

2. Деникин А.А. К определению термина «партиципация» в контексте современных художественных практик / Антон Анатольевич Деникин // Наука телевидения. – 2018. – №14. – С. 58-69.
3. Мороз О.В. Партиципация как культурная практика / Оксана Владимировна Мороз. – [Электронный ресурс]: [сайт]. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/75977>
4. Саймон Н. Партиципаторный музей / Нина Саймон. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 368 с.
5. Сохарева Т. Соучастие или ничто / Татьяна Сохарева. – [Электронный ресурс]: [сайт]. – Режим доступа: <https://artguide.com/posts/1302>
6. Стародубцева М.Н., Чистякова М.Г. Партиципаторный музей в контексте искусства соучастия / Марина Николаевна Стародубцева, Марина Георгиевна Чистякова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2019. – №12 (434). – Философские науки. Вып. 54. – С.105

**Доній В.С.,**

кандидат філологічних наук, доцент з/н кафедри  
культурології, декан факультету мистецтв  
ВП «МФ КНУКІМ», м. Миколаїв

### **ТВОРЧИСТЬ О. ДОВЖЕНКА : ДІАЛОГ ЛІТЕРАТУРИ І КІНО**

Національно-культурне піднесення 20-х років ХХ століття, потужно оприявлене в усіх сферах літературно-мистецького життя, чи не найповніше виявилось в українській кінематографії. «Кіноманія» захопила багатьох вітчизняних письменників, які безпосередньо долучилися до роботи над кіносценаріями. Новий перспективний вид «мистецтва нової ери», як справедливо зазначає Я. Цимбал, став справжнім «і стимулом, і натхненником, і матеріалом» [8, 75] для найталановитішої української літературної молоді. Кінематографічну «хворобу» активно переживали в той час М. Бажан, Д. Бузько, О. Досвітній, М. Йогансен, М. Семенко, Л. Скрипник, Г. Шкурупій, Ю. Яновський та багатьох інших письменників-новаторів.

Організаційні зусилля директора Одеської кінофабрики Павла Нечоса, головного редактора Одеської кінофабрики, а від 1927 року головного редактора Всеукраїнського фотокіноуправління Михайля Семенка, головного художнього редактора Одеської кінофабрики Юрія Яновського, редакторів і сценаристів Дмитра Бузька, Юрія Тютюнника, Миколи Бажана, які зуміли оперативно організувати роботу Першої державної Одеської кінофабрики дозволили швидко й упевнено поставити на ноги українське кіно й вивести його на міжнародний ринок.

Вельми успішна й відносно прибуткова діяльність Одеської кіносудії потребувала спеціалістів-фахівців, і чи не найбільш затребуваних серед них – режисерів-новаторів. «Потрібен митець, що зв'яже в міцну й насичену життям стрічку окремі шматки життя сучасної України. Де він? Невже Україна не дасть його?» [1, 1], – звертався з риторичним питанням 1926 року редактор журналу «Кіно» Микола Бажан.

Прихід на кіностудію у 1926 році Олександра Довженка, який прийняв радикальне рішення змінити професійне (й особисте теж) життя, переїхати з Харкова до Одеси та з легкої руки свого приятеля Юрія Яновського розпочав роботу в кінематографі; його кінострічки, що отримали світову славу, стали відповіддю на міркування українського кінокритика. Перші кіноспроби колишнього художника, ілюстратора-карикуриста газети «Вісті ВУЦВК», зроблені в комедійному жанрі за власним сценарієм (О. Довженко брав участь у роботі як асистент-практикант), – «Вася-реформатор» (1926 р.) і «Ягідка кохання» (1926 р.) були доволі посередніми роботами початківця. Попри цілком очевидне прагнення митця працювати в жанрі комічних і комедійних фільмів, про що свідчить текст «Автобіографії», він змушений прислухатися до критичних зауважень директора кіностудії Павла

Нечоса та звернутися до інших, більш актуальних в політичному та соціокультурному вимірі 1920-х років, жанрів і проблем.

Із цієї ж причини нездійсненими залишилися Довженкові творчі задуми щодо створення комедійного сценарію «Загублений Чаплін» про життя Чарлі Чапліна на безлюдному острові та сатиричної комедії «Цар» про Миколу II. В ідеологічно й політично заангажованому суспільстві кінематографія так само, як й інші культурно-мистецькі сфери, мала зосереджуватися на суспільно-політичній тематиці, зокрема зображати знакові події того часу – революцію та громадянську війну. Причому зображення цих подій мусило мати оптимістичний, пафосно-героїчний характер, ідеалізовані герої з революційною біографією поставати справжніми переможцями, наділеними нездоланною енергією, здатними подолати старий режим і побудувати «світле майбутнє». Цілком очевидно, саме з цієї причини Харківський репертком заборонив сценарій Олександра Довженка «Повстання мертвих» (1927 р.), у якому пильна цензура помітила співчуття автора до ворогів-білогвардійців, які розкаялися у своїй колишній боротьбі.

Припускаємо, саме такий стан роботи – в чітко визначених межах, із постійними вказівками та заборонами – призводив до неспокою та невдоволення митця результатами власної творчості вже на ранньому етапі. Вже тоді закладалося підґрунтя до приховування, маскування-шифрування власної позиції та світоглядних орієнтирів у художній площині твору. Про притлумлення творчих спонук в 1928 році Олександр Довженко писав у листах до друзів: «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» [3, 292]. Згодом він занотує власні переживання в «Записних книжках» (1942 рік: «Часто думаю собі, як марно пропало моє життя. Яку велику помилку зробив я, пішовши працювати в кінематографію. Шістнадцять літ кінокаторги в цьому... Скільки марно витрачено духовних сил і часу! (...) лежать мої ненаписані твори, як ненароджені діти» [3, 31]), відверто назве ворога власних творчих задумів у «Щоденнику» (1945 рік: «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» [3, 199]).

Пригодницько-детективна «Сумка дипкур'ера» (1927 р.) з ідеологічно вивіреною сюжетом, перший і останній фільм, у якому Довженко зіграв роль (роль кочегара), засвідчила мистецькі здібності та креативні принципи роботи режисера-початківця. Попри недоліки сценарного та технічного плану, на які звертали увагу й українські, й союзні критики, стрічка вийшла «цікава й захоплююча», «яскрава і свіжа», без «прохідних кадрів». Виявлені оригінальні режисерські розробки окремих прийомів монтажу, колористика, зорові образи підтверджували творче бачення і талант художника, який протягом останніх чотирьох-п'яти років займався живописом.

Якщо «яскраво самобутні» прийоми в «Сумці дипкур'ера» забезпечили режисерові вхід в український кінематограф, то зроблена 1928 року «одним духом – за 100 днів» «Звенигора» стала справжньою сенсацією союзного масштабу. Показово, що амплітуда суджень і коментарів варіювалася в часі й у сприйнятті: від схвальних відгуків та невідомого захоплення на початку виходу фільму на екрани до пошуку ідейних помилок, ортодоксальних тлумачень офіційної критики, що змушувала режисера йти на компроміс із радянською владою. Між тим, стрічка, засвідчивши високий рівень і своєрідне обличчя національного кіно, мала успіх не лише в кінематографічних колах СРСР, а й здобувала міжнародне визнання. Відомий французький критик Леон Муссінак, на якого серед фільмів ВУФКУ чи не найбільше враження справила стрічка Довженка висловився так: «прекрасно задумана, компактна, добре скомпонована» [5, 4] молодим режисером зі своєрідним кінематографічним мисленням. «Гімном нової доби» назвала «Звенигору» чехословацька «Прагер Прессе», «могутньою, образною симфонією праці та радості» – «Лідове Новини», «фільмом світового масштабу – «Ля Сінематографі франсез», подією року в радянській кінематографії визнала стрічку «Ентра-нсіжан». Популярність і світове визнання «Звенигори» підтвердили пропозиції іноземних фірм щодо купівлі знятої Олександром Довженком кінокартини.

Хвиля виступів, де домінували не тільки ідеологічна доцільність, а й суб'єктивізм та політична кон'юнктура, призвели до заборони нового Довженкового фільму. Точніше, як засвідчують документи [4, 117], демонстрація стрічки «Земля», що з'явилася в широкому прокаті 8 квітня 1930 року, вже за тиждень постановою Оргбюро ЦК ВКП(б) негайно призупинялася з метою «внесення Культпропом ЦК ВКП(б) відповідних поправок в картину, що включають порнографічні та інші суперечні радянській політиці елементи». Поки виконувалося рішення відділу культури і пропаганди ЦК та робилися *кюпюри* фільму, європейський кінематограф тріумфально приймав «Землю», характеризуючи як «доскональний витвір», в якому режисерові О. Довженку вдалося досягти «абсолютної гармонії» [7, 14] між формою й змістом. Автор кіносценарію та режисер у цій ситуації намагався відгородитися від звинувачень і пояснити ідеологічні прогалини, на кшталт: «у політичних подіях не розбираюся, тому, що живу в них, їх почуваю і переживаю, як представник селянської і робітничої класи» [6, 136-137].

Цілком очевидно, що в фільмі «Земля», ідея якої, за словами режисера, виношувалась давно, подавалася індивідуально-авторська інтерпретація, що виходила поза ідеологічно й політично визначені, ініційовані художні версії та стандартизовані трафарети про т. зв. «соціалістичну перебудову» українського села.

Головними у стрічці стали не політичні, ідеологічні моменти тогочасних подій, спроектовані на майбутнє колективізованого села, а вічні моральні вартості та етико-естетичні категорії, хоча й пропущені крізь призму соціального виміру життя українських селян. Тому й пронизує кіномову фільму О. Довженка пафос високої любові до землі й лірична тональність описів чарівної української природи, легкі гумористичні пасажи (на кшталт, розповіді про мандри діда Григорія, який за молодих літ «рушив на Схід “своїм ходом”»), чи про вигадку трактористів зі спробами охолодити двигун трактора), та поетичні образи, що відображають найтонші порухи закоханих сердець Василя Трубенка і Наталки.

Кінодоробок О. Довженка залишається поза часом, провідні мотиви та ідеї репрезентовано автором у філософському, пантеїстичному розумінні. Живописні краєвиди, чарівна природа, неозорні поля землі-годувальниці надихають вітаїстичний стан душі кожного героя фільму. О. Довженко сформував поетичну хвилю в українському кінематографі як альтернативу спрощеному, пласкому, примітивному розумінню мистецтва.

#### Список використаних джерел:

1. Бажан М. Про Жовтень. *Кіно*. 1926. № 11. С. 1–4.
2. Бузько Д. Шляхи розвитку кіносценарної справи на Україні (історико-мистецький нарис). *Життя й Революція*, 1928. Кн. VII. С. 132.
3. Довженко О. П. Україна в огні. Кіноповість, щоденник. *Київ*: Рад. письм., 1990. 416 с.
4. Кремлевский кинотеатр: 1928–1953: Документы. Москва: СПЭН, 2005. С. 117.
5. Лисенко О. Є. Пам'ять про Другу світову в Україні як суспільний та світоглядний феномен. *Національна та історична пам'ять: збірн. наук. пр.* 2011. Вип. 1. С. 182–193.
6. Марочко В. Історичні погляди Олександра Довженка. *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки: Міжвід. зб. наук. пр.* 2011. Вип. 20. С. 97–120.
7. Рильський М. Олександр Довженко. Слово про літературу. Збірник. Київ: Дніпро, 1974. С. 264–280.
8. Цимбал Я. «54 кадри на сторінці»: кіно і проза 20-30-х років ХХ ст. *Слово і час*. 2002. № 8. С. 74–79.