



ДОВЖЕНКО Олександр Петрович (29. 08 (10. 09). 1894, с. В'юнище, нині у складі смт Сосниця Черніг. обл. — 25. 11. 1956, Москва, похов. на Новодевичому кладовищі) — кінорежисер, сценарист, письменник. Чоловік [Ю. Солнцевої](#). Заслужений діяч мистецтв УРСР (1939). Народний артист РРФСР (1950). Походив з козацького роду. Його родовід відомий від кін. 18 ст., у сім'ї жили перекази про козацтво, про Україну, яка була значно вільнішою, культурнішою, освіченішою, ніж та, якою вона стала на момент народження Д. Сам Д. в автобіографії визначав любов до природи, майже інтимну спорідненість з нею («правильне відчуття краси природи») як одну з осн. складових своєї творчості. Поряд із цим — і мотив розлуки. У його батьків народилося 14 дітей, і майже всі померли в юному віці. Найстрашніше трапилося тоді, коли малому Сашкові не виповнилося й одного року — одразу четверо його братів померли від хвороби в один день. Своєрідне воскресіння — мотив, добре знайомий із ранніх фільмів Д.: воскресає у фіналі х/ф «Арсенал» Тиміш, піднімаючись під градом куль; як воскресіння виглядає у х/ф «Земля» похорон Василя, що синхронізується із пологами матері, котра народжує сина, — одне із джерел месіан. комплексу Д., його упевненості в обраності, особливій місії, що пізніше трансформується у своєрідну особистісну релігію, в неповтор. спосіб продукування міфів. Д. навч. у 4-клас. парафіял. школі, 1907-11 — у Сосниц. училищі. 1911 вступив до Глухів. учит. інституту (нині Сум. обл.).

У студентські роки відбулося перше знайомство Д. з українськими книжками: «Це був «Літературно-науковий вісник» і газета «Нова Рада», що видавалися, здається, у Львові і читалися у нас потай від педагогів як щось

рідне, але заборонене. Заборонено було у нашому середовищі розмовляти українською мовою. З нас готували учителів — обрусителів краю». Закінчивши інститут, 1914-17 викладав у 2-му Житомир. змішаному вищепочатк. училищі: «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». Війну 1914 Д. «сприйняв як обиватель, не критично, і перших пораних, які завалили місто Житомир, приголомшував вигуками «ура!». Про більшов. переворот 1917 писав: «Особливо тішило мене те, 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». «Український сепаратистський буржуазний рух здавався мені тоді найреволюційнішим рухом, найлівішим, отже найкращим... Таким чином, я увійшов у революцію не тими дверима», — мова про те, що Д. на межі 1917-18 був вояком куреня чорних гайдамаків, які брали участь у штурмі киян. заводу «Арсенал» (епізод відтворено в однойм. фільмі).

У війську УНР Д. перебував до кін. 1919, коли у грудні кілька тисяч вояків УНР під проводом [Ю. Тютюнника](#) (майбут. співавтор сценарію х/ф «Звенигора») та [М. Омеляновича-Павленка](#) вирушили у *Перший Зимовий похід*. Тоді й Д. затримали працівники Волин. губерн. ЧК «как петлюровца на территории Советской власти с подложными документами учителя сельской школы» і констатували, «что в действительности он добровольно поступил в петлюровскую армию и возвратился на Советскую территорию благодаря безысходности положения остатков петлюровских войск. Отнести к Довженко как к врагу рабоче-крестьянской власти и заключить его в концентрационный лагерь до окончания гражданской войны. Но ввиду запроса о нем губпарткома коммунистов-боротьбистов приговор до выяснения сущности вопроса в исполнение не приводит». Д. входив до Укр. КП ([боротьбистів](#)), які в той час були союзниками більшовиків, що його і порятувало. «Я дуже хотів вступити до Комуністичної партії більшовиків України, але вважав себе недостойним переступити її поріг, тому я пішов у боротьбисти немов у підготовчий клас гімназії, яким партія боротьбистів, звичайно, не була ніколи», — це пояснення Д. давав пізніше, уже в часи, коли боротьбистів затавровано як «націоналістичну» партію. За деякими свідченнями, із Харків. ЧК його визволив [В. Блакитний](#). Від червня 1920 Д. працював у Києві секр. губерн. відділу міської освіти, комісаром театру ім. Т.

Шевченка; у жовтні 1921 — квітні 1922 — у Повноваженому представництві УСРР у Варшаві; у квітні 1922 — липні 1923 — секр. консул. відділу Торг. представництва УСРР у Берліні. У автобіографії Д. згадував про участь у роботі репатріац. комісії для обміну військовополоненими з поляками.

У Варшаві він студював живопис, малював карикатури та шаржі, які підписував псевд. «Сашко» і згодом сформував з них альбом «Ряба книга» — своєрід. худож. щоденник, який вів майже щодня. У Берліні, звільнившись із дипломат. служби (липень 1922), Д. вступив до приват. худож. училища з метою перейти восени до АМ у Берліні чи Парижі. Навч. у нім. художника В. Еккеля, чий вплив спостережено у пізніші роки, зокрема і в намірі зайнятися настін. розписом, монум. живописом. Ін. художник, котрий вплинув на творчість молодого Д., — нім. карикатурист Г. Гросс. Доволі активно спілкувався також зі скульптором [О. Архипенком](#). На пізнішій творчості Д. — як у стилі, так і у власне мист. ідеології — найбільшою мірою позначився нім. експресіонізм, насамперед у переконанні, що митець і мистецтво покликані відігравати в житті суспільства, у становленні нації месіан. роль (у х/ф «Звенигора» напевне ж враховано досвід реж. х/ф «Нібелунґи» Ф. Ланґа, 1924; стильові параметри стрічки «Арсенал» є класич. втіленням експресіоніст. поетики, суголосним є і відчуття кризи, есхатологічні передчуття, прагнення випрозорити внутр. «каркас» речей і явищ, зробивши це у максимально сильній, яскравій, «голосній» стилістиці, — звідси й особливості мист. мовлення: деформування реальності, перенапруження пластики, контрастне поєднання кольорів і площин, центробіжність композиції).

У липні 1923 Д. повернувся в Україну, до Харкова. «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...». Д. влаштувався на посаду художника-ілюстратора в ред. г. «Вісті ВУЦВК», де працював до червня 1926. Водночас студював живопис, цікавився театром (передусім Леся Курбаса). Його карикатури з'являлися у г. «Селянська правда», альманасі «Плуг», ж. «Всесвіт», «Безвірник» та ін. Д. належав до Спілки пролетар. письменників «Гарт», потім ВАПЛІТЕ. Від 1925 працював для Всеукр. фотокіноуправління (ВУФКУ): створював плакати до фільмів, перекладав українською мовою титри іноз. кінострічок. Тоді ж написав сценарій «Вася-реформатор» і 1926 поїхав на Одес. кінофабрику, аби взяти участь у зйомках однойм. фільму (реж. Ф. Лопатинський; стрічка не збереглася). У жовтні 1926 Д. закін. зйомки ексцентр. комедії про пригоди перукаря Жана Ковбасюка «Ягідка кохання» (Ялта), що познач. впливами творчості франц. актора М. Ліндера та ранньої амер. кінокомедії («комічної»), а також вітчизн. традиціями водевіл. жанру. Д. вважав комедію своїм покликанням: «Пере-

ключаючись на роботу в кіно, я думав присвятити себе виключно жанру комічних і комедійних фільмів... 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» (на поч. 30-х рр. Д. мав намір передати Ч. Чапліну сценарій для подальшої постановки; останню картину розробляв упродовж багатьох років, однак не завершив).

У березні 1927 на екранах Києва вийшов перший повнометраж. фільм Д. «Сумка дипкур'єра» (Одеса, сценарій М. Заца і Б. Шаранського). Оператором був досвідчений М. Козловський, серед акторів — *І. Пензо* та О. Чернова, з якими Д. пов'язували особисті взаємини (збереглися листи до останньої). Сам Д. у ролі кочегара — єдиний випадок актор. роботи в його твор. біографії. Попри усталену в кінознавстві думку про учнів. характер стрічки і обмеження суто жанр. завданнями, у ній все ж простежується автор. начало. Внутр. сюжетика фільму полягає у постійній присутності Іншого, насторожі стосовно Іншого у свідомості персонажів. Події не просто обертаються довкола портфеля з дипломат. поштою, а зав'язані на прагненні однієї групи (детективів та їх помічників) зробити «рентгенограму» іншої свідомості (матросів). Відтак найголовніше, що прагнули зафіксувати у кадрі автори фільму, це постійне, майже тотал. взаємне стеження одних за іншими. За спиною кочегара раз по раз виринає постать шпигуна, наглядача, і страх є однією з визначал. домінант фільму.

Наступну стрічку Д. «Звенигора» (Одеса, 1928) вважають поч. власне укр. кіно як території, що має свій час і простір, унік. дискурс кіномови та екран. мовлення. Істотним чинником народж. нового кінематогр. світу було літ.-мист. середовище, в якому жив митець. Йдеться, зокрема, про [М. Йогансена](#) та Ю. Тютюнника — не тільки авторів сценар. основи фільму, а й актив. творців нових підходів до укр. дійсності, реальної та фантазійної; прикладом є роман першого «Пригоди Майк-Лестона, Гаррі Руперта та інших» (1925), у якому присутній образ художника Сашка і вільне, нічим не скуте кінематогр. письмо з вільними перельотами з одного часу-простору в ін. У стрічці цей тип письма й зреалізовано — техніка, котра потім зустрічатиметься не раз, зокрема в іспан. сюрреаліста Л. Бунюеля, коли сон як такий не відділяється від ін. потоків реальності, він і є її необхід. частиною. Гол. персонажем фільму є вічний Дід, котрий проходить у фільмі крізь товщу віків як константа, незмінна величина, певна універс. сутність українства, є носієм одного з нац. стереотипів, який полягає в уявленні про Україну як про поснулу субстанцію, що потребує магіч. жесту, обряд. дійства, яке збудить її, відродить. У просторі історії є фрагмент, де упокоїлася власне Україна, належить знайти той скарб (бо саме у вигляді скарбу й опредмечено це уявлення — треба знайти, відкопати, вмонтувати в сучасне життя,

котре є продовженням поспулого царства), і тоді всі проблеми становлення нації розв'язуються. За тим прозирають добре відомі (передусім з поезії Т. Шевченка) мотиви віднайдення скарбу, колись прихованого, України як могили, котру ще належить розрити, аби постала небіжчиця у всій красі своїй. Окремі епізоди у фільмі відбуваються прибіл. у 9–11 ст., зокрема про дівчину Роксану, котра зрадила свій народ, покохала вождя завойовників, одначе потому схаменулася і повстала. Помстою вождя було закляття Роксани і усіх скарбів, котрі й запали під землю (усе це подано у розповіді Діда, а в екран. пластиці — ніби крізь серпанок, крізь товщу часу, напіврозмити оптику). Ін. епізоди, з яких, власне, і починається картина, належать до періоду Гайдамаччини (18 ст.), зати оповідь переходить до часів воєн. дій 1918–20 та після них. І, нарешті, у фільмі виникає образ казкового майбутнього: індустріалізація крокує країною, учораšní темні селюки отримують освіту (звісно, ударними темпами) і зачинають радикально перетворювати навколиш. світ на засадах певної рац. конструкції: із Хаосу виникає упорядкований Космос, чії довершені контури прозирають із завтраш. дня. Погляд Д. на майбуття України переплітався з більшов. утопією про близьке настання «золотого віку». Програма дій більшовиків передбачала відміну всіх архаїч. структур життя, побудову справедливого суспільства на базисі великої індустріалізації і виправлення за допомогою науки й техніки суттєвих вад природи, включно з людською; звільнення людини як особистості і народу в цілому від влади архаїч. уявлень про природу і світ, перехід у стадію суверен. існування, коли не інстинкти, не міфології (той самий прихований скарб зокрема) визначатимуть людське життя, а раціонально осмислений план реформування усезагального буття. Хоча історія, як вона подана у стрічці, стверджує, що вирватися за межі архаїч. міфологій вдається далеко не у всьому.

Один із заявлених мотивів — це подолання закляття-прокляття, котре лежить на Україні й українцях. Чимдалі сильніше у наступних фільмах Д. цей мотив ви-прозорюватиметься, аби у х/ф «Щорс» (1939) стати осн.: люди знову заклинатимуть самих себе і своє теперішнє та майбутнє, щоб реальність збіглася з ідеалом, щоб повністю йому відповідала. Життя закликається новим словом, але присутньо це той самий обряд, те саме шаманство, спершу нібито поставлене під сумнів. На-прикінці 30-х рр. така колізія у Д. постала остаточно: новий вождь і його «апостоли» знову заклинали дійсність, що подавалася як норма, як настання «золотого віку» в історії людства. У творчості Д. цей мотив мав продовження у 40–50-х рр., коли в його щоденнику з'явилися начерки задуму х/ф «Золоті ворота», які постали в уяві митця на порозі нового світу — і кращі з кращих, найбільші достойники, отримають право увійти крізь них до прекрасних реалій.

Стрічку «Арсенал» (Одеса, 1929) Д. визначив як

«синтез 17-го року на всій Україні. Про людські діяння». Він прагнув створити фільм, який би дозволив людям почуватися «на кілька голів вище», що відповідало тогочас. ідеології життєтворчості і мистецтва як інструмента будівництва нового життя. Задум полягав у поданні картини радикал. істор. трансформації на поч. 20 ст. — і не тільки в Україні. Стрічка починається з війни, котра охопила простори всієї Європи. Апокаліптичні плани укр. села, страшний і моторошний сон, старенька мати намагається щось посіяти, однак її хитає від виснаження, а син удома — без ніг. Інший інвалід, безрукий висохлий чолов'яга, виводить у поле коня, такого ж худого й знеможеного. У розпачі чоловік люто шмагає коня. «Не туди б'єш, Іване», — озивається той (фраза, що увійшла у повсякденну мову українців). Є в ланцюжку образків і образів сатир. подоба царя Миколи II, заг. обезсилення ще й від обезголовлення: «лідер нації», що називається, «без царя в голові». На фронті ж свій морок і свій жах. Газова атака, один із солдатів без маски, його обличчя судомить сміх божевілля — стилістика в дусі нім. експресіоністів. Розум одинака не годен збагнути те, що відбувається. Ще так недавно видавалося: людина і світ гармонізуються, людина осягає таємниці природи, робить винаходи, котрі полегшать побут. бік життя, — люди стануть вільнішими і щасливішими. І от він, один із винаходів — отруйний газ хмарами насувається на окопи. Потому йдеться про укр. війська, що стали на бік УЦР, перетнувши шлях російським, про поступ нац. революції, яку, зрештою, було переведено на «рейки» більшов. планів реконструкції імперії. Ймовірно, що поразка визв. змагань змінила погляд Д. на недавню історію. Проукр. рух кваліфікується автором як такий, що обернений у минуле, й відтак ведеться на усілякі міфол. квазіобрази і надихання. Віртуальна Україна, яка постає в уяві «націоналістів», не додає їм реальної сили, виснажує, заводить у безвість, зрештою робить смішними носіїв нац. ідеології. Натомість київ. більшовик-робітник Тиміш (С. Свашенко) постає у ролі своєрід. месії, носія новітньої і спасенної у своїй основі ідеології, що поєднує і споконвічні мріяння мас, й політично доцільну необхідність трансформації держ. та сусп. життя. Один із центр. епізодів стрічки відбувається на Софій. площі Києва у день проголошення IV Універсалу УЦР про повну суверенність України. Все це бачиться очима більшовика Тимоша в іроніч. транскрипції, а вже на мітингу у казармах він вступив у дію, відтіснивши убік с.-д. оратора, і надалі вже надихає не тільки словом, а й ділом, зокрема під час Всеукр. з'їзду, де виступив з трибуни: «Ми робітники!.. Ми теж за Україну. Чуєте? Але ми вимагаємо заводів, радянської влади, от що!». Зати епізоди повстання, його очікування, перші постріли і перші жертви. Мати загиблого, яка стоїть біля розритієї могили. На якусь хвилю бійці зупинилися, поклали мертве тіло біля могили, вибачилися («Революційне наше життя і смерть») і помчали навздогін кінноті, до

Києва. Епічна мить перетнулася із особливим виміром часу, і тим самим епічна складова дістала психол. обґрунтування. Смерть у Д. майже незмінно вивищується, набуваючи світогляд., глобального масштабу. Потому знаменитий фінал — падає «Арсенал», починаються розстріли. Відстрілюється Тиміш з кулемета, однак патрони закінчуються. Вриваються гайдамаки (так назвав їх Д. у літ. версії стрічки), стріляють — та кулі не беруть героя. Новітній месія не підвладний смерті. «Справжня революційна романтика», — так оцінив картину Й. Сталін. Оцінка, яка багато що визначила у подальшій долі митця.

Наступний фільм Д. «Земля» (Київ, 1930) мав складнішу долю. Матеріалом були актуал. події — колективізація. Картина замислювалася «як твір, що провіщав початок нового життя на селі». Планувалося, що фільм буде звуковим, однак не склалося. Зйомки втретє відбулися у с. Яреськи на Полтавщині, з його гоголів. ментальністю у пейзажі людських душ і самої природи. Оператор **Д. Демуцький**, котрий боготворив природу, збагатив укр. кіно новітніми пластич. композиціями та символами (соняшник, напр.). Зйомки відбувалися влітку 1929, останні кадри відзнято в Сухумі восени. У процесі роботи було чимало обрядового, такого, що відсилало до набутого багатовікового досвіду, зокрема осн. знімальна група була одягнута в білий чумац. одяг. Фільм знімали без затвердженого сценарію, що викликало велике невдоволення адміністрації. Втім навесні 1930 вийшла брошура-лібрето Д. з текстом, поділеним на 11 розділів. Сам сценарій (літ. версію) Д. написав лише на поч. 50-х рр., за стилістикою він близький до кіноповісті «Зачарована Десна», писаної у ті ж роки. Тут «сни переплелись із спогадами про спогади» — своєрідне визначення особл. жанр.-стильового утворення, яке в 20-х рр. постало у кіносюрреалізмі; у 2-й пол. 20 ст. ця традиція розвинулася в творчості італ. реж. Ф. Фелліні (фільм котрого «Амаркорд» 1973 іноді порівнюють із «Зачарованою Десною» Д.), С. Параджанова, Ю. Іллєнка, І. Миколайчука. У літературі це «магічний реалізм» латиноамер. письменників (Г. Гарсія Маркеса, Х. Кортасара та ін.), укр. В. Земляка, В. Шевчука, В. Дрозда. Звичайно, ця традиція започатк. не Д., але саме він увиразнив її, зробивши естетично і філософськи привабливою. Поверхово стрічка сприймається як екран. виклад агіткового сюжету про колективізацію, бо ж творив з натури, каток історії котився через укр. село на його очах. У чарівні сільс. пейзажі ввірвалася сувора істор. реальність у вигляді трактора і тракториста Василя Трубенка (С. Свашенко). Герой фільму належить до шанованої хлібороб. династії, котра звикла жити у злагоді з природою та її законами, тут домінує хлібороб. земний міф. Усе скоряється рухові сонця і зміні пір року, у патріарх. світі все циклічно, все повторюється і, здається, ніколи не вирватися людині із цього зачарованого кола. Героїзм нової людини, Василя та

його сподвижників по комуні, полягає в спробі прорвати те коло, позбутися рабської залежності від природи, ствердити рай на землі, де людина сама визначатиме закони буття і власного існування. Таким виглядає агітковий пафос стрічки, однак філософія (натурфілософія) картини значно складніша. Ще раз програється магістрал. для 20-х рр. сюжет нац. відродження. Колізія ренесансу виглядала у ті часи все ще доволі реальною. Так М. Хвильовий, небезвідносно до відомих рефлексій нім. філософа О. Шпенглера, покладав на Україну місію істор. локомотива, проголошений ним «Азіатський Ренесанс» означав: українцям належить усвідомити, що вони творять майбутнє не тільки власне, а й цілого культур. континенту. Після виходу фільму на екрани розгорнулися дискусії — і не завжди прихильні до автора, — після яких з картини вилучено низку епізодів, передусім тих, що видалися надміром фізіологізму і натуралізму. У дискусії особливо вирізнявся **Дем'ян Бедний** фейлетоном «Філософи» (г. «Известия»): «“Земля” — кулацкая кинокартина. На ней показана нам Украина кулацки-румяная, сытая, пьяная», — приголомшивши Д.: «...я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма...».

Улітку 1930 Д. разом із Ю. Солнцевою та Д. Демуцьким здійснив поїздку до Німеччини, Франції, Великої Британії, Чехо-Словаччини з метою вивчення нової звук. техніки. Водночас демонстрував свої фільми, які мали значний і довготривалий успіх, — саме відтоді Д. закріпився на одному із чільних місць світ. ієрархії кінорежисерів. До того ж, були пропозиції щодо постановки Д. фільмів за кордоном. Однак він повернувся в Україну і невдовзі почав роботу над фільмом «Іван» («Українфільм», Київ, 1932) — про будівництво Дніпрогесу. Умови роботи були складними, починався голод. Це була перша робота Д. зі звук. апаратурою, ще недосконалою, і картина була визнана у кращому разі напівудачею, сам режисер оцінив її як «сирувату, рихлу». Молодий селянин Іван (*П. Масоха*) зі своїм батьком (*С. Шагайда*) приходять на будівництво. Сільські прибульці прагнуть включитися в ритм нового для себе життя. Усі, крім Степана Губи (*С. Шкурат*), Прогульника. Через необережність при роботі з технікою загинув один із селян. Зв'язок часів і просторів уривався на очах, укр. селяни мусили йти в місто — від голоду, від втрати ґрунту під ногами, звичного способу життя. Знову в пресі розгорнулася дискусія, також думки були часто не на користь фільму, у Москві навіть відбулося спец. обговорення, присвяч. картинам «Іван» та «Зустрічний» (реж. Ф. Ермлер, С. Юткевич). Персонажів укр. режисера характеризували як схематичних, ходульних. Сам Д. дискусію підсумував так: «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... Я був відсунутий до табору безплідної буржуазії як людина хоч і талановита, проте політично обмежений обиватель-попутник».

На поч. 1933 Д. викликали до Москви, де він зустрівся із Й. Сталіним, і згодом згадував: «Я найглибшим чином переконаний, що товариш Сталін врятував мені життя. Якби я не звернувся до нього вчасно, я, безперечно, загинув би як художник і громадянин. Мене би вже не було. Це я зрозумів навіть не зразу, але цього я вже ніколи не забуду, й кожний спогад мій про цю велику благородну людину наповнює мене почуттям глибокої синівської вдячності й поваги до нього». Але ціна була високою — позбавлення твор. свободи, припасованість до «кремлів. двору», виконання прямих замовлень Сталіна. Першим із них стала стрічка «Аероград» («Мосфільм» та «Українфільм», 1935), для підготовки сценарію якої у вересні 1933 Д. разом із Ю. Солнцевою та письменником О. Фадєєвим виїхали на Далекий Схід. Завершений сценарій Д. показав Сталіну, котрий «схвалив і побажав щасливої роботи». Фільм знімали на Далекому Сході, гол. герої Глушак (С. Шагайда) і Худяков (С. Шкурат) є українцями. У споконвічно патріарх. середовищі входять носії новітньої цивілізації, її уособленням є авіація. На заваді новим силам стають вороги, диверсанти. Однак нове перемагає. У патетич. фіналі картини хмарою летять літаки, тисячі парашутистів у небі. Йдуть прикордонники, моряки. Порух у завтраш. день охопив маси — і саме це є запорукою успіху будівництва нового, небаченого міста — Аерограда (за самою семантикою, за образ. логікою фільму — місто, що упаде з неба). Біля великого океану вишикувалися сотні людей, готових до штурму майбутнього. А з тайги виходить чукча Коля, дивується: як-то, міста ще немає? А він же ішов «вісімдесят сонць», аби вчитися. Отже, спершу треба будувати... Й останні слова старого Глушака: «Він бив п'ятдесят літ тигра, тож бийте, хлопці, ворога, куди тільки поцілите...». «Оборонний фільм» — за визначенням самого Д., котрий відтоді почав говорити про неминучість світ. війни. Стрічку прийняли добре і публіка, і преса, як також і Сталін, від якого надійшло нове замовлення — зробити «українського Чапаєва». Отже, мав би бути фільм про події революції та громадян. війни як вияву прагнень українського народу. Опісля колективізації і голоду належало ствердити нац. складову, «українськість» істор. процесу, наслідком якого — реставрація Рос. імперії. Доволі швидко Д. вирішив знімати про комдива Червоної армії *М. Щорса*, до процесу міфологізації підключилася злагоджена ідеол. машина, сценарій редагував сам Сталін (зберігся рукопис із його

зауваженнями та виправленнями). Робота над картиною «Щорс» (Київ. кіностудія, 1939; Сталін. премія 1-го ступеня, 1941) затягнулася на кілька років головню через те, що від автора вимагали включити до контексту переінакшення, перелицювання недавньої історії, «висвячення» на ролі провідників нових персонажів. Тож негатив. персонажами стрічки є троцькісти, а позитив. міфологізов. героями — ті, хто загинув під час війни. Не випадково у центр. епізоді фільму — «мріяння про майбутнє» (комдив разом із бійцями розмірковує про світле прийдешнє), коли Щорс говорить «І воскресемо ми...». Майбутнє як проекція минулого, герої якого постануть із попелу, воскреснуть для нових діянь. Жити в ім'я прийдешнього — таке висувалося гасло. 19 березня 1939 стрічку продемонстрували делегатам 18-го з'їзду ВКП(б) — сприйнято з захопленням. 1 травня фільм представлено у моск. Будинку кіно. На думку В. Мейєрхольда, Д. є «універсальний художник. Не лише діяч кінематографії, але й чудовий письменник», бо «творить свої фільми, як свої твори белетрист. Коли я дивився фільм “Щорс”, згадав я Гоголя з його “Тарасом Бульбою”, згадав Пушкіна з його великими полотнами... Довженко прекрасний тим, що він — поет». Фільм сподобався Сталіну. Герой месіан. штибу, посланець Півночі і Леніна, веде своє військо — «національне за формою, соціалістичне за нарощуванням змістом» (алюзії щодо укр. історії, запороз. козаків підкреслюють його українськість) у світле майбутнє. Смерть заради ідеал. завтра є справж. жертвопринесенням заради нащадків, які за благі діяння ще воскресять героїв. Троцькісти уособлюють ворогів нового реліг. культу — вони формалісти й «начотчики», у них немає й натяку на якийсь вогонь ідеї, це канцеляристи, чорнильні і темні душі, їм із минулого в майбутнє не вирватися, залишатися там, непросвітленими й проклятими. Масова аудиторія також радо прийняла фільм: він відповідав відкорегованій на комуніст. лад міфології, згідно з якою за сьогоднішні страждання і лихоліття воздасться богом історії та можуть держави, котра може все або майже все. Разом із тим високий пафос тонко переплетено з грубуватим нар. гумором, у якому є жива плоть нар. життя. Восени 1939 Д. виїхав у Зх. Україну знімати вхід Червоної армії до Галичини. Поч. 1940 присвятив «розробці багатющого матеріалу, який увійде в повнометражний документальний фільм», — «Визволення» («Визволення українських і білоруських земель від гніту польських панів та возз'єднання народів-братів в одну сім'ю», Київ. кіностудія худож. фільмів, 1940, співреж. Ю. Солнцева). Далі планував екранізувати повість «Тарас Бульба» М. Гоголя. Роботу над фільмом перервала війна.

1940 Д. обрано депутатом Київ. міськради, чл. держ. комітетів з премій, редколегій видань тощо, у жовтні призначено худож. кер. Київ. кіностудії худож. фільмів, відбулося особисте знайомство з 1-м секр. ЦК КП(б)У *М. Хрущовим*. Тоді Д. планував модернізувати роботу

кіностудії, зокрема повернути її обличчям до укр. реалій, до знімання фільмів українською мовою, водночас вважаючи однією з гол. проблем нестачу власне укр. кадрів у кіно.

1941–45 Д. працював у армій. фронт. пресі, тоді написав чимало оповідань («Ніч перед боєм», «Мати», «Перемога» та ін.), певний час мав намір залишити кінематограф і повністю присвятити себе літ-рі. Нац. історія, її екзистенції стали центр. пунктом тогочас. текстів Д., сама Україна нерідко ототожнюється з образом стражден. жінки, а війна — з гвалтуванням жін. душі і тіла: «Найстрашнішим під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі-довгі дороги, і численні села, і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач. Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свою долю прокинала...». Однією з причин розрухи вважав ідеологію, навч. глухоті і сліпоті, безпам'ятству: українців «не учили Батьківщині — їх учили класовій ворожнечі і боротьбі, їх не вчили історії. Народ, що не знає своєї історії, є народ сліпців». Д. намагався поглянути на укр. рад. побут очима німців, навіть ширше — європейців: «Найкращим наочним приладдям німецької контрпропаганди у своїх частинах є зовнішній вигляд наших людей, наші хати, двори, долівки, нужники, сільрада, церковні руїни, мухи, бруд, — одним словом, все те, що викликає почуття жаху у європейської людини і чого наші великі правителі і їх великоміські підлабунки, самобрехи не бачать і не хочуть бачити через одірваність од народу і через одірваність від сучасного рівня пересічного європейського укладу речей». У його свідомості склалися грандіозні плани реформи сусп., екон. та культур. життя у повоєн. час. А поруч — апокаліпт. видіння та думки про неминучість смерті України й українців: «Ми раби. Ми тепер загинули. Загинула вся Україна... Страшенні діла роблять на Україні. Страшенні діла. Уже знищено багато мільйонів людей, а скільки вмере од голоду, од снарядів, од бомб і розстрілів, одному богу відомо».

Д. виступив худож. кер. д/ф «Битва за нашу Радянську Україну» 1943, реж. Ю. Солнцева та Я. Авдієнко, Укр. студія хронікал.-докум. фільмів), даючи спец. завдання кінооператорам знімати матеріали воєн. операцій, військ. і тиловий побут тощо. Стрічку завершують кадри виходу рад. військ до Дніпра та зображення пам'ятника Сталіну у супроводі пафос. диктор. тексту. Водночас Д. писав кіноповість «Україна в огні», де війну зображено більш стереоскопічно, з критич. погляду автора на багато аспектів рад. способу життя. М. Хрущов, ознайомившись із текстом повісті, активно підтримував ідею створення однойм. фільму. Зрештою рукопис опинився у Сталіна, котрий, найімовірніше, вирішив тоді скористатися можливістю, аби нагадати кер-ву України та літ.-мист. інтелігенції про наближення кінця війни і непорушність системи координат у державі (війна помітно лібералізувала

світовідчуття тогочас. еліти). У грудні 1943 Д. відчув прес держ.-ідеол. машини: «Мені хочеться вмерти. Мені здається, що я прожив уже все своє життя, немов ангели покинули мою душу... Починаю негайно і вперто правити "Україну в огні". Зараз мені починає здаватися, що я зробив велику помилку, що погодився... друкуватися...». 30 січня 1944 року у Кремлі з приводу сценарію відбулася зустріч членів Політбюро ЦК ВКП(б) та членів ЦК КП(б)У за участі укр. письменників М. Бажана, О. Корнійчука, М. Рильського. Сталін піддав твір нищівній критиці: «В Вашей книге выдвинуто изрядное количество положений, где прямо пытаетесь ревизовать ленинизм... Сценарий "Украина в огне" — это попытка ревизовать ленинизм, это вылазка против нашей партии, против Советской власти, против колхозного крестьянства, против нашей национальной политики. Книга отражает враждебную идеологию у автора. Враждебные выпады пересыпаны по всей книге. Это не ошибка у автора... это просто враждебная вылазка, имеющая своей целью проревизировать ленинизм». Хрущов мусив формулювати слідом за Сталіном: «Наша политика победила — в этом наша сила, и доженки будут отброшены украинским народом, как бы они не рядились в друзья украинского народа». Найбільше його вразило звинувачення у націоналізмі: «Товаришу мій Сталін, коли б ви були навіть богом, я й тоді не повірив би Вам, що я націоналіст, якого треба плямувати й тримати в чорнім тілі. Коли немає ненависті принципової, і зневаги нема, і недоброчливості ні до одного народу в світі, ні до його долі, ні до його щастя, ні гідності чи добробуту, — невже любов до свого народу є націоналізм?».

Д. знято з посади худож. кер. кіностудії, виведено зі складу держ. комітетів і громад. організацій. Однак він отримав можливість завершити д/ф «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, спільно з Ю. Солнцевою, Укр. студія хронікал.-докум. фільмів). Тоді ж написав сценарій «Повість полум'яних літ». Мав намір повернутися до Києва, чого, однак, не схвалило керівництво ні у Москві, ні в Києві. Серед задумів Д. повоєн. років — роман «Золоті ворота»: «Все, що записано у мене про літературу й народ, мусить цілком увійти до роману», — то мав бути «національний епос — втілення історичної пам'яті народу..., написаний народною мовою», де «фантастичне змішалось з героїчним. Жорстокість — зі спокоєм і благородством людського духу». Дещо із замисленого увійшло потім до сценарію «Поема про море», інше залишилося в щоденник. ескізах. 1946 на кіностудії «Мосфільм» Д. розпочав роботу над х/ф «Життя в цвіті» — про садівника І. Мічуріна, проголошеного революціонером, перетворювачем природи. Мешканець провінц. рос. м. Козлов мусив остаточно закріпитися у міфі, створюванім Д. Перший варіант сценарію відкинуто у зв'язку з поч. кампанії боротьби з «вайсманністами-морганістами», з

генетикою як наукою — слід було «актуалізувати» ідеологію фільму, тому Д. довелося доволі ґрунтовно переробити сценарій. На екранах стрічка з'явилася 1 січня 1949 під назвою «Мічурін» і була схвально оцінена глядачами й критикою, у квітні того ж року Д. і Ю. Солнцеву відзначено Сталін. премією 2-го ступеня Мічурін (Г. Белов) постав фанатом твор. підходу до природи, героєм месіан. крою: природу, що не бажає коритися людським бажанням, належить змінити більшов. силовими методами. Один із опонентів небезпідставно звинуватив експериментатора у тому, що він хоче домогтися «разврата в природі», перетворивши її на дім розпусти. Але несамовите бажання — ось критерій істини. Водночас у фільмі є епізоди, що розкривають справж. драматизм боротьби ученого за реалізацію власних відкриттів. Зроблена на тому ж матеріалі п'єса «Життя в цвіту» була поставлена 1947 у театрах Ленінграда, Саратова, Пензи, Ростова-на-Дону.

Від 1949 Д. працював над сценарієм і зйомками х/ф «Прощай, Америко!», проте 1951 роботу наказано зупинити і фільм лишився незакінч. (1996 відреставровано архівну версію — змонтовано відзнятий матеріал і коментарі, — яку показано на кінофестивалях та у низці ретроспектив). В основі сценарію — книга амер. журналістки А. Бюкар «The Truth about American Diplomats» (рос. перекл. — «Правда об американских дипломатах»; обидві — Москва, 1949). Анна Бедфорд (Л. Гриценко) приїздить до Москви на роботу в посольство, її ненависть до недостойних, шпигун. методів роботи переросла згодом у відчайдушну рішучість порвати з посольством заради правди — можливості розповісти світові про пережите. Паралельно розгортається оповідь про «холодну війну», яку ведуть співробітники амер. посольства. Зйомки заплановані були також в Україні та Вірменії, задум полягав у покладанні двох світів на одну екранну площину: комуніст. рай і капіталіст. пекло. Амер. посольство — складова зх. пекел. світу, в який зазирають зорі Кремля. У фіналі стрічки героїня мала прийняти рад. громадянство і крокувати Красною площею разом із будівниками «нового світу». Заборона продовжувати зйомки найімовірніше мала політ. причини. Д. підсумував «убогие результаты двадцати трех лет трудов», підкреслюючи втрати через заборони і цензурні утиски: «Несколько не поставленных сценариев, рассказов, пьеса "Жизнь в цвету", незаконченная пьеса "Мера жизни" и начатый давно роман "Золотые ворота", в который я тайно мечтал уйти из кинематографии на два года в часы усталости и горечи».

1952 відхилено сценарій Д. «Відкриття Антарктиди». Крім того, нереалізованим лишився задум сценарію та фільму «Загибель богів» (сценарні начерки опрацював пізніше Є. Гуцало, екранізував А. Дончик 1988). В основі фабули — історія маляра, іконописця, котрий розписує сільс. церкву, змальовуючи образи святих зі звичай. селян. Але на заваді постав Непускатель, в образ якого

Д. вклав особисту нелюбов до чиновництва. Колізія, що випроявляє ідеал Д., — мистецтво має силу реліг. впливу, піднімаючи людство до вершин духа і святості, але в житті рідко вдається сягнути цього, оскільки між людиною і мист. твором постає аморал. посередник, відтак, гуманіст. ефект мистецтва зникає, людина не пізнає себе у Божій подобі.

У жовтні 1952 Д. розпочав роботу над сценарієм «Поема про море» як 1-ї ч. епіч. трилогії про долю укр. села і власне України; 2-у і 3-ю ч. мали складати відповідно п'єса «Потомки запорожців» (працював над нею від 1935; опубл. у ж. «Дніпро», 1958, № 7) і «Повість полум'яних літ». Серед його задумів — також наук.-фантаст. стрічка «В глибинах космосу» (1954): троє молодих інженерів на косміч. кораблі вирушають на Марс, помилка у розрахунках призводить до довго-строк. втрати зв'язку корабля із Землею, та віра в перемогу допоможе здолати всі труднощі; щоправда «один із трьох пасажирів міжпланетного корабля не вірить в існування життя на інших планетах... Він, цей невірний, і загинув. Досягли віруючі. Перемогли віруючі...». Ще один задум — кіноповість «Зачарована Десна» (опубл. 1956 у ж. «Дніпро», № 3) про народж. душі художника. Пізніше, уже в 60-70-х рр., подібний сюжет стане розповсюдженим (х/ф «Андрій Рубльов» реж. А. Тарковського, «Амаркорд» реж. Ф. Фелліні та ін.). Чарівність і абсолютна природність оповіді пояснюється не тільки літ. талантом автора — розхристана, побита, багато в чому не тотожна собі душа Д. прагла опертя, ідентифікації з тим, що уявляється особистісною сутністю: усе «вже розтануло в далекому мареві часу, як сон, і потонуло. Одна лиш Десна залилася нетлінною у стомленій уяві. Свята, чиста ріка моїх незабутніх літ і мрій». Все інше сплюндровано, втратило свою самість, природність. Саме останнє митець поцінував по-справжньому.

Ще у 1930-і рр. Д. займався пед. діяльністю, зокрема створив режисер. майстерню (лабораторію) при Київ. кіностудії, актор. школу, викладав у Київ. кіноінституті. Однак кіноосвіту в Україні згодом понищено, значну кількість викладачів і студентів репресовано. Від 1949 у ВДІКу Д. викладав на каф. кінодраматургії, а від 1955 керував курсом режисури, для якого відібрав бл. 30-ти вступників, серед них — Л. Шепітько, Г. Шенгелая, О. Іоселіані, Дж. Фірсова, Р. Сергієнко, М. Вінграновський.

У жовтні 1956 на «Мосфільмі» Д. розпочав підготовку до зйомок х/ф «Поема про море» (Ленін. премія та 1-а премія Вкф у Києві 1959 за сценарій посмертно), який завершила 1958 Ю. Солнцева. Крім того, вона ж реалізувала його сценарії «Повість полум'яних літ» (1960), «Зачарована Десна» (1964), «Незабутнє» (за мотивами повісті «Україна в огні», 1968), зняла фільм про творчість Д. «Золоті ворота» (1969), відновила х/ф «Щорс» (1964, перемонтаж), «Земля» (1971), «Арсенал» (1972), «Звенигора» (1973) і «Ягідка кохання» (1975; усі — «Мосфільм»). 1957 ім'ям Д. названо Київ. кіностудію

худож. фільмів, де 1958 відкрито музей, центр. місце в якому займають експонати, присвяч. Д., 1964 встановлено його погруддя (скульптор Л. Козуб, арх. П. Орлов); 1960 засн. [Довженко О. П. Сосницький літературно-меморіальний музей](#); 1984 у ЦДАМЛМ України відкрито кімнату-музей Д.; 1994 засн. [Довженко Олександра Національний центр](#). 1970 засн. премію ім. Д. за кращий твір на військ.-патріот. тему (Москва), 1983 — премію за кращий літ. кіносценарій на сучасну тему (Київ), 1994 — Держ. премію України ім. Д. 1958 х/ф «Земля» названо у числі 12-ти кращих фільмів усіх часів і народів (опитування критиків у рамках Всесвіт. виставки у Брюсселі). 1959 Ю. Солнцева здала значну частину особистого архіву Д. до Центр. держ. архіву літери і мистецтва (нині Рос. держ. архів літ-ри і мистецтва, Москва; фонд 2081). Відбулися ретроспективи фільмів Д. у Великій Британії (1961, 1976, 2003), Австрії (1965, 1982), Угорщині (1965, 1986), США (1968, 2001), Польщі (1971), Німеччині (1973, 1980, 1994), Індії (1974), Ірані (1994) та ін. Життю і творчості Д. присвяч. д/ф «Олександр Довженко» (реж. Є. Григорович, «Київнаукфільм»), «Я належу людству» (реж. А. Слісаренко; обидва — 1964), «Земля Довженка» (1970, реж. В. Стороженко), «Я, Довженко» (1983, реж. О. Машкара), «Птахи летять наді мною» (1984, реж. О. Косинов), «Довженко. Щоденник 1941–1945» (автор сценарію і реж. М. Вінграновський; усі — «Укркінохроніка»), «Роздуми після життя» (реж. М. Донець, «Київнаукфільм»; обидва — 1992) та ін. Малу планету № 4520 названо ім'ям Д.

Основні твори

Твори: У 3 т. К., 1958–60; Твори: У 5 т. К., 1964–66; 1983–85; Собрание сочинений: В 4 т. Москва. 1966–69; Україна в огні: Кіноповість. Щоденник. К., 1990; Господи, пошли мені сили: Кіноповісті, оповідання, щоденник. Х., 1994; Вибрані твори. К., 2004.

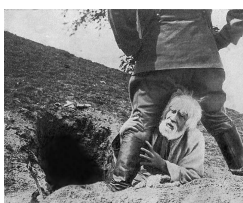
Рекомендована література

1. Бажан М. Довженко. К., 1930;
2. Олександр Довженко: 36. спогадів і ст. про митця. К., 1959;
3. Юренев Р. Александр Довженко. Москва, 1959;

4. Плачинда С. Олександр Довженко. К., 1964;
5. Грищенко О. З берегів зачарованої Десни. К., 1964;
6. Бодик Л. Джерела великого кіно. К., 1965;
7. Барабаш Ю. Довженко. Москва, 1968;
8. Марьямов А. Довженко. Москва, 1968;
9. Золотоверхова І., Коновалов Г. Довженко-художник. К., 1968;
10. Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. К., 1973;
11. Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. К., 1975;
12. Соболев Р. Александр Довженко. Москва, 1980;
13. Кошелівець І. Олександр Довженко: Спроба твор. біографії. Мюнхен, 1980;
14. Довженко в воспоминаниях современников. Москва, 1980;
15. Коваленко М., Мішурін О. Син зачарованої Десни. К., 1984;
16. Довженко і світ: Творчість О. Довженка в контексті світ. культури. К., 1984;
17. Плачинда С. Сеятель. Москва, 1986;
18. V. Kepley. In the Service of the State. The Cinema of Alexander Dovzhenko. London, 1986;
19. Олександр Довженко: Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. К., 1994;
20. Дзюба І. Знаки духовної співмірності: Штрихи до світового контексту естетики О. Довженка // Дзюба І. Між культурою і політикою. К., 1998;
21. Корогодський Р. Довженко в полоні: Розвідки та есеї про майстра. К., 2000;
22. G. O. Liber. Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film. London, 2002;
23. Довженко і кіно ХХ століття. К., 2005;
24. Марочко В. Зачарований Десною: Істор. портрет Олександра Довженка. К., 2006;
25. Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів (Ідентифікація автора в національному часо-просторі). В., 2007.

[С. В. Тримбач](#)

Фотоілюстрації



Бібліографічний опис:

Довженко Олександр Петрович / С. В. Тримбач // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. — К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. — Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-20465>

2001-2025 © Ця енциклопедична стаття захищена авторським правом згідно з чинним законодавством України ([докладніше](#)).