ніби ожила» [4, 126].

Все своє життя О. Довженко не любив слова «кінофабрика» чи «кіностудія», а завзято наполягав на «храмі мистецтва» і намагався прищепити це відчуття своїм учням. В. Іванов пригадував: «Олександр Петрович і взимку, і влітку, заходячи до студії, завжди однією рукою знімав капелюх, а другою відчиняв двері. Так привчилися й ми — знімали шапки ще перед дверима студії» [3, 395]. «Олександр Петрович знав, що на студії минає більша частина нашого життя, тому намагався створити навколо нас таку атмосферу, що відповідала б творчості, і при цьому надавав великого значення дружбі в колективі й тиші в павільйонах. Олександр Петрович не допускав, щоб інтимна творчість акторів супроводжувалася грюкотом молотків і вищанням циркулярної пилки: він вимагав «хімічної тиші» [3, 396].

Довженко завше звертав увагу учнів на відповідність акторів національному типажу: «У кіно повинні потрапляти найбільш характерні, типові індивідуальності, що втілюють у собі красу національного типу, його еталон. Кожна національність за століття існування виробила особливі риси та властивості статури, кольору волосся, характеру, ходи, трудових звичок, соціальних прикмет, віку. Акторів я розшукував у гушавині народних мас, розвивав те, що їм дала природа, виявляв їхні здібності, різні для різних жанрових задач, і зводив їх у ракурс поетичності. Це однаково стосувалося і негативних, і позитивних персонажів» [5, 192].

Один із режисерів-лаборантів В. Галицький згадував, як Довженко багато розповідав про народ, узагальнений образ і типаж українця, характерні особливості спілкування дідів, яких митець полюбляв зображати у своїх фільмах. Знаходимо підтвердження цьому постулату і в самого Олександра Петровича, який у статті «Фільм про народного героя» зазначав: «В роботі над фільмом я приділив дуже багато уваги українському фольклору» [6, 116].

Серед великої кількості типажів Довженко навчав як київських, так і московських учнів відокремлювати найбільш характерні образи [1, 14].

За даними НКВС, митець під час завершення роботи над кінофільмом «Щорс» висловлював побоювання з приводу ситуації, яка склалася в українському кінематографі: «Чому в Грузії кіно роблять грузини, у Росії — росіяни, а на Україні й грузини, і росіяни, і євреї, але тільки не українці... якщо грузин, росіян й євреїв з кіно вигнати, то тоді зовсім нікому буде працювати в кіно України — українців то й немає! І він зробив висновок, що це зроблено навмисно, щоб українці не вирости, щоб обмежити культурний процес, що навмисно не готувалися національні кадри» [7, 4].

Після тріумфального завершення «Щорса» він прагнув змінити ситуацію, коли «української культури немає», «українську культуру загнали в гопаки й шаровари» «українською культурою бояться займатися», «на кожного творця української культури дивляться як на потенційного ворога» [7, 5–6].

Для відродження українського кінематографа О. Довженко вважав за необхідне:

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

2. Створення цих фільмів не «заїжджими гастролерами з Москви», а в переважній більшості українськими режисерами, сценаристами, операторами і акторами.
3. Відновлення системи виховання українських митців (режисерів, акторів тощо).

Як художній керівник О. Довженко планував докорінно змінити кіностудію, аби вона здобула «своє творче обличчя — те, чого їй досі бракувало» [8], перетворилася на справжню національну студію, де у фільмах молодих українських кінорежисерів знімалися б переважно українські актори. Так, перед режисерами фільму «Борислав сміється» Г. Ігнатовичем і В. Кучвальським [9] Олександр Петрович поставив завдання «створити ювілейний фільм силами українського акторського колективу» [10].

Про те, якою хотів бачити Київську кіностудію О. Довженко, довідуємося з його новорічного побажання: «Щоб сім чи вісім фільмів, що випускатимемо ми в 1940 році, всі були восьми радісними святами нашої студії, щоб режисери не тікали з ними, як з недопеченими глевкими буханцями до Москви нишком од нас, а щоб у чистих сорочках показували свої фільми Вам першими в хорошому кінотеатрі, що ми його обов'язково збудуємо на студії цього року на 400 місць. Щоб бачили Ви наслідки всіх своїх трудів, раділи і росли, не забуваючи про свою мову, яка живе на студії чомусь лише у письмовому вигляді, як латинь... Щоб Комітет не прислав із Москви поганих сценаріїв, не примушував молодих режисерів їх ставити... Щоб легко йшли, не спотикаючись, ті, хто починає режисуру» [11]. Побажання Довженка в багатьох аспектах не втратило актуальності і в наш час.

Головною доктриною митця було максимальне сприяння національно свідомій молоді: «Що ж треба для здійснення цієї програми? Перше — необхідно, щоб колектив студії дружньо зустрів нових режисерів тт. Ігнатовича, Кучвальського, Зімгано, Вінярського і інших, і по-більшовицькому допоміг їм у створенні картини» [8].

Серед молодих режисерів, які заявили про себе у той час, слід відзначити М. Вінярського, учня Довженка по ВДІКу і РЛККФ. «Багато хорошого можна сказати про режисера Вінярського. В 1940 році він поставив художній нарис «Херсонес». Поетична мова нарису, знання «ремесла» дає підстави говорити про режисера Вінярського як про талановитого творчого працівника. Тепер Вінярський разом з автором працює над сценарієм «Командири» — про виховання середніх і молодших командирів Червоної Армії» [12]. Завідувач сценарним відділом студії О. Сирота зазначав: «Закінчив свій сценарій «Стеля миру» т. Вінярський. Студія сценарій прийняла. Це строго сюжетний, романтичний сценарій про наших радянських стратонавтів. Це сценарій про нових людей, що вміють революційно мислити і глибоко — людяно відчувати, про любов і дружбу радянських людей» [13].

Колишнього режисера-лаборанта В. Іванова студійці відносили до «людей безумовно обдарованих, здібних працювати на самостійній творчій роботі... Іванов написав сценарій «Здравствуй, Владивосток!» («Український драматург Іван Кочерга в співавторстві з Віктором Івановим, дав нам цікавий сценарій» [14]), «Брати» [15], короткометражний сценарій «Перехід через річку Сан» (затверджений Комітетом), «Маяк матері», тепер закінчує сценарій «Вулиці акацій» — про виховання молоді в умовах соціалістичної праці і побуту. Товариші, що близько знають Іванова, можуть посвідчити як чудово працює творча думка цієї людини» [12].

В. о. директора студії П. Юрко підтримував заходи О. Довженка щодо українізації та омолодження студії, «а також висування на самостійну роботу нових кадрів режисерів із числа других режисерів студії і запрошення в студію режисерів українського театру» [16]. Варто звернути увагу на останню фразу директора студії, сказану за тиждень до початку війни.

Отже, слід зазначити, що головною педагогічною доктриною Довженка було максимальне сприяння національно свідомій молоді і ренесансу системи української мистецької кіноосвіти.

Через ряд причин, головною з яких була війна, грандіозні педагогічні задуми митця були реалізовані лише частково. Як вважав І. Рачук: «Напевно можна сказати, якщо б війна не ввірвалася в життя країни, Довженко спромігся б дати українській кінематографії ряд талановитих молодих режисерів» [17, 99]. Додамо — не лише режисерів, а й акторів.

Навіть під час війни О. Довженко не припиняв опікуватися майбутнім української кінематографії і кінопедагогіки. «Після визволення Києва, — згадував учень Довженка по РЛККФ В. Іванов, — Олександр Петрович розгорнув переді мною плани створення нової великої української кінематографії та кіноінституту в Києві» [3, 401].

Але митцеві не дозволили не тільки відновити діяльність художнього факультету КДІКу, але й викладати у ВДІКу. Під час війни О. Довженко пережив тяжкий розгром свого сценарію

«Україна в огні» [18]. Після цього йому заборонили не тільки знімати фільми та друкуватися, але й викладати, як це було, наприклад, і з Л. Кулешовим.

Не маючи можливості виховувати учнів в офіційних навчальних закладах, О. Довженко з радістю допомагав молодим людям опановувати мистецтво кінематографа неофіційно.

Завдяки цим неформальним лекціям Довженка, Ю. Тимошенко, який «з першої зустрічі... був захоплений не тільки високою поетичністю натури Олександра Петровича, але й талантом Довженка-педагога» [19, 525], наприкінці війни продовжив «індивідуальне навчання» у майстра: «Завдяки надзвичайній любові Довженка до всього молодого в мистецтві і внутрішній потребі вчити молодь, я потрапив до числа молодих акторів, режисерів, письменників, яких він так щедро наділяв своїми мудримими порадами, з якими, не шкодуючи часу, провадив бесіди, як справжній учитель» [19, 526].

«Все написане, свої думки про мистецтво, — зазначав В. Іванов, — Довженко хотів передати молодій зміні, хотів продовжити своє життя в учнях, а не тільки в творіннях... Книжки і учні були для Довженка, так би мовити, запасом, резервом життя. Олександр Петрович збирався ставити «Поему про море» разом з Київською кіностудією. В групу хотів ввести 5–6 асистентів, які стали б ядром його творчої майстерні» [3, 402].

Певна річ, що О. Довженко з великою радістю відгукувався на запити молоді з України. Так, О. Муратова Довженко запримітив тому, що студент звернувся до нього українською [20, 58].

А через деякий час ладен був піти на конфлікт із С. Герасимовим, тільки б студенти-українці Олександр та Кіра Муратови потрапили до нього на зйомки «Поєми про море» [20, 58].

Немає сумніву, що, зважаючи на багатонаціональність вдківської майстерні, будь-кому Довженко не відмовив би у допомозі, хоча до української молоді, за спогадами О. Муратова, майстер ставився прихильніше: «Треба сказати, що я, завдяки своєму українському походженню, був у Олександра Петровича у «любимчиках». По-перше, я єдиний володів українською мовою, а йому час від часу дуже хотілося розмовляти рідною мовою. По-друге, він щиро вважав, що українець зовсім не так, як росіянин, сприймає світ. Він перший звернув мою увагу на те, що Гоголь, який все життя писав російською мовою, за способом мислення і внутрішньою сутністю залишався українцем» [20, 59].

Довженко вбачав різницю між українцями і росіянами не в побутовому контексті, а, як справжній філософ і митець, бачив, і головне, допомагав учневі побачити це в глибинному аспекті: «Саме Олександр Петрович привернув мою увагу до того, що два надзвичайно семантично близькі народи, російський і український, мають майже протилежний спосіб поетичного мислення» [20, 59].

Як згадував О. Муратов, з українськими студентами майстер був надзвичайно відвертий, адже розповідав про Центральну Раду, зустрічі зі Сталіним, «дуже багато міркував на українські теми, його надзвичайно мучило протиріччя між його комуністичними переконаннями і національною політикою партії комуністів... Вперше від Довженка я дізнався про творчість Хвильового, Блакитного, Підмогильного. Вперше й почув добрі слова про Скрипника і лайку у бік тільки-но реабілітованого Постишева» [20, 58].

Але головне, заради чого О. Довженко запросив до себе Олександра та Кіру Муратових, — передача досвіду на знімальному майданчику, адже, як вважав майстер, «всі, хто закінчує інститут кінематографії, повинні хоч би одну картину проходити асистентами у майстра. Це був би другий університет початківця» [6, 276–277].

Набутий на знімальному майданчику Довженка досвід допоміг подружжю Муратових в майбутньому стати видатними майстрами.

Слід відзначити, що для багатьох українських митців навчання на знімальному майданчику під керівництвом Довженка ставало другим університетом: «Після інституту потрапити до групи Олександра Петровича й навчатися у нього — було великим щастям. Через багато років я відчув це щастя» [21], — зазначав О. Мішурін.

Як згадував В. Левін, який після стажування в майстерні Г. Козинцева потрапив асистентом режисера в знімальну групу «Прощавай, Америко!», крім нього, асистентами та практикантами працювали майбутні відомі кінорежисери Р. Чхеїдзе, Т. Абуладзе, Л. Пчюлкін.

Студенти режисерської майстерні у Всесоюзному державному інституті кінематографії (ВДІКу), яких Олександр Петрович набрав за півтора роки до власної смерті, пишалися належністю до «Майстерні Довженка». Це був унікальний творчий колектив, у якому пліч-о-пліч навчалися хлопці і дівчата з України, Росії, Білорусії, Грузії, Естонії, Литви, Киргизії, Татарії, Узбекистану, Іспанії, Кореї, Німеччини, Чехії, Ірану, Польщі.

У вересні 1955, вже після початку навчального року, О. Довженко у кабінеті ректора Київського державного театрального інституту (КДТІ), прагнучи залучити до своєї майстерні талановитих українців, знайомився з київськими студентами, «розмовляв, просив їх зіграти якийсь епізод» [3, 403]. Саме завдяки додатковому пошуку до майстерні Довженка потрапив студент-першокурсник акторського курсу КДТІ М. Вінграновський [22, 231].

Одним з найголовніших завдань педагогічного методу Довженка було виховати насамперед Людину, а вже потім Митця. Так, наприклад, до наймолодшої на курсі Л. Шепітько (вона потрапила в майстерню шістнадцятирічною) Довженко ставився, як батько до власної дитини: «Сварив більше ніж інших, але й опікувався теж більше» [23, 4].

Хоча взагалі він любив усіх своїх учнів, незважаючи на їх національність, як власних дітей.

Охайність повинна бути у всьому — такі настанови отримали і С. Цибульник в середині 30-х, і В. Денисенко в 50-х: «Одного разу приніс я йому свій рукопис. Він вивірів його, а потім каже, що це за літера, що це за брудна літера. Я кажу, це «я». Він мені і каже, що треба цю літеру писати чисто, а не неохайно: так само, як і людина повинно бути завжди чистою, акуратною» [24].

Із вдківськими учнями О. Довженко проводив уроки і на природі: запрошував студентів на власну дачу в Переделкіно, радив влаштовувати колективні поїздки на Язу, в Ховрино, Володимир-Суздальський. Потім ніби вирішив сам для себе — необхідно купити невеличкий автобус (у ті часи, та навіть і нині, купити автобус для власної майстерні — це вчинок), щоб усім курсом (а їх же було двадцять дев'ять осіб) їздити на екскурсії, відпочинок до моря, на зйомки.

Більшість учнів режисерської майстерні ВДІКу стали справжніми майстрами, і не важливо в якій царині мистецтва вони збудували власний храм — в ігровому кіно, чи документальному, в акторській грі чи у віршах, — головне, що вони, як того бажав Довженко, стали справжніми людьми, а декому з них Олександр Петрович «накреслив весь життєвий шлях, особливо Ларисі Шепітько й Роланові Сергієнку. Українці, як і він сам, — вони все своє життя орієнтувалися на нього» [25].

Для Л. Шепітько, яка після смерті майстра навіть вирішила покинути ВДІК, О. Довженко був більше ніж вчитель, який «ввів нас у мистецтво, як у храм... Після його смерті ми відчули, як нестерпно важко жити так, як він закликав, але — це можливо, оскільки він так жив» [23, 4]. Такі слова зазвичай кажуть діти, що втратили люблячого Батька.

Окрім фільмів, Олександр Петрович залишив по собі багато учнів: київських, московських, серед яких були громадяни не лише СРСР, а й з багатьох країн світу. Імена учнів Довженка промовляють самі за себе. Майстер був наділений надзвичайним даром відчувати і віднаходити справжні таланти. Серед його учнів — П. Вершигора, В. Довбищенко, В. Галицький, В. Іванов, В. Денисенко, Ю. Тимошенко, Л. Шепітько, М. Вінграновський, Р. Сергієнку, О. Іоселіані, Г. Шенгелая, Д. Фірсова, В. Туров та інші.

Таким чином, найкращим пам'ятником О. Довженкові стали не лише його фільми, але й учні, які гідно продовжують справу свого вчителя і виховують нову зміну української кінематографії, продовжуючи традиції, започатковані митцем, який вважав, що найкращий шлях передачі досвіду — поєднання теоретичних занять з практичною роботою, з акцентом саме на останньому. Тому в свої фільми В. Денисенко, В. Івченко, Ю. Ілленко, М. Ілленко та ін. запрошували своїх студентів акторами, асистентами режисера, другими режисерами і навіть сценаристами.

Українські режисери-педагоги завжди підтримували своїх учнів не тільки порадою, словом, але й конкретно справою, коли щось спочатку не виходило у перших самостійних кроках. Вдячність учнів своєму вчителю — місток, який поєднує минуле і майбутнє української кінопедагогіки, О. Довженка і сучасних кінорежисерів-педагогів.

- 
1. Довженко А. Беседа с молодыми режиссерами-слушателями режиссерской академии ВГИК // Из истории кино: Материалы и документы. — М., 1959. — Вып. 2. — С. 8–28.
  2. ГДА СБ (Галузевий державний архів служби безпеки) України. — Ф. 11. — Спр. С–836. — Т. 1. — Арк. 120–124.
  3. Іванов В. Садівничий // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. — К., 1973. — С. 394–407.
  4. Пригорювський В. Олександр Довженко-педагог // Жовтень. — 1974. — № 9. — С. 124–128.
  5. Галицький В. Вернувшись в прошлое // Уроки Александра Довженко. — К., 1982. — С. 183–192.
  6. Довженко О. Твори: У 5 т. — К., 1984. — Т. 4. — 351 с.

7. Донесення Народного Комісаріату Внутрішніх Справ УРСР Наркомові Внутрішніх Справ СРСР Берії Л. П. про антирадянські настрої Довженка під час роботи над кінофільмом «Щорс» // ЦДАМЛМ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва) України. — Ф. 1196. — Оп. 2. — Спр. 7. — Арк. 1–6.
8. Довженко О. З новим роком! // За більшовицький фільм. — 1941. — 1 січ.
9. Фабком. До нових перемог // За більшовицький фільм. — 1941. — 1 січ.
10. Леліков І. Погане планування // За більшовицький фільм. — 1941. — 29 берез.
11. Довженко О. За дальші творчі успіхи // За більшовицький фільм. — 1940. — 1 січ.
12. Готкевич Ю. Творча молодь студії // За більшовицький фільм. — 1940. — 21 лют.
13. Сирота О. Про завтрашній день студії // За більшовицький фільм. — 1941. — 25 квіт.
14. За більшовицький фільм. — 1940. — 29 лип. — С. 2.
15. ЦДАМЛМ України. — Ф. 670. — Оп. 1. — Спр. 66. — Арк. 22.
16. Большаков І. Про заходи по забезпеченню виконання плану 1941 р. і про підготовку до 1942 р. по Київській кіностудії худ. фільмів // За більшовицький фільм. — 1941. — 11 черв.
17. Рачук І. Олександр Довженко. — К., 1964. — 200 с.
18. Секретно. О посещении товарища Сталина // ЦДАГО (Центральний державний архів громадських об'єднань) України. — Ф. 1. — Оп. 70. — Спр. 282. — Арк. 203.
19. Тимошенко Ю. Світло великої душі // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. — К., 1973. — С. 524–539.
20. Муратов О. Спомин про Довженка // Дніпро. — 1984. — № 9–10. — С. 58–59.
21. МТМК (музей театрального, музичного та кіномистецтва) України // Спр. Р н/доп. 250 — Спогади О. Мішуріна на зборах, присвячених пам'яті О. П. Довженка, 14 верес. 1959 р. — Арк. 5.
22. Довженко в воспоминаниях современников. — М., 1981. — 231с.
23. Слободян В. Лариса Шепітько: очищати душу // Новини кіноекрана. — 1988. — № 1. — С. 4–5.
24. МТМК (музей театрального, музичного та кіномистецтва) України // Спр. Р н/доп. 250 — Спогади В. Денисенка на зборах, присвячених пам'яті О. П. Довженка, 14 верес. 1959 р. — Арк. 1.
25. Йоселіані О. Навчаючись у Довженка // KINO–КОЛО. — 2002. — № 14. — С. 38.

*Інна Вівсяна, Наталія Кравець  
(Кіровоград)*

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР МІЖ ТРАДИЦІЯМИ ТА ВИМОГАМИ МАЙБУТНЬОГО

Після початку проведення політики перебудови, гласності й демократизації в Україні відбувається широке національно-демократичне піднесення. З середини 80-х років за умов активізації національної свідомості, становлення демократії багато українських літераторів активно включилися в громадсько-політичне життя.

Театр в усі часи був для народів великою цінністю, яка мала моральне, культурне і громадське значення. «Чим світліші часи, чим буйніший розгін і розквіт національного життя, тим більше з'являється матеріалу для драматичної творчості, яка стає дзеркалом ідей та змагань» [1, 594].

Український театр кінця ХХ — початку ХХІ сторіччя, як невід'ємна складова української національної культури, є закономірним етапом у багатовіковому розвитку українського мистецтва. Це етап, який засвідчував «нерозривність духовного життя народу» [2, 3].

Проблеми сучасного розвитку театрального мистецтва є гостро актуальними. Процеси, що відбуваються в театрі й навколо нього не байдужі для багатьох митців. Зокрема, Красильникова О. (кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства Київського державного університету театрального мистецтва ім. К. Карпенка-Карого, науковий співробітник відділу театрознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України) досліджує історію української драматургії сценічного мистецтва (режисерського, акторського, декораційного), вказуючи на основні політичні та історичні процеси розвитку театру, що спричинили сучасний його стан. Корнієнко Н. займається проблемами пошуку театру в художній зоні, прихованими взаєминами суспільства й мистецтва, Клековкін О. (доктор мистецтвознавства) розкриває сучасний стан українського театру, використання сучасних сюжетів, театрального синтезу тощо [3; 4]. Але це не повний перелік тих діячів, яким не байдуже наше театральне мистецтво.