

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

Олександр Довженко:
**МІЖ ТОТАЛІТАРИЗМОМ
І НАЦІОНАЛЬНОЮ
ІДЕЄЮ**

Енциклопедичний словник

Том 1
А-Л

Київ
Видавництво ІМФЕ
2023

УДК 791
Д 58

Головний редактор
академік Ганна Скрипник

Відповідальний редактор
Сергій Тримбач

Відповідальний секретар
Оксана Волошенюк

Олександр Довженко: між тоталітаризмом і національною ідеєю. Енциклопедичний словник. Т. 1 : А–Л / [голов. ред. Г. Скрипник; відп. ред. С. Тримбач]; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2023. 240 с.

ISBN 978-617-14-0068-9 (загальний)

ISBN 978-617-14-0069-6 (Т. 1)

Уперше у форматі енциклопедичного жанру систематизовано інформацію щодо осіб, які склали коло співдіяльності й спілкування одного з геніїв українського та світового кіно Олександра Довженка. Видання є підсумком майже столітнього процесу вивчення життя і творчості класика кіномистецтва науковцями з України та зарубіжжя, систематизації величезної кількості відповідних архівних матеріалів.

Видання містить близько 2 тисяч гасел і охоплює імена тих, хто складав особистісний космос митця. Це родина та друзі; колеги по роботі, творчому пошуку й громадській діяльності; державні та політичні діячі; письменники й митці минулих епох, які мали вплив на Довженкову творчість; дослідники та інтерпретатори світу кінохудожника.

Книга виходить друком у двох томах. Статті розміщено за абеткою: А–Л (т. 1), М–Я (т. 2).

*Затверджено до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол № 2 від 02.02.2023 р.)*

ВСТУПНІ ЗАУВАГИ

Енциклопедичне видання присвячене життю і творчості видатного кіномитця, художника, письменника, громадського діяча Олександра Довженка. Мета видання – ознайомлення читачів з багатогранною творчістю митця в кіно, літературі, малярстві. Висвітлюються зв'язки Довженка зі світовим кіно, національною та світовою культурами.

Персональні енциклопедії як жанр з'явилися на Заході наприкінці XIX ст. та розвинулися головним чином у XX ст. Енциклопедистика знає видання, присвячені Гете, Шиллеру, Данте, Шекспіру, Бернсу, Сервантесу та іншим класикам європейської та світової літератури. На жаль, їх досвід в Україні вивчено недостатньо, як і на теренах пострадянського простору загалом. Воно й не дивно, оскільки в перші десятиліття радянської влади домінувала парадигма колективізму, у тому числі і в сфері мистецької творчості. І все ж на початку 1930-х розпочалася робота над Пушкінською, з кінця 1950-х – над Лермонтовською енциклопедіями. Однак першою енциклопедією в СРСР в означеному жанрі стала Шевченківська, підготовлена Інститутом літератури імені Т. Г. Шевченка. Але «першість» була головною причиною перейменування – двотомне видання вийшло під назвою «Шевченківський словник» (Київ, 1976–1977): «провінція» не могла випереджати столицю в просуванні дорогою енциклопедизму. Словник (хоча де-факто то була енциклопедія) містив близько 4 тис. статей, що належали перу майже 500 авторів. Роботу було продовжено вже в наступні десятиліття. У 2012–2015 роках побачила світ нова версія Шевченківської енциклопедії в шести томах, яка охоплює всі інформаційні поля, пов'язані з українським генієм.

1990-ті роки стали початком своєрідного буму персональних енциклопедій на теренах колишнього СРСР, головним чином у Росії. Навряд чи це може викликати подив. Накопичено величезний матеріал щодо життя і творчості літературних (бо здебільшого йдеться саме про них), крім того, саме в ці роки відкривається доступ до архівів, які доти були майже недосяжними або й зовсім закритими.

Енциклопедичний жанр набуває дедалі більшої гнучкості, незрідка йдеться про авторські енциклопедичні видання. Одним із прикладів цього на власне українських теренах є «Моя Шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання» Леоніда Ушкалова (2019).

Триває робота над семитомною Франківською енциклопедією. Поки що побачив світ перший том (2016). Йдеться про всебічне висвітлення життєвого і творчого шляху Івана Франка.

Упродовж останніх двох десятиліть з'являється і дещо інший тип видань. Це енциклопедії, у яких діяльність письменника висвітлюється крізь призму його перебування в певному локальному середовищі. Прикладом такого видання є праці добре відомого в Україні дослідника Леоніда Большакова. Його багатолітнє опрацювання матеріалів, пов'язаних з роками солдатчини Тараса Шевченка, закономірно вивершилося працею під назвою «Оренбурзька шевченківська енциклопедія: Тюрма. Солдатчина. Заслання. Енциклопедія одинадцяти літ, 1847–1858». Йому ж належать аналогічні енциклопедичні праці, присвячені Олександру Пушкіну та Льву Толстому.

У найближчі роки персональні енциклопедичні видання доповняться електронними версіями, розміщеними в Інтернеті. Один з інших імовірних напрямів розвитку, який є особливо привабливим для енциклопедій уже не тільки літераторів, а й власне митців, є поєднання енциклопедій з повним виданням творів, до прикладу, онлайн енциклопедія Лесі Українки. Ще одним прикладом є створення вебресурсу е архів Михайла Грушевського: вебпроект.

Пропонований увазі читача Енциклопедичний словник «Олександр Довженко: між тоталітаризмом і національною ідеєю» має стати комплексним виданням, яке охопить усі без винятку види й напрями діяльності видатного митця. Сучасні технології дозволять доповнити енциклопедичні тексти електронними копіями оригіналів рукописів, що зберігаються в архівах (передусім щоденникових записів митця), фонограм його виступів і звичайно ж DVD-копіями Довженкових фільмів та всіх стрічок, де задокументовано різні етапи й форми його діяльності.

Досі не йдеться про наукове академічне видання творів видатного митця. Причиною є і довголітня закритість основної частини його особистого архіву (відкритися тільки 2009 р.) у Російському державному архіві літератури і мистецтва (РДАЛМ; нині доступ до цього архіву утруднений через повномасштабну війну РФ проти України), і недостатня вивченість власне творчого архіву (у дотеперішніх публікаціях не завжди зрозумілим є, до прикладу, навіть якою мовою писаний оригінальний текст – українською чи російською), і мала кількість фахівців – кінознавців, істориків кіно: вона просто неспівмірна з кількістю залучених літературознавців, істориків літератури до енциклопедичних проєктів у літературній царині.

Крім того, у вітчизняній кінознавчій науці досі практично не розвивалася текстологія як така. Це пояснюється особливостями дотеперішнього фільмовиробництва – як правило, по закінченні роботи над кінострічкою і виготовленням так званої еталонної копії всі варіанти фільму, увесь фільмовий матеріал, що не ввійшов до фінальної версії картини, здавався на технологічну переробку. Мало використовувалися архівні паперові матеріали (сценарії, монтажний запис фільмів, інші документи).

Утім, упродовж останніх півтора десятиліття відбулася доволі радикальна зміна підходів до вивчення кінематографічної спадщини. Головним чином це стосується дослідження спадщини Довженка. Їх стимулювала підготовка до 100-літнього ювілею митця, а також публікації архівних матеріалів різного стибу. Крім того, поволі окреслюються контури нового покоління істориків кіно. Усе це й поставило на порядок денний питання про роботу над Довженківською енциклопедією.

Найсуттєвіша проблема роботи над Довженківською енциклопедією – уже позначена вище відсутність наукового видання творів митця. Водночас ще від початку 1990-х розпочалося вивчення та публікація архівних матеріалів. Саме 1990 року, уже опісля смерті дружини Довженка Юлії Солнцевої, з'явилася його книга «Україна в огні. Кіноповість, щоденник», упорядкована Олександром Підсухою. Упорядник щиро вірив (про це він написав у Передмові), що читачі дістали можливість ознайомитися з повним авторським текстом Довженкового Щоденника. Однак доволі швидко з'ясувалося: дружина митця, Юлія Солнцева, вельми дозовано надавала матеріали з особистого архіву Довженка, ретельно «просіваючи» й відбираючи їх для публікації.

У 2007 році між українськими та російськими архівістами було досягнуто принципової домовленості щодо спільної роботи над проектом «Олександр Довженко. Повість полум'яних літ». Кінцевою метою є виявлення та систематизація всіх архівних матеріалів, пов'язаних із життям та творчістю митця. Однак робота суттєвим чином гальмувалася відсутністю коштів. Ідеться про створення єдиного банку даних, який стане доступним для всіх, кого цікавить Довженко та його творчість. Власне тільки після цього й буде створено повноцінну та повноважну основу як для завершення роботи над Довженківською енциклопедією, так і для підготовки академічного видання творів митця (у тому числі кінематографічних, фільмових; знов-таки йдеться про можливості, пов'язані з розвитком технологій). Відтак поки що йдеться про Енциклопедичний словник, тобто видання, скромніше за амбіціями й метою, яке не матиме поки що необхідної повноти охоплення спадщини Олександра Довженка.

Суттєвим проривом у роботі над Довженківською спадщиною стала поява першого повного видання «Щоденникових записів. 1939–1956» Олександра Довженка, яке побачило світ 2013 року. Важливими подіями стали книги «Довженко без гриму» 2014 року (як опубліковано низку нових архівних матеріалів) та «Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб» у двох томах (2021), упорядник якого Роман Росляк розкрив чимало таємниць, пов'язаних з обставинами творчого, громадсько-політичного та особистого життя О. Довженка. Таким же проривом в осмисленні великого масиву архівних матеріалів стала книга «Непрощений. Олександр Довженко і комуністичні спецслужби» (авторський текст, упорядкування документів, примітки Юрія Шаповала. Варшава; Київ; Харків, 2022).

У пропонованому Енциклопедичному словнику міститься понад 2 тис. гасел. Це тексти, які охоплюють особистісний космос митця. Ідеться про кілька тематичних блоків:

1. Твори Довженка (джерельні, фактичні дані про їх створення та коментар, дослідницька інтерпретація, у межах жанру енциклопедичної статті).
2. Біографія О. Довженка.
3. Родина та друзі (так зване «ближнє коло» митця).
4. Географічні назви (місця, пов'язані з життям і творчістю режисера).
5. Світогляд Довженка, його філософія.
6. Довженко і світова культура.
7. Фільмографія.
8. Повна бібліографія видань Довженка та праць про нього у вітчизняній та світовій дослідницькій літературі й періодиці.

Одним з головних завдань видання є аналітичний коментар до кожного Довженкового твору – фільмового, літературного, образотворчого. Він включатиме й біографічні аспекти, питання джерельної бази, історію створення тексту.

Нині увазі громадськості пропонується перший том Енциклопедичного словника, який включає статті про діячів кіно, культури, політичного і громадського життя, найближчих родичів – тих, хто у той чи інший спосіб пов'язаний з О. Довженком.

Робота над виданням триває.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

Скорочення слів та словосполучень

англ. – англійський
б. д. – без дати (у бібліографічному описі)
вул. – вулиця
губ. – губернія
з. а. – заслужений артист
з. д. м. – заслужений діяч мистецтв
з. п. к. – заслужений працівник культури
і т. д. – і так далі
ім. – імені (у назвах)
ін. – інші
к/м – короткометражний
к/ст. – кіностудія
к/т – кінотеатр
к/ф – кінофільм
к/фаб. – кінофабрика
кінематограф. – кінематографічний
літ. – література, літературний
млн – мільйон
н. а. – народний артист
н. х. – народний художник
н/п – науково-популярний
начдив – начальник дивізії
обл. – область
од. зб. – одиниця зберігання (рос. ед. хр. –
єдиница хранения) (в архівних документах)
оп. – опис (рос. – опись) (в архівних документах)
осн. – основні (твори)
п/м – повнометражний
пр. – праці
реж. – режисер (біля прізвища)
рос. – російський
с. – сторінка (біля цифри)
ст. – століття (біля цифри)
т. зв. – так званий
т/ф – телевізійний фільм
тв. – твори
укр. – український
ф. – фонд (в архівних документах)
х. – хутір
х/ф – художній фільм

Абревіатури

АН – Академія наук
АПН – Академія педагогічних наук
АР Крим – Автономна Республіка Крим
АРМУ – Асоціація революційних митців
України
АСПИС – Асоціація письменників
АХ СРСР – Академія художеств СРСР (рос. –
Академия художеств СССР)
АХРР – Асоціація художників революційної
Росії
БСРР – Білоруська Соціалістична Радянська
Республіка
ВАПЛІТЕ – Вільна академія пролетарської
літератури
ВДІК – Всесоюзний Державний інститут
кінематографії (рос. ВГИК – Всесоюзный
государственный институт кинематографии)
ВКП(б) – Всесоюзна комуністична партія
(більшовиків)
ВЛКСМ – Всесоюзний ленінський
комуністичний союз молоді
Востоккино – (рос.) Всесоюзный
государственный кинотрест «Восточное
кино»
ВПС – Військово-повітряні сили
ВПШ – Вища партійна школа
ВР – Верховна Рада
ВРСР – Вірменська Радянська Соціалістична
Республіка
ВТВО – Всесоюзне творчо-виробниче
об'єднання
ВУАН – Всеукраїнська академія наук
ВУНК – Всеукраїнська надзвичайна комісія
(рос. ВУЧК – Всеукраинская чрезвычайная
комиссия)
ВУСПП – Всеукраїнська спілка пролетарських
письменників
ВУФКУ – Всеукраїнське фотокіноуправління
ВУЦВК – Всеукраїнський Центральний
Виконавчий комітет

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- ВХУТЕМАС – Вищі художньо-технічні майстерні
ГЕС – гідроелектростанція
ГНК – губернська надзвичайна комісія (рос. ГЧК – губернская чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией и саботажем)
ГУКФ – Головне управління кінофотопромисловості при РНК СРСР
ГУЛАГ – Главное управление лагерей
ДАКО – Державний архів Київської області
ДВРМ – Державні вищі режисерські майстерні
ДІК – Державний інститут кінематографії
ДІТМ – Державний інститут театрального мистецтва (рос. ГИТИС – Государственный институт театрального искусства)
ДМТМК – Державний музей театру, музики та кіномистецтва
ДПУ – Державне політичне управління (рос. – ГПУ – Государственное политическое управление)
ДТК – Державний технікум кінематографії
ДТП – дорожно-транспортна пригода
ЕІУ – Енциклопедія історії України
ЕСУ – Енциклопедія сучасної України
ЕУ – Енциклопедія українознавства (Наукове товариство імені Шевченка. Париж)
ІМФЕ НАНУ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України
КДБ – Комітет державної безпеки
КДІК – Київський державний інститут кінематографії
КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого – Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (нині – КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого)
КДУ ім. Т. Шевченка – Київський державний університет імені Тараса Шевченка (нині – КНУ ім. Тараса Шевченка)
КіЖ – «Культура і життя» (журнал)
КК – Карний кодекс
ККХФ – Київська кіностудія художніх фільмів (нині – Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка)
КНР – Китайська Народна Республіка
КНУ ім. Т. Шевченка – Київський національний університет імені Тараса Шевченка
КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
КОРЕЛІС – Колектив режисерів, літераторів і сценаристів
КП(б)У – Комуністична партія (більшовиків) України
КПРС – Комуністична партія Радянського Союзу
КПУ – Комуністична партія України
КУДТ – Київський український драматичний театр
ЛКСМБ – Ленінський комуністичний союз молоді Білорусії
ЛНУ ім. І. Франка – Львівський національний університет імені Івана Франка
МВС – Міністерство внутрішніх справ
МВТУ – Московське вище технічне училище
МЗС – Міністерство закордонних справ
МКФ – Міжнародний кінофестиваль
ММКФ – Московський міжнародний кіно-фестиваль
МХАТ – Московський художній академічний театр
МХТ – Московський художній театр
НАНУ – Національна академія наук України
НаУКМА – Національний університет «Києво-Могилянська академія»
НБУВ – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського
НДІ – науково-дослідний інститут
НДР – Німецька Демократична Республіка
НК – Надзвичайна комісія (рос. ЧК – Чрезвычайная комиссия)
НКВС – Народний комісаріат внутрішніх справ (рос. НКВД – Народный комиссариат внутренних дел)
НКО – Народний комісаріат освіти
ННЦ – Навчально-науковий центр
НСКУ – Національна спілка кінематографістів України
НСПУ – Національна спілка письменників України
НТШ – Наукове товариство імені Шевченка
ОДПУ – Об'єднане державне політичне управління
ОДТК – Одеський державний технікум кінематографії
ООН – Організація Об'єднаних Націй
ОУН – Організація українських націоналістів
РАН – Російська академія наук
РДАЛМ – Російський державний архів літератури та мистецтва (рос. РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусств)
РКП(б) – Російська комуністична партія (більшовиків)
РЛККФ – Режисерська лабораторія при Київській кінофабриці

РМ – Рада міністрів	УСРР – Українська Соціалістична Радянська Республіка
РНК – Рада народних комісарів	УФОТО – Українське фотографічне товариство
РРФСР – Російська Радянська Федеративна Соціалістична Республіка	УЦР – Українська Центральна Рада
РСДРП – Російська соціал-демократична робітничка партія	ФІПРЕССІ – Міжнародна федерація кінопреси (<i>фр.</i> FIPRESCI – Fédération internationale de la presse cinématographique)
РСДРП(б) – Російська соціал-демократична робітничка партія (більшовиків)	ФРН – Федеративна Республіка Німеччина
РСР – Радянська Соціалістична Республіка	ХТЗ – Харківський тракторний завод
РСФРР – Російська Соціалістична Федеративна Радянська Республіка	ХУДТ – Харківський український драматичний театр
РСЧА – Робітничо-селянська Червона армія	ЦДАВО України – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України
РФ – Російська Федерація	ЦДАЛМ – Центральний державний архів літератури і мистецтва (<i>рос.</i> ЦГАЛИ – Центральный государственный архив литературы и искусств, нині – РГАЛИ / РДАЛМ)
СВУ – Спілка визволення України	ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України
СК – Спілка кінематографістів	ЦДІА(К) – Центральний державний історичний архів у Києві
СКЖ – «Советский киножурнал»	ЦДІАУ – Центральний державний історичний архів України
СКінУ – Спілка кінематографістів України (нині – НСКУ)	ЦДКФФА – Центральний державний кінофотофоноархів України ім. Г. С. Пшеничного
СП СРСР – Спілка письменників Союзу Радянських Соціалістичних Республік	ЦК – Центральний комітет
СПУ – Спілка письменників України	ЦКП(б) – Центральний комітет патрії більшовиків
СРПУ – Спілка радянських письменників України	ЦНБ – Центральна наукова бібліотека (нині – НБУВ)
СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік	ЦСДФ – Центральна студія документальних фільмів
США – Сполучені Штати Америки	ЦСК – Центральна студія кінематографії
ТБ – телебачення	ЧА – Червона армія
ТДРФК – Товариство друзів радянського фото та кіно	FIAF – International Federation of Film Archives / Міжнародна федерація фільмових архівів
УАН – Українська академія наук	UFA – Universum Film AG (Deutsche Film-Aktiengesellschaft)
УВО – Українська військова організація	
УІЖ – «Український історичний журнал»	
УКП (б) – Українська комуністична партія (боротьбистів)	
Укркінохроніка – Українська студія хронікально-документальних фільмів	
УНР – Українська Народна Республіка	
УПА – Українська повстанська армія	
УПСР – Українська партія соціалістів-революціонерів	
УРЕ – Українська радянська енциклопедія	
УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка	

АВТОРИ СЛОВНИКОВИХ СТАТЕЙ

Оксана Волошенюк
Володимир Горпенко
Людмила Гутник
Тетяна Журавльова
Ірина Карева
Оксана Летичевська
Ольга Литвинова
Людмила Новікова
Євген Марголіт
Наталя Мусієнко
Ольга Пашкова
Роман Росляк
Ольга Сулименко
Сергій Тримбач
Леонід Череватенко
Георгій Черков
Ольга Шагаєва
Олександра Шаповал

ДОВЖЕНКО Олександр Петрович

(10.09.1894, с. Сосниця, нині Чернігівської обл. – 25.11.1956, м. Москва, нині РФ) – кінорежисер, сценарист, художник, громадський діяч. Н. а. РРФСР (1950). Лауреат Сталінської премії (1941, 1949).

За переказами, предки **О. Д.** походять з Полтавщини. Офіційні документи засвідчують, що «найдавнішого» сосницького предка **О. Д.** звали Карпом Довженком. Рік його народження невідомий, але можна гадати, що на світ він з'явився не пізніше 60-х рр. XVIII ст. Його син Григорій Карпович народився 1786. За «Семейным рекрутским списком Сосницкого сельского общества» 1846 родовід **О. Д.** має такий вигляд: Карпо, Григорій, Тарас, за котрим пішло далі прізвисько Тарасовичі, Семен – дід Олександра Петровича, Петро – батько **О. Д.** <...> Дід Семен за молодих літ чумакував» (Ю. Виноградський).

Отже, **О. Д.** належав до козацького роду. Це стверджував і сам митець. Заповнюючи «личный листок по учету кадров» при вступі на роботу у ВДК (12.04.1949) у графі «бывшее сословие (звание) родителей» написав: «Казак». Рід не пройшов покріпачення, не знав неволі. Родовід відомий з кінця XVIII ст., у сім'ї жили перекази про козацькі вольності, про Україну, яка була значно вільнішою, культурнішою, освіченішою від тої, якою вона стала на момент народження майбутнього митця. Дитинство минуло на Поліссі, у Сосниці. Сам **О. Д.** в Автобіографії визначав любов до природи, майже інтимну спорідненість із нею («правильне відчуття краси природи») як одну з основних складових своєї творчості. «У нас була казкава сіножать на Десні. До самого кінця життя вона залишиться в моїй пам'яті як найкрасивіше місце на всій землі <...> Вона живе вже в моїй творчості» (Твори, 1983, т. 1.). Характерно для **О. Д.**: ідеальний образ важливіший від реального. Сам режисер виокремлював два головніших причинки своєї творчості. Окрім любові до природи, це мотив розлуки. У його батьків народилося чотирнадцятеро дітей, і майже всі померли, не доживши дорослого віку. Найстрашніше трапилося тоді, коли малому Сашкові не виповнилося й одного року – одразу четверо його братів померли від пощесті, в один день. «Пожили вони недовго, бо рано, казали, співать почали. Було як вилізуть всі четверо на тин, сядуть рядочком, як горобці, та як почнуть співать. І де вони переймали пісні, і хто їх учив? Ніхто не вчив <...> Кинувся батько до нас, а ми вже мертві лежимо, один лиш я живий» («Зачарована Десна»). Своєрідне воскресіння – мотив, добре відомий по ранніх фільмах **О. Д.** Воскресає у фіналі «Арсеналу» Тиміш, піднімаючись під градом куль. Своєрідним воскресінням виглядає похорон Василя в «Землі», що синхронізується з пологами матері, котра народжує сина, – одне із джерел месіанського комплексу **О. Д.**, його впевненості в обраності, особливій місії. Пізніше це трансформується у своєрідну особистісну релігію, у неповторний спосіб продукування міфів.

У 1903–11 **О. Д.** навчається спершу в чотирикласній парафіяльній школі, а згодом у Сосницькому чотирикласному училищі. У 1911 вступає до Глухівського учительського інституту. «Цю школу, – пояснював сам митець в Автобіографії, – 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». У студентські роки відбулося перше знайомство 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». По закінченні інституту впродовж 1914–17 викладає в Житомирі, у 2-му змішаному вищепочатковому 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» (Автобіографія 1939). Війну 1914 **О. Д.** «сприйняв як обиватель, не критично, і перших поранених, які завалили місто Житомир, приголомшував вигуками «ура». А далі надійшов 1917, революція, народження національно-визвольного руху, переоцінка цінностей, засвоєних в імперські часи. «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», – кається **О. Д.** у 1939. «Український сепаратистський буржуазний рух здавався мені тоді найреволюційнішим рухом, найлівішим, отже найкращим <...> Таким чином, я увійшов у революцію не тими дверима». Йдеться про те, що **О. Д.** на межі 1917–18 був вояком куреня чорних гайдамаків, що брали участь у штурмі київського заводу «Арсенал» (епізод відтворено в однойменному фільмі **О. Д.**). У війську УНР **О. Д.** перебував до кінця 1919. У грудні кілька тисяч вояків УНР під проводом **Ю. Тютюнника** (майбутнього автора сценарію «Звенигори») та **М. Омеляновича-Павленка** рушили у так званий «Зимовий похід» по більшовицьких тилах. Тоді **О. Д.** і був затриманий працівниками Волинської губернської НК. В «ЗАКЛЮЧЕНИИ ПО ДЕЛУ № 112 на Довженко Александра Петровича, 25 лет <...>, задержанного как петлюровца на территории Советской власти с подложными документами учителя сельской школы», констатовано, «что в действительности он добровольно поступил в петлюровскую армию и возвратился на Советскую терри-

торию 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 приводить».

О. Д. входив до Української комуністичної партії (боротьбистів), які були союзниками більшовиків, що його й порятувало. «Я дуже хотів вступити до Комуністичної партії більшовиків України, але вважав себе недостойним переступити її поріг, тому – пояснював він пізніше, – я пішов у боротьбисти немов у підготовчий клас гімназії, яким партія боротьбистів, звичайно, не була ніколи. Коли саме зумів визволитися, невідомо». За деякими свідченнями, із Харківської НК його визволив В. Еллан-Блакитний. Від червня 1920 працював у Києві секретарем губернського відділу міської освіти, комісаром театру імені Шевченка. У 1921–23 на дипломатичній роботі. Спершу у Варшаві, у Повноважному представництві УСРР (жовтень 1921 – квітень 1922), потім у Берліні, секретарем консульського відділу Торгового представництва УСРР (квітень 1922 – липень 1923). Судячи з документів (Р. Корогодський), чи не головним завданням української дипломатичної місії у Варшаві була протидія Другому зимовому походу. Передусім через інформування радянського керівництва про наміри Петлюри і його прибічників. В Автобіографії О. Д. пише про свою участь у роботі репартаційної комісії з обміну військовополоненими з поляками. У Варшаві митець студіював живопис, малював карикатури та шаржі. Свої малюнки підписував псевдонімом «Сашко» і згодом сформував з них альбом, який назвав «Ряба книга». Йдеться про своєрідний художній Щоденник, який вів мало не щодня. За деякими відомостями «Ряба книга» зберігалася в родині В. Еллана-Блакитного, пізніше вона зникла й донині лишається поза досяжністю дослідників.

У Берліні, звільнившись з дипломатичної служби (липень 1922), О. Д. вступив до художнього приватного училища з метою перейти восени до Академії художеств у Берліні або в Парижі. Обмежилосся навчанням у художника Віллі Еккеля (Willy Jaesckel), чий вплив спостережено в пізніші роки. Зокрема, і в намірі зайнятися настінним розписом, монументальним живописом. Інший художник, котрий вплинув на творчість молодого О. Д., *Георг Грос* – передусім йдеться про карикатури. Доволі активним було спілкування зі скульптором О. Архипенком. На пізнішій творчості – як у стилі, так і у власне мистецькій ідеології О. Д. – найбільшою мірою позначився німецький експресіонізм. Передусім у переконанні, що митець і мистецтво покликані відігравати в житті суспільства, у становленні нації месіанську роль. «Звенигора» напевно ж враховувала досвід «Нібелунгів» Ф. Ланга. Стильові параметри «Арсеналу» є класичним втіленням експресіоністської поетики. Суголосним є і відчуття кризи, есхатологічні передчуття, прагнення випрозорити внутрішній «каркас» речей і явищ, зробивши це в максимально сильній, яскравій, голосній стилістиці. Звідси й особливості мистецького мовлення: деформування реальності, перенапруження пластички, контрастне поєднання кольорів і площин, центробіжність композиції.

У липні 1923 О. 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...» (Автобіографія) – хворобу дружини Варвари. Влаштується на посаду художника-ілюстратора в редакцію газети «Вісті ВУЦВК», де працює до червня 1926. Водночас продовжує опановувати фах живописця, виявляє активний інтерес до театру – передусім «Березоля» *Леся Курбаса*. Карикатури О. Д. друкуються у «Вістях ВУЦВК», «Селянській правді», альманасі «Плуг», журналах «Всесвіт», «Безвірник» та ін. О. Д. входить до письменницьких організацій – «Гарт», потім ВАПЛІТЕ, одним із фундаторів якого був сам. У 1925 почав працювати для ВУФКУ – робив плакати до фільмів, перекладав титри іноземних кінострічок. Тоді ж написано сценарій «Вася-реформатор». У 1926 О. Д. виклинуть на Одеську кінофабрику, аби надати допомогу групі однойменного фільму. Таким був початок власне кінематографічної діяльності О. Д. У жовтні 1926 закінчено ексцентричну комедію «Ягідка кохання» про пригоди перукаря Жана Ковбасюка, позначену впливами фільмів М. Ліндера та ранньої американської кінокомедії, а також вітчизняними традиціями водевільного жанру. О. Д. вважав комедію своїм поклонняням. «Переключаючись 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» (Автобіографія). На початку 1930-х мав намір передати Чапліну сценарій для подальшої постановки. «Цар» розроблявся впродовж багатьох років, однак не був завершеним і зреалізованим.

У 1927 на екранах з'являється перший повнометражний фільм О. Д. «Сумка дипкур'єра» за сценарієм М. Заца і Б. Шаранського. Оператором був досвідчений М. Козловський, серед акторів – І. Пензо та О. Чернова, з якими О. Д. пов'язували особисті взаємини (збереглися листи до останньої). Сам О. Д. постав на екрані в ролі кочегара – це єдиний випадок акторської роботи в його творчій біографії. Попри усталену в кінознавстві думку про учнівський характер стрічки й обмеження суто жанровими завданнями, у ній простежується авторське начало. Внутрішня сюжетика фільму полягає в постійній присутності Іншого,

насторозі стосовно Іншого у свідомості персонажів. Події не просто обертаються навколо портфеля з дипломатичною поштою, вони зав'язані на прагненні однієї групи (детективів та їх помічників) зробити «рентгенограму» свідомості іншої (матросів). Відтак найголовніше, що прагнуть зафіксувати в кадрі автор фільму, це постійне, майже тотальне взаємне стеження одних за іншими. Тінь Іншого виникає повсякчас, як і постійна насторога, а чи й боязнь його. Вочевидь, тут прозирають сліди психічної травми від перебування **О. Д.** в концтаборі – подібна версія видається найвірогіднішою. У кочегара (**О. Д.**) за спиною раз по раз зринає постать шпигуна, наглядача. Трохи схоже на моторошний сон – вторгнення чужого на суверенну територію «Я». Страх є однією з визначальних домінант фільму. Маємо щось більше, аніж просто фільм, витриманий у форматі авантюрно-пригодницького жанру. Це перша стрічка, де фіксується авторський погляд **О. Д.**, особливості його особистісного світовідчуття. Хоча у своїх заявах щодо фільму (в Автобіографії пише про те, що був «окрилений успіхом цієї незначної речі») він наголошує на іншому: більшовицька «фільма» про подвиг нових людей.

Наступним для **О. Д.** став фільм «Звенигора» (1928), який вважається початком власне українського кіно як території, що має власний час і простір, унікальний дискурс кіномови та екранного мовлення. Істотним чинником народження нового кінематогра. світу було літературно-мистецьке середовище, у якому жив митець. Йдеться, зокрема, про *М. Йогансена* та *Ю. Тютюнника* – не тільки авторів сценарної основи фільму, а й активних творців нових підходів до укр. дійсності, реальної та фантазійної. Прикладом є роман Йогансена «Пригоди Майк-Лестона, Гаррі Руперта та інших» (1925), у якому присутній образ художника Сашка, тобто **О. Д.** Вільне, нічим не скуте кінематограф. письмо з вільними перельотами з одного часопростору в інший. У «Звенигорі» цей тип письма й зреалізовано. Техніка, яка потім траплятиметься не раз, зокрема у *Л. Бунюеля*, коли сон як такий не відділяється від інших потоків реальності – він і є її необхідною частиною.

Головним персонажем фільму є вічний Дід, котрий проходить у фільмі крізь товщу віків як константна, незмінна величина, певна універсальна сутність українства. Дід є носієм одного з національних стереотипів, який полягає в уявленні про Україну як про послулу субстанцію, що потребує магічного жесту, обрядового дійства, що збудить її, відродить. У просторі історії є фрагмент її, де упокоїлась власне Україна. Належить знайти той скарб (бо саме у вигляді скарбу й опредмечено це уявлення – треба знайти, відкопати, вмонтувати в сучасне життя, яке є продовженням послулого царства), і тоді всі проблеми становлення нації розв'яжуться самі собою. За тим прозирають добре відомі (передусім з поезії *Т. Шевченка*) мотиви віднайдення скарбу, колись прихованого, України як могили, яку ще належить розрити, аби постала небіжчиця у всій красі своїй. У фільмі є епізоди, що відбуваються приблизно у IX–XI ст., – про дівчину Роксану, котра зрадила свій народ, покохала вождя завойовників, однак потому шахменулася і повстала. Помстою вождя стало заклання Роксани і всіх скарбів, які й западають, на екрані, під землю (усе це подано в розповіді Діда, а в екранній пластиці – ніби крізь серпанок, крізь товщу часу, напіврозмити оптику). Інші епізоди (з них, власне, і починається картина) належать до періоду Гайдамаччини, XVIII ст. Затим оповідь переходить до часів громадянської війни та 1920-х, тобто сучасності. І, нарешті, у фільмі виникає образ майбутнього, казкового і переможного: індустріалізація крокує країною, учорашні темні селяки отримують освіту (звісно, ударними темпами) і зачинають радикально перетворювати навколишній світ на засадах певної раціональної конструкції. Із Хаосу виникає упорядкований Космос, чії довершені контури прозирають із завтрашнього дня.

Погляд митця на Україну, її долю і її майбутнє кореспондував з більшовицькою утопією щодо близького настання «золотого віку». Програма дій більшовиків передбачала відміну всіх архаїчних структур життя, побудову справедливого суспільства на базисі великої індустріалізації і виправлення, за допомогою науки й техніки, суттєвих вад природи, включно з людською. Орієнтована в майбутнє, та утопія спиралася на комплекси, ідеологічні і психологічні, минулого. Відтак проект передбачав звільнення людини як особистості й народу в цілому від влади архаїчних уявлень про природу і світ, від залежності від природи, перехід у стадію суверенного 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 «Звенигорі», стверджує, що вирватися за межі власне архаїчних міфологій вдається далеко не в усьому.

Один із заявлених мотивів – це подолання заклання-прокляття, яке лежить на Україні та українцях. Чим далі, тим більше в наступних фільмах **О. Д.** цей мотив випрозорюватиметься, аби у «Щорсі» (1939) стати основним: люди знову заклинатимуть самих себе і своє теперішнє та майбутнє. Аби реальність збіглася з ідеалом, аби вона повністю йому відповідала. Життя закликається Новим словом, але присутньо це все той же обряд, те саме шаманство, спершу нібито поставлене під сумнів. На кінець 1930-х така колізія випрозориться остаточно: новий вождь та його «апостоли» знову заклинатимуть дійсність, що подаватиметься як норма, як настання «золотого віку» в історії людства. У творчості **О. Д.** цей мотив матиме продовження

в 1940–50-х, коли в його Щоденнику з'являться начерки грандіозного задуму «Золоті ворота». Вони стануть – в уяві митця – на порозі нового світу, і кращі з кращих, найбільші достойники, отримують право увійти крізь них до прекрасних реалій.

Наступним фільмом О. Д. став «Арсенал» (1929). Сам митець визначав його як «синтез 17-го року на всій Україні. Про людські “діяння”». Праглося зробити фільм, який би дозволив людям почуватися «на кілька голів вище», що відповідало тогочасній ідеології життєтворчості і мистецтва як інструмента будівництва нового життя. «Арсенал» – це, як відомо, завод, котрий став одним із центрів подій початку 1918, протистояння військ УНР та більшовиків. Задум полягав у поданні картини радикальної історичної трансформації на початку минулого століття – не тільки в Україні. Стрічка починається з війни, яка обійняла простори всієї Європи. Апокаліптичні плани українського села, страшний і моторошний сон. Старенька мати все ж намагається щось посіяти, однак від слабкості її хитає. А син удома – без ніг. Інший інвалід, безрукий висхлий чоловік, виводить у поле коня. Такого ж худого й знеможеного. Від безсилля чоловік люто шмагає коня. Є в ланцюжку образків і образів сатирична подоба царя Миколи II – недавнє минуле Сашка-карикатуриста дається взнаки. Загальне обезсилення ще й від обезголовлення – «лідер нації», що називається, «без царя в голові». А на фронті свій морок і свій жах. Газова атака. Один із солдатів без маски. Його обличчя судомить сміх божевілья – стилістика в душі німецьких експресіоністів. Розум одинака не годен збагнути те, що відбувається. Ще так недавно видавалося: людина і світ гармонізуються, людина осягає таємниці природи, робить винаходи, які зможуть полегшити побутовий бік життя, зроблять людей вільнішими і щасливішими. І ось він, один із винаходів – отруйний газ – хмарами насувається на окопи. Паралізуючи зір, дихання, нерви, волю... Потому йдеться про укр. війська, що стали на бік Центральної Ради, перетнувши шлях рос., про поступ національної революції, яку, зрештою, було переведено на «рейки» більшовицьких планів реконструкції імперії. Ймовірно, що поразка визвольних змагань зумовила погляд О. Д. на недавню історію. Проукраїнський рух кваліфікується автором як такий, що обернений у минуле, а відтак ведеться на всілякі міфологічні квазіобрази і надихання. Віртуальна Україна, яка постає в уяві «націоналістів», не додає їм реальної сили, виснажує, заводить у безвість, зрештою, робить смішними носіїв національної ідеології. Натомість київський більшовик-робітник Тиміш (В. Свашенко) постає в ролі своєрідного месії, носія новітньої і спасительної у своїй основі ідеології, що поєднує і споконвічні мрії мас, і політично доцільну необхідність трансформації державного та суспільного життя.

Один із центральних епізодів стрічки відбувається на Софійському майдані Києва у день проголошення IV Універсалу Центральної Ради щодо повної суверенності України. Він побачений очима більшовика Тимоша, а відтак у загально іронійній транскрипції. А вже на мітингу в казармах Тиміш вступає в дію, відтісняючи вбік соціал-демократичного оратора. І надалі вже надихає не тільки словом, а й ділом. Зокрема, під час Всеукраїнського з'їзду, де герой вже осідлав трибуну: «Ми робітники!.. Ми теж за Україну. Чуєте? Але ми вимагаємо заводів, Радянської влади, от що!». Затим епізоди повстання, його очікування. Перші постріли і перші жертви. Поранені, котрі з'являються в арсенальському шпиталі. Ось один з них диктує листа додому: «Кланяюсь низьким поклоном... І ще кланяюсь до сирої землі...». І – помирає. Мати бійця, що стоїть біля розритої могили. На якусь хвилюк зупинилися, поклали мертве тіло біля могили, вибачилися («Революційне наше життя і смерть») і почали наведогін кінноті, до Києва. Епічна мить перетинається з особнім виміром часу, і тим самим епічна складова дістає психологічне обґрунтування. Смерть у О. Д. майже незмінно вивисшується, набуваючи світоглядного, глобального масштабу. Потому знаменитий фінал. Падає «Арсенал», починаються розстріли. Знов-таки поєднання правди психологічної і монументальної, філософської, універсальної. Відстрілюється Тиміш з кулемета, однак патрони закінчуються. Відчай, вриваються гайдамаки (так називає їх автор у літературній версії стрічки), стріляють. Але кулі не беруть героя. Новітній месія не підвладний смерті. «Справжня революційна романтика», – так оцінив картину Сталін. Оцінка, що багато що визначила у подальшій долі митця.

Наступний фільм О. Д. «Земля» (1930) мав складнішу долю. Матеріалом були актуальні події – колективізація на селі. За визначенням режисера картина замислювалася «як твір, що провіщав початок нового життя на селі». Спершу планувалося, що фільм буде звуковим, однак із цим не склалося. Уже втретє зйомки відбувалися в селі Ярьськи, на Полтавщині, з його гоголівською ментальністю в пейзажі людських душ та самої природи. Оператор Д. Демуцький, котрий боготворив природу, збагатив укр. оптику новітніми пластичними композиціями (гострі ракурси, зйомка з нижньої точки зору задля досягнення ефекту космічної стереоскопії) та символами (соняшник, до прикладу). Зйомки відбувалися влітку 1929, останні кадри відзнято в Сухумі восени. У процесі роботи було чимало обрядового, такого, що відсилало до набутого багатоговкового досвіду. До прикладу, основна група «Землі» була одягнута в білий чумацький одяг. Фільм знімали без затвердженого сценарію, що викликало велике незадоволення адміністрації кінофабрики. Утім, навесні 1930 побачила світ брошура-лібрето з текстом О. Д., поділений на 11 розділів. Сам сценарій, а власне літературну версію фільму, О. Д. написав на початку 1950-х. За стилістикою вона близька до

кіноповісті «Зачарована Десна», яка писалася в ті ж роки. Тут «сни переплелися із спогадами про спогади» (О. Д.) – своєрідне визначення особливого жанрово-стильового утворення, яке у 1920-х реалізувалося в кіносюрреалізмі (у фільмах Л. Бунюеля, до прикладу); у другій половині ХХ ст. ця традиція розвинується у творчості Ф. Фелліні (іноді «Зачаровану Десну» і порівнюють феллінівським «Амаркордом»), С. Параджанова, Ю. Ілленка, І. Миколайчука. У літературі це «магічний реалізм» латиноамериканців (Г. Маркеса, Х. Кортасара та ін.), українців Василя Земляка, В. Шевчука, В. Дрозда. Звичайно, ця традиція починається не з О. Д., але саме він увиразнив її у ХХ ст., зробив естетично і філософськи привабливою.

Поверхово «Земля» виглядає як екранний виклад агіткового сюжету про колективізацію. Бо ж не «припізнівся» режисер, як нарікав на самого себе в Автобіографії, а творив з природи – коток історії котився через українське село на його очах. У чарівні сільські пейзажі вривається сувора історична реальність у вигляді трактора і тракториста Василя Трубенка (С. Свашенко). Герой фільму належить до шанованої хліборобської династії, котра звикла жити у злагоді з природою та її законами. Тут домінує хліборобський, такий земний міф. Все скоряється рухові сонця та зміні пір року. У патріархальному світі все циклічно, все повторюється і, здається, ніколи не вирватися людині із цього зачарованого кола. Героїзм нової людини, Василя і його сподвижників по комунній «ячейці», і полягає в спробі прорвати те коло, звільнитися від радської залежності від природи, ствердити рай на землі. Рай, де людина буде сама визначати закони буття і власного існування. Таким виглядає агітковий пафос стрічки. Однак філософія (натурфілософія) картини є значно складнішою. Ще раз програється магістральний для 1920-х сюжет національного (а з ним і вселенського, бо ж автор мислить категоріями космічними) відродження, ренесансу. Колізія ренесансу мала в ті часи все ще доволі реальний вигляд. Микола Хвильовий, слідом за відомими побудовами О. Шпенглера, поклав на Україну місію історичного локомотива. Проголошений ним «Азіатський Ренесанс» означав: українцям належить усвідомити, що вони творять майбутнє не тільки власне, а й цілого культурного континенту.

У фільмі прозирають прадавні архетипи. Доволі очевидним є паралелізм епізоду, у якому герой в'їжджає в село на тракторі, і входженням Ісуса Христа до Єрусалима на віслюку. Подібний ритуальний акт є відтворенням одного з моментів давнього свята родючості та жнив. В'їзд ототожнювався зі статевим актом: в'їжджаючи в місто, бог запліднював його (її). Відтак ворота міста (селища) уявлялися у вигляді жіночого репродуктивного органа. Материнська утроба при родах – небесні ворота, котрі відкриваються, а пройти крізь ворота, через двері – означає порятуватись, народитися. У «Звенигорі», «Арсеналі», «Землі» є подібний в'їзд героя-спасителя, покликаного ошасливити даний земний простір. Спаситель мовою землеробського міфу (а саме його мовою промовляє О. Д.) означає податель життя, нових народжень. В'їзд Василя є нічим іншим, як весіллям, поєднанням із землею-дівичею, що потребує «спасительного совокуплення». А з тим відтворюється увесь хліборобський цикл – до жнив і випічки хліба. З тим надходить черга і власне любовних змагань – в епізоді, коли закохані пари застигли у місячному сяйві. Наближення урочистої миті, коли перед чоловіком відкриються незаймані досі врата. Ця мить пізніше, у сценарії «Україна в огні», дістане предметніше втілення, не втративши романтичної піднесеності. І з тим танець Василя на світанку, перед сходом сонця, його народженням і відродженням. Злодійкуватий постріл куркуля Хоми (П. Масоха), смерть і наступний похорон, котрий синхронізується з родами (Василева мати народжує ще одного сина), ясно окреслюють воскресіння героя. Материнське лоно одверзлось, і він пішов крізь небесні врата у вічність, на новий круг буття. У фіналі Василева наречена в усмішці іншого парубка пізнає його безсмертну сутність. Стрясаються небо і земля від нового шлюбного випруження і материнське земне лоно вбирає в себе животворящу вологу, котра омиває прекрасні плоди вселенської любові. І фінальні виблиски сонця, що виграє в кожній крапельці дощовиння, світиться небесними радощами дарованого життя. Порятковано землю, відроджено рід людський – і немає кінця й краю цьому вічному чаклунству. Так прочитується зміст фільму.

У квітні 1930 «Земля» виходить на екрани, навколо неї розгортаються дискусії, не завжди прихильні до автора. У підсумку з картини вилучено ряд епізодів – передусім ті, що видавалися надміром фізіологізму й натуралізму (поновлені уже по смерті О. Д.). У дискусії щодо «Землі» особливо вирізняється фейлетон *Дем'яна Бедного* «Філософи» в газеті «Известия», який приголомшив режисера. В Автобіографії 1939 він писав: «<...>я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма». Вердикт тогочасного кремлівського «спікера» («“ЗЕМЛЯ” – кулацкая кинокартина. На ней показана нам Украина. Кулацки-румяная, Сытая, пьяная») вочевидь виражав погляд керівництва країни: О. Д. є носієм цінностей селянського укладу життя, який і планувалося знищити. Фільм оповідав не про колективізацію, а про чар космічних гармоній, естетичну красу землеробського міфу. Про те, що Відродження нації і людства може здійснитися тільки тоді, коли поважаються закони Природи і Буття. Хоча суб'єктивно О. Д. – як і більшість його ровесників-інтелектуалів – залишався в полоні великої утопії про благодетельність втручання людини в природу.

Улітку 1930 **О. Д.** разом із *Ю. Солнцевою* і Демуцьким здійснив поїздку до Німеччини, Франції, Великої Британії, Чехословаччини з метою вивчення нової звукової техніки. Водночас було показано фільми **О. Д.**, які мали великий і довготривалий успіх – саме від тих часів митець закріплюється на одному з чільних місць у світовій ієрархії режисерів кіно. Розглядалися і пропозиції щодо постановки **О. Д.** фільмів за кордоном. Однак в підсумку митець повертається в Україну і невдовзі починає роботу над фільмом «Іван» (1932) – про будівництво Дніпрогесу. На селі починався голод, умови роботи були складними, до чого додався арешт Демуцького. Це була перша робота **О. Д.** зі звуковою апаратурою, ще недосконалою. Як результат, картина була визнана у кращому разі напівудачею, сам автор оцінив її як «сирувату, рихлу». Молодий селюк Іван (П. Масоха) зі своїм батьком (С. Шагайда) приходить на будівництво. Сільські прибульці прагнуть включитися в ритм нового для себе життя. Усі, крім Степана Губи (С. Шкурат), Прогульника. Індустриальні технології потребували уніфікації. Нестандартна деталь, нестандартне поводження з технікою погрожували аварією, загибеллю. Унаслідок чогось подібного, власне, і гине один із селяків. Таким було тодішнє життя – зв'язок часів і просторів поривався на очах, українські селяни мусли йти в місто і світ великий, – від голоду, від втрати ґрунту під ногами, звичного способу життя.

«Іван» викликав дискусії в пресі. Думки були різні – часто не на користь фільму **О. Д.** У Москві навіть відбулося спеціальне обговорення, присвячене картинам «Іван» та «Зустрічний» /«Встречный» (режисура *Ф. Ермлера* та *С. Юткевича*). Персонажі укр. режисера звинувачувалися у схематизмі, ходульності. Сам режисер дискусії навколо фільму підсумовував так: «Фільм був підкорочений, вважався напівзабороненим, я був зачислений до табору біологістів, пантеїстів, перевірзіанців, 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 вивувати 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» (Автобіографія 1939).

На початку 1933 **О. Д.** закликано до Москви, він зустрічається зі Сталіним. Керівництво СРСР вирішило дарувати режисерові життя і митець так це й зрозумів: «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» (Автобіографія 1939). Ціна була високою – творча свобода, припасованість до «кремлівського двору», виконання прямих замовлень Сталіна. Першим з них був фільм «Аероград» (1935). У вересні 1933 **О. Д.** разом із Солнцевою та письменником *О. Фадєєвим* виїздить на Далекий Схід – для вивчення матеріалу і написання сценарію. Завершений сценарій **О. Д.** показує Сталіну. В Автобіографії він пригадував, що вождь прийняв його «у себе в Кремлі як добрий московський хазяїн, представив мене, схвилюваного й щасливого, товаришам Молотову, Ворошилову, Кірову, вислухав моє читання, схвалив і побажав щасливої роботи. Я вийшов від нього і побачив, що світ для мене став іншим. Товариш Сталін своєю батьківською увагою неначе зняв з моїх плечей багатолітній тягар відчуття своєї творчої, а отже й політичної неповноцінності, яку моє оточення навіювало мені роками. Подальші мої чотири зустрічі з тов. Сталіним зміцнили мій дух і піднесли мої творчі сили».

Фільм знімався на Далекому Сході. Головні герої фільму, Глушак (С. Шагайда) і Худяков (С. Шкурат), є українцями. У споконвічно патріархальне середовище входять носії новітньої цивілізації. Їх уособленням є авіація. На заваді новим силам – вороги, диверсанти. Однак нове перемагає. У патетичному фіналі картини хмарою летять літаки, тисячі парашутистів падають з неба. Йдуть прикордонники, моряки. Порух у завтрашній день охопив маси – і саме це є запорукою успіху будівництва нового, небаченого міста. Аероград (за самою семантикою, за образною логікою фільму – міста, що упаде з неба). Біля великого океану вишикувалися сотні людей – вони готові до штурму завтрашнього. А з тайги виходить чукча Коля, дивується: як-то, міста ще немає? А він же ішов «вісімдесят сонць» (тобто днів), аби учитися. Значить, спершу треба будувати... Й останні слова старого Глушака: він бив п'ятдесят літ тигра, то ж бийте, хлопці, ворога, куди тільки поцілите. «Оборонний фільм» – за визначенням самого **О. Д.** З цього часу він почав говорити про неминучість світової війни.

6 листопада 1935 «Аероград» вийшов у прокат. Прийняли його добре: і публіка, і преса. Картину привітав Сталін. Від нього надходить нове замовлення – зробити «українського» «Чапаєва». Це означало – має бути фільм про події революції та громадянської війни як вияву прагнень власне українського народу. Опісля колективізації і Голодомору належало ствердити національну складову, «українськість» історичного процесу, наслідком якого мала бути реставрація Російської імперії. Доволі швидко **О. Д.** стверджується на думці, що буде знімати про комдива Червоної армії Миколу Щорса. До процесу міфологізації саме цього персонажа підключається злагоджена ідеологічна машина, сценарій редагує сам Сталін (зберігся рукопис

з його зауваженнями й виправленнями). Робота над картиною «Щорс» (1939) затягнулася на кілька років. Головною причиною було те, що від автора вимагалось включитися до контексту переінакшення, перелицювання недавньої історії, «висвячення» на ролі провідників нових персонажів. Не дивно, що головними негативними персонажами стрічки є троцькісти, а героями позитивного міфу – ті, хто загинув під час громадянської війни. Не випадково у центральному епізоді фільму, «мріяння про майбутнє» (комдив разом з бійцями розмірковує про світле прийдешнє), Щорс промовляє: «І воскреснемо ми». Майбутнє постає як проєкція минулого, герої якого постануть з попелу, воскреснуть для нових діянь. Жити в ім'я прийдешнього – таким вималювалося гасло. Сучасникам більшовицька ідеологія-міфологія обіцяла, за «правильну» поведінку, воскресіння в комуністичному раю. 19 березня 1939 «Щорса» показують делегатам XVIII з'їзду ВКП(б). Прийом був захоплюючим. Далі фільм представлено мистецькій громадськості – у московському Будинку кіно, де картину прийняли так само захоплено. На думку *Вс. Мейєрхольда О. Д.* є «універсальний художник. Не лише діяч кінематографії, але й чудовий письменник». Бо «творює свої фільми, як свої твори белетрист. Коли я дивився фільм “Щорс”, згадав я Гоголя з його “Тарасом Бульбою”, згадав Пушкіна з його великими полотнами». *В. Вишневський* оголосив рішення Спілки письменників прийняти *О. Д.* до своїх лав. Фільм сподобався Сталіну – режисер упорався з його завданням. Герой месіанського штибу, посланець Півночі і Леніна, веде своє військо – «національне за формою, соціалістичне за нароцуваним змістом» (алюзії щодо української історії, запорозьких козаків підкреслюють його українськість) у світле майбутнє. Смерть заради ідеального завтра є справжнім жертвопринесенням заради нащадків, які за благі діяння ще воскресять героїв. Негідники-троцькісти уособлюють ворогів нового релігійного культу – вони формалісти й «начотчики», у них немає й натяку на якийсь вогонь ідеї, це канцеляристи, чорнилні й темні душі. Їм з минулого в майбутнє не вирватися, залишаться там, непросвітленими й проклятими. Масова аудиторія радо прийняла фільм *О. Д.* – він також відповідав відкоректованій на комуністичний лад міфології, згідно з якою, за сьогоднішні страждання і лихоліття воздасться богом історії та могутньої держави, котра може все, або майже все. Водночас високий пафос тонко переплетено з грубуватим народним гумором, в якому є жива плоть народного життя. Восени 1939 *О. Д.* довелося виїхати в Західну Україну – знімати вхід Червоної армії до визволеної Галичини. Початок 1940 присвячено «розробці багатющого матеріалу, який увійде в повнометражний документальний фільм», що дістане потім назву «Визволення». Крім того, у 1940 побачить світ ще одна документальна стрічка, зроблена за участі *О. Д.*, – «Буковина – земля Українська», так само про визволення західних регіонів України. Далі *О. Д.* планував екранізувати «Тараса Бульбу», *М. Гоголя*. Роботу над фільмом 1941 перервала війна.

1940 насичений громадською роботою. *О. Д.* обирають депутатом Київської міської Ради, він стає членом державних комітетів по преміях, членом редколегій видань. У жовтні призначений художнім керівником ККХФ. Відбулося особисте зближення *О. Д.* з керівником республіканської партійної організації *М. Хрущовим*. Митець починає модернізувати роботу кіностудії, зокрема, планує повернути її обличчям до українських реалій, до питання про знімання фільмів українською мовою. Одна з головних проблем – нестача власне укр. кадрів у кіно. Попри довіру до режисера вищого керівництва СРСР та України, за *О. Д.* продовжує вестися нагляд спецслужб, про що свідчать видрукувані в 1990-х архівні матеріали.

У роки німецько-радянської війни 1941–45 *О. Д.* працює в армійській фронтівій пресі, відбувається його самореалізація як письменника. З-під пера митця з'являється чимало оповідань: «Ніч перед боем», «Мати», «Перемога», та ін. Певний час (про це свідчать його особисті листи) він мав бажання залишити кінематограф і повністю присвятити себе літературі. Це пов'язувалося насамперед із трагічною долею укр. народу, який потребував спасительного жесту. Властиве для *О. Д.* самоусвідомлення як національного пророка максимально загострюється, про що свідчать записи в Щоденнику митця. Сама Україна нерідко ототожнюється з образом стражденної жінки, а війна – з гвалтуванням жіночої душі й тіла. «Найстрашнішим під час відступу, – записує митець у Щоденникових записах 1942, – був плач жінок. Коли я згадував зараз відступ, я бачу довгі-довгі дороги, і численні села, і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач. Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, своєю долю проклинала...». Національна історія, її екзистенції стають центральним пунктом тогочасних текстів *О. Д.* Історія як реальність плину часу і людської матерії й історія як наука і фактор впливу на формування світогляду мас. Україна сприймається як Велика руїна. Одна з причин руйнації вбачається в ідеології, у навчанні глухоті й сліпоті, безпам'ятству. Українців, записує *О. Д.* у Щоденникових записах, «не учили Батьківщині – їх учили класовий ворожнечі і боротьбі, їх не вчили історії. Народ, що не знає своєї історії, є народ сліпців».

О. Д. прагне поглянути на укр. радянський побут очима німців, навіть ширше – європейців. «Найкращим наочним приладдям німецької контрпропаганди у своїх частинах, – читаємо у Щоденникових записах, – 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 підлабузники, самобрехи не бачать і не хочуть бачити через одірваність од на-

роду і через одірваність від сучасного рівня пересічного європейського укладу речей». У свідомості О. Д. починають складатися грандіозні плани реформи суспільного, економічного та культурного життя в повоєнний час. А поряд – апокаліптичні видіння й думки про неминучість смерті України та 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».

У вересні 1943 митця нагороджено орденом Червоного Прапора. Він виступає на численних мітингах, бере участь у роботі редколегій та комітетів по преміях. Повернення в кіно відбулося під час роботи над повнометражним документальним фільмом «Битва за нашу Радянську Україну» (1943). Кінооператори знімали матеріали воєнних операцій, військовий та тиловий побут за спеціальними завданнями режисера. Завершувалася стрічка документальними кадрами виходу радянських військ до Дніпра та величним пам'ятником Сталіну, на який лягав пафосний дикторський текст. Водночас пишеться кіноповість «Україна в огні», де війна постає куди стереоскопічніше. У ній виявляється критичне ставлення автора до багатьох аспектів радянського способу життя. Серед тих, кого О. Д. знайомить з текстом повісті, М. Хрущов, який активно підтримував ідею створення однойменного фільму. Зрештою, рукопис опиняється у Сталіна. Найімовірніше, він вирішив скористатися можливістю, аби нагадати керівництву України та літературно-мистецькій інтелігенції про наближення кінця війни і непорушність системи координат тоталітарної держави (війна помітно лібералізувала світовідчуття тогочасної еліти). Уже в грудні 1943 О. Д. починає відчувати прес державно-ідеологічної машини. «Мені хочеться вмерти, – записує він 16 грудня 1943. – 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 у Кремлі відбулася зустріч членів Політбюро ЦК ВКП(б) та членів ЦК КП(б)У, за участі укр. письменників М. Бажана, О. Корнійчука, М. Рильського. Предметом розмови був сценарій «Україна в огні». В архівах збереглася стенограма того засідання. Вів розмову Сталін, який піддав твір О. Д. нищівній критиці. «В Вашей книге, – заявив він, – выдвинуто изрядное количество положений, где прямо пыгается 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 Сталіним: «Наша политика победила – в этом наша сила и доженки будут отброшены украинским народом, как бы они не рядились в друзья украинского народа». О. Д. найбільше вразило звинувачення в націоналізмі. «Товаришу мій Сталін, – звертався він у Щоденникових записках 1945, – 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 недобррозичливості 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?». О. Д. був знятий з посади художнього керівника ККХФ, виведений зі складу державних комітетів та громадських організацій. Однак він дістав можливість завершити документальну стрічку «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1945). Тоді ж пишеться сценарій «Повісті полум'яних літ» (поставлений по смерті митця 1961). Намагання О. Д. повернутися до Києва не були підтримані керівництвом – ні в Москві, ні в Києві.

Серед задумів, які з'являються в О. Д. у перші повоєнні роки, – роман «Золоті ворота». «Все, що записано у мене про літературу й народ, мусить цілком увійти до роману», – пише він у Щоденникових записках 1945. То мав бути «національний епос – втілення історичної пам'яті народу. Роман має бути написаний народною мовою». І в ньому «фантастичне змішалось з героїчним. Жорстокість – зі спокоєм і благородством людського духу». Дещо із замисленого увійшло потім до сценарію «Поєма про море», інше залишилося в щоденникових ескізах.

У 1946 починається робота над х/ф «Жизнь в цвету» на «Мосфільмі» – про біолога Івана Мічурина, проголошеного революціонером, перетворювачем природи. Мешканець провінційного російського міста Козлов мусив остаточно закріпитися у міфі, створюванім О. Д. Перший варіант фільму був заборонений, оскільки розпочалася кампанія боротьби з «вейсманістами-морганістами», генетикою як наукою, котра не передбачає революцій у природі. Режисер мусив доволі ґрунтовно переробити картину. На екранах вона з'явилася в січні 1949 під назвою «Мичурин» і була прихильно зустрінута глядачами та критикою. У квітні того ж року О. Д. і Солнцевій присуджується Сталінська премія другого ступеню. Мічурін у виконанні актора Г. Белова постає фанатом творчого підходу до природи, героєм месіанського кроку. Природу, що не бажає коритися людським бажанням, належить змінити більшовицькими силовими методами. Один з опонентів головного героя небезпідставно звинувачує його в тому, що він хоче домогтися «розпусти в при-

роді», перетворивши останню на «дім терпимості». Несамовите бажання – ось критерій істини. Водночас у фільмі є епізоди, що розкривають справжній драматизм боротьби вченого за реалізацію власних відкриттів. Зроблена на тому ж матеріалі п'єса «Жизнь в цвету» була поставлена в театрах Ленінграда, Саратова, Пензи, Ростова-на-Дону (1947).

У 1949 **О. Д.** працює над сценарієм «Прощай, Америко!». У 1950–51 на к/ст «Мосфільм» відбуваються зйомки, однак їх наказано зупинити. Фільм лишився незакінченим. У 1996 підготовлено архівну версію (змонтований відзнятий матеріал та коментарі), яку показано на кінофестивалях та ряді ретроспектив. В основу сценарію покладено книгу американської журналістки А. Бюкар «Правда про американських дипломатів». Це історія Анни Бедфорд (Л. Гриценко), яка приїздить до Москви на роботу в посольство. Її ненависть до недостойних шпигунських методів роботи переходить у відчайдушну рішучість порвати з посольством і в ім'я правди розповісти світові про пережите. Паралельно оповідь про «холодну війну», яку ведуть американський посол, співробітники посольства. Зйомки мали відбутися також в Україні та Вірменії. Задум полягав у покладенні двох світів на одну екранну площину: комуністичний Рай і капіталістичне Пекло. Американське посольство – складова західного пекельного світу, у який зазирають зорі Кремля. У підсумку героїня стрічки мала прийняти радянське громадянство і у фіналі крокувати Красною площею разом з будівниками «нового світу». Адміністративна заборона продовжувати зйомки фільму, найімовірніше, мала політичні причини, не пов'язані із самим **О. Д.**

В Автобіографії 1949 режисер підсумовує «убогие результаты двадцати трех лет трудов», підкреслюючи втрати внаслідок заборон та цензурних утисків: «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». У 1952 відхилено сценарій **О. Д.** «Відкриття Антарктиди». Крім того, нереалізованим лишився задум сценарію та фільму «Загибель богів». Перший запис з'являється у Щоденнику 1947, останній – 1 жовтня 1954. У 1988 *А. Дончик* екранізував сценарні начерки **О. Д.** в однойменному к/м фільмі. В основі фабули – історія маляра, іконописця (*Я. Гаврилюк*), який розписує церкву в селі. Образи святих змальовуються ним зі звичайних селян. На заваді постає Непускатель (*Г. Гарбук*), у якого вкладено особисту нелюбов **О. Д.** до чиновництва. Колізія, що випроявлює ідеал **О. Д.**, – мистецтво має силу релігійного впливу на людину, піднімаючи людство до вершин духа і святості. У житті рідко вдається сягнути такого результату, оскільки між людиною і мистецьким твором постає аморальний посередник. Відтак гуманістичний ефект мистецтва зникає, людина не пізнає себе в Божій подобі.

Смерть Сталіна у березні 1953 митець сприймає як особисту втрату, про що свідчить один із щоденникових записів. «Уже шостий день не нахожжу собі місця, не знаю, за що взятися, що думати, що робити. Як жаль, що не можна віддати своє життя за нього, тільки б прожив він ще хоч би із десять літ <...> Не стало мого захисника, який кілька разів рятував мене від загибелі через злих і жорстоких ворогів, який помітив мене, відзначив, підняв морально. Що чекає мене тепер, не знаю <...> Швидше із Москви. На будівництво комунізму. Присвячу його імені твір. Вкладу в нього всю свою душу, всі сили, які тільки у мене залишились. Буду жити ним, допоки буде битися в грудях серце». **О. Д.** справді працює над сценарієм, який пізніше дістане назву «Поема про море». Початок безпосередньої роботи над твором зафіксовано у Щоденнику 15 жовтня 1952. За задумом, зйомками «Поєми..» мала початися робота над епічною трилогією про долю укр. села і власне України. До трилогії мали ввійти п'єса «Потомки запорожців» (робота велась з 1935, видрукувано 1958 у журналі «Дніпро») і «Повість полум'яних літ». Скорбний реєстр нереалізованих задумів доповнює намір постановки науково-фантастичної стрічки «В глибинах космоса». Залишився доволі докладно виписаний проспект майбутнього сценарію (1954). Троє молодих інженерів на космічному кораблі вирушають на Марс. Помилка в розрахунках призводить до довгострокової втрати зв'язку корабля із Землею. Але 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...». Віра чаклує, заворює реальність – остання починає коритися людині.

Ще один задум (кіноповість «Зачарована Десна») був зреалізований, її текст видрукувано 1956 у журналі «Дніпро». Це повість про народження душі художника. Пізніше, уже в 1960–70-х, подібний сюжет стане поширеним («Андрій Рубльов» *А. Тарковського*, «Амаркорд» *Ф. Фелліні*...). Чарівність і абсолютна природність оповіді пояснюється не тільки літературним талантом автора. Розхристана, побита, багато в чому не тотожна собі душа **О. Д.** прагнула опертя, ідентифікації з тим, що уявляється особистісною сутністю. Усе «вже розтануло в далеких мареві часу, як сон, і потонуло. Одна лиш Десна зосталася нетлінною у стомленій уяві. Свята, чиста ріка моїх незабутніх літ і мрій» («Зачарована Десна»). Усе інше сплюндровано, втратило свою самість, природність. Саме останнє поцінувалося митцем по-справжньому.

Ще в 1930-х **О. Д.** займався педагогічною діяльністю. Зокрема, йшлося про створення режисерської майстерні (лабораторії) при ККХФ, акторської школи, викладання в Київському кіноінституті. Однак

кіноосвіту в Україні було понищено, значну кількість викладачів та студентів репресовано. Від 1949 чимало зусиль **О. Д.** віддає педагогічній роботі у ВДІК. Спершу на кафедрі кінодраматургії, з 1955 керував курсом майбутніх режисерів. На курсі навчалося близько 30 осіб, відібрані **О. Д.** під час вступних іспитів. Серед учнів майстра відомі імена *Л. Шепітько, Г. Шенгеляя, О. Іоселіані, Д. Фірсової, Р. Сергієнка, М. Вінграновського* та ін.

Від 1952 **О. Д.** щорічно приїздив до Нової Каховки, спостерігав за процесом будівництва Каховської ГЕС. Працював над сценарієм «Поема про море». У жовтні 1956 однойменний фільм запускається у виробництво на «Мосфільмі». Однак 25 листопада 1956 **О. Д.** помер від серцевої недостатності в Москві. Похований на Новодівичому кладовищі (надгробок за скульптурним портретом *В. Мухіної*). «Поему про море» поставить Ю. Солнцева 1958, 1959 **О. Д.** за сценарій присудять (посмертно) Ленінську премію. У 1957 його іменем названо Київську кіностудію, 1958 там само відкрито музей, центральне місце в якому займають експонати виставки, присвяченої **О. Д.** У 1960 у Сосниці відкрито Дім-музей **О. Д.**, пізніше там само споруджено бюст (автор *Л. Козуб*) та пам'ятник (1975, скульптор *А. Фуженко*, архітектор *А. Ігнащенко*). У 1957 у Києві та Москві вперше видано збірники творів **О. Д.** У 1958 фільм «Земля» названо у числі 12 кращих фільмів усіх часів і народів (опитування критиків у рамках Всесвітньої виставки в Брюсселі). Ю. Солнцева екранізує сценарій **О. Д.** – фільми «Повість полум'яних літ» (1961, приз Каннського кінофестивалю), «Зачарована Десна» (1964), «Незабутнє» (1968), «Золоті ворота» (1969). Від 1964 широко відзначаються ювілеї митця (1969, 1974, 1979, 1984, 1989, 1994, 2004). У 1964 відкрито погруддя **О. Д.** на кіностудії його імені (автори *Л. Козуб, П. Орлов*), встановлено меморіальну дошку на Одеській к/ст. У 1970 засновано премію ім. **О. Д.** за кращий твір на військово-патріотичну тему (Москва), у 1983 – премію за кращий літературний кіносценарій на сучасну тему (Київ), у 1994 – Державна премія ім. **О. Д.** У 1959 Ю. Солнцева здає на зберігання значну частину особистого архіву **О. Д.** до ЦДАЛІМ (фонд 2081). У 1984 у ЦДАЛІМ України відкрито кімнату-музей **О. Д.** Від 1961 відбуваються ретроспективи фільмів **О. Д.** за кордоном (Велика Британія, 1961, 1976, 2003; Австрія, 1965, 1982; Угорщина, 1965, 1986; США, 1968, 2001; Польща, 1971; Німеччина, 1973, 1980, 1994; Іран, 1994; Індія, 1974 та ін.). Життя і творчість **О. Д.** відтворено в документальних фільмах «Олександр Довженко» (1964), «Я належу людству» (1964), «Земля Довженка» (1970), «Я, Довженко» (1983), «Птахи летять наді мною» (1984), «Роздуми після життя» (1992), «Довженко. Щоденник 1941–1945» (1992), «Довженко в огні» (2014), «Загальний зшиток» (2016) та ін. Твори **О. Д.** неодноразово видаються в Україні та поза її межами, їм присвячено велику кількість книг, наукових праць, публікацій у періодичній пресі.

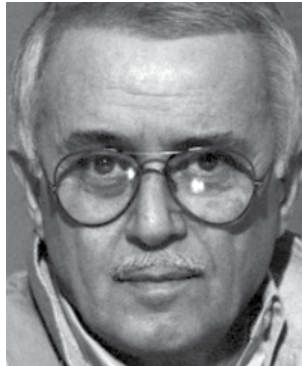
Тв.: Твори. Т. 1–5. Київ, 1964–66; Твори. Т. 1–5. Київ, 1983–85; Собр. сочинений. Т. 1–4. Москва, 1966–69; Україна в огні. Кіноповість, щоденник. Київ, 1990; Господи, пошли мені сили. Кіноповісті, оповідання, щоденник. Харків, 1994; Вибрані твори. Київ, 2004; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013.

Кінематографічна спадщина: Збірка на відеоносіях у цифровому форматі DVD. Київ, 2007.

Лит.: Бажан М. Довженко. Київ, 1930; Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. Київ, 1959; Юренев Р. Александр Довженко. Москва, 1959; Плачинда С. Олександр Довженко. Київ, 1964; Грищенко О. З берегів зачарованої Десни. Київ, 1964; Бодик Л. Джерела великого кіно. Київ, 1965; Барабаш Ю. Довженко. Москва, 1968; Марьямов А. Довженко. Москва, 1968; Золотоверхова І., Коновалов Г. Довженко-художник. Київ, 1968; Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973; Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Соболев Р. Александр Довженко. Москва, 1980; Кошелівець І. Олександр Довженко. Спроба творчої біографії. Мюнхен, 1980; Довженко в воспоминаниях современников. Москва, 1980; Коваленко М., Мішурін О. Син зачарованої Десни. Київ, 1984; Довженко і світ. Творчість О. Довженка в контексті світової культури. Київ, 1984; Плачинда С. Сеятель. Москва, 1986; Vance Kerpley. In the Service of the State. The Cinema of Alexander Dovzhenko. London, 1986; Олександр Довженко. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. Київ, 1994; Корогодський Р. Довженко в полоні. Розвідки та есеї про майстра. Київ, 2000; George O. Liber. Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film. London, 2002; Довженко і кіно ХХ століття. Київ, 2005; Марочко В. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка. Київ, 2006; Тримбач С. Олександр Довженко. Загибель богів (Ідентифікація автора в національному часо-просторі). Вінниця, 2007; Безручко О. Педагогічний метод О. П. Довженка. Вінниця, 2008; Довженко без гриму. Київ, 2014; Історія українського кіно. Т. 3. Олександр Довженко (автор С. Тримбач). Київ, 2021; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: збірник архівних матеріалів у 2-х томах / упоряд. примітки, коментарі Р. Росляка. Київ, 2021; Непрошений. Олександр Довженко і комуністичні спецслужби / авторський текст, упоряд. документів, примітки Юрія Шаповала. Варшава ; Київ ; Харків, 2022.

С. Тримбач

А



АБУЛАДЗЕ

Тенгіз Євгенович /

აბულაძე თენგიზ ევგენის ძე აბულაძე

(31.01.1924, м. Кутаісі, нині Грузія – 06.03.1994, м. Тбілісі, Грузія) – кінорежисер, сценарист. Навчався в Тбіліському театральному інституті (1943–46). Лауреат Державної премії Грузинської РСР імені Шота Руставелі (1980), Ленінської премії (1988) за трилогію к/ф «Благання» / «ვედრება» (1967), «Дерево бажань» / «ნატვრის ხე» (1976), «Каяття» / «ძონხიება» (1984). Н. а. СРСР (1980). Закінчив ВДІК (1953), факультет режесури (майстерня С. Юткевича). Серед викладачів був О. Д. Працював на к/ст «Грузія-фільм» (1953–88). К/ф «Лурджа Магдани» / «მადანს ლურჯა» (спільно з Р. Чхеїдзе) відзначений спеціальним згадуванням у конкурсі к/м стрічок Каннського МКФ, 1956). Поставив х/ф «Чужі діти» / «სხვისი შვილები» (1958), «Я, бабуся, Іліко та Іларіон» / «მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი» (1963), «Благання» / «ვედრება» (1967), головний приз МКФ авторського кіно в Сан-Ремо (1973), «Намисто для моєї коханої» / «საყვარლის სამკაული» (1973), «Дерево бажань» / «ნატვრის ხე» (1977), приз «Давид Донателло», Італія; головний приз МКФ у Карлових Варах, 1978 та ін.), «Каяття» / «ძონხიება» (1984), вийшов у прокат СРСР у 1986, гран-прі МКФ у Каннах, 1987). «Каяття» став знаковим к/ф для років перебудови, поєднавши гостру критику радянської системи часів Й. Сталіна з вишуканою поетичною мовою. Водночас це був фільм-попередження: нащадки носіїв



Плакат до
к/ф «Лурджа
Магдани»

диктаторської системи зуміли переформатуватись, однак «бацилу тоталітаризму» не вбито. Прихильність О. Д. до творчості А. починається зі знайомства з його дипломною роботою – документальним фільмом про диригента Дмитра Аракішвілі (О. Д. був головою екзаменаційної комісії ВДІКу, яка приймала роботу). Зацікавленість творчістю посилилася після появи к/ф «Лурджа Магдани» (1955). Це зафіксовано у спогадах Л. Аграновича: «Как-то в мосфильмовском коридоре остановил: «Куда иде-те?». И, сочтя несущественными мои личные намерения, потянул за рукав: «Пойдемте, молодых грузин посмотрим». Абуладзе и Чхеидзе привезли показать ему своего ослика. «Лурджа Магдани» – так называлась небольшая, но пронзительная по атмосфере картина». У своїх спогадах В. Денисенко свідчить: «Довженко ставив у приклад роботи молодих, де не було ні театральності, ні літературності – майже неодмінної якості кіно (не тільки радянського) 1940-х та початку 1950-х років. Подивіться “Лурджа Магдани” – диплом грузинських студентів Абуладзе і Чхеїдзе. Справжній кінематограф <...>. Було це в 1955 році». Одна з причин такого зацікавлення – повернення до кіномови 1920-х, тяжіння до мітопоетичної стилістики та матеріалу з життя соціальних низів. Вочевидь, О. Д. бачив у народжуваній новій школі грузинського кіно (А., Р. Чхеїдзе, пізніше його учні О. Йоселіані, Г. Шенгелая та ін.) спорідненість творчого світогляду.

Літ.: Зоркая Н. Тенгиз Абуладзе. Молодые режиссеры советского кино. Ленинград, 1962; Денисенко В. Щедрість. Полум'яне життя. Спогади про О. Довженка. Київ, 1973; Ковалов О. Тенгиз Абуладзе. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Т. 1. Кино и контекст. Санкт-Петербург, 2001; Агранович Л. Воркута. Искусство кино. 2003. № 4–5; Кваснецкая М. Тенгиз Абуладзе. Путь к «Покаянию». Москва, 2009.

С. Тримбач



**АВДІЄНКО
Яків Павлович**

(05.11.1897, с. Покори Уссурийського краю, нині РФ – 16.03.1994, м. Київ) – режисер-документаліст, сценарист. З. д. м. УРСР (1988). Закінчив 3 курси факультету живопису ВХУТЕМАСу в Москві. У 1929 спільно з групою любителів-операторів зняв на Коломенському паровозобудівному заводі неігровий к/ф «Повний хід» і був зарахований до штату к/ст. «Міжрабпомфільм» (РРФСР). У 1931 працював на к/ст. «Востоккино». У 1932 перейшов на к/ст. «Мостехфільм». З 1933 – оператор «Союзкінохроніки». Був спецкором у Краснодарському краї. У 1940–70-х – режисер к/ст. «Укркінохроніка», у творчому доробку понад 30 к/ф та сюжетів. Творчий доробок А. цікавий передусім послідовним відтворенням хроніки історичних подій: «Львів радянський» (1940), «Київ є і буде радянським» (1941), «Пам'ятник Леніну» (1946), «Радянська Україна» (1947), «Знову в сім'ї єдиній» (1952) тощо. У 1943 разом із О. Д. та Юлією Солнцевою працював як режисер над художньо-публіцистичною стрічкою «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д., реж. Ю. Солнцева, А.). «Битва на нашу Радянську Україну» – перший кінопроект О. Д. під час Другої світової війни, над фільмуванням якого працювали 24 кінооператори. Під час створення к/ф А. постійно перебував у різних фронтових кіногрупах. На творчій нараді ЦСДФ (жовтень 1943) під час обговорення к/ф



Реклама к/ф «Битва за нашу Радянську Україну». Газета «Вечірня Москва». 30.10.1943

«Битва за нашу Радянську Україну» О. Д. сказав: «Всі відзначили, що фільм видатний. Основна робота проведена Ю. Солнцевою та Я. Авдієнком. Це вони з величезною волею зібрали матеріал про багатство та красу України. Коли я переглянув, я заплакав». Разом із Б. Андрєєвим та О. Мар'ямовим був серед перших, хто прийшов у дім О. Д. після його смерті пізно ввечері 25 листопада 1956. Зіграв самого себе у к/ф «Незабутнє» / «Незабываемое» (1967, реж. Ю. Солнцева), поставленому за мотивами повісті О. Д. «Україна в огні». У 1960–70-х викладав на кінорежисерському факультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого.

Вибрана фільмографія (режисер): «Львів» (1940); «Битва за нашу Радянську Україну» (1943); «За Карпатами» (1945); «Свято народних талантів» (1950, у співавторстві); «Знову у рідній землі» (1952); «Український фестиваль» (1957).

Лит.: Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Орлянкин В. В кадрі – правда війни. *Довженко в воспоминаниях современников*. Москва, 1982; Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів: ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця, 2007; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013.

О. Волошенюк



**АВЕНАРИУС
Георгій Олександрович /
АВЕНАРИУС
Георгій Олександрович**

(30.11.1903 – 18.06.1958, м. Домодедово Московської обл., нині РФ) – кінознавець, архівіст, педагог, кандидат мистецтвознавства (1957). Закінчив Одеську акторську студію ТДРФК (1926), операторський факультет Одеського кінотехнікуму (1930). З останнього мало не був відрахований за виявлене дворянське походження під час «чисток», які проводилися серед студентів кіноосвітніх закладів. Про це свідчить архівний документ із фондів ЦДАВО України – витяг з протоколу засідання комісії з перевірки соціального стану студентів кінотехнікуму. У 1920-х А. як актор з'являється в епізодичних ролях та ролях другого плану в низці

к/ф укр. виробництва («Тарас Трясило», «Джиммі Гігінс» та ін.). Займався викладацькою діяльністю. У новоствореному КДІКу 1932 викладав на кафедрі кінотехніки, у середині 1930-х викладав історію кіномистецтва у створеній О. Д. РЛККФ. У 1936 переїздить до Москви. Читав курс лекцій з історії зарубіжного кіно у ВДІКу. Брав участь у створенні Держфільмофонду СРСР, з 1948 – очолював іноземний відділ цієї установи. Автор численних статей з історії та теорії кіномистецтва. Багато років працював над дослідженням творчості Ч. Чапліна, у творчих планах кінознавця було видання двотомного нариса (побачила світ лише перша частина (1960) уже після смерті автора). Працював на Центральному ТБ, був одним з «облич радянського телеекрану» періоду його становлення – ведучим циклу «Забуті стрічки» / «Забутые ленты» в телевізійному журналі «Мистецтво» / «Искусство», створеному 1954; вів цикли рубрик з кіномистецтва (1955–57). Уже в 1930-х А. провів комплексне дослідження естетики О. Д. У статті «Проблема художнього образу у фільмах О. П. Довженка» дослідник відзначав такі специфічні якості творчого методу О. Д., як поєднання в персонажах абстрактного з конкретним (перевтілення епічного «символічного старця» у «старичка, що п'є чай уприкуску» («Звенигора»), або «конкретного арсенальця» в символічного «робітника взагалі», якого не беруть кулі («Арсенал»). Цим поєднанням «умовно-узагальненого» з «реалістично розкритим контекстом» він пояснює певні труднощі сприйняття пересічним глядачем к/ф О. Д.: «Такі характерні для фільмів Довженка “умовно-узагальнені” образи входили при цьому в конфліктне взаємовідношення з реалістично розкритим контекстом, з одного боку, поглиблюючи і філософськи загострюючи сприйняття глядачами цього контексту, з другого боку, утруднюючи і навіть учуднюючи це сприйняття». Серед інших особливостей Довженкового методу А. називає «драматургію образу, а не драматургію сюжету», аналізуючи так звані «ослаблений сюжет» Довженкових к/ф і особливе значення яскраво-виразних, символічно-типологічних героїв у к/ф О. Д. Усе це, за А., створює певну логіку сприйняття способів і методів акторського розкриття образу в к/ф О. Д.: «Послаблений сюжет <...> будується не на принципі *актор плюс сюжет*, а на принципі *актор плюс режисер*». Тут знаходять вираження епічні мотиви у творчості та певні естетичні пріоритети О. Д.: «Образ акторський <...> будується не драматично, а епічно. Епос Довженка завжди патетичний». Тут, за А., є й граничні прояви методу: « <...> втілюючи образи в плані цієї патетики, актори <...> не ходять, а рухаються, не говорять, а вимовляють, декламують, викрикують, що іноді відповідає сюжетній ситуації <...>, іноді суперечить їй».

Вибрані тв.: Жан Ренуар. Москва, 1938; Чарльз Спенсер Чаплін. Очерк раннього періода творчества. Москва, 1960.

Лит.: Авенаріус Г. Проблема художнього образу у фільмах О. П. Довженка. *Радянське кіно*. 1936. № 4; Розов А., Кириллов А., Аронов А. Шаболовка, 53. Страницы истории советского телевидения. Москва, 1988; Росляк Р. Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ ст.). Київ, 2006; Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця, 2007.

Г. Черков



АГЕЄВА Віра Павлівна

(30.07.1958, м. Бахмач Чернігівської обл.) – укр. літературознавиця, критикиня, докторка філологічних наук (1995), лауреатка Національної премії імені Т. Шевченка (1996), премії Петра Могили (2008). Закінчила КДУ ім. Тараса Шевченка (1980). Досліджує історію укр. літератури ХХ ст. Особливий предмет зацікавлень А. – питання розвитку вітчизняного модернізму та явища фемінізму в укр. культурі. Праці дослідниці присвячені творчості *Лесі Українки, М. Бажана, М. Рильського, В. Петрова-Домонтовича, М. Йогансена* та ін. Упорядниці (у співавторстві) книжки «Довженко без гриму» (2014), куди ввійшли її статті «Я» і романтика: розпуття Олександра Довженка та «Геній і ціна компромісу» (уміщені також у книжці авторки «Дороги і середохрестя» (2016). А., спираючись на багатий біографічний матеріал, аналізує становлення О. Д. як митця, як людини, змушеної йти на компроміс із більшовицькою владою. Процес цього становлення розглядається в контексті змін, що відбувалися в укр. культурі початку ХХ ст., зокрема, формування концепту модерного українства та еволюції ліворадикальних ідеологій. Запропоновано нове прочитання основних к/ф О. Д. Зокрема, «Земля» означається як твір про «модернізацію села й хліборобської праці, насамперед про неймовірну ціну цієї модернізації». Дано аналітику «Щоденникових записів» О. Д.: «Випадок

О. Довженка надзвичайно цікавий і унікальний ще й тим, що йому єдиному стало мужності залишити детальний щоденник і хоч трохи показати нам зсередини, як же велося митцеві соціалістичного реалізму під недремним наглядом і контролем». Розкрито розуміння **О. Д.** самого феномена авторства і влади митця, яка виявляється здатною протистояти, бодай епізодично, тоталітарній владі. Щоденник митця – це «ще й хроніка демодернізаційних, назадняцьких тенденцій і явищ тридцятих-сорокових років». Тенденцій, поглиблення яких **О. Д.** «сприймає як особисту трагедію не лише громадянина, але й митця, котрий втрачає читацьку і глядацьку аудиторію».

Вибрані тв.: Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ, 2003; Апологія модерну: обрис ХХ віку. Київ, 2011; Мистецтво рівноваги. Максим Рильський на тлі епохи. Київ, 2012; Візерунок на камені. Микола Бажан: життєпис (не) радянського поета. Львів, 2018.

Літ.: Луцій С. Агеєва Віра Павлівна. ЕСУ. Київ, 2001; Шевченківські лауреати. 1962–2007. Київ, 2007; Агеєва В. «Я» і романтика: розпуття Олександра Довженка. Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки. Київ, 2014.

С. Тримбач



АГРАНОВИЧ

Леонід Данилович /

АГРАНОВИЧ Леонид Данилович

(15.05.1915, с. Зміївка Орловської губ., нині РФ – 15.03.2011, м. Москва, РФ) – кінорежисер, сценарист, драматург. Лауреат Державної премії СРСР (1971). Закінчив театральну студію (Москва, 1934). Працював у Театрі Меєрхольда, театрах Ташкента й Петропавловська-Камчатського. У роки Другої світової війни – актор і режисер фронтових театрів. Автор п'єс «В окнах светился огонек» (1949), «Чертова речка» (1958), поставлених у театрах Москви, та ін. Автор сценаріїв к/ф «Человек родился» (1956, реж. В. Ординський), «Им покоряется небо» (1963, реж. Т. Ліознова, у співавторстві з А. Аграновським), «Обвиняются в убийстве» (1969, реж.

Б. Волчек) та інших. Режисер-постановник к/ф «Человек, который сомневается» (1963), «Случай из следственной практики» (1968, співрежисер), «Свой» (1970), «У нас на заводе» (1971), «Щит города» (1979), «Срок давности» (1983). Знайомство з **О. Д.** відбулося в 1946, коли **А.** розпочав роботу у ВДІКу. У спогадах **А.** відбито події цього року, зокрема, участь митця в обговоренні сценарію мемуариста. У тих самих спогадах («Воркута») є свідчення про те, що **О. Д.** написав лист *О. Канлеру*, який відбував покарання на засланні у Воркуті. А ще цікаві свідчення про читання митцем (1950, Центральний дім літераторів у Москві) сценарію «Поэма про море»: «Народу в Дубовом зале, незважаючи на канікулярное время, набилось полно, читал Александр Петрович интересно: в первые минуты ничего невозможно было разобрать, только бормотание, отдельные слова, но потом, то ли автор разогрелся, то ли зал как-то настроился на его волну, но покорены были все – восторжествовала стихия поэзии, все казалось внове, свежо, особенно, красиво. Тот же феномен я наблюдал на вечерах Пастернака: первые несколько минут аудитория переполненного Дома ученых почти что в панике тщетно вслушивается в совершенно нечленораздельное гудение поэта – ничего понять невозможно, но вот происходит чудо – все всё понимают, зал заворожен, пленен, очарован. По окончании вечера я напросился к Александру Петровичу в провожатые – от Поварской до середины Кутузовского проспекта, где он жил, километров пять, – шли неторопливо, было еще светло, и Москва просторная, нешумная. Меня, как и всех, очень взволновало то, что я услышал, но Довженко спросил, что не понравилось. В киноповести был такой эпизод: “Птицы кричат!”. Голод на Каховской стройке. Голодные гуси без сил падают на землю (Значит, им там, откуда они летят, тоже есть нечего). Герой подбирает их, несет в хату спасать. Дети малые хнычут: “Хочу ножку! Хочу крылышко!”. А отец им сердито: “Крылья – чтоб летать!”. И не дал ничего, подкормил чем-то гусей и выпустил, стоит на горке, глядит, как они полетели. Жена подошла, положила голову ему на плечо, сказала: “Красивая у тебя душа, Тимофей!”». **А.** епізод розкритикував, але прихильності **О. Д.** тим не втратив. **А.** відтворив епізод, якого немає у фінальній версії кіноповісті – про напівголодне життя будівників Каховської ГЕС, зі звичним для **О. Д.** романтичним вибором на користь краси – навіть в екзистенційній ситуації вибору між життям і смертю.

Тв.: Воркута. Воспоминания. *Искусство кино*. 2003. № 4–5; Покаяние свидетеля. *Искусство кино*. 2008. № 10–11.

С. Тримбач



АЛЕКСАНДРОВ
(справжнє прізвище **Мормоненко**)
Григорій Васильович /
АЛЕКСАНДРОВ (Мормоненко)
Григорій Васильевич

(10.01.1903, м. Єкатеринбург, нині РФ – 16.12.1983, м. Москва, нині РФ) – кінорежисер, сценарист. Н. а. СРСР (1948). Герой Соціалістичної Праці (1973). Лауреат Сталінської премії (1941, 1950). Починав як помічник костюмера, декоратора в Єкатеринбурзькому театрі опери та балету. Освіту здобував спочатку на курсах режисерів у Робітничо-селянському театрі при Губнаросвіті (1920), водночас працюючи у відділі мистецтв. З 1921 – актор Першого робітничого театру Пролеткульту в Москві, де й почалася його співпраця з *С. Ейзенштейном*. Виконував роль Глумова у виставі Ейзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты» (за О. Островським), а також брав участь у виставах «Слышишь, Москва?!» (1923), «Противогазы» (1924). У 1924 разом з Ейзенштейном приходять у кінематограф. Актор і асистент режисера в к/ф «Стачка» (1924), «Броненосец «Потьомкин»» (1925). У співавторстві з Ейзенштейном був сценаристом і постановником к/ф «Октябрь» (1927), «Старое и новое» (1929). Разом з Ейзенштейном та *Е. Тиссе* у 1929–1932 перебував у закордонному відрядженні (Європа, Північна та Центральна Америка). Під керівництвом Ейзенштейна працював над створенням к/ф «Да здравствует Мексика!» (Que viva Mexico), який не був завершений. У 1979 *А.* завершив роботу з відновлення к/ф. Після повернення до СРСР у 1934 поставив к/ф «Веселые ребята» (1934, премія МКФ у Венеції). *А.* був одним з найкращих радянських кінорежисерів у жанрі музично-ексцентричної комедії: «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1940), «Весна» (1947). У 1950–57 викладав у ВДІКу. Створював к/ф в інших жанрах (драма, пригодницький, біографічний): «Встреча на Эльбе» (1949), «Композитор Глинка» (1952), «Человек человеку...» (1958, у співавторстві з Айзенбергом), «Русский сувенир» (1960). У 1983 разом з *К. Михайловою* створив к/ф «Любовь Орлова», присвячений головній

актрисі його к/ф та дружині. *О. Д.* спілкувався з *А.* передусім як із другом *С. Ейзенштейна*. Листувався з ним рідко і здебільшого за посередництва Ейзенштейна або у зв'язку з певними кінематографічними акціями (наприклад, відоме звернення в 1928 «Будущее звуковой фильмы. Заявка» Ейзенштейна, *Пудовкіна і А.*, підтримане *О. Д.*, також – відкритий лист під назвою «Рушити вперед техніку кіно», надрукований в «Литературной газете» № 44 від 12.04.1956, що підписали *О. Д.*, *А.*, *М. Калатозов*, *Е. Тиссе* та інші кінематографісти. Підтримав к/ф «Поэма про море», знятий *Ю. Солнцевою* вже після смерті *О. Д.*

Літ.: Юренев Р. Григорий Александров: Творческий путь кинорежиссера. Москва, 1939; Фролов И. Григорий Александров. Москва, 1976; Сенчакова Г. Григорий Александров. Портрет режиссера. Москва, 1982; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1986; Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця, 2007.

І. Карєва



АЛПЕРС
Борис Володимирович /
АЛПЕРС Борис Владимирович

(11.03.1894, с. Ново-Ніколаєвськ, нині РФ – 17.09.1974, м. Москва, нині РФ) – театрознавець, кінознавець, педагог. Доктор мистецтвознавства (1946). Закінчив юридичний факультет Петроградського університету (1918). Коло професійних інтересів: історія театру, дослідження акторської майстерності, теорія театру («театр соціальної маски»). Педагогічну діяльність розпочав у 1925. З 1939 викладав у ДІТМ ім. А. В. Луначарського (з 1943 – професор). Тісно співпрацював із *Вс. Меєрхольдом* у 1913–15 в його театральній студії на Бородинській вулиці в Петрограді. У 1914–15 – секретар журналу «Любовь к трем апельсинам», що його заснував Меєрхольд. У 1924–27 – завідувач літчастини московського Театру Революції. У 1921–24 – художній керівник Петроградського театру нової драми. Літературну діяльність розпочав у 1921. Упродовж 1920–30-х активно друкувався в театральній та



Обкладинка
книги В. Алперса
«Дневник
кинокритика:
1928–1937»
(Москва, 1995)

кіноперіодиці. Критичні статті **А.** вирізняються лаконізмом, гостротою. До цього періоду належать і його публікації щодо творчості **О. Д.** (у журналах «Кино и жизнь», «Совкино», газеті «Кино»). **А.**, аналізуючи к/ф **О. Д.** («Земля», «Арсенал», «Аэроград»), виокремлює принципи для **О. Д.** ліній наскрізних персонажів («У цього цікавого художника є свій улюблений герой, який проходить майже крізь усі його картини. Він не повторюється буквально як одне обличчя. Проте, беручи кожного разу на себе новий лик, він зберігає в основі один і той самий людський характер»). Критик наголошував, що в ранній творчості **О. Д.** вже наявні ключові риси, які дають змогу говорити про визначного митця, а саме – наявність сформованої авторської системи образів і усталених мотивів (яка на момент публікацій уже цілком склалася в к/ф «Звенигора», «Земля», «Арсенал»). Цю авторську самостійність критик чітко фіксує й точно формулює: «Довженко вже давно перестав бути в кінематографі лише режисером. Це самостійний драматург-художник, якого точніше було б назвати поетом, тому що в його творчості дуже сильний ліричний струмінь. У нього є своя тема, своя визначена система образів <...>, у нього є свій тон, схвилюваний та піднесений».

Вибрані тв.: Театр Революции. Москва, 1928; Как смотреть и оценивать спектакль. Москва, 1928; Театр социальной маски. Москва, 1931; Герои фильма. Кино. 1935. 17 лист. Михаил Семенович Щепкин (1788–1863). Москва ; Ленинград, 1943; Театральные очерки : в 2 т. Москва, 1977. Т. 1; Дневник кинокритика: 1928–1937. Москва, 1995.

Г. Черков

АНДРЕЄВ

Борис Федорович /

АНДРЕЄВ Борис Федорович

(27.01.1915, м. Саратов, нині РФ – 21.04.1982, м. Москва, нині РФ) – актор театру і кіно. Н. а. РСФСР (1950). Н. а. СРСР (1962). Лауреат Сталінської премії СРСР I ст. (1948, 1952). Нагороджений ор-

денами Леніна (1967), Жовтневої Революції (1974), Червоної Зірки (1944). Закінчив Саратовський театральний технікум (1936). Працював у Саратовському театрі драми (1937–39) і Московському державному театрі кіноактора (1946–82). Знявся у х/ф «Трактористи» (1939, Назар Дума), «Велике життя» (1939, Харитон Балун), «Богдан Хмельницький» (1941, Довбня), «Кубанські козаки» (1950, Федір Груша), «Сапоги всмятку» (1977, Василь Блистанов) та багатьох інших.



Палітру ролей актора визначала його богатирська статура в поєднанні з добродушним характером. Найкращі образи актора належать до архетипу доброго богатиря. З **О. Д.** познайомився під час добору акторів до к/ф «Щорс» (1939). Другий режисер **Л. Бодик** запросив актора на проби на роль молодого червоноармійця Петра Чижа, типажеві якого той цілковито відповідав. Бодик написав у спогадах: «В Саратові, в театрі драми, художнім керівником якого був один із найстаріших артистів російської сцени **І. А. Слонов**, я знайшов молодого артиста **Бориса Андреева**. У театральних виставах актор привертав до себе увагу зовнішністю. Його сердечність, безпосередність викликали схвалення і оплески глядача». Для волжанина **А.** проблемою стало незнання української мови. Проби не вдовольнили **О. Д.** Проте актор зіграв у «Щорсі» невеликий епізод, у якому мав єдину репліку: «Прощайте, тату», сказану невідомим юнаком батькові перед відправленням у бій. «Позднее, живя в украинских селах во время съемок, знакомясь с народ-



Кадр із к/ф «Поєма про море».
Савва Зарудний – Б. Андреев

ними песнями і фольклором, а именно вони були джерелом натхнення Александра Довженка, – визнавав актор у книзі спогадів, – я бачив, наскільки органічно для нього возвищений склад мисли, поетичність моровосприяття, ощущение тесной связи человека с природой, частицей которой он стал на экране». Під час знімання к/ф «Трактористи» (1939) на ККХФ О. Д. уважно спостерігав за роботою актора, який грав Назара Думу, спілкувався з ним. Уже працюючи згодом на «Мосфільмі» в 1950-х, О. Д. сказав А., що хотів би поставити к/ф «Поєма про море», де розкриє важливу для себе тему: «Всю мою любовь к жизни, природе, человеку, все мои мысли изложу я в ней. Главный герой – председатель Савва Зарудный, человек от земли, философ, крупная личность. Эту роль я ориентирую на тебя». Обмірковуючи цей задум, актор мав намір використати деякі риси О. Д. для образу Зарудного: манеру говорити, ставлення до дійсності, добра і зла. Режисер встиг лише розпочати проби, роботу над к/ф завершила в 1958 Ю. Солнцева. А. зіграв роль ще в одній картині, поставленій за сценарієм О. Д., – «Повість полум'яних літ» (1960, реж. Ю. Солнцева), у головній ролі – генерала Глазунова, який у виконанні актора постав досвідченим воєначальником, чий авторитет базується на повному й глибокому розумінні долі і психології людей, за яких він відповідає. Його грі дещо бракувало властивого О. Д. почуття гумору, який урізноманітнює сенсами трагічні моменти.

Тв.: Андреев Б. Воспоминания. Статьи. Выступления. Афоризмы. Москва, 1991.

Лит.: Колодяжная В. Народный артист СССР Борис Андреев. Москва, 1951; Бодик Л. Джерела великого кіно. Спогади про О. П. Довженка. Київ, 1965; Иванова Т. Борис Андреев. Москва, 1966; Актеры советского кино. Москва: Искусство, 1969. Вып. 5.

Л. Новікова

АНДРЕЄВА
(справжнє прізвище Юрковська)
Марія Федорівна /
АНДРЕЕВА (Юрковская)
Мария Фёдоровна

(04.07.1868, м. Санкт-Петербург, нині РФ – 08.12.1953, м. Москва, нині РФ) – актриса і громадська діячка. Нагороджена орденом Леніна і Трудового Червоного Прапора. Актриса в Товаристві мистецтва і літератури (з 1894); пізніше у МХТ (1898–1905). Здобула визнання за виконання ролей у п'єсах Гауптмана (Раутенделейн, «Потонувший дзвін»; Кете, «Самотні»), Чехова (Ірина, «Три сестри»; Аня, «Вишневый сад») та ін. Провідне місце у творчості А. посідають ролі в п'єсах Горького: Наташа, Ліза («На дне», «Дети солнца», МХАТ), Мар'я Львівна («Дачники», театр К. Н. Незлобіна, Рига). Активна учасниця революційного руху (пар-

тійна кличка – Феномен). Переслідувалася поліцією за партійну діяльність. Як близький друг і секретарка М. Горького емігрувала з ним у 1906. За дорученням ЦКП(б) супроводжувала Горького в США, де збирали кошти на революційне підпілля. Повернувшись з-за кордону в 1913, гра-



рала в театрах у Києві, пізніше в театрі Незлобіна в Москві (Віра Філіппова, «Сердце – не камень» Островського; Ріта Кавалліні, «Роман» Шелдона). Після жовтневого перевороту 1917 була комісаром театрів і видовищ Петрограда, комісаром експертної комісії Наркомзовнішторгу, завідувала художньо-промисловим відділом радянського торгпредства в Німеччині. Одна з ініціаторів створення Великого драматичного театру (нині Великий драматичний театр ім. Г. А. Товстоногова), акторкою якого була в 1919–26 (леді Макбет, «Макбет» Шекспіра та ін). У 1931–48 – директор Центрального будинку вечних АН СРСР (Москва). О. Д. був знайомий з А., про що повідомляв Дмитро Капка: «Влітку 1922 року я приїхав до Берліна з досить відповідальним дорученням до повпреда РРФСР в Німеччині Крестинського. Довженко був тоді захоплений живописом. Кіно він не цікавився. Щоправда, кілька разів ми з ним ходили до Марії Федорівни Андреевої, яка тоді працювала в радянському торгпредстві у справах кінематографії. Вона давала нам квитки до кінотеатрів, а якимось і сама пішла з нами дивитися



М. Андреева
та М. Горький

відомий к/ф “Луcreція Борджіа” – випуск “УФА-фільм” – за участю таких відомих акторів, як Конрад Файдт, Пауль Вегенер та інші.

Літ.: Марія Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статті. 2-е изд. Москва, 1963; Таланов А. Большая судьба. Москва, 1967; Капка Д. Звела мене доля з Довженком. *Полум'яне життя: спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973.

О. Пащикова



АНДРІАНОВ

Сергій Миколайович /

АНДРИАНОВ Сергей Николаевич

(13.07.1906, м. Москва, нині РФ – 1993, м. Київ) – інженер-будівельник, державний і громадський діяч. Заступник голови Ради Міністрів УРСР (1963–75), голова Держкомітету УРСР у справах будівництва (1961–68). Почесний громадянин Нової Каховки. У 1930–35 навчався в Московському інженерно-будівельному інституті. З 1950-х працював в Україні. У 1950–60-х – начальник управління «Дніпробуду». Уперше О. Д. зустрівся з А. 8.09.1952 в Новій Каховці, де О. Д. збирав матеріал для створення к/ф «Поема про море». Враження від цієї зустрічі він занотував в записнику: «Розмова була прийнятною. Андріанов – теж образ глибоко позитивний і інтересний... Дуже радо прийняв мої пропозиції з приводу оформлення споруд, каналів і греблі». Згадки про враження від спілкування з А. стають дедалі частішими і детальнішими. У листі до Ю. Солнцевой (10.09.1952): «Чудесно прийняв мене Андріанов... Вообщее я понял: надо как можно больше входит в непосредственное соприкосновение с живыми людьми...». У щоденнику О. Д., занотуючи свої спостереження, що пізніше були використані в сценарії «Поєми про море», створив словесний портрет А.: «Велике випукле чоло, і весь він огрядний не по літах і внутрішньо витончений. На ньому вже як прикмета, наліт втоми. Це від постійного багатоспектного мислення». А. викликав особливий інтерес О. Д. як прототип одного із центральних героїв кіноповісті «Поема про море», Аристархова, про що свідчать «Щоденникові записи». Спершу

майбутній персонаж навіть зберігає прізвище свого прототипу: «Встречу Андріанова с генералом Федорченко сделать в самолете и их разговор» [запис від 2.06.1955]. Водночас О. Д. бачив і недоліки А.: «На протигагу начальнику Запорізької ГЕС, людині з могутньою пробивною силою і великими пристрастями, але і великим хамом, Андріанов – людина прекрасна. Він гуманний і м'який, хоч може й образити людину грубим словом. Але у нього є одна біда, яка є бідою всього Дніпробуду. Він не знає будівництва так, як його треба знати начальнику. А не знаючи всього досконально, не маючи всевидячого ока, він не почуває і головної ланки. Тому головні ланки не мають його достатньої уваги. Йому все ніколи. У нього не вистачає часу на все. А йому не треба займатися всім. Коли невправка, кинь до чорта другорядні діла. Самі якось там зробиються. Навалюйся по чім попало на головне: рви його, щоб все кипіло в ньому, щоб почувалася на ньому твоя люта пристрасть, щоб усі се бачили і відчували. І вже коли там чогось нема – добивайся особисто, не давай спокою міністру, уряду. Вимолой!.. Він уникає міністра, чому? Міністр – інженер, дотошний, любить вникати в деталі. А Сергій Миколайович деталей не знає і кілька разів потрапляв у невідгідне становище». А. у спогадах писав: «Будівельники так звикли до нього [О. Д. – І. К.], так його полюбили, що коли він довго не з'являвся, запитували: “А де це наш Довженко?”. Справді він тут був наш, свій. Щодня ранком виходив, ніби на свою ділянку справний виконроб». А. запрошував О. Д. брати участь у різноманітних виробничих нарадах, той вивчає навіть технічні та технологічні проблеми «будови століття». 25. 10.1954 занотував у щоденнику, що А. розповів йому «всю історію створення міста». О. Д. осмислював ті наслідки, до яких може привести цей проект. Поряд з райдушними передчуттями «небачених революційних змін», дедалі частіше з'являється смуток, неспокій щодо знищення ланів, історичних пам'яток, старовинних споруд, сіл і місць – часток єдиного «тіла» його Вітчизни. А. ставився до О. Д. з повагою, усвідомленням масштабів його талантів. Він вітав його з нагородами, родинними святами, навідував під час хвороби, запрошував до себе, щоб порадитися, послухати думку О. Д. з різних проблем, зокрема й тих, що стосувалися будівництва ГЕС. 25.03.1955 А. телеграмою привітав О. Д. з нагородженням його орденом Трудового Червоного Прапора. Кінооператор П. Русанов, якого О. Д. запросив «зняти дещо» для свого майбутнього к/ф «Поема про море», згадував, що коли вони приїхали до Нової Каховки у 1955, О. Д. був вражений тими змінами, які відбулися в новозбудованому місті. «Треба віддати належне Андріанову. Розумний і далекоглядний чоловік, – сказав О. Д., – він приділяє багато уваги і будові, і озелененню міста». О. Д. відчував велику

приятель до А., ідентифікував його як споріднену, творчу натуру – «режисера великої будови».

Літ.: Андріанов С. Довженко в Каховці. *Полум'яне життя: спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Довженко О. Твори у 5 т. Т. 5; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; РДАЛМ. Ф. 2081. Оп. 1. Од. зб. 712.

І. Карєва



АНДРОНИКОВ

Іраклій Луарсабович /
АНДРОНИКОВ Ираклий Луарсабович /

?????? ?????????????? (?????? ????????????)
?? ???????????????????

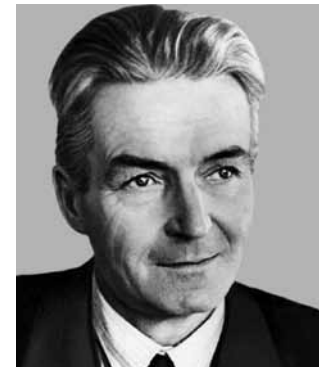
(28.09.1908, м. Санкт-Петербург, нині РФ – 11.06.1990, м. Москва, нині РФ) – письменник, літературознавець, майстер усної художньої оповіді, телеведучий. Н. а. СРСР (1982), лауреат Ленінської (1976) та Державної премій СРСР (1967). Доктор філологічних наук (1956). Закінчив історико-філологічний факультет Ленінградського державного університету (1930). У 1931 А., який працював у видавництві «Госиздат», був заарештований разом з членами Об'єднання реального мистецтва (рос. – ОБЭРИУ), зокрема Д. Хармсом і А. Введенським. Однак місяць потому, у січні 1932, був звільнений. Вивчав життя і творчість рос. поета М. Лермонтова, опублікував чимало праць, присвячених рос. класикові. Перший виступ як читця відбувся 1935 в Клубі письменників у Москві. Упродовж багатьох років створював усні портрети, переважно діячів літератури і мистецтва (О. Толстого, С. Маршака, О. Фадєєва, Вс. Іванова та ін.). У 1954 вперше виступив на ЦТ із циклом оповідей «Іраклій Андроніков розповідає». У наступні роки було знято кілька к/ф із читанням його розповідей: «Загадка Н. Ф. І.» (1959) «Іраклій Андроніков. Слово Андронікова» (реж. М. Шапіро та ін., 1959–88) та ін. Був знайомий з О. Д., спогади про нього опублікував у книжці «Я хочу розказати вам...». В аналітичному есе «Поезія Довженка» дав виразну характеристику творчості митця, найдо-

кладнішу – к/ф «Земля». Відзначив, що «поезія Довженка оптимістична, вона росте на ґрунті фольклору – пісні та казки». Подав короткий аналіз особливостей літературних сценаріїв та повістей, окремо виділивши «В глибинах Космосу». Музеезнавець Т. Дерев'янка свідчила, що А. любив розповідати про зустрічі з О. Д. Під час відвідин музею кіностудії ім. О. Довженка в серпні 1970 особливо цікавився історією к/ф «Тарас Бульба», над яким О. Д. починав працювати в 1941 і який лишився незнятим. Надав свідчення щодо ряду аспектів знімального періоду, зокрема, назвав імена акторів (М. Михайлов, М. Дупак, П. Масоха), які були затверджені на головні ролі.

Вибрані тв.: Я хочу розказати вам. Москва, 1962; Избранные произведения в 2 т. Москва, 1975; К музыке. Киев, 1985.

Літ.: Притяжение Андроникова. Статті. Очерки. Воспоминания / сост. Шелухина Е. Москва, 2015.

С. Тримбач



АНТОНЕНКО-ДАВИДОВИЧ

(справжнє прізвище Давидов)

Борис Дмитрович

(05.08.1899, с. Засулля, нині Лубенського р-ну Полтавської обл. – 08.05.1984, м. Київ) – письменник, літературний перекладач; дослідник проблем розвитку і культури укр. мови. Відзначався різноманітною палітрою творчих інтересів. Лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка за збірку художньої прози «Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки» (посмертно, 1992). Учасник визвольних змагань 1917–20: служив у лавах 2-го Запорізького корпусу УНР (1918) та Армії Директорії (1919). У 1920-х – керівник відділу освіти Охтирського р-ну. Співробітник відділу культури редакції газети «Пролетарська правда», відповідальний секретар журналу «Глобус», пізніше працював художнім редактором Київ. кіноф-ки. У період 1923–33 опублікував 14 книжок, поміж них: «Запорошені силуети» (1925), «Тук-тук» (1926), «Синя волошка» (1927), «Смерть» (1928), «Справжній чоловік» (1929), «Печатка» (1930), «Землею україн-

ською» (1930). Член літ. об'єднань «Аспис» (1923–24), «Ланка» (1924–26), яке було перейменоване в «МАРС» (Майстерня революційного слова) (1926–29). Під час репресій проти укр. інтелігенції в 1933 виїхав до Казахстану, де працював у видавництві над антологіями казахської літератури укр. мовою й укр. літератури казахською. 02.01.1935 письменника заарештовано в Алма-Аті й привезено під конвоем до Києва. А.-Д. засуджено за сфабрикованим звинуваченням у націоналізмі та контрреволюційній діяльності на 10 років позбавлення волі в концтаборах ГУЛАГу. 20.05.1937 відділ спецколегії Далекосхідного крайового суду при БАМЛАГу НКВС на станції Урульзі знову звинуватило його в контрреволюційній агітації, додавши ще 10 років позбавлення волі та 5 років обмеження у правах. У 1947 письменника звільнено з ув'язнення. У 1948 він нелегально повернувся до України і працював фельдшером у лікарні с. Білий Рукав на Вінниччині. 06.07.1951 без суду його знову було позбавлено волі й вивезено на довічне заслання до с. Малоросейка Красноярського краю під нагляд органів Держбезпеки. У 1956 постановою ВР СРСР А.-Д. реабілітовано, він повернувся до Києва. Видав роман «За ширмою» (1961), численні мовно- й літературознавчі праці. Зокрема, роздуми щодо культури укр. мови «Як ми говоримо» (1970). З настанням нової хвилі політичних репресій в Україні у 1970 втрачає можливість друкувати свої твори. Серед творів, написаних «у шухляду»: «Сибірські новели», оповідання «Спокуса», «Гроза», «Так воно показує», «Чистка». Останні роки життя перебував під наглядом КДБ. Здоров'я письменника за цих обставин різко погіршилося і 09.05.1984 він помер. На звернення Громадської комісії зі спадщини А.-Д. КДБ у 1989 повідомив, що більшість творів знищено «у зв'язку з відсутністю літ. вартості». У 1997 рукопис спогадів передав чоловікові доньки письменника Борисові Тимошенку невідомий «посередник». Книга вийшла друком під назвою «На шляхах і роздоріжжях» у 1999. Говорячи про спільне минуле укр. інтелектуалів, письменник писав: «Я, юнак 19–20 років, у ті часи був не поодиноким “петлюрівцем”, як мене, поза мої очі, атестують нині органи державної безпеки, а масовим явищем серед тодішньої української інтелігенції». Далі автор перераховує постаті з мистецького середовища, яких зустрічав сам, чи про яких знав достеменно, що вони були «унеерівці», аналізує відгомін загального національного піднесення в їхніх творах. Обставини, за яких відбулося знайомство О. Д. та А.-Д., невідомі. На початку 1920-х обидва були членами УКП(б), а в 1921–23 А.-Д. був ще й секретарем Київського обласного комітету УКП(б). Обидва – учасники першого Тижня укр. культури в Москві в 1929. У спогадах «На шляхах та роздоріжжях» А.-Д. вловлює ту кінопсихоаналі-

тичну «обмовку» О. Д., що позасвідомо виявилася в «Арсеналі»: «<...> штурм Арсеналу <...> Довженка показано з такою майстерністю й знанням дійсної, а не вигаданої історії, що мимоволі захоплює глядача». У спогадах «На шляхах та роздоріжжях» А.-Д. фіксує знання режисером історичних подій, у яких він брав участь: «Чого варті кадри, де рябий Волох, тоді отаман куреня чорних гайдамаків, потрясає вгорі руками, а його “хлоп’ята” з люттю в очах і з рушницями напереваги біжать штурмувати арсенальську браму! Тут відчувається справжній пафос творця фільму, а не притаманні іншим Довженковим “історичним” фільмам лжепатетика й облудне перекирчування певних подій і осіб». А.-Д. посилається на молодшу сестру Варвари Крилової, першої дружини О. Д., яка оповідала, що заходив до них Довженко в сивий шапці зі шліком наприкінці 1917 на початку 1918, належачи до куреня чорних гайдамаків, що брали участь у штурмі київського Арсеналу. А.-Д. і О. Д. майже ровесники – обидва в молоді літа були учасниками визвольних змагань, не могли уникнути конфлікту з державно-репресивною сталінською системою: перший буде на 20 років відлучений від літ. діяльності таборами та засланнями, другий стане заручником системи державних ідеологічних замовлень.

Тв.: Спогад про прийом Сталіним української делегації 1929 року. *Сучасність*. 1984. № 7–8; На шляхах і роздоріжжях. Спогади. Невідомі твори. Київ, 1999.

Лит.: Хахуля О. Антоненко-Давидович у пазурях чекістів: спогади. Мельборн, 1987; Жулинський М. Із забуття – в безсмертя. Київ, 1990; Брега Г., Бойко Л. Антоненко-Давидович Б. Д. ЕСУ Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2000. Т. 1; Гомза Я. Статті, спогади, вірші. Очеретяне, 2002; Брега Г. С. Антоненко-Давидович Б. Д. ЕІУ. Київ, 2003.

О. Волошенко



АРАГОН Луї / ARAGON Louis

(03.10.1897, м. Париж, Франція – 24.12.1982, м. Париж, Франція) – французький письменник і громадський діяч, член Гонкурівської академії, член

Всесвітньої Ради Миру, член ЦК Компартії Франції (1950). Значний вплив на формування його світогляду мали робітничий рух Франції та розвиток соціалістичного будівництва в СРСР. Нагороджений Ленінською премією «За зміцнення миру між народами» (1957). Разом з Андре Бретоном і Філіпом Супо заснували рух сюрреалістів (1924). Журналіст, з 1927 в комуністичній партії Франції. Відвідав СРСР у складі інтернаціональної бригади письменників, які досліджують новобудови Уралу (1932). Свої враження виклав у циклі віршів «Ура, Урал!» (1932). Чільний історик кіно *Жорж Садуль* згадував, як разом з А. були на конгресі письменників у Харкові на початку 1930-х і переглядали картину *О. Д.* «Земля» (1930). К/ф спривав на них «майже настільки глибоке враження, як і знайомство з найбільшим соціалістичним будівництвом того часу – Дніпрогесом». У романі «Незакінчений роман. Ельза» (1960) А. згадує про неймовірні враження від перегляду картини *О. Д.* «Земля»: «Тінь для мене наповилася довженим світлом вночі. Фільм називався “Земля”. Я згадую знов. Світло місяця було таке дивовижне, що хотілося лише мовчати». Після візиту до СРСР А. ще більше захоплюється ідеями комунізму та сприяє створенню мистецтва соціалістичного реалізму. Пише поему «Червоний фронт» (1930), збірку поезій «Ура, Урал!» (1932), збірку публіцистичних статей «Комуністи мають рацію» (1933), «За соціалістичний реалізм» (1934), цикл романів «Реальний світ». У роки Другої світової війни був учасником Руху Опору. Виходять його збірки «Ніж у серце» (1941), «Французька зоря» (1945), «Знову ніж у серце» (1948), нариси «Комуністична людина» (1946–1953) та ін. У своїх творах з прихильністю ставиться до робітничого класу, викриває буржуазні цінності. Також працював над теоретичними та критичними роботами, зокрема, про письменників Гюго, Стендаля та ін. Захоплювався творчістю укр. письменників, автор нарисів, присвячених творчості *Т. Шевченка*, *Ю. Яновського* (з яким був особисто знайомий), що сприяло популяризації укр. літератури у Франції. У 1955 виходить книга «Радянські літератори», у якій висвітлюється творчість радянських письменників. В останні роки ставлення до комуністичного режиму в СРСР різко змінилось. А. засудив авторитаризм радянської влади, судові процеси над діячами мистецтва, зокрема, процес Синявського і Даниеля (1966). У складні для *С. Параджанова* часи А. сприяв його звільненню з ув'язнення, особисто звернувшись до Л. Брежнєва, коли перебував у Москві. Разом з Андре Моруа написав «Паралельну історію» (1962) – А. працював над історією СРСР, Моруа – над історією США.

Літ.: Баскаков В. В ритме времени. Москва, 1983.

О. Шаповал

АРАМЯН

Гарегін Ншанович /

ՀԱՅՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ

(13.01.1908, м. Сивас, нині Турецька Республіка – 17.07.1975, м. Єреван, нині Вірменія) – кінооператор. З. д. м. Вірменської РСР (1963). Після геноциду вірмен потрапив до бедуїнів, які його вениовили, але потім попросився в американський притулок для вірменських дітей. У 1924 з вихованцями Арагатської дитячого будинку в Яффі був репатрійований до Вірменії. Закінчив операторський факультет ВДІКу (1934). У 1933–59 оператор к/ст «Вірменфільм». З 1959 – оператор Єреванської к/ст. хронікально-документальних к/ф. Зняв к/ф: «Гірський марш» (1939), «Люди нашого колгоспу»



*Кадр із к/ф
«Гірський
марш»*

(1939), «У пошуках адресата» (1955), «Поема про Вірменію» (1960). Працював над к/ф «Страна родная» (1945), художнім керівником і автором дикторського тексту якого був *О. Д.*

Літ.: Операторы советского кино. Москва, 2011.

Л. Новікова



АРАС

Тевфік Рюшту /

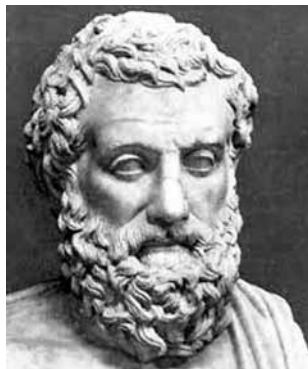
ARAS Tefvik Rüştü

(1883, м. Чанаккала, нині Турецька Республіка – 05.01.1972, м. Стамбул, Турецька Республіка) – турецький політик і державний діяч. Закінчив чоловічий лицей у Стамбулі й медичну школу в Бейруті. Працював лікарем у Стамбулі, Ізмірі й Салоніках. Один із засновників комуністичної партії Туреччи-

ни (1920). Міністр закордонних справ Туреччини доби Ататюрка (1925–38). У 1937 – президент Генеральної асамблеї Ліги Націй. Посол Туреччини у Великій Британії (1939–43). У наведеній у мемуарах А. Громика розповіді О. Д. про знімання к/ф «Сумка дипкур'єра» є згадування про А.: «Сцену смерти большевика-дипкур'єра в сторожке путевого обходчика мы снимали в павильоне Одесской студии. В тот день к нам на студию попросился министр иностранных дел Турции. Вот и пришлось снимать сцену смерти дипкур'єра на глазах турецкого гостя. Он спросил: “Кто это умирает?”. Я ответил: “Большевик”. Министр решил меня похвалить: “Режиссер знает, как умирают смелые люди”. Як зазначає А. Громико, в історії радянської дипломатії дійсно був факт, коли нарком закордонних справ Г. Чичерін зустрічався з турецьким міністром закордонних справ А. в Одесі. Сталося це 12–14.11.1926. Жителі міста, місцева влада виявили гостям виняткову увагу. Показали навіть, як проходять знімання нових к/ф на Першій кінофабриці ВУФКУ.

Лит.: Громыко А. Памятное. Испытание временем. Москва, 2015. Кн. 2; Tefik Rüşti Aras. URL: <http://surl.li/bhwzwl> (дата звернення: 08.02.2022).

Л. Новікова



АРИСТОФАН / Αριστοφάνης

(близько 445 до н. е. – близько 385 до н. е.) – давньогрецький поет, центральний представник античної комедії. Мистецькою традицією за А. закріплено звання «батька комедії». Точна кількість написаних драматургом п'єс невідома, із 44 творів, авторство яких доведено належить А., збереглося 11 («Плутос» (388), «Жаби» (405), «Лісістрата» (412), «Птахи» (414) та ін.). Крім того, наявні близько 1000 фрагментів творів та назви втрачених творів. За формою демонстрації, комедії А. традиційно для давньогрецьких драматичних творів супроводжувалися хором співом і відповідно структуровані. Комедії А. мають сатиричне забарвлення та соціально-політичний зміст.

Згадувавши А., О. Д. відзначав, що значні зміни в драматургії відбулися саме в сучасний О. Д. історичний період: «від Софокла й Аристофана до Чехова й Горького в драматургії відбулося менше подій, ніж від Чехова до нас». І зміни ці значною мірою мали ідеологічне коріння й політичну забарвленість. У радянський період жанр комедії зазнав певної трансформації. Осміювання потворного – специфічна риса жанру комедії – від гострої сатири до легкого дотепного гумору (з огляду на безліч форм Жан Поль назвав комічне наділенням «природою Протея»), під кутом зору догматичної естетики соцреалізму набуло звуженого та дещо викривленого вигляду. У річищі методу соцреалізму матеріалом комедії і предметом її зображення вважались головні негативні прояви життя, а значить такі його сторони, які мали послідовно зникнути з життя соціалістичного (а в перспективі – комуністичного) суспільства майбутнього. Отже, коли нема предмета зображення, логічним наслідком мало стати й зникнення самого жанру комедії в її сатиричній іпостасі. Універсальність комічного – власне будь-який прояв життя в художньому творі може бути змальований і трагічним, і комічним – фактично була штучно звужена, про що свідчить, зокрема, означення у Великій радянській енциклопедії видання 1953: «Комедія ставить за мету викриття та висміювання негативних явищ дійсності, усього, що відмирає та відстає в суспільному житті, усього, що втрачає право на історичне існування; комедія може також будуватися на зовнішньому комізмі, на висміюванні окремих недоліків у характерах та вчинках». Як наслідок, у мистецькій практиці 1930–50-х це позначилося на певній ідеологізації предмета комічного. О. Д., як відомо, торуючи свій шлях у кіномистецтві, спочатку орієнтувався на комедійний жанр – написав сатиричний сценарій «Цар», планував зняти комедії «Батьківщина», «Загублений Чаплін». У душі ексцентричної «комічної» зроблені перші к/ф «Вася-реформатор» (1926) та «Ягідка кохання» (1926); за останнім О. Д. планував навіть цикл комедійних к/ф із постійним центральним персонажем *Капкою* (псевдо Д. Капкунова). Однак цей задум не був реалізований, і, хоча одним з варіантів назви к/ф «Ягідки кохання» було «Одруження Капки», головним персонажем к/ф був Жан Ковбасюк (*М. Крушельницький*), а Дмитро Капка виконував роль продавця в крамничці іграшок. Сам же комедійний складник «Ягідки кохання» – типові способи німих, зокрема американських «комічних» доби ще «атракціонного» кінематографа: ексцентрика бійок та погонь, загострена кумедність персонажів, форсовані міміка і жест. Такий свого роду реєстр уже опрацьованих раннім кіномистецтвом способів і виражальних засобів О. Д. взяв як матеріал для «проби пера». О. Д. вже

в наступних к/ф (а сам він взагалі називав першим своїм к/ф «Сумку дипкур'єра» (1927)) відійшов від комедійного жанру. Проте елементи сатири, зокрема соціально-політичної, присутні в його к/ф «Арсенал», «Мичурин», є чимало комедійних епізодів у «Щорсі». При цьому комедійно-сатиричний складник виступає виваженою інтонацією, набуваючи різних стилістичних форм та відтінків, залежно від тематики й змісту епізоду та особливостей ідеології. У к/ф «Іван» найскладнішим стає характер прогульника Губи (С. Шкурат), адже він єдиний не приймає нової ідеології, не поділяє патосу індустріального будівництва та суцільної перебудови життя і, зрештою, стає ізгоєм. Його вирішує зректися власний син, і Губа сам прилюдно зрікається останнього. І в цьому характері О. Д. вдається до барв сатири. Однак, коли Губа розгублено бігає біля «чорної каси» під звуки суворо-викривального голосу з гучномовця на стовпі («Ось він, Степан Йосипович Губа... здоровий.. поїдає в день хліба 2 фунти, сала і так далі...») чи промовляє на камеру «я – прогульник... ось моя походочка...», проступають живі риси вдачі, які викликають швидше усмішку веселу, ба навіть спочутливу. Народний типаж, цікавий О. Д. живими рисами, оживлений суперечностями, які неможливо додати до ідеалізованих «правильних» персонажів. Тут соціальна сатира, формально осуджуючи негативні явища, скоріш є інструментом аналізу соціального характеру, а з ним і складного соціального явища драматичної доби, ніж соціальна зброя. У «Щорсі» О. Д. вдається до веселого й доброзичливого жартівливого гумору, зображуючи командира Таращанського полку «батька» Василя Боженка. Інша форма комічного – сарказм. Ненависть до нацизму, огида до військових злочинців і гнів, викликані трагедією війни, у О. Д. також знаходять вираження, зокрема, у гнівному сарказмі, безжальному та нищівному, патетика якого втілена в граничному протиставленні: поля із занесеною снігом розбитою військовою технікою вермахту та розкидані по землі трупи німецьких солдат – під мажорний німецький військовий марш; слова диктора «Хайль, позор Німеччини» на фоні кадрів, де скидають у величезну яму трупи німецьких солдат і височить гора з покинутих німецьких сталевих шоломів; голос за кадром промовляє: «генерал армії Толбухин и генерал Буров принимают невиданный парад немецких войск» – зображені Толбухин і Буров, які дивляться в бінокль, і в наступному кадрі панорама величезного поля, вкритого дерев'яними хрестами – у «Битві за нашу радянську Україну»; зображення сімейства полковника Ернста фон Крауза – старої Краузи та доньки Емми в кіноповісті «Україна в огні». О. Д. підкреслював важливість належного вивчення спадку А. поряд з іншими видатними митцями:

«Печерні малюнки варварів, єгипетські піраміди, мармури Греції та Риму, Евріпід, Софокл, Аристофан, Шекспір, Мольєр, Гоголь, Островський, Микельанджело, Леонардо да Вінчі, Веласкес, Тіціан, Рембрандт <...> – ось довільний скромний список спадщини, яку належить правильно критично вивчати й опанувати майстрам нашого мистецтва».

Лит.: Довженко О. Твори : у 5 т. Т. 4. Статті, виступи, лекції. Київ 1984; Маркс К., Енгельс Ф. Твори у 50 томах. Київ, 1958. Т. 1.

Г. Черков



АРКАДЬЄВ
(справжнє прізвище Кудерко)
Аркадій Іванович

(07[20].02.1907, м. Одеса – 30.06.1993, м. Львів) – актор і режисер. Н. а. СРСР (1977), Сталінська премія (1952). Закінчив Одеський музично-драматичний інститут (1927, курс Л. Лазарева). Працював у районній драмі (1924–27) та російському драматичному театрі ім. А. Іванова (1927–32, обидва в Одесі), Дніпропетровському рос. драматичному театрі ім. М. Горького (1932–35), у рос. драматичному театрі Радянської армії (до 1944 – у Києві, до 1954 – в Одесі, до 1991 – у Львові). Срібна медаль ім. О. Попова (1973) за постановку вистав на військово-патріотичну тему («Син Рибаківа» В. Гусева, «Лейтенанти» А. Пінчука, «Однополчани» Г. Семенка, «Спадщина» А. Софронова). Зіграв ролі в к/ф «У далекому плаванні» (1945, Никифоров, боцман і Нептун), «Голубі дороги» (1947, Копаченко), «Російський ліс» (1964, Книшов), «Агонія» (1981, Родзянко). За свідченням П. Масохи А. знімався в ролі І. Дубового у к/ф «Щорс». У зв'язку з тим, що Дубовий був репресований (заарештований у 1937, страчений у 1938), відзнятий матеріал не ввійшов у завершену картину.

Лит.: Паламарчук О. Аркадьєв А. І. ЕСУ. Київ, 2000. Т. 1; Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки. Київ, 2014.

С. Тримбач



АРНШТАМ

Лео (Лев) Оскарович

(15.01.1905, м. Єкатеринослав, нині РФ – 27.12.1979, м. Ленінград, нині Санкт-Петербург, РФ) – кінорежисер, сценарист. Н. а. РРФСР (1969). Закінчив Ленінградську консерваторію (1923). У 1924–27 – завідувач музичної частини Театру ім. Вс. Меєрхольда. У кіно почав працювати з початку 1930-х. Один з авторів сценарію х/ф «Встречный» (1932). Перша самостійна постановка х/ф «Подруги» (1936). Зняв к/ф: «Друзья» (1938), «Зоя» (1944), «Глинка» (1946), «Урок истории» (1957). Спільно з кінематографістами НДР у 1960 зняв х/ф «Пять дней, пять ночей» (1961). У 1968 – х/ф «Софья Перовская» (1967). А. – автор спогадів про О. Д., опублікованих у двох варіантах: «Людина, що прожила тисячу життів» (Збірка «Полум'яне життя») та «Человек, проживший тысячу жизней» (Збірка «Довженко в воспоминаниях современников»). Уперше зустрівся з О. Д. у 1930 після перегляду х/ф «Земля» в Ленінграді в к/т «Светлая лента». А. згадує, як під час виступу О. Д. після перегляду к/ф, подумав: «Ніколи я ще не бачив художника, чий душевний ритм, сам склад мислення, характер мови і навіть зовнішня пластика до такої міри продовжували б життя образів, ним самим створених». Їх познайомила в Москві Е. Шуб, сказавши: «Сашко, ось тобі Арнштам! Йому дуже подобається твій “Іван”. Коли протиставляли “Встречного” та “Івана” на користь першого, А., хоча й був одним з його авторів, видавав належне талантові О. Д., його новаторству, не став на бік його суперників. До О. Д. приходить А. із «цікавою розмовою» про Д. Шостаковича, що передувала появі горезвісної постанови партії, яка спричинила «закриття» Д. Шостаковича, загалом цілого напрямку в мистецтві. Після розповіді А. про гоніння на Шостаковича засмучений О. Д. робить запис у щоденнику: «Сталося щось типове для нас і таке ж тяжке й невимовне, як і завжди. До Шостаковича підійшов раптом Іуда Шапорин, привітав, щось шепотів, а далі, словом, вияснилося зі слів Шапорина, що восьма симфонія – твір трагедійний і тому

контрреволюційний і антирадянський <...>. Отаку безглузду й підлу нісенітницю учинили нікчемні сучасники й колеги геніального <...> композитора». Розмова ця відбулася 06.12.1943. Уже пролунали звинувачення, дуже подібні, на адресу О. Д., і так само поширювалися «дружніми колами». Неодноразово О. Д. підтримував А. в його прагненні писати, знімати – публічно, під час обговорення на радах, комісіях, загалом там, де вирішується доля твору та митця. Наприклад, під час обговорення сценаріїв А. «Поджигатели войны» та «Ромео и Джульетта» на секретаріаті СП СРСР 12.09.1945 і засіданні художньої ради «Мосфільму», що відбулося 9.02.1954. А. зберіг багато спогадів про спілкування з О. Д., про роботу митця над сценаріями, к/ф, їхні спільні прогулянки вулицями Москви і Києва. «Міряйте життя і смерть великою мірою!» – такий був заповіт О. Д. Мемуарист розкрив філософію особистості О. Д. та її обшири: «Ни один из художников, которых мне довелось знать, не жил так масштабами времени, не ощущал так всем своим существом масштаб каждого отдельного события в общем потоке истории, как Довженко!». Одна з ілюстрацій цієї тези – оповідь про виступ О. Д. на Другому з'їзді радянських письменників про неминучість польотів людини у космос і виникнення нових реалій людського буття. Активність спілкування А. та О. Д. пояснюється й тим, що вони жили поряд – у Москві на Кутузовському проспекті. «Наши дома стояли, почти глядя в окна друг другу. И тогда, тогда уже прогулки наши превратились в ежедневную, что ли, привычку». Бував А. і вдома в О. Д. Одним з найяскравіших епізодів спогадів пов'язаний з матір'ю О. Д. – вона запропонувала синові заспівати народну пісню при «великих людях». «Никакие статьи, ни даже самые обстоятельные исследования не сказали мне столько о совершенной сопричастности Довженко народному, сколько эта медленная, невеселая песня, которую мать и сын дыхание в дыхание несли, как счастливую ношу». Роки війни в житті О. Д. так само постають зі сторінок спогадів А. Зокрема, йдеться про філософію усвідомлення митцем війни та психології людини в часи протистояння добра і зла. «Люди на війні тепер не тільки перестали боятися німця! Вони перестали боятися смерти... Розумієш? Повірили в своє безмертя!». Є в спогадах і докладні характеристики поведінки О. Д. у повсякденному житті. «Він не терпів грубощів. “Дурник” – в його устах було, мабуть, найсильнішою лайкою. До жінки – матері, сестри, подруги – він ставився трепетно. Навіть саме слово “жінка” вимовляв якось особливо вагомим. Він оточив жінку ореолом високої чистоти <...>. Він вважав, що жінка, яка пізнала материнство, завжди духовніша, ніж чоловік». Кілька промовистих епізодів у тексті спогадів відтворюють деякі принципи педагогічної діяльності О. Д., передусім його вимоги узгоджувати

творчий процес з організацією навколишнього середовища. «Краса породжує красу!» – не раз повторював він своїм учням, коли став викладати у ВДІ-Ку. Останні враження **А.** пов'язані зі смертю **О. Д.**, з його похороном і тим, як його вшановували друзі митця – співав *Іван Козловський* («Чуєш, брате мій, Товаришу мій...»), грав адажіо Бетговена всесвітньо відомий скрипаль *Л. Коган*. Ці спогади **А.** стали ще одним історичним документуванням життя **О. Д.**

Літ.: Кинословарь : в 2 т. Москва, 1966. Т. 1; Арнштам Л. Людина, що прожила тисячі життів. *Полум'яне життя: спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; Довженко в воспоминаниях современников. Москва, 1982; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1986; Довженко О. Щоденникові записи. 1938–1956. Харків, 2013; РДАЛМ. Ф. 2081. Оп. 1. Од. зб. 473; РДАЛМ. Ф. 2081. Оп. 2. Од. зб. 87. С. 474.

І. Карєва, С. Тримбач



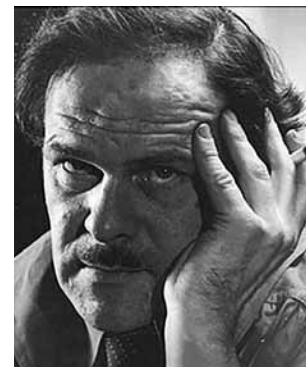
АРОНСОН
Олег Володимирович /
АРОНСОН Олег Владимирович

(03.07.1964, м. Орша Вітебської обл., нині Республіка Білорусь – мистецтвознавець, теоретик кіно і ТБ, філософ. Кандидат філософських наук (дисертація «Философские основы кинематографического пространства», 1997). Премія ім. М. Черненка (2003) за дослідження на стику філософії та кінознавства. Премія А. П'ятигорського (2018) за книжку «Сила ложного. Опыт неполитической демократии. Працює в Інституті філософії РАН, був співробітником Інституту «Русская антропологическая школа» (2003–17). Чимало наукових праць **А.** присвячено осмисленню практики кіно крізь призму філософських категорій. Особливу увагу мистецтвознавець викликає аналіз екранного мистецтва під кутом зору антропологічних уявлень і практик, у контексті проявів загальнолюдського буття. У статті «Киноантропология “Земли”» (1994) розглядаються особливості поезики к/ф **О. Д.**, які пояснюють його осібність у кінокультурі та деяку відстороненість від процесів еволюції кіномови. Наприклад, аналізується тривалість портретуван-

ня персонажів, тривалість кадру, яка виглядає уповільненою. Однак саме такий темпоритм забезпечує можливість виявлення явищ фундаментального порядку, явищ, для яких усе видиме – лише епіфеномени. У потрактуванні **А.** зображення в **О. Д.** загалом має не фотогенічне мотивування, а метафізичне. Основні ідеї статті було розвинуто в праці «Поиски антропологии. Земля и свет Александра Довженко» (2003). Звернуто увагу на те, що образи людей у «Землі», їхні обличчя – це «не щось випадкове, це певні першофеномени, елементи, які лежать в основі облаштування світу. Саме спроба вийти на рівень першофеноменів і визначає наративну афазію. Це афазія іконописця, для якого осяйна німота сутностей виявляється важливішою мовою, ніж мова рухомих мінливих знаків». Звідси й інтерес до релігійного складника к/ф, останній «спирається на православну естетичну традицію і яка лишається непоміченою, коли брати до уваги тільки наративні семантичні зв'язки <...> і не помічати саме зображення».

Тв.: Киноантропология «Земли». *Киноведческие записки*. 1994. № 23; Поиски антропологии. Земля и свет Александра Довженко. *Метакино*. Москва, 2003; Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. Москва, 2007; По ту сторону воображения. Современное искусство и современная философия. Нижний Новгород, 2009; Кино и философия. От текста к образу. Москва, 2018.

С. Тримбач



АРХИПЕНКО
Олександр Порфирович

(30.05.1887, м. Київ – 25.02.1964, м. Нью-Йорк, США) – скульптор і художник, один з основоположників кубізму в скульптурі. Почесний член Об'єднання митців-українців в Америці та дійсний член Американської академії мистецтв і літератури (1962). **А.** запровадив у скульптуру поліхромію, увігнутість і отвір як виражальні елементи скульптури, синтетичні об'ємні рухомі конструкції. Одним з перших використовував експресивні можливості «нульової», наскрізної форми. У радянські часи його

ім'я практично не згадувалося, хоча існує стійка легенда про те, що скульптор зберігав укр. сантимент, працював над пам'ятником *Т. Шевченку* і навіть збирався приїхати на 150-літній ювілей останнього в Україну, однак цьому завадила смерть. Так чи інакше, однак ставити ім'я *О. Д.*, класика соцреалізму, «співця» комуністичних цінностей поряд з авангардистом і «відступником» не доводилося. Хоча насправді *О. Д.* був знайомий з *А.*, і знайомство це відбулося в роки перебування в Німеччині. Загальноєвропейське визнання прийшло до *А.* на початку 1920-х. Багато важило тут визнання в Німеччині. Про це свідчать численні персональні виставки. У 1921 вони відбуваються в Берліні (галерея «Штурм»), Дрездені, Вісбадені, Ганновері, Мюнхені, Потсдамі, Женеві; 1922 – у Франкфурті. Тоді ж з'являються монографії про *А.* У 1921 виходить альбом у Потсдамі з текстами *Т. Дойблера*, *І. Голя* та віршем *Б. Сандрара*. У 1923 виходять монографія *Г. Гільдербранда* в Берліні (текст укр., англійською, французькою та іспанською мовами) і невелика ілюстрована книга *Е. Візе* в серії «Молоде мистецтво» в Лейпцигу. У 1921 *А.* одружується з Анжелікою Шміц (скульпторкою-експресіоністкою) і переїздить до Берліна. У 1921-22 *А.* відкриває в Берліні свою художню школу, що була доволі популярною. Опісля такого визнання й такого успіху митець вирішив назавжди залишитися на Заході. У листі братові Євгену до Львова він писав: «Я художник європейський і ним мушу лишитися. Я народжений Українцем і буду щасливим, якщо в Україні до мене буде таке саме ставлення, як хоча би в Німеччині... Нині в Національній Берлінській галереї виставлено мої роботи, про мене в Європі пишуть величезні фейлетони, купують мої роботи для музеїв, а перше слово з України було доволі кислим. Не знаю, чи то я не досить розвинутий для України чи навпаки, тільки у кожному разі я лишуюся тим, ким був». Від 1923 мешкав у США. Експериментував, тяжіючи до різних стилістик: кубізму («Боксери», 1914; «Солдат іде», 1917; ін.), конструктивізму та абстракціонізму, ін. течій («Жінка», 1918; «Жозефіна Бонапарте», 1935; «Балерина», 1957). За життя *А.* відбулося 130 його персональних виставок. У 1933 взяв участь в оформленні Українського павільйону на виставці «Століття прогресу» в Чикаго. *А.* був одним з найбільших новаторів у світовому мистецтві першої половини ХХ ст.: саме він почав працювати з «порожнечою», роблячи «діри» та особливим чином вигнуті площини у своїх композиціях. Саме він був, за оцінками деяких мистецтвознавців, чи не першим скульптором-експресіоністом (що було найближче *О. Д.*), саме він одним з перших зумів поєднати в скульптурі монументальне та ліричне. За точним словом німецького поета-експресіоніста *Т. Дойблера*, поряд з його творами народжується подвійне відчуття «макрокосмосу і мікрокосмосу»,

те, що потім стане особливою прикметою творів *О. Д.* Кінорежисер обґрунтує цю мистецьку та світоглядну позицію, написавши, що треба працювати двома пензлями – маленьким, для виписування деталей, і великим, для відтворення на полотні масштабу всесвіту. Не міг не звернути уваги *О. Д.* і на ще одну концепційну особливість творчості *А.*, а саме – образ жінки. Оголені жіночі торси тут – сама досконалість, артистизм, романтична піднесеність. Вічна жіночність, її містична сила – ось що приваблює митця, попри враження особливого акценту на ролі та впливовості чоловічого начала в ранніх к/ф *О. Д.* Жіноче в них також є – як прояв самого Космосу, животворної і живородної сили. Йй, власне, і кидає виклик чоловік, новітній месія. Бо в жіночому – сама вічність, прекрасна і незворушна, без найменших ознак руху історії. Те (чоловічий активізм, прагнення перебудови життєустрою), до чого – і в цьому різниця – був байдужий *А.*, те, чого пристрасно жадала душа *О. Д.* Існує документальне свідчення знайомства *О. Д.* та *А.* Спогад про це залишив видатний кінорежисер і скульптор *І. Кавалерідзе* (який був досить добре знайомий з останнім). Ідеться про 1924, коли *О. Д.* уже був у Харкові, жив у приміщенні редакції журналу «Комуніст» і якимсь запросив Кавалерідзе подивитися його фільм «На барикаді». Кавалерідзе згадував: «У цілому карти-



*Олександр
Архипенко.
Жінка,
яка розчісує
волосся*

на видалася мені слабкою. Не полишало враження, що для всіх постатей позувала одна і та ж людина. Та є малюнок. Про це відверто кажу авторові: “Малюнком ви оволоділи успішно”. – “Це завдяки Архипенку, – визнав Довженко. – Він вчасно мене підтримав, навчив вірити в свої сили, схоплювати найсуттєвіше». **О. Д.** розповів, як відвідав виставку **А.** в Берліні. Дізнавшись, що на експозиції присутній земляк, який залюблений у живопис, **А.** запросив його до своєї студії. Довженко вразили скульпто-малюнки, вивершеність ліній, а також невтомність автора. «Я визнав, – згадував Кавалерідзе, – що мені ближчі роботи Сашка [Архипенка. – С. Т.], де втілюються його ідеї про виявлення простору і руху в скульптурі. Пригадав і суперечки з приводу переваги діалогічної пластики над монологічністю, які не раз спалахували, коли я був у Парижі. Розмова з Олександром Довженком показала, що його теж цікавить ця проблема». Через багато років, уже готуючись знімати к/ф «Поема про море» (1950-ті), **О. Д.** знову повертається в молоді літа і говорить, що саме в **А.** запозичив «сміливість у реалізації творчих імпульсів, бажання уникнути зовнішньої точності у мистецтві, яка лише одна вважалась тоді легко зрозумілою робітникам і селянам». **О. Синько** наводить і запис бесіди кінознавців Н. Капельгородської та Б. Тарасенка з **Ю. Солнцевою**, яка засвідчила, що **О. Д.** познайомився з **А.** у Берліні і заприятелював з ним. Спогади Кавалерідзе не полишають сумніву в тому, що **О. Д.** був знайомий зі скульптором, ба більше, зазнав певного впливу з боку останнього. Хоча ні в офіційній Автобіографії, ні в листуванні, ні, тим паче, у своїх виступах чи лекціях режисер не міг згадувати навіть імені свого великого знайомця. Не згадує його і в «Щоденникових записах» – бо й ті читались «сторонніми людьми». Звертає на себе увагу і такий збіг: і **А.**, і **О. Д.** практично одночасно, у 1923, залишили Німеччину. Тільки перший сів на пароплав і поплив до США («Коли не тепер, то досить швидко розпочнеться буря. Більше європейського божевілля мене цікавлять способи пофарбування цинку», – писав він батькові та братові). **О. Д.** ж повернувся в Україну, напевно, з тими самими передчуттями європейської бурі.

Вибрані тв.: Чому я виготовив погруддя Тараса Шевченка. *Наши Шевченко: Збірник-Альманах у сторіччя смерті Поета, 1861–1961.* Нью-Йорк, 1961; Про себе. *Всесвіт.* 1968. № 1; Олександр Архипенко. Альбом. Київ, 1989; Теоретичні нотатки. *Хроніка-2000.* 1993. № 5 (7).

Літ.: Голубець М. Архипенко. Ленинград, 1922; Мацюта А. Портрети Шевченка в творчості Архипенка. *Наши Шевченко: Збірник-Альманах у сторіччя смерті Поета, 1861–1961.* Нью-Йорк, 1961; Гречанюк С. Химерна гілка вічного дерева. *Соціалістична культура.* 1987. № 4; Німенко А. Невтомний шукач. *Всесвіт.* 1987. № 5; Горбачов Д. Суворість і ніжність. *Всесвіт.* 1987. № 12; Німенко А. Його творчість – «архипентура». *Україна.* 1987. № 22; Олександр Архипенко: Альбом. Київ, 1989; Певний Б. Архипенкове коріння. *Сучасність.* 1992. № 9;

Горбачов Д. І архаїст, і футурист. Олександр Архипенко. 1887–1964. *Хроніка, 2000.* 1993. № 5 (7); Синько О. Олександр Архипенко. Перші кроки. Київ, 1994; Гончар Л., Найда Р. Олександр Архипенко: доля і творчість. Київ, 1996. № 1–2; Горбачов Д., Найдено О. Земні і небесні шляхи Олександра Архипенка. *СіЧ.* 1997. № 2; Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. Москва, 2003.

С. Тримбач



АСЕЄВ

Микола Миколайович /

АСЕЄВ Николай Николаевич

(10.07.1889 м. Льгов Курської губ., нині РФ – 16.07.1963, м. Москва, нині РФ) – поет, перекладач, сценарист, діяч рос. футуризму. Лауреат Сталінської премії (1941). Навчався на економічному відділенні Московського комерційного ін-ту (1909–12) та на історико-філологічному факультеті Харківського університету (закінчив 1913). Учасник групи «Творчество», разом з Д. Бурлюком, С. Третьяковим, Н. Чужаком. З 1922 – у Москві. Один з лідерів Лівого фронту мистецтв (1923–28) та Революційного фронту мистецтв (1929–30). Автор сценарію х/ф «Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924, реж. Л. Кулешов). Автор написів (титрів) до к/ф «Броненосец «Потемкин»» (1925, реж. С. Ейзенштейн), «Федькина правда» (1925, реж. О. Перегуда), «Песня на камне» (1926, реж. Л. Мур), автор тексту пісень до х/ф «Минин и Пожарский» (1939, реж. В. Пудовкін). За віршем А. знято к/ф «Красношейка» (1926, реж. Є. Славинський). Був одружений із К. Синяковою, однією із 5 сестер Синякових (Харків), яких вважали «музами російського футуризму». За посередництва В. Маяковського познайомився з **Ю. Солнцевою**, а потім із **О. Д.** «Я знала і футуристов, і імажинистов, дружила с Бальмонтом, Андреем Белым, Николаем Асеевым, который в то время посвятил мне цикл стихов “Провожая Юлию”», – згадувала **Ю. Солнцева**. Знаменитій тоді актрисі **А.** справді присвячував вірші. У мемуарному есе «Мое знаком-

ство с Асеевым» Б. Слуцький оповів, зі слів поета, що «героинею поеми “Королева екрана” була красавица двадцятих годов, машинистка из “Огонька”, снявшаяся в “Аэлите”», тобто Ю. Солнцева. За деякими повідомленнями інформаторів спецслужб, упродовж 1930-х Асеев періодично спілкувався з **О. Д.**

Вибрані тв.: Асеев Н. Избранные стихи. Москва, 1930.

Лит.: Толченова Н. Юлия Солнцева. Москва, 1979; Слуцький Б. Мое знакомство с Асеевым. Воспоминания о Николае Асееве. Москва, 1980; Солнцева Ю. О Довженко, о времени, о себе. *Радуга*. 1997. № 2; Савицкий С. Живая литература фактов: спор Л. Гинзбург и Б. Бухштаба о «Лирическом отступлении» Н. Асеева. Солнцева: комментарий и любовь. *НЛО*. 2008. № 89; Довженко О. Документи і матеріали спецслужб: зб. арх. док. В 2 т. Київ, 2021.

С. Тримбач



АСЛАНЯН

Гарегін Хачикович /

ՀՀՀՀՀՀՀՀ ՀՀՀՀՀՀՀՀ ՀՀՀՀՀՀ

(14.06.1906, м. Ван, нині Туреччина – 1985, м. Єреван, нині Вірменія) – кінооператор. Закінчив операторський факультет ВДІКу (1936). З 1930 працював актором і помічником режисера на Єреванській к/ст. Працював оператором к/ст «Мостехфільм» (1936–38), на Воронежській студії кінохроніки (1938–40), на «Вірменфільмі» (Єреванській студії хронікально-документальних і науково-популярних к/ф (1940–80)). Зняв понад 40 к/ф, більшість із яких – у співпраці з режисером *Л. Ісаакяном*: «Ювілей Григорія Аветяна» (1938), «Похорон Католикоса Геворка VI» (1954), «Вибори Католикоса Вазгена I» (1954), «Поєма про Вірменію» (1960), «Месроп Маштоц» (1962), «Нельсон Степанян» (1965), «Єреванський університет» (1968), «По Вірменії» (1973) та ін. Разом з **О. Д.** працював над к/ф «Страна родная» (1945). **О. Д.** був художнім керівником і автором дикторського тексту проекту, режисерами якого були *Г. Баласанян*, *Л. Ісаакян*, *Г. Заргарян*.

Лит.: Документальное кино XX века. Кинооператоры от А до Я. Справочник-каталог. Москва : Материк, 2005.

Л. Новікова

АСТАФ'ЄВ

(справжнє прізвище Крамов Максим)

Георгій Миколайович

(1894 –?) – укр. характерний актор. Знявся в х/ф: «Беня Крик» (1926, реж. В. Вільнер, Абдулла), «Трипільська трагедія» (1926, реж. О. Анощенко-Анод, Данило), «Борислав сміється» (1927, бастард), «Примха Катерини II» (1927, реж. П. Чардинін, кат), «Октябрюхов и Декабрюхов» (1928, козачий офіцер), «Перекоп» (1929, реж. *І. Кавалерідзе*, 1929, син куркуля), «Кармелюк» (1931, озвучено 1935, реж. *Ф. Лопатинський*, людина в шкурі ведмедя), «Полум'я гір» (1931, реж. *А. Кордюм*, робітник), «Свято Унірі» (1932, реж. П. Долина, Іон), «Охоронець музею» (1932, реж. Б. Тягно, партизан) т ін. *П. Масоха* зазначив у своїх спогадах, що **А.** врявав уяву глядача страхітливими образами так званих «шварцхарактерів». До них належить і вождь скитів, зіграний актором у «Звенигорі» (1927).

Лит.: Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі. *Кризь кінооб'єктив часу. Спогади ветерана українського кіно*. Київ, 1970; Капельгородська Н., Глущенко Є., Силько О. Український біографічний довідник. Київ, 2004.

Л. Новікова

АФАНАСЬЄВ

Всеволод Іванович /

АФАНАСЬЄВ

Всеволод Иванович

(11.02.1917, м. Хоста Чорноморської губ., нині РФ – 07.03.1995, м. Москва, нині РФ) – кінооператор. З. д. м. РРФСР (1988). Лауреат Сталінської премії II ступеня за фронтове знімання (1946). Закінчив операторський факультет ВДІКу (1939). Із січня по серпень 1940 працював асистентом оператора Одеської к/ст. художніх фільмів. Із серпня по жовтень 1940 працював асистентом оператора к/ст. «Мосфільм». З жовтня 1940 – у РСЧА. Фронтний кінооператор. З квітня 1942 – асистент оператора кіногрупи Чорноморського флоту; з жовтня по грудень 1944 – оператор кіногрупи Чорноморського флоту; з липня по серпень 1944 знімав у кіногрупі 1-го Прибалтійського фронту; з грудня 1944 по серпень 1945 – у кіногрупі 3-го Українського фронту; із серпня по грудень 1945 – у Далекосхідній військово-морській фронтовій кіногрупі. Фронтні кадри **А.** увійшли до к/ф «Освобожденная Румыния» (1944), «Битва за Будапешт» (1945), «Вена» (1945). Керівник кінокомітету *І. Большаков* зазначав: «Військовий кінооператор інженер-капітан Афанасьєв В. І. – один з найкращих операторів, що самовіддано працюють на фронтах Вітчизняної війни з німецько-фашистськими окупантами, з 1942 по 1944 перебував на кораблях і частинах ВПС Чорноморського флоту, де відмінно виконав завдання, знімаючи бої з німецько-фашистськими

окупантами. Штурм ворожого транспорту (18 квітня 1944) та інші складні бойові вильоти – серед найкращих зразків бойового авіаційного знімання під час Великої Вітчизняної війни». Після війни зняв науково-популярні к/ф: «Неуязвимые под лучами» (1967); «Земля крупным планом» (1977); «Атом, мир и дружба» (у співавторстві з Д. Гасюком, А. Карімовим, Г. Могилевським та ін. 1959, реж. Д. Боголепов). Низка к/ф присвячена освоєнню людиною космосу: «Первый рейс к звездам» (1961, у співавторстві); «Снова к звездам» (1961, у співавторстві); «Звездные братья» (1962, у співавторстві, реж. І. Гостев, приз МКФ у Лейпцигу, приз ім. М. Ломоносова (1963)); «Голос далеких миров» (1977, у співавторстві, реж. Д. Антонов) та ін. У складі групи фронтових операторів брав участь у зніманні документального художньо-публіцистичного фільму «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д.), к/ф «Битва за Севастополь», спільно з групою операторів (1944, реж. В. Беляєв), «Разгром Японии» (у співавторстві з В. Микошею, 1945, реж. О. Зархі, Й. Хейфіц).

Лит.: Кино: Энциклопедический словарь. Москва, 1986; Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіно-мистецтво України в біографіях (кінодовідник). Київ, 2004; РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 28. Д. 95. Л. 28–28.

*В. Горпенко,
О. Волошенюк*

АХМЕРОВ

Хізірулла

(псевдо Хаджи Ахмар)

(18.02.1929, с. Хандайлик Бостандицького р-ну Ташкентської обл., нині Республіка Узбекистан – 15.01.1993, м. Ташкент, Республіка Узбекистан) – кінорежисер, актор. Закінчив Ташкентський державний університет, факультет східних мов (1951). Працював редактором Узбецького радіокомітету (1950–52). Закінчив курси письменників при Літературному інституті ім. М. Горького (1953). Навчався на режисерському курсі ВДІКу (1955–60), що його набрав О. Д. З 1960 – режисер к/ст. «Узбекфільм». Зняв кілька документальних

фільмів («У тваринників Дону», 1960; «Пісні Тамари», 1963; ін.). Автор прозових книжок і сценаріїв до своїх к/ф. Поставив картини «Дочка Гангу» (1961, к/м), «Важкий шлях» (1964), «Інтеграл» (1970), «Ластівки прилітають навесні» (1974), «Чотири пори року» (1976), «Дорогі мої



москвичі» (1981), «Супутник планети Уран» (1990) та ін. Зіграв кілька ролей у поставлених ним к/ф. А. – автор спогадів про О. Д., де розкриваються деякі епізоди навчально-виховного процесу та спілкування з учителем. «Кінорежисер – це передусім філософ і мислитель! В іншому разі – нікчемний ремісник!» – такою була настанова О. Д. учням. У спогадах чимало промовистих епізодів, які дають змогу скласти уявлення про особливості О. Д. як педагога. «Олександр Петрович терпіти не міг слова “бідність”. Воно викликало в нього неприємні асоціації: бідність думки, бідність почуття, бідність таланту, бідність духу». Загалом, «з першої миті появи учителя в аудиторії мені здалося, що він відриває нас од землі й тримає весь час у польоті <...>. Він виходив і ми знову повертались на землю». Автор спогадів підкреслює націленість О. Д. на майбутнє: «За тиждень до смерті Олександр Петрович говорив нам, що художник повинен уміти заглядати на роки вперед і жити своєю мрією. Хтось із нас запитав: якою мрією живе сам Олександр Петрович? – Я живу шістьдесяти роками, – відповів учитель, усміхаючись. – Коли побачу польоти перших космонавтів і перші ваші фільми».

Вибрані тв.: Добрій людині. Полум'яне життя. Спогади про О. Довженка. Київ, 1973; Сила личности. Довженко в воспоминаниях современников. Москва, 1982.

Лит.: Режиссеры советского художественного кино. Москва, 1982. Т. 1.

С. Тримбач

Б



БАБЕЛЬ

(справжнє прізвище Бобель)
Ісаак Еммануїлович

(12.07.1894, м. Одеса – 27.01.1940, м. Москва, нині РФ) – письменник, кіносценарист. У травні 1939 Б. заарештовано за звинуваченням в «антирадянській змовницькій терористичній діяльності», а 27 січня 1940 розстріляно. У 1954 посмертно реабілітований. Закінчив Одеське комерційне училище (1911) та Київський комерційний інститут (1917). Перша публікація оповідання «Старий Шлойме» в київському журналі «Огни» (1913). У Києві 1919 одружився з Євгенією Гронфайн, донькою багатого підприємця. У 1920-х найвідомішими творами Б. були новели на матеріалі побуту І кінної армії під командуванням С. Будьонного, оповідання, п'єси («Закат», 1928) і сценарії к/ф, присвячених єврейському побуту, з відтворенням етніки й культури єврейських містечок та Одеси. Більшість к/ф поставлено на Першій кінофабриці ВУФКУ. За творами Б. знято к/ф «Еврейское счастье» (1925, реж. О. Грановський), «Соль» (1925, автор сценарію Б., реж. П. Чардинін), «Беня Крик» (1928, автор сценарію Б., реж. В. Вільнер), «Мандрівні зірки» (1926, автор сценарію Б., реж. Г. Гричер-Чериковер). Б. був сценаристом (у співавторстві) х/ф «Джиммі Гігінса». «Постава «Джиммі Гігінса» притягла до себе численні матеріальні й культурні сили ВУФКУ». [Кіно] (1928), екранізації роману Е. Синклера та х/ф «Китайская мельница» (1928, реж. А. Левшин). Нову хвилю за-

цікавлення кінематографістів творчістю Б. спостережено на межі 1980–90-х. Поставлено к/ф «Биндюжник и король» (1989, реж. В. Алєніков), «Искусство жить в Одессе» (1989, реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич), «Закат» (1990, реж. О. Зельдович), «Жизнь и приключения Мишки Япончика» (реж. С. Гінзбург, 2011). Б. і О. Д. були знайомі з 1920-х, коли обидва працювали на Першій кінофабриці ВУФКУ (Одеса). Б., приїжджаючи до Києва в 1930-х, нерідко зупинявся в О. Д. Одне з таких свідчень належить письменниці Т. Тесс. За її спогадами, у 1938 Б. приїздив до Києва, щоб доопрацювати сценарій «Як гартувалася сталь» (за романом М. Островського). «Бабелю было поручено довести плохое кинопроизведение до нужной художественной кондиции. Уж кто-кто, а он умел оживить скучный диалог или невыразительную характеристику действующего лица – исправление чужой стряпни стало в последнее время его побочным занятием, пополнявшим кое-как скудные финансы» (Т. Тэсс. Встречи с Бабелем). У листі до М. Ромма, на той час художнього керівника Державного управління виробництвом к/ф, О. Д. категорично виступав проти передання сценарію «Як гартувалася сталь» московському режисеру С. Юткевичу. «Сценарий «Сталь», – писав О. Д., – делался у меня полгода, у меня жил два месяца Бабель (делал диалог), под моим руководством был сделан режсценарий, съемка киевских событий под носом у Киевского ЦК комсомола и Партии, которая хочет помочь сделать этот фильм – это поразительно». У «Щоденникових записках» О. Д. немає ніяких згадок про Б., можливо, вони були в тій частині записів, які знищив сам автор. Не згадує про Бабеля і Ю. Солнцева у своїх спогадах.

Тв.: Беня Крик. Москва, 1926; Лібрето кінофільму «Беня Крик». Виробництво Першої кінофабрики ВУФКУ 1926 року. Київ, 1926; Блуждающие звезды. Москва, 1926; Конармия. Москва ; Ленинград, 1926; Исаак Бабель. Собрание сочинений : в 4 т. Москва, 2006. 640 с.

Лит.: Кіно. № 23–24, 01.12.1927; Маркиш Ш. Бабель и другие. Киев, 1996; Поварцев С. Причина смерти – расстрел. Москва, 1996; Гаврилюк Л. Бабель І. Е. ЕІУ. Київ, 2003. Т. 1; Шкловский В., Финк В. Воспоминания о Бабеле. Москва, 1989; Письмо Довженко А. П. Ромму М. И. 16.06.1941 // РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 3. Од. зб. 139.

С. Тримбач

БАБИШКІН

Олег Кіндратович

(04.11.1918, м. Переяслав – 01.07.1991, м. Київ) – кінознавець та літературознавець, доктор філологічних наук (1963). Закінчив Київський університет (1941). Працював в Інституті літератури АН УРСР (1945–60), в УРЕ (1960–65). Професор Київського університету ім. Т. Шевченка (з 1965). Досліджував творчість О. Д., її літературний та кінематографічний складники, підсумком чого стала книжка «Олександр Довженко» (Київ, 1989), написана пере-



важно в нарисово-публіцистичному ключі. На початку 1970-х написав працю «Довженківські традиції поетичного кіномистецтва» (розділ у збірці «Кіномистецтво сьогодні», Київ, 1972), у якій творчість режисера була поставлена в контекст к/ф укр. поетичного кіно 1960–70-х. Поява тексту збіглась у часі з початком гонінь на лідерів поетичної стилістики, яких звинувачували в надмірному пієтеті до укр. етнокультурних традицій, за чим стояло неявне звинувачення в «націоналізмі». У цьому зв'язку під вогонь партійно-номенклатурної критики потрапив і Б.

Тв.: *Леся Українка. Життя і творчість.* Київ, 1955; *Юрій Яновський.* Київ, 1957; *Михайло Стельмах.* Київ, 1961; *Українська література на екрані.* Київ, 1966; *Амвросій Бучма в кіно.* Київ, 1966; *Олесь Гончар.* Київ, 1968; *Сучасне кіномистецтво Заходу.* Київ, 1968; *Кіномистецтво сьогодні.* Київ, 1972; *Кіноспадщина Юрія Яновського.* Київ, 1987; *Олександр Довженко – публіцист: літературно-критичний нарис.* Київ, 1989; *Шевченкова слава.* Київ, 1989.

Літ.: Сорока М. Вистояти і перемогти: До 80-річчя з дня народження Олега Бабишкіна. *Урядовий кур'єр.* 1998. 10 листопада.

С. Тримбач



БАЖАН

Микола Платонович

(09.10.1904, м. Кам'янець-Подільський – 23.11.1983, м. Київ) – поет, перекладач, культуролог, автор розвідок про кіно, енциклопедист, громадський діяч. Академік АН УРСР (з 1951), з. д. н. України (1966), Герой Соціалістичної Праці (1974). Депутат ВР СРСР (1946–62) та ВР УРСР (1963–83). Член ЦК КПУ (1952–83). У 1943–46 – заступник голови РНК УРСР, а в 1946–48 – заступник голови РМ УРСР. У 1956 першим порушив перед ЦК КПУ пи-

тання про реабілітацію репресованих укр. письменників: *Григорія Епіка, Олекси Слісаренка, Олекси Близька, Дмитра Загула, Бориса Антоненка-Давидовича та ін.* У 1958–83 – головний редактор УРЕ – наймасштабнішого культурологічного проекту радянської України. З ініціативи і під керівництвом Б. видана УРЕ в 17 томах (1959–65) і у 12 томах (1977–85), «Історія українського мистецтва» (Т. 1–6, 1966–68), «Шевченківський словник» (1978). Лауреат двох Сталінських премій СРСР (1946, 1949), Ленінської премії (1983), Державної премії УРСР (1971), Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1965), Державної премії Грузинської РСР ім. Ш. Руставелі (1965). Закінчив Уманський кооперативний технікум (1921). З 1920 – студієць театру «Кийдрамте» (керівник *Леся Курбас*, м. Умань). По від'їзду театру залишився керівником експериментальної театральної студії. Навчався в Київському кооперативному інституті ім. М. Тугана-Барановського (1921–23), в Інституті зовнішніх зносин вивчав мистецтво, історію, соціологію, філософію, літературу (1923–25). Б. – один з найсамобутніших укр. поетів 1920-х. У 1926 виходить перша книжка Б. – збірка «Сімнадцятий патруль». В експресіоністично-бароковому стилі створює «Будівлі» (1924), «Гетто в Умані» (1928), «Розмова сердець», «Дорога» (1930), історична поема «Сліпці». Член ВАПЛІТЕ (1926–28). Один з найближчих послідовників лідера укр. футуризму *Михайля Семенка*, дописувач «Нової генерації» (журнал укр. панфутуристів). У 1924 Семенко працював головним редактором Першої кінофабрики ВУФКУ і залучив до роботи в кіно редактором Б. У 1926–29 – головний редактор часопису «Кіно», багатьма фахівцями потрактовується як засновник укр. школи кінокритики. Б. – автор кількох програмних статей про укр. кінопроцес: «Творчі методи українського радянського кіно-мистецтва: тези доповіді» (1931) та «Місіонери чистого кіно: [про творчі методи кіноків – атака на пролетарське мистецтво]» (1931); на межі 1930-х започаткував в укр. кінопресі численні теоретичні дискусії про роль і функції кіномистецтва». Б. – один з найпродуктивніших укр. сценаристів 1920–30-х. За його сценаріями знято 7 фільмів: «Алім» (у співавторстві, 1926), «Микола Джеря» (1927, за однойменною повістю І. Нечуя-Левицького), «Пригоди полтинника» (1929), «Квартири передмістя» (1930), «Право на жінку» (у співавторстві, 1930), «Рік народження 1917» (у співавторстві, 1931), «Марш шахтарів» (1932). Сценарії «Мокра пристань» (1932), «Катерина» (за поемою Т. Шевченка, 1937), «Серця двох» і «Пристрасть» (у співавторстві з Ю. Яновським) лишилися непоставленими. У 1930-х Б. пише поеми «Число», «Смерть Гамлета», «Трилогию прирастаті», «І сонце таке прозоре», «Безсмертя», цикли «Грузинські поезії», «Узбецькі поезії», «Бориславські оповідання», збірки «Ямби», поеми «Мати», «Батьки й

сини». У 1935 на **Б.** в ОДПУ було заведено справу як на члена «Української військової організації». З початком переслідувань укр. інтелігенції, коли жертвами сталінського терору стають митці – близькі друзі та колеги **Б.**, коло ваплітян, він переважно працює як перекладач (у 1937 виходить переклад знаменитого «Витязя у тигровій шкурі» Шота Руставелі). У його поетичних творах спостережено глорифікацію сталінського сьогодення: «Людина стоїть в зореноснім Кремлі» (1935), поема-трилогія про Кірова «Безсмертя» (1935–37), поема «Клич вождя» (1939). Літературознавець *Ю. Лавріненко* зазначає: «Комуністичний режим щедро вішав Бажанові ордени, звання, нагороди, але при цьому тримав пістолет біля його скроні, для цього і потрібен був режимовий такий поет, щоб герб комуністичний прикрасити такими іменами». **Б.** близько знайомиться з **О. Д.** в його харківський період у 1925, вони жили поряд на вул. Пушкінській у двоповерховому будинку. **Б.** та **Ю. Яновський** в той час чи не найближчі друзі **О. Д.**, члени ВАПЛІТЕ. У нарисі «Митець шукає путі» в книжці спогадів «Полум'яне життя...» **Б.** згадував: «Він був жадібний до всього, що обіцяло йому творчу радість, п'янюче збудження уяви, таємничу поривність натхнення, щасливу можливість вглядатися, пізнавати, відчувати і мистецьки фіксувати багатство життя, повноту існування». **Б.** одним з перших із захопленням вітав к/ф **О. Д.** – флагманські стрічки нового укр. кіно. Він послідовно аналізує творчість **О. Д.**: пише рецензію на «Арсенал» («Монолітний фільм»), з виходом «Звенигори» виступає зі статтю «Легенди та історія: [про к/ф «Звенигора»]», де називає кінострічку «історичною симфонією, що рівної їй немає в світовому кіно», захоплено перераховує неперевершені, досконаліші епізоди Довженкового шедевра («Монолітний фільм»). У 1930 виходить друком книга **Б.** «О. Довженко. Нарис про митця». У серпні 1938 **Б.** та **О. Д.** під час по-



М. Бажан – редактор газети «За Радянську Україну». 1942 р.

їздки на Поділля ледве не стають жертвами ДТП, згодом виникає підозра, що машина була зумисне зламана. У 1930-х **Б.** було завербовано як агента НКВС під псевдо «Петро Уманський». У рапортах співробітників НКВС **Б.** охарактеризовано як людину, що еволюціонувала в бік прорадянських поглядів («начал отходить от наиболее реакционной части националистов-литераторов», а відтак «решено было Бажана вербовать»). Однак у свідченнях «Петра Уманського» **О. Д.** характеризується зазвичай з позитивного боку. Датовано їх 1937–38, 1940–4, найбільше їх з'явилося 1938 (Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб). У роки Другої світової війни **О. Д.** і **Б.** служать при політуправлінні Південно-Західного фронту. **Б.** – відповідальним редактором газети «За Радянську Україну» – органу ЦК КП(б)У і ВР УРСР, створеного в 1941. 07.11.1943 у щойно визволеному Києві **О. Д.**, **Б.** та *С. Голованівський* першими з укр. діячів культури приїхали до Бабиного Яру і побачили гору трупів, залишки одягу і дитячого взуття. **Б.** першим з укр. митців розповів про трагедію у вірші «Яр». У ці ж роки **Б.** стає одним з наскрізних негативних персонажів на сторінках щоденника **О. Д.** і в листах до *Ю. Солнцевої*: «яка байдужа, по суті кажучи, до людей фігурка мого бывшего друга, і яка жалюгідна, боягузлива», «бувший поет», має «нахил до керівних посад», сліпий чиновник, який дивиться на плачучу країну через «школо закритої машини». «Ніхто не буває більшим ворогом, як бывший друг», – резюмує **О. Д.** У Щоденникових записах 14.08.1943 він підведе ризику цієї невротичної обструкції: «Я пасинок у влади. Я не сіль. Сіль – Корнійчук, Бажан і навіть Панч... Вони I-го рангу, я другого». **О. Д.** постійно іронізував і щодо свого військового звання – «інтендант другого сорту». Літературознавець *В. Панченко* інтерпретував це в такий спосіб: «Вони – Довженко й Бажан – виявилися людьми зовсім різної вдачі. Микола Платонович – добряче битий у 1930-х, стриманий, обережний, застебнутий на всі гудзики. У ньому давно поселився пильний внутрішній редактор,



Титул брошури М. Бажана «О. Довженко» (Харків, 1930). Малюнок Василя Кричевського

який усе ретельно збалансовував. Бажанові пристрасті схожі на магму, що кипить десь у невидимих глибинах. Олександр Петрович – до краю екзальтований, нестримний, вибуховий, категоричний, полум'яний, готовий будь-якої миті кинутися сторч головою, рвати загати». Сам **Б.** у спогадах стримано називав **О. Д.** «емоційною, легко розгойдуваною» натурою. А в цій конкретній ситуації стан **О. Д.**, що перебував на межі нервового зриву з-за багатьох факторів: дратівливість з-через перебування в евакуації, нереалізованість, тривога за батьків, які залишилися в окупованому Києві, «розгойдувала» також його дружина Юлія Солнцева. У ніч із 30 на 31 січня 1944 **Б.** разом з іншими діячами укр. культури (*М. Рильським, О. Корнійчуком*) був учасником засідання політбюро ЦК ВКП(б) за участю *Сталіна, Молотова, Берії* та ін., де обговорювалася повість **О. Д.** «Україна в огні». Вождь виступив із критикою «ревізії лєнінізму», звинувативши митця в укр. націоналізмі, ворожому ставленні до національної політики в СРСР, нехтуванні принципами інтернаціоналізму, що послугувало початком публічної кампанії проти **О. Д.** Через рік після засідання політбюро (31.1.1945) **О. Д.** назве в Щоденнику цей день «роковинами смерті». Та вже 27–29 лютого 1944 **О. Д.** написав **Б.** розлогого листа, який, напевне, не досяг адресата, де звернувся до нього як до високопосадовця, щоб дізнатися про настрої верхівки щодо його «шельмування», оповідав про творчі плани. У 1947, під час чергової хвилі боротьби з «націоналістичними ухилами» укр. митців, у газеті «Радянська Україна» було надруковано розгромну статтю «Проти націоналістичних перекручень в сучасній науці про історію України», у якій йшлося про твори *М. Рильського, «Україна в огні» О. Д.* та роман



М. Бажан та О. Довженко



*М. Бажан та О. Довженко.
м. Валуйки Белгородської обл. РРФСР. 1943 р.
ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного
(од. обл. 0–196007)*

Ю. Яновського «Жива вода». **Б.** змусили її також підписати. За свідченням *Олеся Гончара*, який дружив з **Б.**, він не міг собі пробачити цього вчинку, як і низки інших внутрішніх компромісів. **Б.** намагався спокутувати провину, використовуючи важелі, які мав як письменник-високопосадовець. Зокрема, як керівник СРПУ (1953–59) рекомендував видавництву «Радянський письменник» внести до плану на 1956 видання книжки сценаріїв і оповідань **О. Д.** Попри емоційне й неоднозначне ставлення до нього **О. Д.**, **Б.** був одним із чільних поціновувачів і популяризаторів творів **О. Д.**, першим критиком, який називав його перші к/ф світовими шедеврами. «Довженко стоїть на чолі цієї епохи», – писав **Б.** у 1932 про молоде укр. кіно. **Б.** залишив спогади про молоді літа **О. Д.** «Митець шукає путі» та текст-підсумок «Диптих про Олександра Довженка. ч. II. Написано через сорок два роки».

Тв.: Арсенал. Кіно. 1928. № 12 (48); Легенди та історія: [про к/ф «Звенигора»]. Кіно. 1927. № 21/22 (33/34); Земля: [про майстерність Олександра Довженка]. Кіно. 1930. № 5 (77); Довженко. Нарис про митця. Харків, 1930; Митець шукає путі. Полум'яне життя. Київ, 1973; Майстер залізної троянди: лист у вічність. Спогади про Юрія Яновського. Київ, 1980; Диптих про Олександра Довженка. Ч. II. Написано через сорок два роки. Мало-відомі мистецькі сторінки. Київ, 2014.

Лит.: Агеева В. Візерунок на камені. Микола Бажан: життєпис (не)радянського поета. Львів, 2018; Орелович С. Про теоретичний диспут в кіно. Кіно. 1931. № 7/8 (103/104). С. 13–14. № 9 (105); Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Лаврінченко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей. Київ, 2001; Довженко О. Щоденникові записи. 1938–1956. Харків, 2013; Панченко В. Вже я не Довженко, а чорт... (історія однієї дружби). URL : <http://litakcent.com/2017/08/31/vzhe-ya-nedovzhenko-a-chort-istoriya-odniyeyi-druzhibi> (дата звернення 10.07.2022); Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб. Київ, 2021. Т. 1, 2.

О. Волошенюк



**БАЙДА,
ВИШНЕВЕЦЬКИЙ
Дмитро Іванович**

(близько 1517, м. Вишнівець – 1563–64, м. Стамбул, нині Турецька Республіка) – укр.-литовський магнат на Волині, князь гербу Корибутів з династії Гедиміновичів. Козацький ватажок, гетьман Війська Запорозького (1551–57, 1559–63); князь Белевський (1557–1559); господар Молдови (1563); урядник Королівства Польського (староста канівський і черкаський). У 1553 починає збирати на острові Мала Хортиця козацьку ватагу, з якою подається на службу до Туреччини, потім переїздить до Польщі, де король Сигізмунд-Август призначає його «стражником на Хортиці». **Б.** будує на Малій Хортиці малоприступний замок, який послугувався зразком для створення інших січей. Після конфлікту з королем **Б.** знаходить нового покровителя – московського царя Івана Грозного. З літа 1561 втручається в боротьбу за трон молдовського господаря. Його полонить інший претендент Штефан Томша і, запобігаючи перед Портою, відправляє **Б.** до Стамбула. Західні дипломати свідчили, що смерть **Б.** була мученицькою: його повісили за ребро на гак муру (за іншою версією – скинули з муру башти на узбережжі поблизу Галати, і він зачепився за закріплені в мур гаки). Князь страждав 3 дні, зазнаючи тортур і проклинаючи іновіриців. Не витримавши цих проклять, турки поцілили воїна стрілою. Лицар приграниччя, який служив багатьом господарям, зокрема й турецьким, у фольклорі він постає навіть не укр., а загальнослов'янським героєм – символом боротьби з мусульманським світом. На той час «байдами» називали відчайдушів, козаків, людей, які вели вільне життя, а також тих, хто прой-

шов посвяту на «характерників» – віщунів, здатних бачити приховані скарби, повертати до життя померлих. І хоча князь не фігурує як **Б.** в автентичних історичних джерелах, але реальний та фольклорний образ нашаровуються один на одного, тож у «Пісні про Байду» постає вже збірний гіперболізований образ козака-українця, який не боїться смерті і навіть перед її загрозою не зрадить рідної віри та здатний помститися ворогам. «Пісня про Байду» стає стійким елементом козацького мітотворення. Козаки в **О. Д.** – активні співтворці історії, розмовники під час його пошуків виразників національної самосвідомості та роздумів щодо національної долі. **О. Д.** неодноразово звертається до образу **Б.** як уособлення славного укр. козацтва, націєтворного символу. Він для **О. Д.** невіддільний від інших героїчних символів доби козацтва – Кривоноса, Сагайдачного, Богуна, Хмельницького. 14.06.1942 **О. Д.** записує у Щоденнику, що обговорював із М. Гречухою (головою Президії ВР України, 1939–54), незмінним учасником усіх комісій, де йшлося про укр. історію, проблему браку укр. історичної освіти і, відповідно, історичної пам'яті: «Боже ти мій! 25 років немає словників і немає історії. Країна виховання безбаченків... Де ж рости дезертирам, як не у нас. Бийте, товариші, німців. Рятуйте народ як славний Богдан, Богун, Сагайдачний, Байда. "А що це за люде?" – питають один одного адресати промов. – "Байда – та це ж наш старший лейтенант"». **О. Д.** переймався проблемою наступності історичної пам'яті: адже перший загальнодоступний підручник з історії України «Історія Української РСР» **О. Касименка** вийшов лише в 1953. Його підготування тривало понад 15 років і супроводжувалося кількома кампаніями проти націоналізму в укр. історіографії та черговим «переписуванням» історії, де дедалі більше місце посідала рос.-укр. «дружба» як передумова укр. державності. Образ **Б.**-козака в щоденникових записах **О. Д.** позначає символічну відстань, яку мають пройти українці до національної ідентифікації. Коли він пише ескіз сцени прощання матері з загиблим сином-командиром, у ньому внутрішній голос автора мовить про героїв-козаків, які залишаються неопізнані власним народом: «<...> ймо того Байди, що біля Пилипа живе». В оповіданні **О. Д.** «Народні лицарі» **Б.**, Наливайко, Богун та Кривоніс уособлюють славне козацьке минуле укр. народу, «люде, яких не візьме ні меч, ні вогонь», які звертаються до кожного бійця: «Чи не даремно ж ми гинули?». Образ **Б.**, як і інших козацьких ватажків, – це мистецькі аргументи **О. Д.** на користь повноправності історії, культури, мови України, які він постійно наводить, коли «Україна в вогні».

Літ.: Войтович Л. Княжа доба: портрети еліти. Біла Церква, 2006; Сорока Ю. Байда – Вишневецький. Харків, 2012; Довженко О. Щоденникові записи. Харків, 2013.

О. Волошенюк



**БАЙЗЕНГЕРЦ
Георгій (Гайнріх) /
WEISEBNERZ Heinrich**

(05.03.1891, м. Дортмунд, нині ФРН – 24.03.1977, м. Вісбаден, ФРН) – німецький художник. Народився в сім'ї майстра столярної справи. У юнацькі роки навчався на живописця, після чого займався декоративно-прикладним мистецтвом та декоративним живописом. Серед перших к/ф за його участі – «Падіння» / Der Absturz (1923), «Любов королеви» / Die Liebe der Königin (1923), «Гарраган» / Garragan (1924). Працював в СРСР у середині 1920-х. Один із шести німецьких кінематографістів, які 1925 (1926, за свідченням П. Нечеси) на запрошення ВУФКУ приїхали в Україну на Першу кінофабрику ВУФКУ. Як художник-декоратор та художник-постановник брав участь у створенні понад 25 х/ф на Першій кінофабриці ВУФКУ, серед них – «Спартак» (1926), «Гамбург» (1926), «Беня Крик» (1926), «Борислав сміється» (1927), «Мандрівні зорі» (1927), «Вибух» (1927), «Гамбург» (1927), «Справа № 128/с» (1927), «Свіжий вітер»



Кадр із к/ф «Сумка дипкур'ера»

(1927), «В погоні за щастям» (1927, у співавторстві), «Два дні» (1928), «Проданий апетит» (1928, у співавторстві), «Джиммі Гігінс» (1928), «Лавина» (1928), «Черевички» (1928, у співавторстві), «За стіною» (1928, у співавторстві), «За монастирською стіною» (1928, у співавторстві), «Тамілла» (1928), «Нічний візник» (1929, у співавторстві), «Перлина Семіраміди» (1929, у співавторстві). Оформив к/ф «Сумка дипкур'ера» (1927) О. Д. У співпраці з оператором М. Козловським витворив виразний світ, який почасти нагадує пластику кращих німецьких к/ф 1920-х. Просторові декоративні рішення – кімната будника, матроський кубрик, таверна «Мокра палуба» тощо – дали можливість вибудувати досить складні, багатоплощинні композиції кадру, забезпечували побутово-психологічну правдоподібність побудови мізансцен. Після повернення до Німеччини продовжував працювати в кіно (к/ф «Анна та Елізабет» / Anna und Elisabeth (1933), «Блакитна маска / Maske in Blau (1943), «Темна зірка» / Der dunkle Stern (1955) та ін.).

Вибрана фільмографія: «Гамбург» (1926, реж. В. Балюзек); «Беня Крик» («Кар'єра Бені Крика», 1927, реж. В. Вільнер); «Блукаючі зорі» («Мандрівні зорі», 1927, реж. Г. Гричер-Чериковер); «Два дні» (1927, реж. Г. Стабовий); «Свіжий вітер» (1927, реж. Г. Стабовий); «Борислав сміється» («Королі воску», у співавторстві з художником-консультантом В. Кричевським, 1927, реж. Й. Рона); «Сумка дипкур'ера» (1927, реж. О. Довженко); «Непереможені» («Антоні Терметто», 1928, реж. А. Кордюм); «Джиммі Гігінс» (1928, реж. Г. Тасін); «За стіною» (1928, реж. А. Бучма); «Лавина» (1928, реж. І. Перестійні); «Лісова людина» (1928, реж. Г. Стабовий); «Перлина Семіраміди» (1928, реж. Г. Стабовий); «Проданий апетит» (1928, реж. М. Охлопков); «Черевички» (1928, реж. П. Чардинін); «Нічний візник» (разом із Й. Шпінелем, 1929, реж. Г. Тасін).

Лит.: Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 1986. Т. 1: 1917–1930.

В. Горпенко, О. Волошенюк

**БАКШІ
Олександр Онисимович /
БАКШІ**

Александр Анисимович

(1885, м. Керч – після 1946) – рос. та американський дослідник раннього кіно і нового театру початку ХХ ст. Навчався в Санкт-Петербурзі. У 1911 виїхав в Англію. З 1926 жив і працював у Нью-Йорку. У 1929–33 – постійний кореспондент журналу «The Nation». Активно листувався із В. Меєрхольдом та В'яч. Ивановим. У статтях пропагував та розвивав ідеї модерністського театру. У 1933–46 здебільшого перекладав радянські п'єси та романи. Б. виходив з того, що модернізм переакцентує мистецтво з репрезентації на презентацію. Тому головне в кіно те, що відбувається в системі координат, запрограмованих автором. Глядач має прийняти за-

пропоновані правила естетичної гри. Тому в кіно небажана присутність самої реальності, фотографічність – перешкода для повноцінного контакту екрана та глядача, «гра ліній і фарб – це все, чого потребує плоский екран». Водночас **Б.** передбачив виникнення стереоскопічної проєкції. Вітав експерименти Абея Ганса в «Наполеоні» щодо поліекрана. Наголошував на особливій важливості категорії часу для розуміння природи кіно. У 1927 із захопленням описував можливості кіно, яке дарує «владу над простором і часом». Владу над простором дає особливий тип сюжетності кіно. Завданням стає позбавлення від грубості реалістичних картин і створення «репрезентативної кінодрами, драматизуючи сюжет, замінюючи мімічну гру хореографічною й акцентуючи архітектурність постанови». Зокрема, специфічна розважальність кіно (приклад чого – жанри комедії та водевілю) заснована на особливій ритміці. Сюжетність – ключ до виникнення катарсичного кіно, саме сюжетними засобами глядача втягують в екранну реальність. Привітав «Арсенал» **О. Д.** як зразковий приклад поєднання динамічної дії та символічної насиченості. У рецензії на к/ф **Б.** відзначив «власне кінематографічне використання ритму», який варіюється від повної тиші, зупинки дії до божевільного руху. У відгуку 1930 на «Землю» **Б.** констатував відступ режисера від принципів, заявлених у попередній стрічці, ослаблення «могутнього динамізму та симфонічного ритму «Арсенала», акцент на «статичній, живописній красивості». Наслідок цього – те, що «символічна ексцентричність, яка була випадкова в «Арсеналі», тепер стала доміантною рисою, непереконливою і натягнутою там, де виявляється у стилізованій грі акторів, і роблений, штучний у своїх образах». Вочевидь, теоретика не влаштувала наявність «слідів реальності» та певний надмір символів і відсилань до мітологічних кодів. Тексти **Б.** – один із виразних епізодів діалогу теоретиків модернізму та к/ф **О. Д.**

Лит.: Baksh Alexander. The Cinematograph as Art. *The Drama*. 1916. № 22; Bakshy Alexander. The Path of the Modern Russian Stage; Potamkin H. A. Alexander Bakshy. *National Board of Review Magazine*. 1927; Bakshy Alexander. The Artistic Possibilities of the Cinema. *The National Board of Review Magazine*. 1928; Bakshy Alexander. The Miracle of «Arsenal». *The Nation*. 1929; Bakshy Alexander. Soil. *The Nation*. 1930. 29 October. Vol. 131. № 3408; Moore U. Illusion in the Theatre: the Theories of Bakshy. *Quarterly Journal of Speech*. 1935. September; reprinted in: Potamkin Harry Alan. *The Compound Cinema: The Film Writings* / Ed. Lewis Jacobs. N. Y, 1977; Vol. 129. № 3360; Бакши А. Кинематограф как искусство; Янгиров, Рашит. Театр и кинематограф: Старые споры о главном. *Киноведческие записки*. 1998. V. 21. № 39; Берд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие В. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского. *Новое литературное обозрение*. 2006. № 81.

С. Тримбач

БАЛАСАНЯН

Гурген Аршакович /

???????? ???? ???? ?????

(15.10.1910, Артамет, нині Республіка Вірменія – 05.12.1982, м. Єреван, нині Республіка Вірменія) – вірменський кінорежисер і сценарист. З. д. м. Вірменської РСР (1963). Закінчив режисерський факультет ВДІКу (1936). Працював на к/ст. «Вірменфільм». Під час Другої світової війни був режисером фронтових знімальних груп. Поставив понад 80 документальних фільмів. Основною темою творчості **Б.** була історія та сьогодення Вірменії: «Свято сили і краси» (1939), «Тисячоліття» (1939), «Сини Вірменії у Вітчизняній війні» (1944), «Зангезурці» (1946), «Ленінакан» (1949), «Вина Вірменії» (1953), «Месроп Маштоц» (1962), «Саят-Нова» (1963), «Єреван–2750» (1968), «Виноградарство у Вірменії» (1974), «Гірське плідівництво у Вірменії» (1976), «Я побачив могутню Вірменію» (1977), «Перлина Вірменії» (1979) та ін. Написав сценарії до більшості своїх стрічок. Працював над документальним фільмом про Вірменію «Страна родная» (1945) із **О. Д.**, який виступив художнім керівником і автором дикторського тексту проєкту.

Л. Новікова



БАЛИЦЬКИЙ

Всеволод

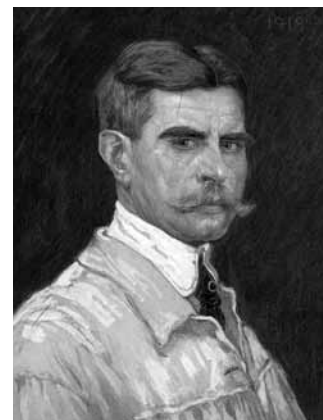
Аполлонович

(27.11.1892, м. Верхньодніпровськ – 27.11.1937, м. Москва, нині РФ) – радянський діяч органів ВУНК–ОДПУ–НКВС, комісар державної безпеки 1-го рангу (26.11.1935), один з організаторів Голодомору. Від грудня 1919 – голова Київ. ГНК та повноважний представник Всеросійської НК в Правобережній Україні, від квітня 1920 – заступник голови центрального управління НК, від квітня 1921 до березня 1922 – заступник голови, водночас – командувач військ ВУНК. Від березня 1922 – заступник голови ДПУ, від 01.10.1923 до 25.07.1931 – голова ДПУ УСРР і повноважний представник ОДПУ по УСРР (від березня до листопада 1930 – за сумісництвом нарком внутрішніх справ УСРР). Член ЦК

КП(б)У з грудня 1925 по травень 1937. Від листопада 1932 до лютого 1933 – особливий уповноважений ОДПУ по Україні. Разом з П. Постишевим відряджений в Україну за постановою ЦК ВКП(б) від 24.01.1933, де виконував завдання щодо остаточної ліквідації селянського спротиву колективізації сільського господарства за умов Голодомору 1932–33, боротьби із «скрипниківщиною» та ліквідації українізації політики і її наслідків. Заарештований за наказом наркома внутрішніх справ СРСР М. Єжова 07.07.1937 за звинуваченням в організації «антирадянського заклоту в НКВС УРСР» і засуджений до розстрілу. Вирок виконано в Москві. Не реабілітований. За свідченням Ю. Солнцевої О. Д. був знайомий з Б. У її спогадах йдеться про те, що на початку 1933 тодішня укр. влада ухвалила рішення про арешт митця. Його врятувала зустріч із Сталіним, яка відбулась у березні 1933 в Кремлі; посередником виступив голова ГУКФ СРСР Б. Шумяцький. «Уже позднее, – пригадувала Солнцева, – Александр Петрович узнал от МВД города Киева Балицкого, что был звонок от Сталина к нему и Сталин спрашивал подробно о Довженко и начальник МВД рассказал Довженко, как он ответил Сталину (Балицкий любил Довженко и был с ним откровенен), но что ордер на арест у него есть. Очевидно, после разговора со Сталиным ордер был ликвидирован. Весь этот разговор [Довженка з Балицьким. – С. Т.] происходил на спортивном празднике в Киеве. Пребывание в Киеве для Александра Петровича стало невыносимым». (Солнцева Ю. Воспоминания...). Сам О. Д. свої добрі стосунки з Б. ніде не підтверджував. У вже повенному щоденниковому записі (від 18.04.1948) він з обуренням свідчить про нівечення архітектурного ансамблю Києва, серед винуватців називає й Б.: «Написати докладно, як підлабузники з архітектурної управи і підсліпуваті дилетанти нівечили його, ставлячи по запискам “великих товарищів” Балицького, Косіора, Петровського, Постишева і інших жалюгідні коробки на самих видатних точках». Логічним буде припущення щодо особливих стосунків Б. із самою Ю. Солнцевою, які вона у спогадах екстраполювала на О. Д.

Літ.: Золотарьов В., Шаповал Ю. Гільйотина України. *Літературна Україна*. 1992. № 36, 37; Шаповал Ю. Україна 20–50-х: сторінки ненаписаної історії. Київ, 1993; Золотарьов В., Шаповал Ю. В. А. Балицький. На шляху до правди про нього. *УЖ*. 1993. № 4–6, 7–8; Шаповал Ю. ЧК-ГПУ-НКВД в Україні: особи, факти, документи. К. 1997. 705 с.; Шаповал Ю., Золотарьов В. Всеволод Балицький: особа, час, оточення. Київ, 2002; Солнцева Ю. Воспоминания. Разрозненные главы. *Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки*. Київ, 2014; Солнцева Ю. «Мне очень трудно было не показать тяжелого времени Александра Петровича...». *Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки*. Київ, 2014.

С. Тримбач



БАЛУШЕК

Ганс /

BALUSCHKEK Hans

(09.05.1870, м. Бреслау, нині м. Вроцлав, Республіка Польща – 28.09.1935, м. Берлін, нині ФРН) – німецький живописець, графік. Жив і працював у Берліні. Навчався в Берлінській академії мистецтв (1889–94). Друкувався на сторінках гумористичного журналу «Сімпліциссімус» («Simplicissimus»). Створював афіші до театральних постанов і к/ф для кінопрокату. З 1899 – член берлінського Сецесіону (Berliner Seccession), з 1913 – Вільного Сецесіону, об'єднання художників і скульпторів, що перепечували академічне мистецтво. У живописних і графічних творах Б. продовжував традиції реалізму та натуралізму. Провідна тема творчості – зображення соціальних низів. Основні роботи: серія картин, присвячених залізниці та життю пролетаріату («Пролетарки», 1900), графічні цикли, героями яких були люмпени та соціальні низи великого міста («Жертви» (1906), «Берлінське життя в картинах» (1910), «Дні революції» (1919), «Із життя бідних» (1921), «Із книги картин соціального життя» (1925), «Народ» (1927) та ін. За часів Третього Рейху роботи Б. було заборонено виставляти, більшість художньої спадщини загинула. Німецький дослідник Ханс-Йоахим Шлегель опублікував інформацію, згідно з якою, художня освіта О. Д. розпочалась у Б. Деякий вплив німецького художника помітний у к/ф «Арсенал», передусім у візуальних образах машин та відтворенні соціальних контрастів.

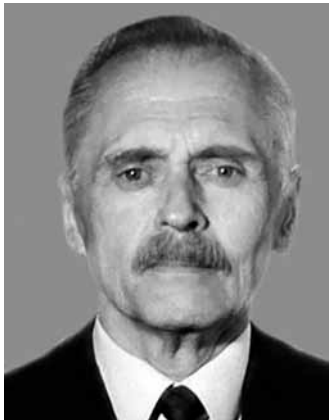
Літ.: Шлегель Х.-Й. Берлин и Германия Александра Довженко. *Киноведческие записки*. 1996. № 31.

О. Пашкова

БАРАБАШ

Юрій Якович

(10.08.1931, м. Харків) – літературознавець, державний та громадський діяч. Доктор філологічних наук (1969), професор (1971). Член НСПУ (1957). Лауреат Міжнародної премії Фундації



О. і Т. Антонович (1998), Національної премії України імені Тараса Шевченка (2004). Закінчив Київський університет (1955). Працював головним редактором журналу «Прапор» (1960–61). З 1961–65 – заступник головного редактора «Літературної газети» в Москві, кілька років працював в апараті ЦК КПРС, у 1975–77 – директор Інституту світової літератури АН СРСР, 1977–83 – 1-й заступник міністра культури СРСР, 1983–86 – головний редактор газети «Советская культура». Автор праць з теорії літератури та історії укр. літератури, культурологічних публікацій у періодиці. Аналізував твори Г. Сковороди, Т. Шевченка, В. Винниченка, В. Еллана-Блакитного, Є. Маланюка, В. Сосюри, В. Барки, О. Гончара, А. Любченка, Григора Тютюнника та ін. У дослідженнях, присвячених літ. спадщині О. Д., підкреслював національну специфіку його творчості. Особливу увагу звернув на питання співвідношення реалізму та романтики у творах О. Д., зокрема, у її власне мовній іпостасі. Зауважив, що у творах О. Д. акцентовано на глибокому злитті художника зі своїм народом, що й визначає народність творчості митця. Проаналізував співвідношення різних естетичних категорій в О. Д. – героїчне / легендарне, народне / національне, романтичне / реалістичне.

Тв.: Поет і час. Київ, 1958; Крилатий реалізм. Харків, 1961; Чисте золото правди: деякі питання естетики і поезики О. Довженка. Київ, 1962; Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики. Москва, 1968. Причинки до теми «Гоголь і українське літературне бароко (генезис і типологія)». Слово і час. 1992. № 9; Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. Київ, 2007.

С. Тримбач

БАРБЕ

Лео (Леонід) Осипович

(11.10.1897, м. Миколаїв – ?) – характерний актор. Знявся у к/ф: «Советский воздух» (1925, реж. Л. Шеффер, к/м, генерал Болванеску), «Беня Крик» (1926, реж. В. Вільнер, Мугинштейн), «Гамбург» / «Червоне братерство» / «Історія однієї втечі» (1926, реж. В. Баллюзек, соціал-демократ), «Тарас Трясило» / «Повість про гаряче серце» (1926, реж. П. Чардинін, ксьондз), «Справа № 128» (1927, реж. А. Кордюм), «Октябрюхов и Декабрюхов» (1928, реж. О. Смірнов, О. Смірнова-Іскан-

дер, Жан), «Земля кличе» (1928, реж. В. Баллюзек, ребе Меер) та ін. У спогадах П. Масохи є коротка згадка: «Л. Барбе – тонкий актор плану гіньйоля. Образи, що він створив, – генерал Болванеску, горбаня із собачкою, румуна з мавпою, монаха-католика, єврейського ребе (самі назви чого варті!) не мали собі рівних». У 1930-х працював у Крайовому драматичному театрі ім. М. Горького у Владивостоку. У лютому 1937 засуджений за ст. 58–10 ч. 1 КК РРСФР на 5 років позбавлення волі. З 1946 проживав на спецпоселенні за національною ознакою в Омській обл. Реабілітований 21.11.1956. У к/ф О. Д. «Звенигора» (1927) Б. зіграв невелику, сповнену символічної багатомірності роль монаха-католика, який зазіхає на скарби України. Образ цей лиховісний і вишуканий. Звивисті лінії костюма, оприскливий вигин вуст підкреслюють підступність персонажа, тоді як у зосередженому погляді монаха сконцентрувалися віки католицької культури, яка в контексті польсько-радянського протистояння середини 1920-х мала трактуватися винятково негативно. Б. кількома точними штрихами поєднав у своєму персонажі антиклерикальні мотиви з глибоко драматичним баченням проблеми укр.-польських взаємин, уникаючи пропагандистської однозначності.

Літ.: Масоха П. Кризь кінооб'єктів часу. Спогади ветеранів українського кіно. Київ, 1970; Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ, 2003; Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. Київ, 2018.

Л. Новікова



Кадр із к/ф «Звенигора».
Л. Барбе в ролі монаха



**БАРТЕЛЕМИ
Аменгуаль /
BARTHÉLEMY Amengual**

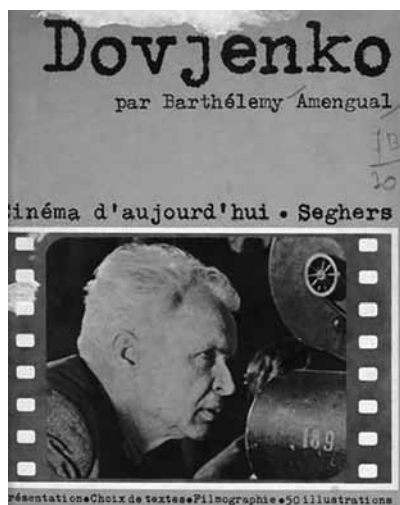
(22.10.1919, нині Алжирська Народна Демократична Республіка – 17.08.2005, м. Валанс, Французька Республіка) – французький кінокритик. Після Другої світової війни брав участь у створенні кіноклубів, модерував дискусії про кіно. У 1968 переїхав до Парижа. Чимало статей **Б.**, написаних для французьких журналів (*Les Cahiers du cinéma*, *Positif*, *L'Écran français*, *Jeune cinéma*, *CinémaAction* та ін.), увійшло до його антології «Від реалізму до кіно» / *Du réalisme au cinéma*, відзначеної нагородою Французького синдикату кінокритиків. Нарівні із *Ж. Садулем*, *Л. Деллюком*, *Ж. Епштейном* та *Л. Муссінаком* **Б.** визначав шляхи французької критичної школи. Є автором монографій, присвячених *Ж. Віго*, *Ч. Чапліну*, *Р. Клеру*, *Г. В. Пабсту*, *В. Пудовкіну*, *С. Ейзенштейну*, *Ж.-Л. Годару* та ін. Опублікував два дослідження про **О. Д.**: «Довженко. Кіно сьогодні» / *Dovjenko. Cinéma d'aujourd'hui* (1970) і «Майстер соняшника: Олександр Довженко» / *Le maître au tournesol: Alexandre Dovjenko* (1999). **Б.** вважав, що монтажна школа радянського кіно «реалізувала свої найвищі прагнення, наблизившись до уявного художнього абсолюту», у двох шедеврах: «Жовтні» (1927) *С. Ейзенштейна* та «Арсеналі» (1929) **О. Д.** Він під-

креслював здатність **О. Д.** парадоксально досягати динамічності, сили й патетики в статичних планах і кадрах-поняттях (траншея, потяг, мати). За оцінкою кінокритика, «Арсенал» відкинув хронологію дійсності, щоб перетворитись на поему, а «Звенигора» наблизила фольклор до шляхетності давнього епосу. **Б.** вбачав в «Арсеналі» довершений зразок соціально-політичної характерології й поцінував промовистість і значущість типів, яких митець змушує глядача розпізнавати в кожному окремому образі. За визначенням **Б.**, цей к/ф оживляє «нуртуюча людяність, подих спекотного, космічного життя», яке передає атмосферу й тогочасну духовну реальність України. **Б.** відзначає космічну гармонію творів **О. Д.**, захоплюється його спроможністю передавати в екранних образах «смак вітру, тепло дощу, духмяну свіжість садів», перетворити зафільмованих з низької точки людей і тварин у живі статуї на тлі блакиті небосхилу. Увагу французького інтерпретатора творчості **О. Д.** привертають коні, яких він зауважує в картинах майстра і в яких вбачає ознаку містерії, а в «Звенигорі» – «втілення величі укр. нації». **Б.** позиціонує **О. Д.** як одного з небагатьох новаторів, які заснували радянську школу кіно.

Тв.: Олександр Довженко: [уривки з статті]. *Жовтень*. 1972. № 4; Трагічна ода робітникам «Арсеналу». *Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури*. Київ, 1984; *Alexandre Dovjenko*, Seghers, coll. *Cinéma d'aujourd'hui*. Paris, 1970; *Le maître au tournesol: Alexandre Dovjenko*. Edition Cinematheque française, 1999.

Лім.: Liandrat-Guigues S. Amengual Barthélemy (1919–2005). *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 janvier 2022. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/barthelemy-amengual/> (дата звернення 10.07.2022).

Л. Новікова



Обкладинка
книги
А. Бартелеми
«Довженко.
Кіно сьогодні»



**БАРБЮС
Анрі /
BARBUSSE Henri**

(17.05.1873, м. Аньєр-сюр-Сен, нині Французька Республіка – 30.08.1935, м. Москва, нині РФ) – французький письменник, журналіст і суспільний діяч. Член Французької комуністичної партії (з 1923).

Лауреат Гонкурівської премії (1916). Зарубіжний почесний член АН СРСР (1933). Син літератора. Закінчив літературний факультет Сорбонни. У збірці віршів «Плакальниці» (1895) і романі «Пекло» (1908) переважають песимістичні настрої. Під час Першої світової війни пішов на фронт добровольцем. У 1916 надрукував роман «Вогонь», написаний на фронті, де реалістично зобразив військове повсякдення і психологію солдатів, які замислюються над суттю війни. Роман «Ясність» (1919) продовжував військової тематику. З ентузіазмом сприйняв жовтневий переворот у Росії 1917. Разом з Р. Ролланом згуртував антиімперіалістично налаштовану інтелігенцію навколо міжнародної групи «Clarté» (1919). Закликав до революційних дій у книжці «Світло з безодні» (1919), збірці статей «Слова бійця» (1920). Кілька разів відвідував СРСР. У маніфесті «З ножом у зубах» (1921) писав, що виникнення радянської Росії – «найпрекрасніше явище у світовій історії». У 1925 надруковано роман «Кільця», де світова історія зображена як ланцюг страждань народних мас. У памфлетно-публіцистичній книжці «Кати» (1926) викривав білий терор у балканських країнах. Виступав на стороні звинувачення на процесі С. Шварцбарда, який убив С. Петлюру. У 1927 Б. брав активну участь у Конгресі друзів Радянського Союзу в Москві. Надрукував збірку новел «Події» (1928, у рос. перекладі – «Правдивые повести», 1929). У 1930 вийшла книжка «Росія», де Б. вітав соціалістичне майбутнє. Естетичним маніфестом письменника була книжка «Золя» (1932), де Б. виступив адептом реалізму. Очолював Всесвітній конгрес проти імперіалістичної війни (Амстердам, 1932) і Всесвітній комітет боротьби проти війни і фашизму (1933), брав участь у Міжнародному конгресі письменників на захист культури (Париж, 1935). Книга Б. «Сталін» (1935) відрізнялась апологетикою щодо особистості Сталіна. Збирав матеріали для біографії Леніна, яку не встиг завершити. Захворів на пневмонію в Москві, де й помер у серпні 1935. Похований на цвинтарі Пер-Лашез у Парижі. Під час перебування Б. в Одесі місцева секція ВУФКУ продемонструвала йому щойно завершений к/ф О. Д. «Арсенал». У статті в газеті «Известия» (Москва, 14.02.1929) Б. високо оцінив к/ф О. Д. За кілька днів потому газета «Le Monde» (1929, № 37) помістила статтю Б. «Прекрасний український фільм – “Арсенал”». «“Арсенал” – це, на мою думку, фільм високого класу кінематографічної продукції... Це – великий фільм». Письменник підкреслював технічну досконалість, вирізняв монтажну концепцію, де акцентував відомі монтажні паузи, відзначав емоційну напругу картини. Висновок Б. був однозначний: «Привітаймо ж радісно ім'я цього прекрасного нового солдата полум'яного мистецтва – Довженка!».

Вибрані тв.: Избранные произведения. Москва, 1952; Несколько уголков сердца. Рассказы. Москва, 1963;

Огонь. Ясность. Правдивые повести. Москва, 1967; Прекрасний український фільм – «Арсенал». Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973.

Лит.: Луначарский А. Статьи о литературе. Москва, 1957; Исбах А. Лицом к огню. Москва, 1958; Видаль А. Барбюс – солдат мира. Москва, 1962; Гуро И., Фоменко Л. А. Барбюс. Москва, 1962; Андреев Л. История зарубежной литературы. Москва, 1969. Ч. 1; Барбюс А. Библиографический указатель. Москва, 1964; Brett V. Henri Barbusse. Sa marche vers la clarte, son mouvement Clarte. Prague, 1963.

О. Пащикова



БАРВІНСЬКА

Феодосія Андріївна

(30.05.1899, м. Суми – 12.10.1966, м. Київ) – актриса. Н. а. УРСР (1943). Народилася в акторській сім'ї. З 14 років на театральній сцені. У 1921–58 працювала в Київському театрі ім. І. Франка. Акторським роботам Б. притаманні пластична виразність та емоційна насиченість. Серед ролей: Оксана («Гайдамаки», за поемою Т. Шевченка); Наташа («Суєта» І. Карпенка-Карого); Софія («Безталанна» І. Карпенка-Карого); Коринкіна («Без вини винуваті» М. Островського); Ліда («Платон Кречет» О. Корнійчука); Стеха («Назар Стодоля» Т. Шевченка) та ін. У к/ф О. Д. «Іван» (1932) зіграла гротескну роль дружини обивателя-міщанина. Роботи в інших к/ф: «Червона хустина» (1934, реж. Л. Френкель), «Під золотим орлом» (1957, реж. М. Афанасьєва).

Лит.: Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004.

С. Тримбач

БАРСЬКА

Маргарита Олександрівна /

БАРСКАЯ Маргарита Александровна

(02.07.1903, м. Баку, нині Азербайджанська Республіка – 1939, м. Москва, нині РФ) – актриса, кінорежисерка, сценаристка. Закінчила Державну азербайджанську драматичну студію (Баку, 1922). З 1922–23 – актриса Одеського драматичного театру «Красный факел», 1923–29 – актриса Державної драми (Одеса) та Першої кінофабрики ВУФКУ. Одночасно працювала помічником, потому – асистентом режисера П. Чардиніна, дружиною якого була



у 1925 знято варіант к/ф «Тарас Шевченко» Чардиніна для дітей. З 1929 починає працювати в Москві. У 1930 робить першу дитячу навчальну стрічку «Кто важнее – что нужнее» – про політику партії на селі. Найуспішнішою режисерською роботою **Б.** став к/ф «Рваные башмаки» (1933). Дія стрічки відбувається в неназваній країні Західної Європи. Картина здобула високу оцінку критики, її підтримали Максим Горький та Р. Роллан. У середині 1930-х бере участь у створенні к/ст. «Союздیتфільм». Її новий к/ф «Отец и сын» (1936) не вийшов на екрани. Проблематика виховання радянських дітей, подана не в парадному, офіційному ракурсі, видалася несвоечасною. Крім того, дався взнаки арешт К. Радека, з яким **Б.** пов'язували особисті стосунки. Її звільнили з роботи, нові творчі плани ігнорували. Навесні 1939 **Б.** покінчила життя самогубством. З 1926 зіграла роль Дівчини у к/ф **О. Д.** «Ягідка кохання». У виборі актриси основним для режисера-початківця, найімовірніше, були типажні дані. Значення мав і досвід **Б.** як трагедиста в театрі, що зумовлювало ефект поєднання жіночності з певною дитячістю.

Літ.: Турицын В. Маргарита Барская. 20 режиссерских биографий. Москва, 1971; Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино: 1924–1953. Москва, 1995. Милосердова Н. Возвращение Маргариты Барской. Киноведческие записки. 2010. № 94.

С. Тримбач



БЕЗРУЧКО

Олександр Вікторович

(06.10.1970, м. Київ) – історик кіно, кінорежисер, викладач. Доктор мистецтвознавства (2018), профе-

в ті роки. Знялася у к/ф «Простые сердца» (1924, Севзапкіно), «Бабин Лог» (1924, Держкіно), «Тарас Трясило» (1927, реж. П. Чардинін, Перша кінофабрика ВУФКУ) та ін. Акторські роботи не принесли популярності. Саме тоді виник інтерес **Б.** до дитячого кіно. За її пропозицією

сор. Закінчив кінофакультет КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого (2000, майстерня Ю. Ілленка). Працював на к/ст. ім. О. Довженка; режисер кількох к/м фільмів. Режисер фільму «13 автобус» (2019). У низці досліджень розкрив особливості розвитку педагогічних ідей **О. Д.** (від 1930-х до 1950-х), їх застосування на практиці. Виявив імена учнів **О. Д.** у 1930-х. Простежив еволюцію педагогічної діяльності **О. Д.**, його методи на завершальному етапі роботи митця у ВДІКУ.

Тв.: Невідомі учні Олександра Довженка. Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ, 2005. Вип. 5; Умовний архів Олександра Довженка. Студії з архівної справи та документознавства. Київ, 2008. Т. 16; Педагогічний метод О. П. Довженка. Вінниця, 2008; Невідомий Довженко. Київ, 2008; Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб. Київ, 2008; Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги. Т. 1 (Кавалерідзе І. П., Довженко О. П., Денисенко В. Т.). Київ, 2010.

С. Тримбач



БЕЛЗА

(Белза-Дорошук) Ігор Федорович

(08.02.1904, м. Кельце, нині Республіка Польща – 05.1.1994, м. Москва, нині РФ) – музикознавець, культуролог, композитор, літературознавець. З. д. м. РРФСР (1974). Заслужений діяч польської культури (1988). Доктор мистецтвознавства (1954). Професор (1936). Доктор Honoris Causa Карлового університету в Празі (Чехія, 1967) і Музичної академії ім. Ф. Шопена у Варшаві (Польща, 1986). Член СК СРСР (1932). Закінчив Київський музичний технікум (1925). Перший випускник класу композиції Б. Лятошинського. У 1925–41 викладав у Київському музичному технікумі спочатку композицію, інструментування та поліфонію, згодом історію музики (1925–36 – викладач, 1936–41 – професор); в Українському університеті кінографії до 1938 читав курс «Теорія і практика звукового кіно». У 1930–37 очолював музичний відділ Українфільму (згодом – Кіностудія ім. О. Довженка), у 1938–41 – музичний сектор видавництва «Мистецтво», заступник головної редактора журналу «Радянська музика». **Б.** проводив велику

лекційну музично-просвітницьку роботу, активно виступав у періодиці. Від 1942 жив у Москві, де віддавав перевагу науковій роботі. Працював головним редактором Державного музичного видавництва (1943–48), професором Московської консерваторії (1942–49), де читав курс історії музики; старшим науковим співробітником Інституту історії мистецтв (1954–61), де також очолював сектор історії культури європейських країн народної демократії; Інституту слов'янознавства й балканістики АН СРСР (1961–90), також керівник групи історії культури слов'янських народів. Переважна більшість музичних творів написана в Україні. Запроваджуючи численні новації і водночас цитуючи укр. народну пісню, **Б.** звертався до модерної західноєвропейської стилістики, через що 1948 був несправедливо звинувачений у формалізмі. Композиторська творчість позначена інтелектуально-експресивним характером, лаконізмом висловлення, ускладненою гармонією. Започаткував в укр. музиці жанри опери для лялькового театру, інструментально-ансамблевої сонати-балади та концерту для органа, першим з-поміж укр. композиторів звернувшись до цього інструмента. Учений-енциклопедист, всесвітньо відомий славіст, **Б.** опублікував понад 500 музикознавчих та культурологічних праць з питань музики та літературної славістики, історії та сучасності укр., рос. та західноєвропейської музичної культури, романтизму, дантознавства та пушкіністики. Автор 3-томних «Історії польської музичної культури» та «Історії чеської музичної культури» (3-й том не опублікований), понад 30 наукових монографій та численних ґрунтовних статей. Часто виступав на міжнародних наукових конгресах, конференціях, симпозіумах тощо. Музикознавча україністика **Б.** включає понад 30 наукових праць. Музику до фільму «Арсенал» **О. Д.** запропонував написати **Б.** влітку 1928. Композитор-початківець усвідомлював важливість режисерської ініціативи створити першу, спеціально написану музику до німої картини, адже «музиканти, – згадує **Б.**, – в період існування “великого німого” сприймали кіносеанси не як “велике мистецтво”, а як профанацію музики». Перегляд кінострічки (на вимогу режисера «без паперу й олівця») переконав **Б.**, що «Арсенал» має цілісну драматургію кінематографічної розповіді, створену за законами музичного мистецтва рукою видатного майстра. «Арсенал», на думку композитора, був провісником звукового кіно, де німі кадри містили «цілком закінчену музикальну концепцію», і «ця авторська, режисерська концепція неодмінно мала бути покладена в основу партитури». У бесідах з композитором **О. Д.** не нав'язував якихось схем, а пояснював структуру фільму, «говорив про образну будову фільму, задуманого ним, у плані зорово-звукового синтезу», часто повертався до пи-

тань кіномистецтва. Важливими для обох митців були проблеми співвідношення різних виражальних засобів у звуковому кіно. «Олександр Петрович, – писав **Б.**, – вважав, що ілюстративність музики – це, по суті, рецидив німого кіно “з удосконаленим тапером”». Інакше кажучи, у звуковому кіно «музика повинна неодмінно володіти драматургічною дієвістю». Громадський перегляд «Арсеналу» відбувся в київському Будинку учених. Фортеп'яний супровід до фільму прозвучав в авторському виконанні. **Б.** згадує про свій виступ у Москві: «<...> я грав цю музику під час демонстрації фільму, надісланого ВУФКУ як подарунок пленуму Центрального Комітету нашої партії в листопаді 1928 року <...>. Після закінчення перегляду залунали бурхливі оплески і схвальні вигуки. Як тільки оплески стихли, я почув глухуватий, з помітним грузинським акцентом голос: “А тепер подякуємо композиторові”. Згодом під час короткої бесіди зі мною *Й. В. Сталін* сказав про “Арсенал”: “Справжня революційна романтика”. А ВУФКУ одержало за довженківський фільм подяку від Центрального Комітету партії». **Б.** працював над партитурою, брав участь в оркестрових репетиціях, що їх проводив диригент *М. Р. Бакалейников*. Партитуру й оркестрові голоси з дублікатами **О. Д.** повіз для громадського перегляду в Москві. Невдовзі треба було надіслати партитуру для перегляду «Арсеналу» в берлінському кінотеатрі «Уфа-Палас», а також для Белграда. «Наші зустрічі з Довженком, – пише композитор, – завжди були заповнені думками і розмовами про мистецтво». У центрі уваги – історія і досягнення світового кіномистецтва, література, музика. **Б.** наводить цікаві факти режисерського бачення (розуміння) «мови нового мистецтва», співвідношення між зоровим і звуковими кадрами звукового кінематографа, режисерських задумів (музичної концепції одного з варіантів епілогу фільму «Щорс»), високої оцінки режисером патетичної музики *Б. Лятошинського* тощо. Спілкування з **О. Д.** мало вплив на педагогічну діяльність **Б.** в Київському інституті кінематографії, де він читав теоретичний курс звукового кіно: «<...> аналізуючи зі студентами фільми, я наводив міркування і висловлювання **Олександра Довженка**, розмови з яким так багато давали мені та іншим професорам інституту».

Тв.: опери «Казка про Івана Голика» (для Київського лялькового театру), «Легенда про Уленшпігеля»; для симфонічного оркестру – 5 симфоній, Ноктюрн (Op. 8); Концерт для органа з оркестром (Op. 17), Концерт для фортепіано з оркестром (Op. 18); поема «Анчар» для голосу (баса) з оркестром (Op. 30); Струнний квартет (Op. 6); 2 сонати-балади для віолончелі й фортепіано; для фортепіано – 5 сонат, музика до кінофільмів «Фронт» (1931), «Молодість» (1934) тощо.

Літ. тв.: Автор «Арсеналу». *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973.

Лит.: Блажкевич-Чаплін Х. Ігор Белза. Київ, 1998; Злыднев В., Сидоров А. И. Ф. Белза как историк культуры. *Славяне и Запад*. Москва, 1975; Свирида И. Игорь Федорович Белза как историк культуры. Дантовские чтения. Москва, 1995.

О. Литвинова

БЕРЕЗАНЦЕВА

Тетяна Борисівна /

БЕРЕЗАНЦЕВА Татьяна Борисовна

(17.09.1912, м. Москва, нині РФ – 1995, м. Москва, РФ). Закінчила балетний технікум при Большому театрі (1931), режисерський факультет ВДІКу (1941). У 1933 навчалася на сценарному факультеті ВДІКу, у 1935–36 – на режисерському факультеті ДІТМу. З 1947 працювала на к/ст. «Мосфільм» другим режисером і режисером дублювання. Помічником і асистентом режисера у к/ф «Последняя ночь» (1936), «Ленин в 1918 году» (1939), «Ошибка инженера Кочина» (1939), «Мечта» (1941), «Повесть о настоящем человеке» (1948), «Секретная миссия» (1950), «Попрыгунья» (1955) та ін. У 1944–46 – співробітник «Радекспорфільму», займалася дублюванням радянських к/ф у Парижі. У 1965–78 – режисер дублювання. Поставила к/ф «Как он лгал ее мужу» (1956), «Как Джанни попал в ад» (1956), «Тревожная ночь» (1958), «Лейла и Меджнун» (1960, у співавторстві), «Дуэль» (1961, у співавторстві), «Старомодная комедия» (1978, у співавторстві) та ін. Другий режисер к/ф «Такие высокие горы» (1974), поставленого Ю. Солнцевою. Б. була однією з найближчих подруг Ю. Солнцевої. Цікаво, що, згідно з новими історико-архівними даними (В. Меньшиков, С. Смирнов), є підстави вважати, що в роки Другої світової війни Б. співпрацювала з органами НКВД. Брала участь в операції «Монастир», заснованій на радіогрі зі структурами німецького абверу. Її чоловіком був Олександр Дем'янов (1910–75), співробітник органів держбезпеки (зовнішня розвідка та контррозвідка). Близькі стосунки Ю. Солнцевої та Б. посилюють версії щодо співробітництва Солнцевої з органами держбезпеки. Б. залишила спогади про Солнцеву та О. Д. Найцікавіше в мемуарах – опис побутового, щоденного життя родини, зокрема й останніх днів життя Ю. Солнцевої. Спогади видрукувано (частково) у книзі С. Тримбача «Олександр Довженко: Загибель богів».

Лит.: Режиссеры советского художественного кино. Биофильмографический справочник. Москва, 1981; Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця, 2007, Меньшиков В. Сталинградская битва. Тайный фронт маршала Сталина. Litres, 2019; Смирнов С. Роман с разведкой. Интернет-расследование. Litres, 2019.

С. Тримбач



БЕРЕСТ

(справжнє прізвище Ковалів)

Борис Пантелеймонович

(01.10.1924, м. Київ – 16.09.2001, м. Нью-Йорк, США) – кінокритик, історик кіно. Син мовознавця й етнографа П. Коваліва. Закінчив Вищу театральну студію при Львівському оперному театрі, навчався в театральній школі у Празі, Українському вільному університеті (Мюнхен). Після Другої світової війни емігрував до США. Від середини 1960-х – секретар Комісії мистецтва НТШ (м. Ньюарк, штат Нью-Джерсі, США); у 1970-х – науковий секретар Інституту укр. мови при НТШ (Нью-Йорк). У 1961 публікує критичну монографію про О. Д., яка ввійшла окремим розділом до виданого наступного року історико-критичного огляду «Історія українського кіно». Б. ставить О. Д. в один ряд із Д. Гріффітом, Ч. Чапліном, О. Веллсом, Ф. Мурнау, В. Де Сіка, С. Ейзенштейном, Ж. Ренуаром, Е. Штрогеймом. Дає розлогий порівняльний аналіз відгуків про творчість О. Д. рад. і зарубіжних критиків, особливу увагу приділяє оцінкам французького історика кіно Ж. Садуля, відзначаючи влучність і правильність його характеристик. При цьому постійно надає слово й самому О. Д., цитуючи його коментарі до власних к/ф, роздуми про мистецтво й національну художню культуру. Звертається до статті британського дослідника кіномистецтва Айвора Монтеґ'ю «Довженко – поет вічного життя»: «Аероград» є контрастом до «Звенигори», бо він (хоча не менше алегоричний) є вже твором зрілого мистця. Немає вже заборсаного аматора. Фантастичні елементи так досконало контролюються і балансуються, що створюють нову природу і майже ошукують глядача, необізнаного з символікою, переконуючи його, що він дивиться на події в чисто реалістичному пляні». Розглядаючи тему взаємин О. Д. і Сталіна, критично налаштований до радянської влади, Б. лишається об'єктивним. Критикуючи О. Д. за виконання ідеологічних замовлень, історик водночас розкриває екзистенційні засади співпраці О. Д. з режимом. Б. зазначає, що побоювання «поважної конкурентної сили» вороже налаштувало московських ре-



жисерів і драматургів проти «самородка» з України. На переконання історика, саме ця обставина, разом із прагненням реалізувати власний творчий потенціал, змусила **О. Д.** апелювати до самого Сталіна. Зауважує, що негативних персонажів в **О. Д.** подекуди показано з більшою переконливістю і повнотою, ніж позитивних. Автор підсумовує: «З приходом **О. Довженка** в українське кіно кінчається доба безцільних шукань, безуспішних змагань за викристалізування свого творчого обличчя, нестримних прагнень до своєї самобутності. Приходить доба конкретних творчих спроб, експерименту, доба виходу українського кіна на світову арену». За **Б.**, творчість **О. Д.** – основна ланка в ланцюгу історії укр. кіно, знайомство з нею дає змогу глибше пізнати мистецьку самобутність укр. народу.

Вибрані тв.: Олександр Довженко: критична монографія. Нью-Йорк, 1961; Історія українського кіно. Нью-Йорк, 1962; Тарас Шевченко і українське кіно. *Записки НТШ*. Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1962. Т. 176.

Літ.: Книга мистців і діячів української культури, учасників Першої Зустрічі українських мистців Америки й Канади з громадянством у днях 3–5 липня 1954. Торонто, 1954; Горпенко В. Українське кінознавство: роздуми про майбутнє. *Мистецтвознавчі обрії* 98. Київ, 1999; Онищенко О. «Історія українського кіна» Бориса Береста: погляд через десятиріччя. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2003. Вип. 3.

Л. Новікова



БЕРІЯ

Лаврентій Павлович

(17.03.1899, с. Мерхеулі, нині Грузія – 23.12.1953, м. Москва, нині РФ) – радянський партійний і державний діяч, один із керівників спецслужби в СРСР. Маршал СРСР (1945). Сталінська премія (1949). Герой Соціалістичної Праці (1943). Закінчив

Бакинський політехнічний інститут (1922). Член РСДРП(б) від 1917. У 1927–30 – нарком внутрішніх справ Грузії, з 1931 – голова Закавказького ДПУ і повноважний представник ОДПУ СРСР у Закавказзі. З 1938 – перший заступник наркома внутрішніх справ СРСР, начальник 1-го управління НКВС СРСР, начальник Головного управління державної безпеки НКВС СРСР. З 1938–45 – нарком внутрішніх справ СРСР. По смерті *Й. Сталіна*, у березні – червні 1953 – перший заступник голови РНК СРСР та міністр внутрішніх справ СРСР. **Б.** прагнув очолити СРСР, продемонструвавши нові, ліберальніші погляди на подальший розвиток держави. Зокрема, за його ініціативою 26.05.1953 на засіданні Президії ЦК КПРС ухвалено постанову «Питання західних областей Української РСР», у якій визнавалися серйозні масштаби й наслідки брутальних дій режиму на західноукраїнських землях. 26.06.1953 під час засідання Президії ЦК КПРС **Б.** заарештували, його позбавили посад і нагород, оголосили іноземним шпигуном і ворогом радянської держави. 18–23.12.1953 на спеціальному засіданні Верховного суду в Москві розглянуто справу колишніх керівників держбезпеки, зокрема й **Б.** Усі вони були засуджені до розстрілу. Невдовзі **Б.** став одним із символів злочинності радянського режиму. «Диявол в образі людини» – так характеризував **Б. О. Д. Водночас** (у щоденниковому записі від 10.08.1953) **О. Д.** намагався відділити його від *Сталіна*. «Як облутав він [Берія. – С. Т.] старого Сталіна, яку тяжку і фантастичну атмосферу лжі створив він у Кремлі! Уявляю, скільки було сфабриковано так званих змов, зрад, замахів на життя для єдиної мети вислужування, у твердженні власної виключності і незамінності». Далі спогад про 31.01.1944, коли в Кремлі за участі Сталіна обговорювали кіноповість **О. Д.** «Пригадую диявольську пику, що скорчив Берія, коли привезли мене до Сталіна на суворий страшний суд з приводу невдалих помилкових фраз, що вкрапилися, за словами самого Сталіна, в мій сценарій “Україна в огні”. Витріщивши на мене очі, як фальшивий поганий актор, він грубо гаркнув мені на засіданні Політбюро <...>: “Будем вправлять мозги!”». Чимало підстав вважати, що саме від **Б.** виходили накази тримати **О. Д.** під пильним наглядом. У «Щоденникових записах» митець кілька разів пише про генерала МВС *Г. Соколова*, з яким **О. Д.** і *Ю. Солнцева* підтримували дружні стосунки. Одного разу генерал повідомив, що більше не прийде. Солнцевій пояснив: «Я имел крупную неприятность на службе. Лаврентий Павлович потребовал от меня уничтожающего доклада о Довженко. Я сказал, что совесть не позволяет мне ничего, кроме хорошего, о нем писать. Тогда он грубо обругал меня» (10.02.1946). *Ю. Солнцева* двічі зверталася до **Б.** з проханням допомогти в непростих ситуаціях, пов’язаних з **О. Д.** Першого разу це трапилося влітку 1942, коли митець потрапив в

оточення на Воронезькому фронті, зв'язок з ним було втрачено. Чийсь «послужливий» голос доніс нагору, що **О. Д.** переметнувся до німців. Солнцевої вдалося домогтися аудієнції у **Б.** Лишився її спогад про цю неординарну подію. «В Кремле меня сразу провели через кабинет Берии в комнату, которая находилась за ним. Овальный стол был заставлен умопомрачительной едой, а в центре стоял огромный букет белых, еле распустившихся роз. Мне больно вспоминать эту встречу и этот разговор, который принес мне одни неприятности. Я очень скоро ушла оттуда, и сердце разрывалось от жалости к Довженко. Не успела я прийти в гостиницу “Националь”, как на военной машине от Берии ко мне привезли букет роз и продукты в большой корзине. Я пошла в комнату рядом, к кинооператорам, и кто-то из них, кажется, Вакар, забрал эти продукты». Зрештою, **О. Д.** повернувся, щасливо уникнувши полону. За версією Солнцевої, **Б.** наказав розшукати режисера, що й було зроблено. Після засудження кіноповісті «Україна в огні» у 1944 нагляд спецслужб за **О. Д.** посилювався, було, зокрема, вжито чимало заходів для того, аби навіяти **О. Д.** враження, що Україна й українці відмовились від нього. Ці та інші чинники зумовили важкий психологічний стан митця. У серпні 1951 Солнцева звертається з листом до **Б.**, у якому констатує: «Создававшаяся ситуация вокруг этого человека, не дающая возможности работать, ухудшается с каждым днем. У него был второй инфаркт, и жить осталось, очевидно, считанное время. Сейчас Довженко находится на трассе Запорожье – Каховка. Работает над сценарием. Прошу простить меня за беспокойство. Хочу заверить Вас в крайней необходимости этого письма. Ю. Солнцева». В «Докладной записке Отдела художественной литературы и искусства ЦК ВКП(б) М. А. Суслову по письму Ю. И. Солнцевой об А. П. Довженко от 24 октября 1951 г.» інформувалося про те, що дружина митця «была принята в Отделе художественной литературы и искусства ЦК ВКП(б). В беседе она сообщила, что ее муж, кинорежиссер А. Довженко, находится в крайне тяжелом моральном и физическом состоянии, так как многолетняя травля и преследования со стороны враждебных советскому киноискусству людей окончательно подорвали его силы и здоровье». Далі йшов виклад історії з «Україною в огні», а також фіксація того, що митець прагнув, і не без успіху, виправити свої помилки. «Однако т. Довженко не преодолел еще до конца отдельных ошибок в своем творчестве и нуждается в товарищеской критике и помощи со стороны общественности. В то же время некоторые режиссеры вместо такой помощи проявляют к нему недоверие и отчужденность. На состоянии Довженко отражаются и другие факты, которые он невольно обобщает как дискриминацию: его не привлекают к преподаванию режиссуры в Институте кинематографии, он

получает меньшую ставку зарплаты, нежели другие режиссеры, равные ему по знанию и опыту работы в кино; день его 50-летия и 25-летия работы в искусстве никак не был отмечен. В настоящее время т. Довженко работает над сценарием для постановки фильма о великих стройках коммунизма. Министр кинематографии СССР т. Большаков имеет в виду вызвать т. Довженко на беседу, проявить большее внимание к его творческой работе и постараться рассеять представления о какой-либо дискриминации». Ні ЦК ВКП(б), ні НКВС «рассеять» подібні уявлення не вдалося до самої смерті **О. Д.**

Вибрані тв.: Под великим знаменем Ленина-Сталина. Статті и речи. Тбилиси, 1939.

Літ.: Берия: конец карьеры. Москва, 1991; Вильямс А. Дневники Берии. Москва, 1994; Бугай Н. Л. Берия – И. Сталину. «Согласно Вашему указанию...». Москва, 1995; Солнцева Ю. О Довженко, о времени, о себе... *Радуга*. 1997. № 2; Шаповал Ю. Л. П. Берия. ЕСУ. 2002. Т. 2; Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы. Москва, 2005; Довженко О. Щоденникові записи. 1938–1956. Харків, 2013; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб. Київ, 2021. Т. 1, 2.

С. Тримбач



БЕРТОЛУЧЧІ Бернардо / BERTOLUCCI Bernardo

(16.02.1941, м. Парма, нині Італійська Республіка – 26.11.2018, м. Рим, Італійська Республіка) – італійський кінорежисер, сценарист і продюсер. Належить до числа кіномитців Італії, найбільше визнаних на міжнародному просторі. Відзначений за внесок у світове кіномистецтво «Золотим левом» Венеційського МКФ (2007) і почесною «Золотою пальмовою гілкою» Каннського МКФ (2011). **Б.** вважав, що кіно слід «знімати так, щоб фільми розповідали не тільки історію якогось героя, якоїсь групи людей, якогось суспільства, але ще й історію самого кіно і його мови». У 1960–70-х екранні твори **Б.** досліджували екзистенційну і політичну багатозначність людського буття, передусім у психологічній драмі «Конформіст» / «Il conformista» (1970). В «Останньому танго в Парижі» / «Ultimo tango a Parigi» (1972) режисер звернувся до інтимної проблематики, якій

пізніше присвятив к/ф «Під покровом небес» / «Il ten el deserto» (1990), «Краса, яка вислизає» / «Stealing Beauty» (1995) та «Мрійники» / «The Dreamers» (2003). Важливим етапом творчості режисера стала епічна фреска «Двадцять сторіччя» / «Novecento» (1976) про боротьбу селянства за свої права від початку ХХ ст. до завершення Другої світової війни. У 1980-х **Б.** фільмував зі своїм постійним оператором Вікторіо Стораро – переважно за кордоном – картини, сповнені великої візуальної сили. У 1987 поставив у Китаї «Останнього імператора» / «L'ultimo imperatore»), нагородженого дев'ятьма преміями «Оскар», зокрема за режисуру і сценарій. У всіх своїх творах **Б.** приділяв особливу увагу взаєминам людини з навколишнім світом, яким вона сформована і цінності якого осмислює все своє життя. Пейзажі, архітектурні споруди, побутові елементи виступають самостійними персонажами його к/ф, нарівні з їх героями. У 1993 вийшов знятий у США і Непалі «Маленький Будда» / «Piccolo Buddha» про сучасне втілення душі Будди. **Б.** разом із дружиною, сценаристкою Клер Пеплоу, вперше був у Катманду в 1973. Його вразила «незайманість дивом уцілілого архаїчного світу». «У Непалі, – писав він, – я дістав можливість побачити, доторкнутися руками до реальності давньої селянської цивілізації. Вона наклала відбиток не лише на архітектуру й способи обробки землі, її слід – у світлі, барвах, в обличчях селян, в особливій піднесеній чистоті, притаманній непальцям». У Катманду режисер відчув чарівність великої аграрної цивілізації, якою була й Італія на початку ХІХ ст. Чарунок селянського світу, який усвідомлює і оберігає свою культуру, **Б.** прагнув передати і в «Двадцятому сторіччі», на поставу якого його надихала, зокрема, і творчість **О. Д.** В інтерв'ю, записаному К. Пеплоу, італійський митець зізнався: «Працюючи над “Двадцятим сторіччям”, я <...> думав про Довженка, але ще й про Ренуара, тобто про режисерів, які, по-моєму, знімали землю з найбільшою любов'ю та глибиною». Інтерес **Б.** до поезії **О. Д.** не випадковий. Великий вплив на художні та політичні переконання режисера справили *П. П. Пазоліні*, на чиєму режисерському дебюті «Аккаттоне» / «Accattone» (1961) **Б.** працював асистентом. Він згадував: «З першого дня я бачив перетворення П'єра Паоло: раз за разом він ставав то Гріффітом, то Довженком, то братами Люм'єрами». Подібно до **О. Д.**, **Б.** був залюблений у природу й образ життя свого рідного краю. Сади й поля Емілії Романьї постають у «Двадцятому сторіччі» основою людського життя, усупереч політичним катаклізмам і соціальній нерівності. Відтворена мовою кіно органіки селянської культури Італії виявляє спорідненість із поезією «Землі».

Тв.: Мое прекрасное наваждение. Воспоминания, письма, беседы: 1962–2010. Москва, 2012.

Л. Новікова



БЕДНИЙ

Дем'ян

(справжнє прізвище **Придворов Юхим Олексійович**)

(01.04.1883, с. Губівка нині Кіровоградської обл. – 25.05.1945, м. Москва, нині РФ) – письменник, публіцист, громадський діяч. Закінчив Київську військово-фельдшерську школу (1900). Деякі ранні твори написав укр. мовою. Байки та політична сатира **Б.** мали широкий розголос у 1920–30-х і служили засобом пропаганди, здебільшого грубо-прямолинійної, виконаної у псевдонародній мовній стилістиці. Взяв участь у цькуванні **О. Д.** за к/ф «Земля» (1930), присвятивши йому фейлетон «Філософи» (газета «Известия», квітень 1930). В автобіографії 1939 **О. Д.** згадував про свою реакцію на витвір **Б.**: «Радість творчого успіху була жорстоко подавлена страховинним двоїпідвальним фейлетоном Дем'яна Бедного під назвою “Філософи” 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». Така реакція **О. Д.** на фейлетон пояснюється просто: **Б.** озвучував оцінку к/ф *Сталінім*. Подібної публічної критики **О. Д.** зазнав 1944 – за кіноповість «Україна в огні». В Автобіографії 1939 **О. Д.** критично згадує **Б.** – на той час уже режисер перебував у статусі митця, наближеного до Сталіна, а письменник був у немилості. Прямих свідчень щодо того, як саме ставився Сталін до «Землі», нема. Однак промовиста тут критика письменників рапівського кола – *О. Фадєєва*, наприклад. Його судження практично збігаються зі змістом фейлетону: «На екрані постали такі ситі і сильні люди, що незрозуміло, навіщо їм стріляти один в одного і взагалі щось міняти у своєму житті». Режисер *В. Пудовкін*, загалом прихильний до **О. Д.**, ставив питання про те, «якогось биса треба було влаштувати бійку за трактор, якщо навколо панує багатство і надмір матеріальних благ, коли люди спокійно помирають, вкусивши для останнього задоволення яблуко, а таких яблук навкруги тисячі і тисячі, коли треба тільки простяг-

нути руку і розкішні дари природи посиплються на плечі». Вульгарний соціологізм таких висловлювань очевидний, як і дивний, майже дослівний збіг поцінувань. **О. Д.** почасти провокував подібні тлумачення, постійно наголошуючи на політичному звучанні свого к/ф. Тому до його роботи ставилися як до тексту політичного, лишаючи поза кадром поетику к/ф. **Б.** лише загострив політологічний складник підходу до стрічки, нітрохи не вагаючись у доборі слів: «“Земля” – кулацкая кинокартина. / На ней показана нам Украина / Кулацки-румяная, / Сытая, пьяная, / Дебелая, прочная, / Нарядная, сочная, / Буйной плотью бунтующая, / Сладострастно “жартующая” <...> / Вековой уклад, старина – / Вот ее подоплека. / Трактор в ней – новизна – / Как у дядьки у киевского бузина: / Сбоку припека. / А вернее: ПРИЕМ МАСТЕРСТВА ДЛЯ МАСКИРОВКИ ЕЕ СУЩЕСТВА, / Советской цензуре подачка, / Вот глядите, мол, трактор! Не тачка! / Не тачанка тем боле!». Підозра в «маскировке существа» не могла не ранили **О. Д.** – ворогів тоді й підозрювали насамперед у тому, що причаїлися, видають себе за своїх, ведучи тим часом «підривну роботу». Тим болючіше це було чути колишньому «петлюрівцю» **О. Д.** – він добре розумів, чим закінчуються подібні підозри. Особливо, коли читав рядки фейлетону, де його прямо звинувачували в агітації за старе, «доколгоспне життя», за існування у вічності Природи, а не технічних реалій Цивілізації. «Грязный трактор тут выдумка. / Так. Привходящая. / А жизнь настоящая, / Жизнь вечная – вот: / Беременной бабы живот, / Поле ржаное, / Яблочко наливное, / Подсолнух, арбуз на бахче... / А не трактор в горячей моче! <...> / ЭТО ВСЕ – НЕКОЛХОЗНОЕ! / ДОКОЛХОЗНОЕ, ПРОСИМ ПОНЯТЬ, / И ТАКУЮ-ТО ЖИЗНЬ НА КОЛХОЗЫ МЕНЯТЬ?!». **Б.** по суті говорив те саме, що й **О. Фадеєв** чи **В. Пудовкін**, тільки грубіше, договорюючи все до кінця. Навіть із пропозицією в кінці давати к/ф пропагандистського і виховного характеру «на проверку старым марксистам», із закликотом протистояти «слюнявому смакованию половых проблем!». Щоб уже зовсім добити автора фільму, під фейлетонну завісу викликається віртуальний дух Леніна: «“Кино-штучка” ЗЕМЛЯ» Ильичу была-бы не в радость, – / Он ее оценил бы брезгливым словом: / – “Нестерпимая гадость!” / И дело с концом». Через два дні після фейлетону виїшла постановка Головного управління зі справ художньої літератури і мистецтва («Главискусство») щодо к/ф **О. Д. Б.** одразу відгукнувся – у тих же «Известиях» і в тій же віршованій формі – на постанову, перераховуючи скорочення, до яких належало тепер вдатися: «Из картины “Земля” оголение / Распавшейся девушки – вон! / Безобразнейшее “орошение”, / Опозоренье трактора – вон! / Гопак на три четверти – вон!»). Мовою поезії (щоправда, вульгарної, графоманської) перекладалися і публі-

кувалися в багатотиражній газеті цензурні постанови. Принаймні зі сторінок газети, чия впливовість тоді перевищувала авторитетність офіційного органу ВКП(б) газети «Правда» (сам Сталін довіряв останній менше), проголошувалось, ніби **О. Д.** був прихованим класовим ворогом, що мав необережність викрити себе фільмовим текстом. У чому **Б.** усе ж мав рацію: з політичною агітацією за «світле майбуття» в колгоспі в **О. Д.**, вочевидь, не склалося. Його к/ф оповідав не про колективізацію, а про чари космічних гармоній, про естетичну красу землеробського міту. Про те, що Відродження нації і людства може відбутися тільки тоді, коли поважаються закони Природи і Буття. Хоча суб'єктивно **О. Д.**, як і більшість його ровесників-інтелектуалів, залишався в полоні великої утопії про благодійність втручання людини в природу. Він щиро вірив: тільки змінивши закони природи, тільки поставивши вище від неї людський інтелект і волю, можна забезпечити людству райське блаженство в найближчому майбутньому. Уже пізніше **О. Д.** зафіксував іншу реакцію **Б.** на «Землю» – у випадковій розмові з режисером той визнав видатні достоїнства стрічки (Автобіографія, 1939). За іронією долі, того ж 1930 сам **Б.** був підданий різкій критиці Сталіним, який звинуватив фейлетоніста в русофобстві та надмірному захопленні критикою нового укладу життя в СРСР. У листі поетові Сталін писав: «В чём существо Ваших ошибок? Оно состоит в том, что критика недостатков жизни и быта СССР, критика обязательная и нужная, развитая Вами вначале довольно метко и умело, увлекла Вас сверх меры и, увлѣкши Вас, стала перерастать в Ваших произведениях в клевету на СССР, на его прошлое, на его настоящее. Таковы Ваши “Слезай с печки” и “Без пощады”. Такова Ваша “Перерва”, которую прочитал сегодня по совету т. Молотова <...>. Вместо того, чтобы осмыслить этот величайший в истории революции процесс и подняться на высоту задач певца передового пролетариата, ушли куда-то в лошину и, запутавшись между скучнейшими цитатами из сочинений Карамзина и не менее скучными изречениями из “Домостроя”, стали возглашать на весь мир, что Россия в прошлом представляла сосуд мерзости и запустения, что нынешняя Россия представляет сплошную “Перерву”, что “лень” и стремление “сидеть на печке” является чуть ли не национальной чертой русских вообще, а значит и русских рабочих, которые, проделав Октябрьскую революцию, конечно, не перестали быть русскими. И это называется у Вас большевистской критикой! Нет, высокочтимый т. Демьян, это не большевистская критика, а клевета на наш народ, развенчание СССР, развенчание пролетариата СССР, развенчание русского пролетариата» (И. Сталин. Тов. Демьяну Бедному). У липні 1938 **Б.** був виключений із ВКП(б) та СП СРСР з формулюванням «моральний розклад»,

припинено друк його творів у пресі. У роки Другої світової війни публікації відновились, однак статус літератора, що виступав від імені керівних кіл, **Б.** не повернули.

Вибрані тв.: Собрание сочинений: в 8 т. Москва, 1963–1964.

Лит.: Ардов М. За что Сталин разлюбил Демьяна Бедного? *Metro News*. 12.04.2015; Соболев Р. Александр Довженко. Москва, 1980; Сталин И. Тов. Демьяну Бедному. *Сталин И. Собрание сочинений:* в 16 т. Москва, 1997. Т. 13.

С. Тримбач



БЕЛОВ

Григорій Акинфович / БЕЛОВ Григорий Акинфович

(18.12.1895, с. Вахонькіно, нині РФ – 13.09.1965, м. Ярославль, нині РФ) – актор. Н. а. СРСР (1956). Лауреат Сталінської премії СРСР (1949). Нагороджений орденом Леніна (1950). Сценічну діяльність розпочав у 1917. У 1933–40 працював в архангельському театрі. Починаючи з 1945, у Ярославському театрі ім. Ф. Г. Волкова. Серед театральних робіт – ролі у виставах за п'єсами радянських драматургів: Вершинін («Бронепоезд 14–69» Вс. Іванова), Чапаєв (однойменна п'єса за повістю Д. Фурманова), Воропаєв («Счастье» П. Павленка). Особливе місце в творчості **Б.** займала драматургія *Максима Горького*: Ніл («Мещани»), Влас (1937, «Дачники»), Черкун



Кадр із фільму «Мичурин». Г. Белов у ролі Мічуріна

(1939, «Варвары»), Васька Попіл, Сатин і Барон («На дне»). Грав роль Бориса Годунова в трагедії «Царь Федор Иоаннович» *О. Толстого* (1956) та ін. У кіно дебютував пізно – у 53 роки. Перша ж робота принесла актору офіційне визнання: за виконання головної ролі в х/ф **О. Д.** «Мічурин» (1948) **Б.** був удостоєний Державної премії СРСР. **О. Д.** розглянув понад десяток кандидатур на роль Мічуріна, доки один із членів знімальної групи, що добре знав трупку Ярославського драматичного театру, не згадав про **Б.**: «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». Актор відповідав таким вимогам зовнішньої схожості, але зовсім не мав кінематографічного досвіду. «Це тим більш впадало в око, що Белов, пройшовши довгий шлях роботи в театрі, вперше став перед кіноапаратом, де гра повинна бути доведена до простоти і переконливості звичайної людської поведінки». Надалі **Б.** мало знімався в кіно. Серед ролей – сільський лікар Арсеньєв у драмі «Сельский доктор» (1951), головні ролі в х/ф «Римский-Корсаков» (1952) та «Москва – Генуя» (1964). Крім цього, знявся в к/ф «Земля и люди» (1955), «Призвание» (1956), «Ваня» (1958) та «По ту сторону» (1958). У статті «Шлях до образу» **О. Д.** так описував перше враження від знайомства з **Б.**: «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 Белова. Російський інтелігент, лагідний і разом з тим вольовий, вдумливий, проникливий. Усе в ньому приваблювало».

Лит.: Олександр Довженко. Твори: у 5 т. Київ, 1984. Т. 4. Статті, виступи, лекції.

О. Шагаєва



БИКОВ

Микола Володимирович

(31.11.1909 / за іншими даними 01.01.1910, м. Луганськ – 18.04.1945, м. Бреслау, нині м. Вроцлав, Республіка Польща) – оператор-кінодокументаліст.

Закінчив робітфак при Київському кіноінституті (1932). Лауреат Сталінської премії СРСР (1946, по-смертно). Нагороджений орденами Червоного Прапора та Червоної Зірки. З 1924–27 – електротехнік, проявник на Ялтинській кінофабриці ВУФКУ. З 1928 – асистент оператора Київської кінофабрики ВУФКУ. З березня 1929 – оператор відділу техфільму Київської кінофабрики ВУФКУ. Зняв навчальний цикл «Боротьба з аварійністю» (1932–37). З 1941 – на к/ст. «Навчтехфільм». У 1941–42 зняв навчальні військові фільми «Десантирование воздушных войск», «Парашют», «Таранный удар». У РСЧА – з червня 1942. Із серпня 1942 – оператор кіногрупи Західного фронту; з лютого 1943 (протягом шести місяців) – у партизанських бригадах Калінінської обл.; з липня 1943 – оператор кіногрупи Калінінського фронту; з липня 1944 – у кіногрупі 1-го Українського фронту; із січня 1945 – у кіногрупі ВПС. Кіногрупи знімали в партизанських загонах, у тилу ворога. У складі групи операторів зняв низку документальних к/ф: «Крылья народа» (1943), «Александр Покрышкин» (1945) та ін. Брав участь у створенні документальних фільмів «Берлин» (реж. Ю. Райзман) та «Освенцим» (реж. Є. Свілова), обидва – 1945. Зняті Б. матеріали, зокрема звільнення Ченстохова, увійшли до «Кінолітопису Великої Вітчизняної війни», серед них і к/ф «Народні месники» (разом з групою фронтових кінооператорів, серед яких М. Беров, І. Вейнерович, В. Комаров, В. Цеслюк, В. Цитрон), 1943, Сталінська премія СРСР (1946), автор-режисер В. Беляєв. Керівник кіногрупи М. Ошурков у характеристиці Б. зазначав, що його «основні якості – це хоробрість і оперативність в роботі. Вилітаючи в вересні до партизанів Словаччини, літак, на якому перебував Биков, був збитий і зробив вимушену посадку на нашій території, 4 людини з екіпажу поранені. Зробивши кілька десятків км пішки з апаратурою, Биков дістався до аеродрому і через два дні вилетів вдруге».



М. Биков готується до авіавильоту



М. Биков та В. Сущинський

Загинув під час боїв за м. Бреслау 18.04.1945 під час фільмування в складі фронтової кіногрупи вуличних боїв разом з оператором В. Сущинським. Інші к/ф: «Перший поїзд через Дніпро» (1943); «На могилі Т. Шевченка» (1944); Біла Церква (1944). Разом із Ю. Єкельчиком, Г. Александровим, Ю. Тамарським брав участь у створенні художньо-документального к/ф «Визволення українських і білоруських земель від гніту польських панів та возз'єднання народів-братів в єдину сім'ю» (реж. О. Д., 1939). У складі операторської групи брав участь у створенні художньо-публіцистичного документального к/ф «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д., реж. Ю. Солнцева, Я. Авдієнко). Б. присвячений д/ф О. Коваля «Микола Биков – фронтовий оператор» (Укркінохроніка, 1988).

Лит.: Школьников С. В объективе – война. Москва, 1979; Дерев'яно Т., Тримбач С. Олександр Довженко. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. Київ, 1994; Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004; Госейко Л. Історія українського кінематографа. Київ, 2005; Создатели фронтовой кинолетописи. Биофильмографический справочник. Москва, 2016.

В. Горпенко, О. Волошенюк



БІЛЕЦЬКИЙ

Олександр Іванович

(21.10.1884, м. Казань, нині РФ – 02.08.1961, м. Київ) – літературознавець, доктор філологічних наук (1937), академік АН УРСР (1939), академік АН

СРСР (1958). З. д. н. УРСР (1941). У 1907 закінчив історико-філологічний факультет Харківського університету. Викладав у харківських гімназіях і в реальному училищі. Від 1912 приват-доцент Харківського університету (кафедра рос. мови та літератури). Викладав у Київському університеті та інших вищих навчальних закладах. У 1918 захистив магістерську дисертацію «Епізод з історії російського романтизму». У 1939–41 і від 1944 до кінця життя – директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Був головою редколегії колективного видання науковців Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР «Історія української літератури. Т. 1. Дожовтнева література» (1954). У 1957–61 – головний редактор журналу «Радянське літературознавство» (нині «Слово і час»). Автор низки праць з історії української літератури («Шевченко і світова література», 1939; «Світове значення творчості Шевченка», 1951, «Світове значення творчості І. Франка», 1956; «До питання про періодизацію історії дожовтневої української літератури», 1963; ін.). Крім того, є автором праць з теорії літератури: «До побудови теорії літературних стилів» (1931), «Проблема синтезу в літературознавстві» (1940), «Поетика драми» (1950) та ін. Знайомство **О. Д. й Б.** могло відбутися 1936, коли обох було включено до складу укр. комітету з відзначення 100-річчя від дня смерті О. Пушкіна. В архіві **О. Д.** зберігся лист 1951 (точніше датування відсутнє), адресований **Б.** (Ф. 2081, оп. 3, ед. хр. 128). Це чернетка. Чи був відправлений лист адресату, невідомо. Судячи з тексту листа, безпосереднім приводом його написання стало ознайомлення з розділом з підручника з укр. літератури чи академічного тексту «Історії української літератури», один із фрагментів якого присвячений творчості **О. Д.** Режисер був зайнятий фільмуванням «Прощай, Америка», невдовзі зупинений у виробництві. Ще не минули роки опали, розпочаті обговорення кіноповісті «Україна в огні» 1944. Відтак зрозуміло є реакція **О. Д.** на негативну оцінку його творчості, дану в тексті «Історії...», з яким він ознайомився. Хоча реакція ця надemoційна, автор листа не вибирає слів. Мова листа рос., як ядуче пояснює **О. Д.**, «ввиду отсутствия української машинки, а также из желания удовлетворить интересы меньшинства. Насколько не изменяет мне память, редактор Истории украинской литературы академик Белецкий украинским языком не владеет». Від самого початку звернення до **Б.** (як можливі автори згадуються також прізвища літературознавців С. Крижанівського та Л. Новиченка) обрано тон саркастичного контрзвинувачення, **О. Д.** не гребує навіть дошкульними підозрами щодо можливого зв'язку **Б.** з ворогами-американцями. «Зачем вы перед лицом новых поколений уничтожили меня, мой многолетний сложный и нелегкий труд, зачем превратили меня

в иуду предателя? У меня была и есть в жизни одна цель – возвеличение нашего советского народа и прославление его средствами искусства. Этому я посвятил 25 лет жизни в кинематографе, труда, всех своих помыслов и творческих планов. Будьте вы прокляты, – вы, академик Белецкий, ничтожный человек, вы подкальватель Крыжанівский, и вся ваша компания и пусть будут прокляты ваши матери и весь ваш род. О, как я презираю вас, убийцы! Отвергнутый и осужденный вами на позорную гражданскую смерть, я спрашиваю: кто платит вам за мое убийство? Какое гестапо? Никто иной, как очевидно, канцелярия Трумена. Недаром они начали запугивать угрозами расправы, если я не прекращу работы над фильмом «Прощай, Америка!». Я понимаю чей-то там замысел средь вас: очень важно перед выпуском антиимпериалистического фильма сделать из меня отщепенца и предателя своего народа, реакционера. Чтоб потом могли писать продажные американские критики – вот чьи грязными руками сделан сей фильм. Господин “революционер” Белецкий, вы достигли своей цели, но кажется мне не вполне. Зачем разжигаете вы ненависть в украинской советской культуре, зачем сеете вражду, угнетенность, недовольство? Зачем и во имя чего вы уничтожаете человеческое достоинство? Зачем умаляете людей, обедняя этим самым культурный процесс». Далі **О. Д.** згадує обставини своєї появи в кинематографі. «Я 25 лет несу трудную ношу режиссера и сценариста. Кстати, 25 лет тому назад я пошел на кинофабрику не в сценаристы, а в режиссеры. И сделался сценаристом только по одной причине: вы, писатели, не умели писать сценариев. Как сценаристы в целом вы и сегодня стоите на последнем месте в Союзе. Для количественно бедной украинской кинематографии сценарии пишут в Москве, где люди заняты делом, а не взаимопоедательством. Вы утверждали в прессе и даже прорабатывали одного из членов вашей коллегии за “преувеличение роли Довженко в украинской кинематографии”. Пусть так. Возможно, я был преувеличен. Но и теперь, в непреувеличенном виде я утверждаю, что сделал для нее больше, чем, к сожалению, все вы вместе взятые (нрзб слово). Был бы я счастлив, если бы это было не так. Сделавшись по вашей милости сценаристом-режиссером, я сократил себе жизнь вдвое, а вы за это отблагодарили меня волчьим билетом истории своей литературы. Вы ни слова не обмолвились в вашей истории о моих сценариях “Звенигора”, “Арсенал”, “Земля”, “Иван”, “Аэроград”, “Щорс”, “Жизнь в цвету”, “Повесть пламенных лет”, “Прощай, Америка”, “Победа на Правобережной Украине”, “Битва за нашу советскую Украину». Є в листі відлуння інших текстів, діалогу зі *Сталіним*, який не припинявся від 1944. Наступний фрагмент чернетки листа **Б.** є, по суті справи, зверненням до вождя: «Правду

Вам скажу: я так и не признал себя буржуазным националистом. И я убедил бы Вас в этом тогда же, не будь я так почти катастрофически (нрзб) в тот грозный час. Я глубочайшим образом убежден, что будь у моих украинских товарищей больше благородства духа, они признались бы Вам в том же, в чем признаются наедине со своей совестью. Не зло, а ошибка, не злонамерение, а неуменье, благодушие и поразительное отсутствие информации и т. д.». Тобто **О. Д.** опонує не тільки (а може й не стільки) **Б.**, скільки самому Сталіну, самій системі, у якій бачить ворога, що покликався його знищити. «Вы меня действительно убили. В каких-нибудь девяти строчках вы учинили мне казнь, более изысканную, чем вульгарный расстрел или повешение. Если бы Вы были агентом Гитлера и повесили меня или сожгли в Майданеке <...>. Вы отняли у меня все: родину, народ, доброе имя, надежду. Как и полагается, господин Белецкий или Крыжановский или Новиченко, как и полагается преданному остракизму, у меня уже нет ни спокойствия, ни утешения ни в чем, нет ни одного не седого волоса на голове, и нет сил. Нет сил бороться с Вами, поэтому нет и надежды. Единственное, что я могу – проклинать вас». Лист **Б.** дозволяє краще зрозуміти стан митця, над яким упродовж багатьох літ висів Дамоклів меч нищення – якщо не фізичного, так духовного. Заперечуючи несправедливу оцінку укр. літературознавцями своєї праці як кінематографіста й літератора, **О. Д.** вживає заборонені прийоми, у дусі тогочасних «боїв без правил».

Лит.: Дзверін І. Білецький Олександр Іванович. Українська літературна енциклопедія. Київ 1988. Т. 1; Дзюба І. Білецький Олександр Іванович. ЕСУ. Київ, 2003. Т. 2; РГАЛІ. Ф. 2081. Оп. 3. Ед. хр. 128.

С. Тримбач



БЛЕЙМАН
Михайло Юрійович /
БЛЕЙМАН
Михаил Юрьевич

(06.05.1904, м. Ростов-на-Дону, нині РФ – 03.12.1973, м. Москва, нині РФ) – сценарист, кри-

тик, історик і теоретик мистецтва. Навчався в гімназії, у Донському університеті на історико-філологічному факультеті (Ростов-на-Дону) та Вищому літературно-художньому інституті ім. В. Брюсова (Москва). У кінематограф прийшов у 1924. Перший сценарій («Наказ № ...») реалізував М. Большаков на молодіжній кінофабриці «Юнкінокомсомол» (Ростов-на-Дону). Активно працював як сценарист. На ККХФ знято х/ф «Подвиг разведчика» (1947, реж. Б. Барнет, сценарій **Б.** спільно з К. Ісаєвим та М. Маклярським, Сталінська премія СРСР (1948)) і «Тревожная молодость» (1955, реж. О. Алов, В. Наумов, сценарій **Б.** спільно з В. Беляєвим). У роки «боротьби з космополітизмом» (на межі 1940–50-х) піддавався несправедливій критиці й осудові. Автор численних статей, брошур, книг, присвячених як радянському, так і зарубіжному кіномистецтву, зокрема проблемам кінодраматургії. Свого часу набули розголосу монографії **Б.**: «Владимир Фогель» (перше видання – 1928, друге – 1929), «Правда революції – правда искусства» (1961); «О кино – свидетельские показания» (1978). **Б.** високо цінував **О. Д.**, який «втілював український геній». Ще 1928 **Б.**, один з найпрофесійніших тогочасних кінокритиків, написав у відгуку на «Звенигору»: «Від української кінематографії глядачі відмахуються. Низькою якістю своїх картин ВУФКУ доп'ялося того, що навіть до найкращих з-поміж них ставляться упереджено. Буде кривдно, якщо і «Звенигору» спіткає доля інших українських стрічок <...> Пафос поєднується в картині з іронією. Картина бере на сміх націоналістичні ідеали, спробу ототожнити петлюрівців з запорожцями. Водночас вона показує пафос дійсної боротьби <...> Стиль її не завжди самостійний. Відчувається і вплив німецьких експресіоністів, і потужний вплив Ейзенштейна. Але, попри деякі недоліки, «Звенигора» – явище». Те саме читаємо в рецензії «Арсенал» Олександра Довженка» (1929): «Це явище великого масштабу <...>. Його «Арсенал» – не збірка історичних матеріалів, не інсценування подій, а їх аналіз, оповіджений людиною сьогодення, оповіджений з наголосом на актуальний політичний висновок <...>. До соціальних узагальнень, до політичних характеристик Довженко приходив через казкове звеличення образу, через подеколи фантастичну його характеристику, різко підкреслюючи її комічними деталями». «Так, старий комічний трюк оживленого портрету в «Арсеналі» працює з глибоким сатиричним, політичним символом. Це характерно для будь-якого нового мистецтва, в якому нові прийоми працюють з комічними підкресленнями. «Арсенал» не індивідуальна перемога, не поодинокі удачі Довженка, але й посилення високої тематики та винахідницьких прийомів революційної кінематографії». У 1939 з'являється розлога стаття

Б. «Епос про Щорса». Зазначивши, що «Аероград» та «Іван» були для О. Д. етапами якоїсь творчої трагедії, автор визнає: «І “Щорс” дорогий кожній людині, яка любить Довженка, тим, що в цій картині він знову мовить на повен голос». Далі: «В радянському мистецтві, якщо не враховувати “Арсенала”, не було твору такої пісенності, котрий би так глибоко закорінювався в народне мистецтво, як “Щорс”. Можна було б чимало написати про пейзажі цієї картини, про атмосферу України, українського неба, ланів, укритих то хрустким снігом, то білою стиглою пшеницею, поетом яких був Довженко. Сама мова картини, несподіваність її гумору, сама несподіваність поворотів кожного діалогу – глибоко національні». «“Щорс” – твір, зроблений дуже значним майстром, дуже значною творчою індивідуальністю». Неоднозначну реакцію викликала стаття Б. «Архаїсти чи новатори?» («Искусство кино». 1970. № 7), зокрема, присвячена укр. школі поетичного кіно. Чимало укр. кінорежисерів і кінознавців голосно запротестувало (і досі протестують) проти засадничих положень критичної статті, які, незалежно від намірів автора, вписувались у культурну політику тодішнього державного керівництва СРСР загалом і Компартії України зокрема, спрямованих на притуплення процесів розвитку укр. кіно. Однак, попри всю контрверсійність, в аналізі й трактуванні «поетичного напрямку» є й дещо слушне. У своїй статті Б. посилається і на творчість О. Д.: «Згадайте підкреслено натуральне середовище фільмів Ермлера і зіставте його з наполегливими пошуками зорового образу О. Д. чи І. Кавалерідзе (“Коліївщина”, “Прометей”) – і ви виявите різні методи, різні принципи художньої творчості <...>. Але не можна не сказати, що поетика “школи” безмежно звукує можливості кінематографічного мистецтва. Не можна не сказати, що ця поетика обмежує життєвий матеріал, який слід утілювати, ігнорує людську психологію. Не можна не сказати, що “школа”, по суті, знищує кінематографічну драматургію». Автор статті «Архаїсти чи новатори?» мав рацію і в тому, що навряд чи правомірно пов’язувати прямо поетичну школу з естетикою О. Д. Альтернативний погляд презентують праці Дзюби І. М. та ін. авторів.

Вибрана фільмографія: Автор кіносценаріїв до к/ф «Мятеж» (1928, реж. С. Тимошенко), «Моя Родина» (1933, спільно з Й. Хейфіцом та О. Зархі, реж. О. Зархі, Й. Хейфіц), «Путешествие в Арзрум» (1936, спільно з І. Зильберштейном, реж. М. Левін), «Великий гражданин» (1939, спільно з М. Большинцовим та Ф. Ермлером, реж. Ф. Ермлер), «Непобедимые» (1943, реж. С. Герасимов, М. Калатозов), «Это было в Донбассе» (1945, спільно з Б. Горбатовим та С. Антоновим, реж. Л. Луков), «Подвиг разведчика» (1947, спільно з К. Ісаєвим, М. Маклярським, реж. Б. Барнет).

Л. Черватенко



БЛОК

Давид Семенович

(29.11.1888, м. Таганрог, нині РФ – 04.10.1948, м. Москва, нині РФ) – композитор і диригент. З. д. м. Таджикиської РСР (1940). Навчався в Ростовській консерваторії (1913–18). Диригент оркестру, що ілюстрував німі кінострічки (з 1905), звукоформлювач і звукорежисер в кіно (1931–47), водночас диригент оркестру к/ст. «Союздтфільм» (з 1938), «Мосфільм» (1948). Організатор (1941) і керівник Державного оркестру Міністерства кінематографії СРСР. Написав і дібрав музику до ряду к/ф, зокрема: «Мать» (реж. В. Пудовкін, 1926, озвучений 1935), «Бесприданница» (реж. Я. Протазанов, О. Роу, 1937), «Шел солдат с фронта» (реж. В. Легошин, 1939), «Яков Свердлов» (реж. С. Юткевич, 1940), «В тылу врага» (реж. Є. Шнейдер, 1941), «Гибель Орла» (разом з В. Мураделі, реж. В. Журавльов, 1940), «Рядовой Алесандр Матросов» (реж. Л. Луков, 1948). Б. вважали майстром оркестрового супроводу к/ф, який робив кіносеанс «справжнім музичним святом». Свій великий практичний досвід оформлення німих кінострічок він узагальнив у книжці «Музыкальное сопровождение в кино» (разом із С. Богуславським, 1929). Працював разом з О. Д. над музичною партитурою до к/ф «Земля» в січні 1930 (Повідомлення, що к/ф будуть «синхронізувати», з’явилося в «Кіно-газеті» від 01.12.1929). У Щоденнику О. Д. зробив запис: «Якщо дозволять технічні умови на студії, ми її озвучимо». Уже по смерті О. Д., під час підготування до повторного випуску к/ф в прокат, оригінальну музику до нього написав В. Овчинников (1972). План озвучення к/ф, що його запропонував Б., режисер записав у Щоденнику 1929, автентичність якого викликає сумніви. Цей план передбачав варіанти для піаніста-тапера і оркестрів, різних за інструментальним складом. Перелік запропонованих музичних фрагментів відбивав поширену до 1930-х практику попури з музики різних творів, різних композиторів. «Я взяв літературний сценарій “Землі” і за ним ми з Блоком визначили музичний монтаж стрічки для оркестру різного складу. Перша частина

к/ф має озвучитися музичним супроводом П. Чайковського до “модерато ассай/ї” та інтермедією до третього акту опери “Черевички”. Друга частина має бути озвучена “Симфонією” В. Каліннікова, музичним твором Лядова “Колядка” й “Духовним віршем”. Третя частина супроводжуватиметься фіналом другої симфонії В. Каліннікова, музичним малюнком “З альбому № 1” Д. Блока. У четвертій частині передбачалося використати “Богатирську симфонію” А. Бородіна, музичний танок запорожців А. Серова, танок П. Чайковського, а в кінці картини має лунати музика з фіналу опери “Черевички”. У 1943 була завершена робота над художньо-публіцистичною стрічкою «Битва за нашу Радянську Україну» з музикою Д. Клебанова та А. Штогаренка (диригент Б.).

Лит.: Олександр Довженко: «Земля» і тільки «Земля». Першодрук щоденникових записів О. Довженка. 1929–1930. КІНО-КОЛО. № 4–5; Кабалевский Д. Творческие встречи, очерки, письма. Москва, 1974.

О. Литвинова



БОГДАН Костянтин Іванович

(20.02.1911, с. Пищики, нині Білоцерківського р-ну Київської обл. – 18.01.1969, м. Київ) – кінооператор. Закінчив Білоцерківський механічний технікум (1928), операторський факультет Київського кіноінституту (1936). Лауреат Сталінської премії СРСР (1948, 1952). Працювати почав на Українській студії кінохроніки в Харкові (1936–41, за іншими даними – 1938–41). З 1945 – оператор Укркінохроніки. Один з його перших документальних к/ф – «Советский Львов» (реж. Я. Авдієнко, 1940). Серед інших робіт Б. – участь у зніманні масштабної хроніки: «День нового мира», який став першим у документальній трилогії, разом з к/ф «День войны» (1942) та «День победившей страны» (1948). Реалізуючи ідею Максима Горького, 97 кінооператорів одночасно 24.08.1940 в усіх республіках СРСР відтворюють панорамну картину життя країни. Укр. кінохронікери під керівництвом Б. і О. Ковальчука беруть участь у цьому фільмі-синтезі. Знімаючи робітників Дні-

пропетровщини, шахтарів Криворіжжя, колгоспників деяких областей України, Б. та О. Ковальчук демонструють віртуозну репортерську майстерність, поєднану з тонким використанням можливостей кінопортретування. Б. знімав на фронті з перших днів війни, яка застала його на західному кордоні СРСР. Він згадував: «Мені довелося зафіксувати на плівку незабутні дні форсування Дніпра восени 1943, епізоди взяття багатьох українських міст: Сум, Ромен, Прилук, Львова». З 01.05.1943 – у розпорядженні групи фронтового кінознімання ЦСДФ; з 19.07 по 07.12.1943 – оператор кіногрупи Воронежського фронту; з 20.11.1944 – оператор кіногрупи 1-го Українського фронту; з 25.7.1945 до 18.01.1969 – оператор «Укркінохроніки». Робота з О. Д. починається на зніманні (разом з І. Шеккером та ін.) художньо-документального к/ф «Буковина – земля українська» (1940). У групі фронтових операторів знімає документальний художньо-публіцистичний к/ф «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д., реж. Ю. Солнцева, Я. Авдієнко) та «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, реж. О. Д., Ю. Солнцева).

Вибрана фільмографія: «У Карпатах» (1941, д/ф); понад 1000 сюжетів для кіноперіодики, багато спецвипусків; «Радянська Україна» (Сталінська премія СРСР, 1948, реж. М. Слуцький), «Дружба народів» (1948, реж. Л. Варламов); «На Дунаї» (1953); «300 років возз'єднання України з Росією» (1954); «Живи, Україно!», «Київ», «Краків» (1957); «З кіноапаратом по місту Кракову» (1958, третя премія на Всесоюзному кінофестивалі 1959 у Києві); «Жила на землі людина», «У далекому селі» (автор-оператор), «Козаки в Парижі» (1963); «Людина» (1966).

Лит.: Кинолетопись: Аннотированный каталог киножурналов и документальных фильмов украинских студий (1923–1941). Київ, 1969; Історія українського радянського кіно: в 3 т. Київ, 1987. Т. 2; Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях (кінодовідник). Київ, 2004; Госейко Л. Історія українського кінематографа. Київ, 2005.

В. Горпенко, О. Волошенюк

БОДИК Лазар Зусьович

(05.04.1903, м. Лубни, нині Полтавської обл. – 01.04.1976, м. Київ) – кінорежисер. Народився в родині службовця. Був актором різних театрів України (1916–24) й водночас навчався в Київському інституті народного господарства (1920–21) та Київському політехнічному інституті (1921–23). У 1924–29 – помічник та асистент режисера на Першій кінофабриці ВУФКУ. У 1929–46 – режисер ККХФ, з 1946 – режисер к/ст. «Київнаукфільм». Брав участь у створенні х/ф О. Д. – «Звенигора», «Арсенал» (в обох – помічник режисера), «Земля», «Щорс» (в обох – асистент

режисера). Постановник к/ф «Зміна росте» (1931), «Шлях вільний» (1932, у співавторстві), «Рік народження 1917» (1932), «Справжній товариш» (1936, у співавторстві). Автор книжки «Джерела великого кіно. Спогади про О. Довженка» (1962). **Б.** спілкувався з **О. Д.** протягом кількох десятиліть, зберіг і оприлюднив чимало фактів щодо життя та творчості митця. У спогадах **Б.** знаходимо важливі свідчення щодо формування кіномови **О. Д.**, починаючи вже зі «Звенигори». «З дивовижною швидкістю [він] розрізав частину на шматки і став переставляти кадри. Переглядаємо. Хоч матеріал і знайомий, але в новому варіанті він набрав зовсім несподіваного звучання. І так з усіма частинами. Траплялося, правда, що новий варіант був гірший за попередній. Тоді Олександр Петрович давав слово більше й пальцем не торкатися кінофільма; от тільки треба відновити передостанній варіант. Але неспокійна творча вдача підводила його. І він знову сидів за монтажним столом, знову різав та переставляв кадри за системою, зрозумілою тільки йому». **Б.** записав враження від «Звенигори», уперше показаної в Києві: «Картина викликала великі суперечки серед глядачів. Одні захоплювались нею, інші лаяли, звинувачуючи автора в незнанні, навіть перекручуванні історії... Ясно було одне – в українській кінематографії сказано нове слово. Це визнавали всі». У цій книжці **Б.** переказує зміст листа **О. Д.** до нього, який не зберігся, де вже **О. Д.** повідомляв про враження від перегляду к/ф: «Суперечки, критика, доброзичливість і ненависть породили в мене ідею нового фільму. Це буде фільм про благородну і вікову боротьбу українського народу за красу людського життя – фільм про безсмертя народу. Готуйтеся, незабаром підемо в бій». **Б.** занотував погляди **О. Д.** на зв'язок митця з народом, що визначали його кредо. «Яка ж прекрасна душа народна! Справжній митець не може не вивчати людей – у зв'язку з ними його сила і правда, а талант без глибокого знання історії та життя свого народу – пустоцвіт». **Б.** залишив спогади і про особливості творчого процесу знімання к/ф **О. Д.** «Підготовка артистів [х/ф «Щорс». – *І. К.*] почалася простою, задушевною бесідою. Не можемо не згадати, як тонко настроював Олександр Петрович людей у потрібному душевному ключі, не було байдужих. В очах кожного – горіння. Жодного зайвого слова, жодного зайвого руху. Мізансцена будувалася в повній тиші, без слів – мімікою й жестами. Досить було одного жесту режисера, і той, кого це стосувалося, пересідав з місця на місце, прибирав потрібну позу». **Б.** був учнем **О. Д.**, опановуючи фах під час знімання його к/ф. Зокрема, йому доручали добір акторського складу, загалом знімальної групи, він навчався мистецтва монтажу, композиційної будови кадру.

Вибрані тв.: Джерела великого кіно. Спогади про О. Довженка. Київ, 1962; Це було у серпні 1927 року.

Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. Київ, 1959; Кінокадри життя й стрічки. Крізь кінооб'єктив часу: Спогади ветеранів українського кіно. Київ, 1970; Як знімався «Щорс». Полум'яне життя: спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973.

Літ.: Кино и время. Режиссеры советского художественного кино. Москва, 1963. Вып. 3; Режиссеры советского художественного кино. Москва, 1982. Т. 1; Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях (кінодовідник). Київ, 2004.

І. Карєва



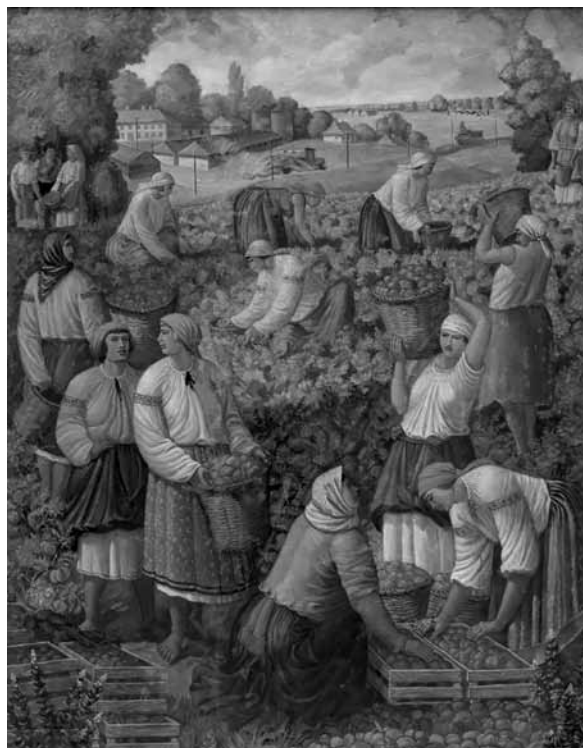
БОЙЧУК

Михайло Львович

(18.10.1882, с. Романівка, нині Тернопільського р-ну Тернопільської обл. – 13.07.1937, м. Київ) – видатний художник, основоположник стилю монументального мистецтва, який синтезував національні традиції і творчо осмислену спадщину європейського мистецтва. Ще підлітком привернув увагу релігійного діяча, митрополита Укр. греко-католицької церкви Андрея Шептицького, за допомогою якого здобув фундаментальну художню освіту, навчався в студії Юліана Панкевича у Львові, у рисувальній школі у Відні. У 1905 закінчив Краківську академію прекрасних мистецтв, упродовж 1908–10 знайомився з новими художніми течіями Парижу. У той час незрідка звертався до мистецтва Русі домонгольського періоду, примітивізму А. Руссо, східні мініатюри, негритянську пластику. Увагу **Б.** привернули традиції європейського монументального мистецтва. Студії майстрів Візантії, Середньовіччя, раннього Відродження він поклав в основу національного монументального стилю в живописі, де синтезовано традиції укр. примітивізму та візантизму. У Парижі навколо **Б.** сформувалася група молодих художників-одномумців: С. Налепінська, С. Бодуен де Куртене, С. Сегно, М. Касперович, Я. Леваковська, О. Шагінян. Вони надихалися ідеями свого вчителя стосовно відродження традицій візантійського мистецтва як основи новітнього розвитку національної культури. У 1910 в «Салоні незалежних» у Парижі широкий резонанс викликали 18 невеликих колективних робіт школи **Б.** під загальною назвою «Відродження

візантійського мистецтва». Г. Аполлінер вважав, що «неовізантиніст» **Б.** і його учні нагадали французам, «що художники, як і поети, легко можуть тасувати століття». Потому **Б.** працював в Італії, де опановував фресковий живопис, техніку монументалістів минулого. Після повернення до Львова в 1911 працює реставратором Національного музею (нині Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького). У 1912 відгукнувся на пропозицію Російського археологічного товариства виконати реставраційні роботи в церкві XVIII ст. на батьківщині укр. гетьмана Кирила Розумовського в с. Лемеші поблизу Козельця. Під час Першої світової війни як громадянин Австро-Угорщини інтернований на Південний Урал. Навесні 1917 повернувся до Києва, де з ініціативи Центральної Ради розпочалася підготовка до створення Української державної академії мистецтв. У серпні 1917 разом з *В. Кричевським*, *Г. Нарбутом*, *О. Мурашком* та ін. **Б.** обраний професором Академії, відкриття якої відбулося 05.12.1917. В ідеологічній програмі АРМУ, ядро якої становили бойчукісти, є гасло «пошуків форм, які відповідали б національним особливостям робітничо-селянських мас України». Усупереч властивому для мистецьких течій 1920-х ігноруванню традицій минулого, бойчукісти ґрунтовно досліджували мистецьку класику. Першою значною роботою монументальної майстерні **Б.** в Києві була участь 1919 в розмальовуванні казарм 165 Луцького піхотного полку 42 піхотної дивізії на Лук'янівці (розписи не збереглися, крім кількох репродукцій робіт бригади бойчукістів). Були покриті фресками стіни в приміщенні й при сходах чотирьох чотириповерхових корпусів. У роботі брало участь близько двохсот художніх різних напрямів, серед них київські, московські та ленинградські майстри. Тематику цих розписів були мотиви праці й побуту простого народу. У стінописах митці застосовували художні способи, властиві давньоруському іконописові, незрідка наслідуючи композиції народних картин та ікон XVII–XVIII ст. Ззовні та зсередини будівлю прикрашали великі панно, які своєю декоративністю й алегоричним змістом створювали святкову атмосферу. У циклі розписів, що їх виконали під керівництвом професора його учні (*Т. Цимлова*, *М. Трубецька*, *І. Падалка*, *С. Колос*, *Т. Бойчук*), ішлося про перші кроки нового життя на селі. Це була вистраждана мрія про добробут і злагоду після війни. Ймовірно, розписи мали вплив на стилістику к/ф «Арсенал» **О. Д.** Яскравою сторінкою в житті школи **Б.** стало відродження виробництва кераміки в Межигір'ї. Основним принципом викладання в Межигірському художньо-керамічному технікумі була послідовна спрямованість на розвиток творчої індивідуальності студента, на створення максимально сприятливих умов для становлення й вільного розвитку таланту. Разом із професійними викладачами в технікумі працюва-

ли народні майстри *М. Косихін* та *О. Боровичко*. У Межигір'ї бував **О. Д.**, а також *Лесь Курбас*, *В. Сосяра*, *Остан Вишня*, *Ю. Яновський*, *О. Копиленко* та ін. Є деякі збіги в педагогічних настановах **Б.** та **О. Д.** – обидва вимагали від студентів уникати зосередження на другорядному, на випадкових ракурсах, апелювали до вічного та глибинного в пізнанні сенсу життя (*М. Рудяченко*). Кераміка стала одним з основних предметів уваги бойчукістів, у який втілено їхню головну ідею витворення національного стилю. З початком 1930-х репресивні дії влади щодо культури та її діячів посилилися. Межигір'я втратило свою роль мистецького та освітнього осередку. Наймасштабнішою монументальною роботою **Б.** і його майстерні кінця 1920-х був цикл розписів Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі на Хаджибейському лимані, виконаний упродовж 1927–28. Основну групу композицій присвячено історичній тематиці, праці та побуту укр. селянства. У розписах через символічну образність поєднувалися одвічні людські цінності та актуальна тематика. Динамічність композиції, глибинне «мізансценування» простору були прикметними особливостями розписів. Селянин з газетою, жінка із серпом, хлопчик із книжкою, пейзаж за іконописними зразками. **О. Д.**, який у ці роки працював в Одесі, напевно, що бачив розписи. У «Звенигорі», «Арсеналі», «Землі»,



*Іван Падалка (належав до школи бойчукістів).
Збирання помідорів. 1932 р.*

«Івані» є схожі пластичні мотиви. Зокрема, йдеться про певну іконописність портретів в «Арсеналі», поєднання архаїчних мотивів і надсучасного матеріалу в «Звенигорі», змістовно-формальні акценти в «Землі» та «Івані». Останньою роботою бойчукістів став розпис Харківського червонозаводського театру в 1933–35. Фрески «Свято врожаю в колгоспі» Б. та «Індустріалізація» В. Седяра, «Відпочинок» І. Падалки та «Фізкультура і спорт» О. Павленко виконувалися під сильним тиском партійного апарату і не були позбавлені кон'юнктурних моментів, аж до портретів Леніна, Сталіна та Постишева. Однак всі поступки не вберегли фрески від нищення. У 1936 Б. та його учнів заарештовано і звинувачено у створенні націонал-фашистської організації, якої не існувало в реальності. 13.07.1937 Б., І. Падалку та В. Седяра розстріляли, а в грудні того ж року виголосили найвищу міру покарання дружині художника С. Налепінській-Бойчук. Реабілітація відбулася через 20 років – 01.02.1958. Однак й потому мистецтво бойчукістів в СРСР вважалося ідеологічно шкідливим. Творчість бойчукістів була синонімом формалізму. Монументальне мистецтво втратило зв'язок із традицією, тільки в 1960-х почалося відновлення, знову перерване в 1970-х. За спогадами М. Дерегуса, деякі діячі укр. культури намагалися захищати бойчукістів: О. Д., М. Бажан, Ю. Смолич, М. Рильський. О. Д. у статті «До проблеми образотворчого мистецтва» (1925) дав високу оцінку бойчукістам і мистецьким принципам діяльності АРМУ, яка «за короткий час охопила всі найцінніші сили Києва, Харкова, Одеси, Донбасу та ін.». «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», – наголошував О. Д. Проаналізувавши проект Декларації АРМУ, він дійшов висновку, що «позиції АРМУ правильні взагалі й особливо в умовах нашої української дійсності. Не забувайте, що УРСР є одна з найбагатших країн народного мистецтва, яке й досі чекає свого художнього розроблення». «Тасування століть» (Г. Аполлінер), вільне поводження з історичним часом і простором та апелювання до стилістик минулого пізніше багато в чому визначатиме пошуки авангардного кіно, зокрема О. Д. (передусім у «Звенигорі»). Вплив Бойчука і бойчукістів на творчість О. Д. потребує спеціального дослідження.

Лит.: Довженко О. Про красу. Київ, 1968; Київ. Провідник. Київ, 1930; Михайло Дерегус. Абліцов В. Спогади. *Сучасність*. 2001. № 10–11; Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків, 2014.; Білокінь С. Бойчук і його школа. Київ, 2016; Рудяченко М. Михайло Бойчук. Монументально розстріляні (II). Укрінформ, 208. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2498365-mihajlo-bojczuk-monumentalno-rozstrilani-ii.html>.

С. Тримбач



БОЛЬШАКОВ

Іван Григорович /

БОЛЬШАКОВ Іван Григорьевич

(27.09.1902, Московська слобода, нині РФ – 19.03.1980, м. Москва, нині РФ) – державний діяч, один з керівників кінематографічної галузі СРСР. З 1939 – голова Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР. З 1946 – перший міністр кінематографії СРСР. У 1953–54 – перший заступник міністра культури СРСР. У 1954–59 – заступник міністра зовнішньої торгівлі СРСР. У 1960–63 – заступник голови Державного комітету РМ СРСР з культурних зв'язків із зарубіжними країнами. Закінчив Московський інститут народного господарства ім. Г. В. Плеханова (1928) та економічний факультет Інституту красної професури (1931). У 1916 працював робітником на Тульському збройовому заводі. У 1918 вступив до РКП(б). З 1924 починається кар'єра партійного та господарського діяча. Б. надзвичайно довго перебував у вищих «ешелонах» влади, керуючи переважно кінематографом великої країни, у складних умовах володарювання Сталіна, у роки війни, коли економічні, технічні, кадрові проблеми були надзвичайно важкі, а можливості – обмежені. Його стосунки з владою та митцями не могли бути бездоганними. Йому закидають і низький художній рівень к/ф часів його керування, що навряд чи було єдиним, а тим паче визначальним фактором. Складними були і стосунки О. Д. з Б. під час перебування останнього на посаді міністра кінематографії СРСР. Б., досвідчений чиновник, у взаєминах з митцями завжди дотримувався «партійної лінії», тобто вказівок вищого начальства в стосунках з митцями, зокрема і з О. Д. Саме Б. приніс О. Д. звістку, що його сценарій «Україна в вогні» не сподобався Сталіну. О. Д. згадує про свій візит (01.08.1945) до Б. і їхню розмову після звільнення його з посади керівника ККХФ: «Вы будете работать в Москве. Я не советую вам ехать на Украину. Вам не надо туда ехать. Вас так там везде проработали, что нужно время или перемена обстановки. Очень постарались Ваши бывшие друзья». О. Д. запитував себе: «Невже прикрита форма заслання?». Сам

же **Б.** мав свою версію історії з «Україною в огні»: «В своих долгих беседах с А. П. Довженко я прямо и откровенно говорил ему о спорных и уязвимых местах в его сценарии “Украина в огне”. Александр Петрович всякий раз пытался убедить меня в том, что мои опасения напрасны <...> Он просил поскорее утвердить сценарий для запуска его в производство на киностудии “Мосфильм”, которая к тому времени начинала восстанавливаться <...> я вновь встретился с А. Довженко и сказал ему, что сценарий в таком виде я утвердить не могу и просил его подумать над возможным его исправлением с учетом моих замечаний. Тогда Александр Петрович решил послать сценарий Сталину». У період, коли **О. Д.** потрапив у немілість, **Б.** намагався обминати **О. Д.**, унікати зустрічей з ним, розмов. І зі сценарієм далі, і з х/ф «Жизнь в цвету» провів **О. Д.** «9 кругів Аду», вимагаючи численних переробок. В епістолярній спадщині **О. Д.** є лист (25.11.45) до **Б.** Починаючи знімати «Жизнь в цвету», він відмовляється від заробітної плати і хоча підкреслює, що це не демонстративний вчинок, але насправді **О. Д.** обурений «третім розрядом», за яким оцінюють його працю. Закінчує він свого листа, щоправда, пропонуючи визначитися з платнею вже після завершення х/ф в «якійсь іншій формі». У «Докладной записке отдела художественной литературы и искусства ЦК ВКП(б) М. А. Сулову» від 24.10.1951 зазначалося: «Министр кинематографии СССР т. Большаков имеет в виду вызвать т. Довженко на беседу, проявить большее внимание к его творческой работе и постараться рассеять представление о какой-нибудь дискриминации». **О. Д.** дедалі більше ізолювали від професійної діяльності. На думку **О. Д.**, у цьому був винний саме **Б.**: «<...> нікчемна, жалюгідна людина – духовний карлик Большаков. За 15 років він покалічив міністерство, скоротив його до катастрофічного мінімуму, висушив і майже унеможливив розвиток кадрів. Полохливий і хитрий, злий і мстивий егоїст, що дбає лише про власну шкуру і посаду, він зумів дезорієнтувати навіть самого т. Сталіна за допомогою відданих йому кар’єристів, які задовольняють таким чином свої кар’єристичні інтереси». Ставлення **О. Д.** до **Б.** залишилося незмінно негативним, як він зазначав у Щоденнику: «Я мав протягом 10 років одні зриви, одні лише зриви. “Китай”, “Прощай, Америка”, “Антарктида”, “Повість полум’яних літ”, “Каховка”. Да фактично і “Мічурін” був наполовину зірваним, у всякому разі понівеченим. О, Большаков...».

Лит.: Довженко О. Щоденникові записки. 1938–1956. Харків, 2013; Залесский К. Империя Сталина. Биографический энциклопедический словарь. Москва, 2000; Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Марьямов Г. Кремлевский цензор. Москва, 1992; Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів: ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця, 2007; Довженко О. Сторінки щоденника. Київ, 2004.

Р. Росляк



БОНДАРЕНКО

Євген Васильович

(04.01.1905, м. Харків – 22.12.1977, м. Харків) – актор, педагог. Н. а. УРСР (1953). Н. а. СРСР (1960). Сталінська премія СРСР (1947). Орден Трудового Червоного Прапора (1948). Сценічну діяльність розпочав 1924 в Харківському театрі робітничої молоді. Закінчив Харківське театральне училище (1932). З 1929 – актор Харківського театру ім. Т. Шевченка. Серед театральних робіт: Свічкогас («Ярослав Мудрий» І. Кочерги), Омелько («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого), Дяк («Марина» М. Зарудного), Македон Сом («Над Дніпром» О. Корнійчука), Швандя («Любов Ярова» К. Треньова), Мальволю («Дванадцята ніч» В. Шекспіра) та ін. З 1948 – викладач Харківського інституту мистецтв. Співпраця **Б.** з **О. Д.** розпочалася в 1950, коли в липні на к/ст. «Мосфільм» був запущений у виробництво кіносценарій «Прощай, Америка!». **О. Д.** запросив актора на роль брата головної героїні, Тома Бедфорда, про що писав **Б.** в листі: «Я мав приємність бачити Вас в “Ярославі Мудрому” і зараз проглянув Ваші фото на “Мосфільмі”. Зніматись доведеться в Москві в двох декораціях <...> і один епізод в натурі теж



*Кадр із к/ф «Поєма про море».
Є. Бондаренко в ролі Івана Кравчини*

у Москві». Кінопроба актора справила на знімальну групу картини «гарне враження, не дивлячись на те, що зроблена була похапцем. За браком часу. І грим був непоганий (з вусами краще)». У своїх спогадах про знімання картини «Прощай, Америка!» Б. розповідав: «Довженко хворів, вигляд у нього був стомлений, тільки очі ледь-ледь світилися. І рухався він не так поривчасто й енергійно. Та щойно виходив на знімальний майданчик, як зараз же ставав інший: голос, навіть без рупора, гримів, і вся постать випромінювала таку силу-силенну енергії, що не коритися їй просто було неможливо...». Картина не була завершена. У 1956 О. Д. написав листа до О. Сердюка, у якому просив відпустити Б. для знімання у х/ф «Поема про море». Після смерті О. Д. фільм закінчила Ю. Солнцева. Окрім «Поєми про море» (1958), у фільмографії актора ще дві к/ф за творами О. Д. в постанові Ю. Солнцевої – «Зачарована Десна» (1964) та «Незабутнє» (1967). Також актор знімався в х/ф «Кров людська – не водиця» (1960) та «Дмитро Горицвіт» (1961).

Лит.: Бондаренко Є. Зустрічі з Довженком. Прапор. 1959. № 2; Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975.

О. Шагаєва



**БОНДАРЧУК
Сергій Федорович**

(25.09.1920, с. Білозерка, нині Херсонської обл. – 20.10.1994, м. Москва, РФ) – актор і режисер кіно. Н. а. СРСР (1952). Міжнародна премія Академії Сімба (Італія, 1982). Державні нагороди СРСР. Навчався в Ростовському театральному училищі (1938–42), закінчив ВДІК (1948; майстерня С. Герасимова і Т. Макарової). Працював у ньому викладачем (1971–94), професор (від 1974). Знімався в Україні на Київській к/ст. – у головній ролі у х/ф «Тарас Шевченко» (1951), «Іван Франко» (1956), «Овід» (1980, Державна премія України ім. Т. Шевченка, 1982), дикторський текст (вірші Т. Шевченка) у художньо-документальній стрічці «Тарас» (1989). Поставив фільми «Судьба человека» (1959, Ленінська премія, 1960), «Война и мир» (1967, премія «Оскар» кіноакадемії США, 1968),

«Они сражались за Родину» (1975), «Борис Годунов» (1986) та ін. Зіграв роль селекціонера Уральця в х/ф О. Д. «Мичурин» (1948, у титрах не відображено). Прочитав закадровий текст, від О. Д., у к/ф «Золотые ворота» (реж. Ю. Солнцева, «Мосфільм», 1969). Зіграв головну роль сільського вчителя (прототипом був відомий укр. педагог В. Сухомлинський) у х/ф «Такі високі гори / Такие высокие горы» (1974, реж. Ю. Солнцева). На початку 1970-х Б. мав намір поставити х/ф «Тарас Бульба» за мотивами однойменної повісті М. Гоголя та на основі нереалізованого сценарію О. Д. Цей задум втілити на екрані не вдалося, головним чином унаслідок опору керівництва Польщі, яке вважало неприйнятним створення к/ф з нібито антипольськими мотивами.

Лит.: Висторобец А. Сергей Бондарчук. Судьба и фильмы. Москва, 1991; Войтенко В. С. Бондарчук. ЕСУ. Київ, 2002. Т. 2; Туманова П. Талант и трудовое творчество народного артиста СССР С. Бондарчука. Москва, 1961; Сергій Параджанов і Україна. Київ, 2014; Слободян В. Кіноактор і сучасність. Київ, 1987; Шалуновський В. Сергей Бондарчук. Москва, 1959; Ханютин Ю. Сергей Бондарчук. Москва, 1962.

С. Тримбач



**БОРИСОВ
Олександр Федорович /
БОРИСОВ Александр Федорович**

(18.04.1905, м. Санкт-Петербург, нині РФ – 12.05.1982, м. Ленінград, нині м. Санкт-Петербург, РФ) – актор. Лауреат чотирьох Сталінських премій СРСР (1947, 1950, 1951 – двічі). З. а. РРФСР (1947). Н. а. РРФСР (1949). Н. а. СРСР (1951), Герой Соціалістичної праці (1981). Нагороджений двома орденами Леніна (1975, 1981), орденом Трудового Червоного Прапора (1965), орденом «Знак Пошани» (1939), медалями. Закінчив студію при Петроградському державному академічному театрі драми (1927) (нині – Російський державний академічний театр драми ім. О. С. Пушкіна), де навчався в Ю. Юр'єва. По закінченні студії вступив до театру-студії, з 1928 – в основній трупі театру. У 1930 – перша значна роль (Борис Волгін, «Чудак» О. Афіногенова). У кіно – з 1937 (Петро Белов – «Днепр в

огне», реж. Ч. Сабінський). Акторський потенціал **Б.** позначений певним діапазоном, що відбито у відповідному типологічному спектрі зіграних ролей, часом гострохарактерних, у яких наявні як комедійні риси, так і сила трагізму, як тип приниженої «маленької людини», так і сильної особистості. Зіграв роль Калініна в спектаклі «Жизнь в цвету» (постанова *Л. Вів'єна* в Ленінградському драматичному театрі ім. О. С. Пушкіна (нині відновлено історичну назву «Александринський театр»), з 1947 та 1949 – друга редакція вистави, за п'єсою **О. Д.** Спектакль належить до найкращих режисерських робіт *Л. Вів'єна*. Інші ролі: Самозванець («Борис Годунов» Пушкіна, 1935), царевич Федір («Великий Государь» Соловйова, 1945), Аркашка Счастливцев («Лес» Островського, 1948), Кисельников («Пучина» Островського, 1955) та ін. У кіно: Рибкін («Александр Попов», реж. В. Ейсимонт, Г. Рапопорт), Іван Павлов («Академик Иван Павлов», реж. Г. Рошаль, 1949), Мусоргський («Мусоргский», реж. Г. Рошаль, 1950), Герцен («Белинский», реж. Г. Козінцев, 1953), професор Лапін («Верные друзья», реж. М. Калатозов).

Літ.: Из творческого опыта. Москва, 1954; Бейлин А. Александр Федорович Борисов. Москва, 1950; Кара С. Александр Борисов. Москва, 1952; Красина Т., Сосновский И. Народный артист СССР Александр Федорович Борисов. Москва, 1952.

Г. Черков

БРАТИ ТУРИ / БРАТЬЯ ТУР

(колективний псевдонім)

ТУБЕЛЬСЬКИЙ

Леонід Давидович

(29.03.1905, с. Таганча, нині Черкаської обл. – 14.02.1961, м. Москва, нині РФ) та

РИЖЕЙ

Петро Львович

(11.01.1908, м. Київ – 02.10.1978, м. Москва, нині РФ) – письменники, драматурги, сценаристи. Сталінська премія СРСР (1950). **Т.** навчався в Ленінградському інституті східних культур, **Р.** – у Ленінградському інституті сценічного мистецтва. Почали друкуватися з 1923. У кінематографі з 1932. За їхніми сценаріями знято х/ф: «Встреча на Эльбе», (1949, з *Л. Шейніним*, реж. Г. Александров, *О. Уткін*), «Беспокойное хозяйство» (1946, реж. *М. Жаров*), «Испытание верности» (1954, разом з *І. Пир'євим*, реж. *І. Пир'єв*), «Софья Ковалевская» (1959, реж. *Й. Шапіро*). **П.** продовжує співавторство з *Адріаною Тур* після смерті **Т.**: п'єси «Чрезвычайный посол» (1966, к/ф «Посол Советского Союза», реж. *Г. Натансон*), «Единственный свидетель», (1971) та ін. Стосунки між **Т.** та **О. Д.** пов'язані з історією роботи над сценарієм к/ф «Прощай, Америка». Характер взаємин визнача-



*Рижей
Петро Львович*

ся адміністративним рішенням щодо призначення **Б. Т.** сценаристами майбутнього к/ф. Про ставлення **О. Д.** свідчить єдиний з оприлюднених листів режисера до **Т.**: «Когда в министерстве сказали, что я должен буду на основе книги А. Бюкар делать фильм по Вашему сценарию, я внутренне застонал от огорчения, но я не возразил <...>. Я ощутил отсутствие какого-то под-

длинного контакта, как нечто лежащее вне сферы наших желаний и намерений. Это различие творческих методов и мироощущения – стилевое различие. Это была ошибка, не нами учиненная». **О. Д.** намагається пояснити своє рішення писати сценарій «Прощай, Америка!» одноосібно, підкреслює, що цей лист (від 29.08.1949) має «не практический, а принципиальный смысл». Він є відповіддю на те, що **Б. Т.** уже «сповістили» про ті кроки, які зробив **О. Д.**, щоб відмовитися від співавторів, тобто від них. **О. Д.** дотримується шанобливо-коректного тону, але самі аргументи досить жорстко сформульовані. Емоційність викладу надає їм гостроти й унеможливорює перегляд рішення, ухваленого **О. Д.** Зваженість позицій **О. Д.** ґрунтується на попередній зустрічі з драматургами, яка відбулася 08.07.1949, та обговоренні можливостей співпраці. Тоді ж **О. Д.** остаточно переконався в неможливості такої співпраці, про що відразу сповістив начальника сценарного відділу «Мосфільму» *К. Кузаква*. «Почти 25 лет я занимаюсь в кинематографии искусством и сейчас особенно. Мне нужен сценарий как произведение искусства, а не эскиз братьев Тур. У них нет времени построить нужное важное здание сценария. Мы различны по стилю, жанру и по творческому методу». Згодом **О. Д.** знов побачився з **Т.** в Барвісі, де він лікувався і водночас працював над сценарієм. Як він пише в серпні 1949 в листі до *Ю. Солнцевої*, розмова зі сценаристами тривала кілька годин і врешті колишні співавтори мирно розійшлися: «Очень милье, но они не мои напарники». Отже, лист до них був добре виваженим рішенням.

Літ.: Марьямов А. Борьба за мир. Искусство кино. 1943. № 2; Абалкин Н. В поисках конфликта. Новый мир. 1953. № 5; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1986; Олександр Довженко. Твори: в 5 т. Київ, 1985. Т. 5. Записні книжки; Щоденники; Листи; Бюкар А. Правда об американских дипломатах. Москва, 1949; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 2; Ф. 2081. Оп. 1. Од. зб. 711.

І. Карєва



БРЮХОВЕЦЬКА Лариса Іванівна

(07.01.1949, с. Запілля Волинської обл.) – кінокритичка, історичка кіно. Закінчила Київський університет ім. Т. Шевченка (1972). Премія ім. О. Білецького (1994). З. п. к. України (2005). Почесний академік Національної академії мистецтв України (2019). Працювала науковою редакторкою у відділі мистецтва УРЕ (1974–82), у редакції журналу «Київ» (1982–92), «Вавилон ХХІ» та газеті «Урядовий кур'єр» (1993–95). Від 1995 – головна редакторка журналу «Кіно-Театр». Викладає на кафедрі культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія». Секретар правління НСКУ (у 2005–09 та від 2017). Авторка багатьох видань, присвячених історії укр. кіно: «Поетична хвиля українського кіно» (1989); «Леонід Осика» (1999); «Приховані фільми. Українське кіно 1990-х» (2003); «Іван Миколайчук» (2004); «Кіносвіт Юрія Іллєнка» (2006), «Своє/рідне кіно Леоніда Бикова» (2010); «Кінопростір Антона Тимонишина: від ракет ФАУ-2 до Артура Абста» (2016). Життя і творчість **О. Д.** постійно перебувають у центрі уваги **Б.** Досліджено к/ф **О. Д.** щодо їх значення у творенні та розвитку поетичного кіностилю. Творчість **О. Д.** аналізується в контексті європейського та світового кіно. Увагу дослідниці не раз привертала зв'язки творчості **О. Д.** і класиків вітчизняної та світової культури – *Т. Шевченка, М. Гоголя, С. Параджанова, А. Тарковського* та ін. Докладно вивчила окремі к/ф **О. Д.**, провела їх текстологічний аналіз.

Тв.: Світ давнини у «Звенигорі» Довженка. *Кіно-Театр*. 1995. № 1; Народ у фільмах поетичного кіно. Довженко – Тарковський – Осика. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ, 2002. Т. 20–21; Кіно як світогляд: Довженко і Параджанов. *Київ*. 2006. № 2; Але світ прийде на екран. *О. Довженко і теоретичне осмислення поезики кіно. Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. Київ, 2005; Стихія геніїв. Гоголь і Довженко. *Кіно часів своєї юності*. Київ, 2008; Кінорежисура в зіткненні з тоталітаризмом. *Науковий вісник «Курбасівські читання»*. Київ, 2009. № 4; Довженко про світове кіно. *Слово, яке тебе обирає. Збірник на пошану Володимира Моренця*. Київ, 2013; Кінорежисер світової слави. Київ, 2013; «До кіно я пішов з єдиною метою – робити комедійні фільми» (О. Довженко). *Кіно-*

Театр. 2014. № 5; «Звенигора»: оволодіння історичним часом. *Studia filmoznawcze–35*. Wrocław, 2014; Збірник «Звенигора» (Київ, ВУФКУ, 1928) / публікація і коментар Л. Брюховецької. *Магістеріум*. Вип. 61. *Літературознавчі студії*. 2015; Твір, небезпечний для режиму («Україна в огні»). *Кіно-Театр*. 2016. № 4; Стрімкий рух до кіношедевр. Олександр Довженко. *Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції*. Київ, 2018; Українське кіномистецтво в сучасному дискурсі історії кіно. *Всесвіт*. 2019. № 5.

С. Тримбач



БУЛГАКОВ Михайло Опанасович / БУЛГАКОВ Михаил Афанасьевич

(03.05.1891, м. Київ – 10.03.1940, Москва, нині РФ) – рос. письменник, лікар. Закінчив медичний факультет Університету св. Володимира в Києві (1916). У 1916–19 працював хірургом у шпиталях Червоного Хреста в Кам'янці-Подільському та Чернівцях, земським лікарем у Смоленській губернії, венерологом у Києві. У 1919 мобілізований військовим лікарем в армію УНР, того ж року – у Добровольчу армію. У 1921–40 мешкав у Москві, працював як літератур. Більшість творів письменника були заборонені радянською владою, опубліковані по смертю. Був свідком драматичних подій у Києві під час більшовицького перевороту. Неприхильно ставився до укр. національного руху. До Києва ставився не просто як до рідного міста, а як до моделі всесвіту. За визначенням М. Петровського, письменник завжди занурював «свої пензлі в Київ, незалежно від того, що він мав зобразити. Його модель світу була киевоцентричною. Він, якщо можна так висловитись, мислив Києвом». Саме такими, киевоцентричними, є чимало його творів: романи «Мастер и Маргарита» (інсценізовано 1987 у Київському академічному драматичному театрі ім. І. Франка, реж. І. Молостова), «Белая гвардия», п'єси «Дни Турбиных», «Бег», нарис «Київ-город». У 1934 написав сценарій до екранізації комедії *М. Гоголя* «Ревізор». У Києві, у будинку на Андріївському узвозі, № 13, де письменник мешкав у 1906–19, відкрито літературно-меморіальний музей **Б.** (1991). Перше сходження

імен О. Д. і Б. відбулося 12.02.1929 під час зустрічі Й. Сталіна з укр. літераторами (серед яких був і О. Д.) у рамках Тижня української літератури в Москві. Напередодні учасники Днів подивилися виставу «Дни Турбиных» у МХАТі. Серед інших, Сталін пояснив: національна політика молодшої держави полягає в тому, аби дати можливість розвиватися різним формам національного життя – задля того, щоби потім ефективнішим було об'єднання. У мистецтві не слід спішити й обов'язково ставати комуністом – таким було роз'яснення вождя. Отут і виник приклад з Б.: «Чужой он человек, – сказав Сталін, – безусловно. Едва-ли он советского образа мысли. Однако, своими “Турбинами” он принес все-таки большую пользу, безусловно». Далі керівник держави пояснював таке: «Говорят часто – правая пьеса или левая. Там изображена правая опасность. Например, “Турбины” составляют правую опасность. Или, например, “Бег”, его запретили, это правая опасность. Это неправильно, товарищи. Правая и левая опасность это чисто партийное <...>. Нельзя чисто партийные мерки переносить в среду литераторов <...>. С этой точки зрения, с точки зрения большого масштаба <...> я и говорю, что даже и пьеса “Дни Турбиных” сыграла большую роль. Рабочие ходят смотреть эту пьесу и видят: ага, а большевиков никакая сила не может взять! Вот вам общий осадок впечатлений от пьесы, которую никак нельзя назвать советской». Літературний критик В. Десняк заперечив: «Когда я смотрел “Дни Турбиных” мне, прежде всего, бросилось то, что большевизм этих людей побеждает не потому, что он большевизм, а потому, что делает единую неделимую Россию». І голос з місця: «<...> почему автор рисует русское офицерство идеалистами, а когда дело доходит до полковника генерального штаба Балбача <...>, он изображен бандитом, буквально диким, некультурным – это значит, что может быть доброго на Украине». Цікавий нюанс дискусії ще й тим, що подібна критика лунала і на адресу к/ф «Арсенал» О. Д. З тих же мотивів: чому більшовики зображуються за однією логікою, а вояки укр. війська – за іншою? Упередженість, апіорний поділ за національною ознакою – таким був висновок. Реакція на заголовні тези зустрічі Сталіна з українцями була різною. *Микола Куліш*, якого критикували за «Народного Малахія», – п'єсу, яка реплікою щодо «Турбіних», а, можливо, почасти й «Арсеналу», запитував під час однієї з театральних дискусій: «Що він [Сталін. – С. Т.] нам сказав? – Коли в якій-небудь речі, перш за все, є матеріал, що його можна використати на користь революції, ми, більшовики, мусимо це зробити. Забороняти то ми майстри, а от творити не дужі». Тобто з посиланням на думку вождя йшлося про недолугість підходу до мистецтва з точки зору теми, матеріалу. А саме так оцінювали «Арсенал» чимало укр. інтелектуалів. По-

рівняння «Днів Турбіних» або інших творів Булгакова «Белая гвардия» та к/ф О. Д. триває досі; найчастіше порівнюють епізоди на Софійській площі, заявляючи про схожість потрактувань історичних подій – в антиукраїнському дусі. Наприкінці 1960-х, а потому в 1980-х, спалахує інша дискусія. Її ініціював письменник С. Плачинда – у своєму виступі в Будинку літераторів та публікації в газеті «Вечірній Київ». Плачинда стверджував: після відходу німців Б. нібито вступив до «русского офицерского ополчения» для захисту генерала Скоропадського. В одному з епізодів тодішнього протистояння Б. перебував серед тих, хто прикривав Педагогічний музей, урядову на той час будівлю. Він нібито стріляв, серед інших, в учасників демонстрації, серед яких були *Петлюра*, *Винниченко* та О. Д. Останній, щоправда, у цій інтерпретації постає постаттю, рівновеликою Петлюрі, хоча насправді такого не могло бути. Однак фактологічна, доказова база запропонованої версії виявилася дуже хиткими, що й було доведено в ряді інших виступів у пресі (М. Петровський, В. Скуратівський). Наступний епізод пов'язаний з роботою над екранізацією п'єси «Ревізор». У 1934 «Українфільм» підписав договір з Б. щодо написання сценарію за твором *М. Гоголя*. К/ф ставив молодий режисер М. Каростін. Зрештою, картину зупинили у виробництві – найімовірнішою причини стала підозра в тому, що к/ф сприйматиметься як сагира на радянську дійсність. По суті справи, О. Д. підтримав цю заборону. У своєму виступі в московському Будинку кіно, він сказав: «Способный молодой режиссер с первых своих шагов запутался в формалистической паутине. В этом фильме отсутствует художественная правда. Постановщик извращает смысл и содержание классического произведения Гоголя». На цьому історія з постановкою к/ф за Гоголем витвором і закінчилася.

Вибрані тв.: Собрание сочинений : в 10 т. Москва, 1995–2000; Дневник. Письма: 1914–1940. Москва, 1997.

Літ.: Смолич Ю. Я выбираю литературу: Книга про себе. З циклу розповідей про неспокій. Київ, 1970; Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. Москва, 1983; Смелянский А. Булгаков в Художественном театре. Москва, 1986; Плачинда С. Лава на бульварі. *Вечірній Київ*. 1987. 15 серпня; Петровский М. Сенсация в вечерних сумерках. *Неделя*. 1987. № 43; Скуратовский В. З приводу однієї «полеміки». *Культура і життя*. 1988. 5 червня; Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. Москва, 1988; Виленский Ю. Доктор Булгаков. Киев, 1991; Кончаковский А., Малаков Д. Киев Михаила Булгакова. Киев, 1990; Кузьякіна Н. Архівні сторінки. Київ, 1992; Корогодський Р. Довженко в полоні. Розвідки та есеї про майстра. Київ, 2000; Петровский М. Мастер и город. Киев, 2001. Кончаковский А., Булгаков М. О. ЕСУ. Київ, 2004. Т. 3; «Довженко пил кровь Булгакова». С архивом Н. Топчия работала Е. Косничук. 2000. 11 березня. 2005; Natov. Mikhail Bulgakov. Boston, 1985.

С. Тримбач

**БУЧМА****Амвросій Максиміліанович**

(14.03.1891, м. Львів – 06.01.1957, м. Київ) – актор і режисер театру та кіно. Н. а. СРСР (1944). Лауреат Сталінської премії (1940, 1949). Нагороджений Орденом Леніна, трьома орденами Трудового Червоного Прапора. Навчався в Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка (1917–19). Син залізничника і пралі. Сценічну кар'єру розпочав у 1906 як хорист і танцюрист Львівського театру товариства «Руська бесіда». У 1914–15 – унтер-офіцер австро-угорської армії, 1915–17 – перебував у рос. полоні. Працював чорноробом, муляром, музикантом, шахтарем. Творча особистість **Б.** сформувалася під впливом *Леся Курбаса*. У 1922–26 і 1930–35 – актор театру «Березіль» (з 1933 – Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка). У роки Другої світової війни **Б.**, на той час головний режисер Київського театру ім. Івана Франка, перебував разом з колективом в евакуації (Семіпалатинськ, Ташкент), виїздив на чолі фронтової бригади франківців на Сталінградський та Донський фронти (1942–43). У 1945–48 – поєднував роботу в театрі з діяльністю художнього керівника ККХФ. Викладав у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, професор (1940). Однаково віртуозно володів виконавською технікою реалістичного й експресіоністського театру. Був виразний і органічний у творах різних жанрів. У кіно знімався з 1924. Зіграв різнопланові ролі у х/ф «Вендета» (1924, реж. *Леся Курбас*, нічний сторож), «Макдональд» (1924, реж. *Леся Курбас*, Макдональд), «Україзія», (1924, реж. *О. Уткін*, козацький полковник), «Микола Джеря» (1926, реж. *Й. Рона*, *М. Терещенко*, *Микола*), «Тарас Шевченко» (1926, реж. *П. Чардинін*, *Тарас*), «Тарас Трясило» (1926, реж. *П. Чардинін*, *Тарас*), «Нічний візник» (1928, реж. *Г. Тасін*, *Гордій Ярошук*), «П'ять наречених» (1930, реж. *О. Соловйов*, *Йоселе* і *Лейзере*), «Атака» (1932, реж. *Г. Тасін*, *Петер*), «Приємного апетиту» (1933, реж. *Х. Шмаїн*, *Карпо Галактіонович*), «Назар Стодоля» (1937, реж. *Г. Тасін*, *Хома Кичатий*), «Нескорені» (1945, реж. *М. Донський*, *Тарас Яценко*), «Украдене щас-

тя» (1952, реж. *Г. Юра*, *І. Шмарук*, *Микола Задорожний*) та ін. **Б.** поділяв погляди **О. Д.** на національне питання в кіномистецтві. У монографії «Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка» *Василь Марочко* наводить відомості з донесень агентів ДПУ про заснування на Першій кінофабриці ВУФКУ режисерської групи «на певній платформі». Ініціатором створення об'єднання, до якого мали ввійти «майже виключно українці», був **О. Д.**, учасниками проекту, призначеного захистити права й інтереси укр. митців у їхньому протистоянні із запрошеними неукраїномовними кінематографістами, виступили *Ф. Лопатинський*, *О. Перегуда*, *К. Кошевський*, **Б.** та ін. Коли режисер рос. походження *М. Охлопков* на хураді кінофабрики звинуватив їх у «московістві та контрреволюції», укр. кіномитці були обурені. Агент ДПУ зафіксував репліку **Б.**: «Я давно вже перестав бути націонал-шовіністом і носити жовто-блакитний бант, але після таких зборів і промови т. Охлопкова мені доведеться почепити знову жовто-блакитний бант». Ставлення до творчості **О. Д.** в **Б.** неоднозначне, в окремих випадках – негативне. *Роман Корогодський* у книжці «Довженко в полоні», цитуючи спогади *Лариси Петрицької* про бурхливе критичне обговорення к/ф «Іван» (1932) у майстерні *Анатолія Петрицького*, називає серед його учасників **Б.** Водночас у своїх спогадах про **О. Д.** актор високо оцінив «Звенигору» (1927): «Талант Довженка у фільмі виявився у всій його багатогранності. Революційно-романтичний у своїй манері відображення життя, він розкривався в тому, як Довженко знімав чарівні українські пейзажі й ліричні картини побуту, в широкому соковитому народному гуморі, в глибоких образно-філософських узагальненнях, у сміливих виразних засобах втілення його творчої думки на екрані». Разом вони працювали на двох поставах. Епізодична роль отруєного «веселящим»



Кадр із к/ф «Арсенал».
А. Бучма в ролі кайзерівського солдата. 1928 р.

газом кайзерівського солдата в «Арсеналі» (1928) у виконанні **Б.** перетворилася на потужний анти-мілітаристський кіноманіфест і стала класикою світового екрана. Готуючись знімати цей епізод, **О. Д.** пояснював акторові, що героїки тут ще немає, головне – принесені війною людські страждання і розвиток теми горя. Біограф актора **Б. Львов-Анохін** розкриває сутність опрацювання **Б.** поставленого режисером надзавдання ролі: «Вражало поєднання скляніючих від жаху і смертельної туги очей з широко роззявленим у реготі ротом. Цей трагічний сміх набував образного символічного смислу – здавалось, солдат знущується над собою <...>, регоче над тим, як його обманули, обдурили, коли погнали до цього пекла на вірну смерть, на безславну загибель». Другою спільною роботою **Б.** з **О. Д.** став к/ф «Щорс» (1939), де акторові дісталася двохвилинна роль Терешкевича, яку він сповнив іронічного

драматизму. На заклик Петлюри запропонувати ефективний вихід з катастрофічного протистояння з більшовиками, Терешкевич із жалюгідно-претензійною мімікою й жестикуляцією виголошував сентенцію про необхідність відслужити молебень у всіх київських церквах з нагоди народження «нашої державності» і «щоб увесь народ без шапок ходив і радів». Це була сатира на ворогів радянської влади, яка відповідала політичному замовленню часу.

Вибрані тв.: З глибин душі: Статті і спогади. Київ, 1959; Талант і серце. *Полум'яне серце. Спогади про Олександра Довженка.* Київ, 1973.

Літ.: Борщаговский А. Амвросий Максимилианович Бучма. Москва, 1947; Львов-Анохин Б. А. Бучма. Москва, 1959; Бодик Л. Джерела великого кіно. Спогади про О. П. Довженка. Київ, 1965; Косач Ю. Амвросій Бучма. Київ, 1978; Заболотна В. Амвросій Бучма. Київ, 1984; Корогодський Р. Довженко в полоні. Київ, 2000.

Л. Новікова

В



ВАСИЛЕВСЬКА
Ванда Львівна /
WASSILEWSKA Wanda

(03.02.1905, м. Краків, нині Республіка Польща) – 29.06.1964, м. Київ) – письменниця, громадська діячка, докторка філологічних наук, тричі лауреатка Сталінської премії СРСР (1943 – «Райдуга», 1946 – «Просто любов», 1952 – «Песня над водами»). Народжена трьома орденами Леніна. Членкиня СПУ (з 17.9.1940). Депутатка ВР УРСР (1940–62). Донька Леона Василевського, публіциста, етнографа, перекладача, міністра закордонних справ Польщі в уряді Ю. Пілсудського (1918–19). У сфері зацікавлені В. чільне місце посідала україністика. Літературною діяльністю В. займалася з 1921. У 1927 закінчила відділ полоністики Ягеллонського університету в Кракові. У 1928–33 працювала вчителькою в Кракові, друкувалася у виданнях, які підтримували соціалістичні ідеї. Активістка й лідерка польських соціалістичних рухів, боролася за громадянські свободи і права політв'язнів. У вересні 1939 прийняла радянське громадянство і поселилась у Львові, де фактично очолила польську політичну еміграцію. Боролася за викладання польської мови у Львівському університеті, виступала проти збільшення шкільного викладання українською мовою на Галичині. Була головною редакторкою газети «Червони штандар» / «Czerwony Sztandar». Пізніше стала своєрідним посередником між керівництвом СРСР і польською діаспорою. Коли Й. Сталін у 1942 вимагав творів, які б сприяли піднесенню духу радянських фрон-

товиків, за короткий час постала повість «Райдуга» В. про спротив за лінією фронту та п'єса «Фронт» Олександра Корнійчука (1942), де критиковано старих генералів, не спроможних воювати в нових умовах. У 1943 режисер Марко Донський екранізував повість. Кінострічка «Райдуга» мала значний міжнародний успіх. Корнійчук і В. взяли «політичний шлюб», вочевидь, ініційований «згори», щоб символізувати радянсько-польську сув'язь. За особистим дорученням Сталіна в 1943 призначена головою Польської секції Всеслов'янського комітету. З кінця 1943 – членкиня Центрального бюро польських комуністів. У 1944 входила до складу Тимчасового польського уряду. В. для багатьох поляків – символ сталінізму і зради польськості, бо рішуче наполягала на входженні Львова до СРСР. По завершенні війни до Польщі не повернулася. Після смерті Сталіна втратила вплив у мистецьких колах. У творах зображувала життя польських трударів, працювала в соцреалістичних традиціях, сюжети її творів розвивалися через гострі класові конфлікти. Загальний наклад видань творів В. за часів СРСР – близько 8 млн примірників. В. була присутня на засіданнях Народних зборів Західної України (26–28.10.1939), де 28.10. від імені делегації трудящих УРСР промовляв О. Д. 08.12.1940 О. Д. виступав на засіданні Комітету зі Сталінських премій СРСР у галузі літератури і мистецтва, де обговорювались і її твори. Хоча премію було присуджено М. Шолохову за роман «Тихий Дон», сам факт висунення маловідомої польської письменниці на головну премію країни на рівні з А. Малишком і М. Шолоховим свідчить про підтримку владних кіл. В. для О. Д. – один із символів «чинів у літературі», вона з табору номеклатури. Те, що вона дружина О. Корнійчука, з яким в О. Д. склалися драматичні взаємини, також відбивалося на її сприйнятті. У лютому 1942 О. Д. перебував у Воронежі, де В. працювала в редакції газети «За Радянську Україну», головним редактором якої був М. Бажан. У червні 1942 О. Д., який щойно розпочав службу в політуправлінні Південно-Західного фронту, підбив у Щоденнику виразний підсумок порівняння свого військового звання (інтендант другого рангу, відповідник – майор або ж батальйонний комісар) зі званнями М. Бажана і В. (відповідно – полковник, полковий комісар) та ін.: «О, Мистецтво підлягає вам». Оцінюючи свій статус у тогочасній системі радянської культури, О. Д. додав: «<...> я уже не перший режисер радянської кінематографії». У записі від 25.06.1943 зазначив, що в газеті, якою керують «холодні люди» і «товаришка» (йдеться про В.), «немає серця людського, народного». У 1967 на честь В. було названо вулиці у 12 містах України. У 2015 Український інститут національної пам'яті вніс її до списку осіб, причетних до встановлення режиму сталінізму в Україні. Відповідно

до закону України про декомунізацію, вулиці, які мали ім'я **В.** в Україні, підпали під перейменування.

Основні тв.: Дорога до весни. Київ, 1975; Райдуга. Просто любов. Київ, 1985.

Лит.: Мемуари Никити Сергеевича Хрущєва. *Вопросы истории*. 1990. № 7; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; Тарнавський О. Літературний Львів. 1939–1944: спомини. Львів, 2013.

Фільмографія: «Радуга» (1943), автор сценарію В. Василевська, реж. М. Донський.

О. Волошенюк



ВАСИЛЕВСЬКИЙ

Олександр Михайлович / ВАСИЛЕВСКИЙ Александр Михайлович

(30.09.1895, с. Нова Гольчиха, нині РФ – 05.12.1977, м. Москва, нині РФ) – військовий діяч, маршал СРСР (1943), двічі Герой СРСР (1944, 1945). Під час Другої світової війни – 1-й заступник начальника (з червня 1942) Генштабу. За дорученням Ставки Верховного Головнокомандування координував дії ряду фронтів у масштабних операціях (1942–44). У 1945 командував 3 Білоруським фронтом, потім – головнокомандувач радянських військ на Далекому Сході під час розгрому японської Квантунської армії. У 1946–48 – начальник генштабу. У 1949–53 – міністр Збройних сил СРСР, військовий міністр СРСР, у 1953–56 – 1-й заступник міністра оборони СРСР. Депутат ВР СРСР (1946–58). **О. Д.** згадує про стратегічний внесок маршала у справу визволення півдня України в документальному фільмі «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, автори фільму: **О. Д.**, **Ю. Солнцева**) в епізоді про події березня 1944: «<...> війська Третього Українського фронту під командуванням генерала Малиновського та скеровані вказівками уповноваженого Ставки Верховного Головнокомандування маршала Василевського, розгромили основні сили шостої німецької армії біля річки Новий Буг».

Лит.: Советский энциклопедический словарь. Москва, 1982; Довженко О. Твори : в 5 т. Київ, 1983–1985.

Т. Журавльова



ВАСИЛЬЄВИ

(однофамільці; псевдо: **брати Васильєви**) – реж., сценаристи, учні *С. Ейзенштейна*.

ВАСИЛЬЄВ

Георгій Миколайович / ВАСИЛЬЄВ Георгий Николаевич

(25.11.1899, м. Вологда, нині РФ – 18.06.1946, м. Ленінград, нині м. Санкт-Петербург, РФ). З. д. м. РСФСР. Учасник громадянської війни. Навчався в Московській театральній студії «Молодые мастера» під керівництвом І. Певцова. Кінематографічна діяльність почалась у 1924.

ВАСИЛЬЄВ

Сергій Дмитрович / ВАСИЛЬЄВ Сергей Дмитриевич

(04.11.1900, м. Москва, нині РФ – 16.12.1959, м. Ленінград, нині м. Санкт-Петербург, РФ). Н. а. СРСР (1948). Учасник жовтневого перевороту та громадянської війни. Закінчив Інститут екранного мистецтва в Ленінграді (1924). Тоді ж розпочав кінематографічну діяльність. У 1944–49 – художній керівник, у 1955–57 – директор к/ст. «Ленфільм». Перша спільна режисерська робота – неігровий к/ф «Подвиг во льдах» (1928). Псевдонім «брати Васильєви» вперше зазначено в титрах х/ф «Спящая красавица» (1930). Найвизначніший фільм братів **В.** – «Чапаєв» (1934). Слава «Чапаєва» і відома історія із замовленням *Й. Сталіна* спонукала **О. Д.** створити власний шедевр «Щорс» (1939). Стосунки між **О. Д.** і братами **В.** були офіційно-творчі. **О. Д.** і **Г. В.** входили до складу редакційної ради «Держкінвидав». 25.10.1943 брати **В.** в газеті «Литература и искусство» № 43 відгукнулися на вихід на екрани країни фільму **О. Д.**: ««Битва за нашу Советскую Украину» – это фильм о чувствах, которые владеют сейчас сердцами нашего народа, – любовь и ненависть. Эти чувства нашли тут на редкость полное проявление благодаря таланту Александра Довженко... Участие в фильме Александра Довженко – кинематографиста и писателя – придало киноленте особую поэтическую взволнованность. Его дикторский

текст отбрасывает все каноны, которые утвердились. В этом тексте – ораторский пафос и глубокая поэтика». На траурному мітингу з нагоди поховання **О. Д.** 28.11.1956 виступив **С. В.**

Вибрана фільмографія: «Волочаевские дни» (1937), «Оборона Царицина» (1-а серія 1942, Сталінська премія СРСР), «Фронт» (1943).

Літ.: Писаревский А. Братья Васильевы. Москва, 1981; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1987.

І. Карєва



ВАТУТІН

Микола Федорович /

ВАТУТИН Николай Фёдорович

(16.12.1901, с. Чепухіно, нині РФ – 15.04.1944, м. Київ) – військовий діяч, генерал армії (1943), Герой Радянського Союзу (1965, посмертно). У роки Другої світової війни – начальник штабу Північно-Західного фронту, заступник начальника Генштабу, командувач військ Воронежського, Південно-Західного, 1-го Українського фронтів. З'єднання під командуванням **В.** брали участь у Сталінградській і Курській битвах, визволенні України, зокрема Києва. За офіційною версією, 29.02.1944 неподалік с. Миліятин кортеж із воєначальником потрапив під обстріл вояків повстанської армії, де генерал дістав смертельне поранення. Особистість генерала **О. Д.** інтерпретує як символ визвольної місії Червоної армії. Стрічка «Битва за нашу Радянську Україну» висвітлює участь **В.** у витісненні німецьких військ з укр. земель. Під його командуванням Воронежський фронт 03.08.1943 прорвав міцно укріплену позицію ворога, радянська армія перейшла в наступ і 22 серпня підійшла до Харкова. Дальшим вирішальним етапом була битва за Київ. **В.** переправив через Дніпро великі танкові дивізії. До річниці жовтневої революції, тобто до 7 листопада, столиця України за будь-яку ціну мала бути очищена від окупантів. Така стрімка перемога була досягнута ціною величезних людських втрат. Проте членів генералітету, зокрема і **В.**, режисер представляє як виконавців «великої задніпровської перемоги» та «народних улюбленців» («Перемога на Правобережній Україні»).

Згадає режисер **В.** також у Щоденнику. У перші дні визволення **О. Д.** приїхав до Києва і побував біля пам'ятника Т. Шевченкові. Емоційно й патосно описується, як він разом із представниками радянської військової еліти (зокрема й **В.**) та ще кількома провладними письменниками віддали шану укр. поетові.

Літ.: Малий словник історії України. Київ, 1997; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013.

Т. Журавльова



ВЕРТИНСЬКИЙ

Олександр Миколайович

(21.03.1889, м. Київ – 21.05.1957, м. Ленінград, нині Санкт-Петербург, РФ) – естрадний співак, кіноактор, поет. Лауреат Сталінської премії СРСР (1951). Ще в шкільні роки захопився театром, грав на любительській сцені, працював статистом у театрі Соловцова. Писав театральні рецензії та оповідання для київських газет. У 1913 переїхав до Москви, деякий час працював у кіноательє О. Ханжонкова, поставив як режисер виставу за п'єсою О. Блока «Балаганчик». Відбулося зближення **В.** з футуристами, хоча, за його власним визнанням, ближчими йому були «поезоконцерти» І. Северяніна, напевно, своєю романсовою структурою. Від 1913 знімався в кіно. З 1915 дебютував на естраді програмою «Пісеньки П'єро» (Арцибашевський театр мініатюр). В основі репертуару – пісні на власні вірші та вірші О. Блока, М. Цветаєвої, І. Северяніна. Поступово виформувався своєрідний Театр пісні, де вербальне та музичне органічно доповнювалися сценічними ефектами, особливою магією контакту з глядацькою аудиторією. Упродовж 1917–20 гастролював на півдні Росії та в Україні. У листопаді 1920 емігрував до Туреччини, згодом перебував у Румунії, зокрема, гастролював у Бессарабії. З 1923 переїхав до Польщі, де чимало гастролював. З 1925–33 – жив і працював у Франції, у 1934–35 – у США. Це були роки розквіту таланту актора і

співака. Створено пісні («В синем и далеком океане», «Сумасшедший шарманщик», «Мадам, уже падают листья», «Желтый ангел» та ін.), які стали візитівкою В. Роботі в Голлівуді завадило незнання й небажання опанувати англійську. У 1936–43 жив і працював переважно в Шанхаї. У 1942 одружився з Лідією Циргвавою, у них народилися доньки Маріанна (1943) та Анастасія (1944), які стали відомими акторками кіно. Є версія, за якою В. усі роки перебування в еміграції працював на радянську контррозвідку. У 1943 повернувся до СРСР, жив і працював у Москві, багато гастролював, знімався в кіно: х/ф «Заговор обреченных» (1950, реж. М. Калатозов, кардинал Бірнч), «Великий воин Албании Сканденберг» (1954, реж. С. Юткевич, дож Венеції), «Анна на шее» (1954, реж. І. Анненський, князь). У середині 1950-х знявся в Україні у фільмах: «Полум'я гніву» (1955, реж. Т. Левчук, дві ролі – пана Беневського та католицького прелата) і «Кривавий світанок» (1956, реж. О. Швачко, екранізація повісті «Фата моргана», пан Савченко). Попри інтенсивну гастрольну діяльність та участь у ряді фільмів, В. залишився чужим для влади СРСР (передусім постсталінської), його творчість ніяк не вписувалася в постулати офіційної культурної політики, покликаної працювати на «будівництво соціалізму», творення «нової людини». Після смерті В. його популярність мала неофіційний характер. Тільки від початку 1990-х з'являються книги, фільми, телепрограми, у яких досліджуються різні аспекти його діяльності. У 2019 в Києві, на Андріївському узвозі, встановлено пам'ятник В. (скульптор Б. Довгань) в образі П'єро. У 1949 О. Д. запросив В. зіграти роль Волтера Скотта – американського посла в СРСР – у фільмі «Прощай, Америка!» (к/ст. «Мосфільм»). Актор відмовився, свої аргументи виклав у листі, написаному у Владивостоці 20.10.1950: «<...> эта роль мне не подходит. Для того, чтобы сыграть злодея и довести его до ума и сердца зрителя – надо его “очеловечить”, т. е. проникнуться его “логикой”, его “моралью”, его пафосом – выражаясь грубо – “влезть в его шкуру”, ибо каждый убийца, засовывая нож в спину своей жертве считает себя правым, иначе у него бы дрогнула рука. Не так ли? “Очеловечить” образ Скотта – я, как русский актер, могу только, призвав на помощь все богатство интонаций своего родного языка. Но тут-то я и оказываюсь связанным по рукам и ногам Вашей установкой говорить американскими речевыми интонациями <...>. Теоретически это как будто правильно... Между собой они говорят так. Но вся беда в том, что в фильме они говорят не между собой! Фильм этот – Нюрнбергский процесс! Фильм этот – суд! И они преступники, а зрители – судьи! Как же тут быть? Если они будут “междусобойно” бормотать свои роли, то это будет невыгодно подсудимым и

судьям, и “процесс” будет скомкан <...>. У каждого языка свои интонации и как бы хорошо ни знал язык – ты все равно их знать не можешь! Для этого надо родиться в этой стране и с детства запоминать их. А такие русские переживания-интонации для них неубедительны, ибо они привыкли к своим. Вот, дорогой Александр Петрович, почему мне кажется, что наша американская трактовка ролей не будет достаточно убедительна для нашего русского зрителя и слушателя <...>. Я только хочу сказать, что лишенный своего богатого арсенала интонаций, красок, недоговоренностей, улыбок и пауз, и прочих материалов, из которых вылепливается образ (как например, кардинал Бірнч), я два ли буду иметь для Вас какую-нибудь ценность как актер. Эти роли, по-видимому, надо “напевать” актерам “со слухом”, а это уже большая студийная работа, которую надо проводить с экспертами – знатоками языка, и которой я лишен в силу своей занятости и невозможности быть в Москве. Вот приблизительно те соображения, которые настолько тяготят меня, что мне кажется с моей стороны будет умнее и честнее высказать их Вам и пока не поздно отказаться от роли. Все это, конечно, мне очень тяжело и грустно, тем более, что я мечтал когда-нибудь сыграть фильм под Вашим высокоталантливым руководством. Но... все еще впереди!». [РДАЛМ]. О. Д. справді хотів, щоб персонажі фільму, працівники посольства США в СРСР, говорили російською з відчутним англо-американським акцентуванням. Однак роботу над фільмом зупинено в 1951 за так і не з'ясованих мотивів. У 1995 «Прощай, Америка!» реставровано і зроблено архівний фільмовий варіант, з необхідними історичними коментарями. Роль Скотта зіграв актор Г. Кирилов.

Вибрана фільмографія (актор): «Обрыв» (1913, реж. П. Чардинін, кадет), «Медовый месяц» (1915, реж. Н. Кошеварова, художник), «Шахматы любви» (1916, реж. О. Уральский, Олександр), «Жизнь начинается завтра» (1917, реж. Л. Басманов), «Таємниці Сходу» (1928, реж. О. Волков, кіностудія УФА, Німеччина, візир).

Лит.: Макаров А. Александр Вертинский. Портрет на фоне времени. Москва, 1998; Армеев В. Кто вы, артист Вертинский? *Литературная Россия*. 2007. № 1; Вихорнов В. Александр Вертинский на экране и не только. Новосибирск, 2012; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Ед. хр. 29.

С. Тримбач

ВЕРШИГОРА Петро Петрович

(16.05.1905, с. Северинівка, нині Республіка Молдова – 27.03.1963, м. Москва, нині РФ) – письменник, історик, кінорежисер, військовий і громадський діяч, лауреат Сталінської премії СРСР (1947). Герой Радянського Союзу (1944), генерал-майор (1944), нагороджений багатьма державни-



ми нагородами, серед яких: 2 ордени Леніна, Червоного Прапора, Богдана Хмельницького I ступеня, медаль «Партизан Вітчизняної війни I ступеня» тощо. Служив у Червоній армії (1925–27), закінчив Одеський музично-драматичний інститут (1930), ВДІК (1938), працював актором, режисером, викладав в Одеському театральному учили-

щі (1930–1935), працював на ККХФ (1939–1941). У роки Другої світової війни – один з керівників партизанського руху опору, командир 1-ї Української партизанської дивізії ім. С. Ковпака (з 1943). Автор документально-публіцистичних творів «Люди з чистою совістю» (1947; Сталінська премія), «Карпатський рейд» (1950), «Рейд на Сан і Віслу» (1959), співавтор кіносценаріїв «Радянська Молдавія» (1938), «Гроза пройшла» (1957), «Тайна Вервольфа» (1961), збірки оповідань «Іван-герой» (1960), роману «Дім рідний» (1962), книги з історії партизанського руху «Військова творчість народних мас» (1961) та ін. **В.** листувався з відомими культурними та політичними діячами, зокрема з **О. Д.**, *Остапом Вишнею*, *О. Гончаром*, *О. Корнійчуком*, *С. Ковпаком* та іншими. Навчаючись у Режисерській лабораторії при Київській кінофабриці, **В.** був учнем (режисером-лаборантом) **О. Д.** Під керівництвом **О. Д.** було написано кілька кіносценаріїв, які не збереглися. У роки війни **О. Д.** писав **В.**: «Пишіть якомога більше... Пам'ятайте – Ковпак повинен залишитися в мистецтві і в історії України. Я думаю, пройде війна, і ми створимо про нього і про вас картину». **В.** пише повість «Люди з чистою совістю» про події, у яких брав безпосередню участь під час командування Першою українською партизанською дивізією ім. С. Ковпака. Також був створений літературний сценарій «Люди з чистою совістю», який зазнав критики, кілька разів перероблявся, проте так і не отримав екранного втілення. Тільки в 1970–80-х деякі мотиви творів **В.** було використано у фільмах «Дума про Ковпака» (1973–76), де **В.** став одним з персонажів кінооповіді (Ю. Саранцев), та «Від Буга до Вісли» (1980).

Лит.: Денисенко Г. Вершигора Петро Петрович. ЕУУ. Київ, 2003. Т. 1; Герасимова Г. Вершигора Петро Петрович. ЕСУ. 2005. Т. 5; Безручко О. Сценарний період фільму «Люди з чистою совістю» як майданчик для навчання молодих кінематографістів у 1940-х рр. ХХ ст. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2011. № 3 (35).

О. Шаповал



ВИННИЧЕНКО

Володимир Кирилович

(28.07.1880, м. Єлисаветград, нині Кропивницький – 06.03.1951, м. Мужен, Французька Республіка) – політик, прозаїк, драматург і художник. Народився в селянській сім'ї. У 1901 **В.** вступив на юридичний факультет Київського університету Святого Володимира, звідки 1903 був відрахований за революційну діяльність. Після двох арештів став політичним емігрантом. Одразу після лютневої революції 1917 **В.** повернувся в Україну і взявся до активної політичної роботи. У квітні 1917 його обрано до складу Центральної Ради, де переважали представники різних партій соціалістичного спрямування, але здебільшого – соціал-демократи й есери. Згодом очолив Генеральний секретаріат, став генеральним секретарем внутрішніх справ. Автор майже всіх декларацій і законодавчих актів УНР. Згодом через виникнення суперечностей **В.** вийшов з уряду, однак уже менше ніж через місяць він знову його очолив. У серпні 1918 **В.** очолив Український національний союз, що був опозиційний гетьманському режиму П. Скоропадського, рішуче наполягав на відновленні УНР, створенні її найвищого органу – Директорії, головою якої і став 13–14 листопада 1918. Незабаром через суперечності із *С. Петлюрою* **В.** пішов у відставку та виїхав за кордон. Відвідав Україну в 1920. **В.** запропонував посаду наркома закордонних справ, проте він відмовився з огляду на реальний стан країни і справжні цілі більшовицької політики. В еміграції вів мистецьку й літературну діяльність, мав проекти щодо створення нової партії, соціальна програма якої була б національна, пов'язана з історичним минулим України. **В.** став героєм трьох карикатур **О. Д.** Саме з малюнка «Лицарі на роздоріжжі», присвяченого політичній діяльності **В.**, починає **О. Д.** свій шлях художника-ілюстратора в газеті «Вісті ВУЦВК» у серпні 1923 під псевдонімом «Сашко». Карикатура з'явилася в супроводі «Балади» Валера Пронози (псевдо головного редактора газети *В. Ел-*

лана-Блакитного). Поштовохм послугувала дискусія про створення єдиного укр. національного фронту, розпочата в 1923 на шпальтах провідного часопису укр. політичної еміграції «Нова Україна» статтею В. «Єдиний революційно-демократичний національний фронт». В. виступив співредактором часопису і розробив концепцію майбутнього союзу, яка містила політичний, соціальний, економічний, національний та міжнародний складники. Мета союзу – самостійна, соборна, демократична укр. республіка, суверенна і незалежна від Росії. Дискусію продовжив лідер правого осередку Української партії соціалістів-революціонерів Микита Шаповал, натхненник і засновник «Нової України», який вважав, що фронт повинен мати не так політичне, як громадсько-культурне спрямування.

Саме цей момент відзначено в баладі Пронози, де створення фронту подано як чергову забаганку емігрантів: «Немало пропало Нських крон там, де В. й Шаповал ідуть єдиним фронтом». О. Д. зображує політичні коливання опонентів, які на іграшкових дерев'яних конячках стоять перед каменем із зображенням подальших невтішних перспектив фронту. Карикатура «Останні часи» – також у супроводі сатири Валера Пронози – мала за ціль реакцію еміграції на процеси українізації держслужбовців, яка містила елементи примусовості. «Взагалі справа українізації справляє враження певного тактичного ходу з боку большевиків; коли він не дасть бажаних наслідків, то про нього швидко забудуть», – писав Симон Петлюра в листі від 3 листопада 1923 до Миколи Шумицького. Виразна

Лицарі на роздоріжжі.

(Балада).

Мал. Сашко;



То не вітер шумить, не лютує то шквал,
То не грізні сурми сурлять—
То шикує полки запальний Шаповал,
Винниченко веде свою рать.
Б'ють копитами коні.
За копитами—хмари...
— Бережіться, червоці—
Москалі, яничари!

Коли раптом—плита. Шаповал підліта,
Прочитав собі щось на плиті тій—
Озирає назад: з ним—один тільки брат
Винниченко, братеник Микиті!...

Валер Проноза.

С е н т е н ц і я.
Немало пропало Нських крон там,
Де Винниченко з Шаповалом ідуть єдиним фронтом!

Валер Проноза.

Сашко [О. П. Довженко].

Малюнок-карикатура «Лицарі на роздоріжжі».
«Вісті ВУЦВК». 24 серпня 1923 р.

Останні часи.

Жовтоблакитна еміграція з напруженою увагою слухає за ходом українізації радпарату в УСРР. Ходять чутки, що готується мова «мота протесту» до Ліги Націй.

В титт.

Мал. САШКА.



Микита Шаповал поблід,
Сам Винниченко—хируй.
І зовсім незавидний вид
У Симона Петлюри.
Із слізьми Винниченко рік
— «Товариші!.. Панове...
Українську мову большевик
Звернув на урядову...
— Усі читатимуть мій «гріх»
— Мене ж... не пустять... знову...
— «Українцем стане кожен жид,
Останній кацапура!..
Прийшов нам, братя, перевід»...
Заскриготав Петлюра.
— «Діждались»—мовив Шаповал—
— «Скрізь українізація...
... Хіба зробить останній жєст—
Послать до Ліги Націй?»...
— «Протєст»—гукнули всі—«протєст!»...
Проти українізаці!

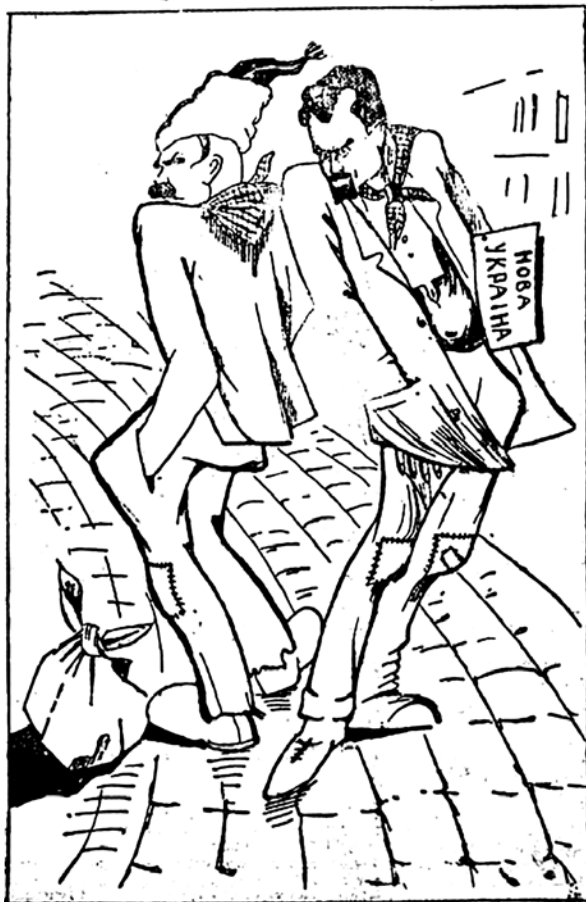
ВАЛЕР ПРОНОЗА,

Сашко [О. П. Довженко].

Малюнок-карикатура «Останні часи».
«Вісті ВУЦВК». 14 жовтня 1923 р.

фігура і профіль В. одна з центральних на малюнку. В. не дістав підтримки ані від співредакторів часопису «Нова Україна» М. Шаповала та П. Богацького, ані від його видавця П. Григор'єва. Окрім того, різні групи ескеків та група В. не домовилися щодо конфігурації фронту, що спричинило відкритий конфлікт між В. та М. Шаповалом і вихід В. з редакції «Нової України». Це послужило підґрунтям для другої карикатури «На пражській вулиці», де В. зображено у вигляді селяка в залатаному одязі, а М. Шаповала в «синьожупанній» шапці. В., тримаючи під пахвою «Нову Україну», звертається до Шаповала, біля якого лежить мішок зі збіжжям: «Микито, а може й нам уже визнати?». Карикатура зображала незугарність усіх штибів «націоналіс-

На пражській вулиці.



В. Винниченко (до Шаповала): «Микито, може й нам уже визнати?».

Сашко [О. П. Довженко].
Малюнок-карикатура «На пражській вулиці».
«Вісті ВУЦВК». 9 лютого 1924 р.

тів», нікчемність і безперспективність їхнього протистояння молодій радянській Україні. 01.03.1928 керівник відділу культури і науки Харківського міського комітету КП(б)У Євген Черняк запросив В. на перегляд двох фільмів ВУФКУ в Парижі: «Тарас Трясило» (реж. П. Чардинін) та «Звенигора» О. Д. Наступного дня В. занотував у своєму Щоденнику: «Трохи сонця. ВУФКУ розмахнулось і вислало до Європи свої досягнення “Тарас Трясило” та “...гора”. (Забув назву, – якась гора, а пригадати не можу). Представник ВУФКУ парубчак Черняк з самохвальством безкарної людини написав статтю про надзвичайний успіх українських фільмів у Європі. Але мені, українцеві, було ніяково і соромно читати це самохвальство після демонстрації картин у торгпредстві. Правда, видно старанність у техніці, фотографії. Але яка безпорадна й наївна дитячість у мистецькій творчості, композиції, навіть змісті. А надто ото... (здавав) “Звенигора”. Соромно було думати, що на перегляді картини є французи». Наступна зустріч з творами О. Д. відбулася в серпні 1930. Париж, показують уривки «Арсеналу» і «Землі». «На жаль, – пише В., – занадто нахвалено ці речі наперед, – дають вони менше, ніж чекалося. Тема та сама, що й у всій літературі: Громадянська війна. В “Землі” ще – колективізація. Цікаво, що грають не фахові артисти [це – про акторів театру “Березіль” Семена Свашенка та Петра Масоху. – С. Т.], а самі селяни й колишні солдати [зрештою, справді, епізодичні персонажі – це здебільшого самі селяни. – С. Т.]. Грають самих себе. Але оплесків увічливі парижани не шкодували Довженкові». Молодий карикатурист Сашко зображав політичні коливання діячів В. і М. Шаповала на початку 1920-х. Політемігрант В. 1930-х не сприйняв кіносвіт О. Д., залишив відгуки про його твори як занадто нахвалені. Але вони обидва мали надзвичайно розвинуте соціальне чуття / соціальне покликання. І для О. Д., і для В. властиве було «малахіанство», себто – соціальне прожектерство, утопізм. Літературу, кіно вони мислили як механізм творення соціалістичної (комуністичної) ідилії. О. Д. колись записав у Щоденнику: «Я хочу зняти такий фільм, за яким би Політбюро прийняло постанову».

Літ.: Винниченко В. Щоденник. Київ ; Едмонтон ; Нью-Йорк, 2010. Т. 3 : 1926–1928. Т. 4 : 1929–1931; О. П. Довженко – карикатурист «Вістей ВУЦВК». URL : <http://www.nbuv.gov.ua/node/787>; Сухобокова О. «Часопис «Нова Україна» у Празі (1922–1928): до 90-ї річниці заснування. URL : <http://nbuv.gov.ua/node/787>; Тримбач С. Довженкові здавалося, що настав час нових титанів. URL : <http://litakcent.com/2012/09/12/serhij-trymbach-dovzhenkovi-zdavalosja-scho-nastav-chas-novyh-tytaniv/>; Тримбач С. Соромно було думати. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/soromno-bulo-dumaty>.

С. Тримбач, О. Волошенюк



ВИШИНСЬКИЙ Станіслав Вікторович

(11.04.1912, м. Київ – 25.03.1993, м. Київ) – укр. кінознавець, педагог, організатор кінопроцесу. У 1932–35 працював редактором на Одеській кінофабриці, у 1936–1941 – на ККХФ у часописі «Радянське кіно». Навесні 1941 В. вступив до аспірантури Художнього інституту за спеціальністю «мистецтвознавство», проте навчання обірвала війна. Учасник Другої світової війни, бойовий офіцер і журналіст, друкував статті й вірші у фронтових газетах «За перемогу» та «На захист Родины». По війні працював на ККХФ: старшим редактором сценарного відділу (1952–60), асистентом режисера (1960–65). Опікувався кіноосвітою: організував просвітницькі семінари з історії кіномистецтва, зокрема, у Будинку творчості письменників в м. Ірпені, що їх відвідував



Одеська комсомольська кінофабрика. 1933 р.
1-й ряд: ред. Л. Самберський, завідувач художнього відділення Д. Копиця, реж. – Г. Тасін (Розов), реж. А. Леїн, адміністратор Євсєєв.
2-й ряд: реж. А. Маслюков, ред. Юхнов, реж. П. Чардинин, реж. Є. Григорович, сценарист В. Березинський, сценарист К. Ісаєв, сценарист В. Алексєєв (Розенштейн).
По центру сидить ред. С. Вишинський

О. Д. У 1957 В. разом з О. Швачком і Т. Дерев'янко організував музей на Київській кінностудії ім. О. Довженка, провадив збір і підготовку архівних, друківаних та іконографічних матеріалів, копій фільмів. З 1965 працював в Українському відділенні Бюро пропаганди радянського кіномистецтва, сприяв популяризації укр. кіно: творчості О. Д., І. Савченка, С. Параджанова, В. Денисенка, М. Мащенка, Л. Осики та ін. У 1968–69 викладав курс історії зарубіжного кіно на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, у 1980–82 – загальний курс історії кіно в Київському державному інституті культури. Познайомився з О. Д. 1929 у Києві під час перегляду й обговорення фільму «Арсенал», що його проводив М. Бажан. О. Д. рекомендував юнака на роботу в кіно, що узгоджувалося з гаслом «Комсомольці – у кінематограф!», долучивши молодого робітника цвяхового заводу до участі в діяльності Худполітради Київської кінофабрики ВУФКУ.

Лит.: Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця, 2009; Мусієнко О., Мусієнко Н. Все життя – кіно. Українська культура. 2009. № 3; Капельгородська Н., Глущенко Є, Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ, 2003.

Н. Мусієнко



ВИШНЕВСЬКИЙ Всеволод Віталійович / ВИШНЕВСЬКИЙ Всеволод Віталєвич

(21.12.1900, м. Санкт-Петербург, нині РФ – 28.02.1951, м. Москва, нині РФ) – письменник, драматург, сценарист. Лауреат Сталінської премії СРСР (1950). Під час Першої світової війни в 14 років пішов добровольцем на фронт. Учасник жовтневого перевороту 1917 та громадянської війни. Був командиром та політпрацівником на Балтійському й Чорноморському фронтах. Друкуватися почав із 1920. У 1936 за сценарієм В. реж. Ю. Дзиган зняв класичний твір радянського кінематографа «Мы из Кронштадта». В. приділяв увагу теоретичним проблемам кіномистецтва (у статтях, виступах, листуванні з С. Ейзенштейном, Ю. Дзиганом, Е. Шуб, О. Д.). За сценарієм В. (у співавторстві) зня-

то х/ф «Незабываемый 1919 год» (1951, реж. М. Чиаурелі), за п'єсою «Оптимистическая трагедия» поставлено однойменний фільм (1963, реж. С. Самсонов), за романом «Мы, русский народ» – однойменну стрічку (1966, реж. В. Строева). **В.** опублікував рецензії на х/ф **О. Д.** «Іван», «Аэроград», «Щорс», спогади про **О. Д.** Листи **В.** до **О. Д.** свідчать про щирі дружні стосунки, що існували між митцями. **О. Д.** у своїх листах називав **В.** «дорогим другом», ділився з ним особистими та творчими проблемами, розповідав про гоніння, про власні плани, хід роботи над творами, пошуки нових творчих рішень, радився щодо вибору акторів, драматургічної будови творів. Враження від їхнього знайомства в 1930 **В.** залишив у «Записних книжках»: «Познакомился с А. Довженко. Он рассказывает ряд версий о своей работе “Иван” – занятно, есть острые мысли. Очень тяжело переживает нападки критики. Горько отзывается о среде людей кино». Тоді, як згадував **В.**, йшлося і про задум створення фільмів «Микола II», «Сибір», про війну 1914–18 [**О. Д.** лише частково здійснив свої задуми в «Аэрограде» та «Щорсі». – *І. К.*]. Протягом кількох десятиліть **В.** підтримував **О. Д.**, його напрям у мистецтві, кожен фільм – у виступах, рецензіях, статтях, листах до друзів, колег. У статті «О кинофильме “Аэроград”» підтримав **О. Д.**: «И вновь Довженко под градом упреков наших критиков. И сегодня чувствуется в нем страшная усталость. Два с лишним года отдал – и большой результат. Таких у нас единицы». Конфліктна ситуація між ними виникла з вини **О. Д.**, який неодноразово пропонував **В.** співпрацю над сценарієм «Аэрограда», але згодом вирішив написати його сам. У 1934, ще до того, як ситуація повторилась у зв'язку з написанням сценарію «Щорса», враження **В.** про **О. Д.** дещо змінилися, стали не такими однозначно захопленими. «Из моих наблюдений – крайняя творческая эгоцентричность, жадность к материалу недостаточно нужному. Самородок!... Отношение ко мне сложное: желание узнать, почерпнуть, найти – симпатия». І висновок: «Довженко – фигура одна из наиболее интересных». Відмова **О. Д.** від співавторства **В.** у створенні сценарію «Щорса» призвела до напруження в їхніх стосунках. **В.** у серпні 1935 фіксував: «Отрыв от Довженка. Он молчит, я молчу. Но он мне внутренне дорог – цельный образ». А в грудні **О. Д.** просить **В.** знову бути його співавтором у роботі над «Щорсом». Ситуація ускладнилася ще й тим, що 17.12.1936 **В.** виступив із критичними зауваженнями на обговоренні сценарію «Щорса» в редакції газети «Правда». Врешті, знову погодився бути співавтором. 17 березня 1938 пише: «Делай всеми силами свой фильм “Щорс”. Он нужен. Посылай, Сашко, текст “Щорса”. И время печатать. Не тяни. Тут личные моменты в сторону». Нарешті **В.** видав брошуру про Щорса. Остаточо конфлікт

вечерпався статтею **В.** «Фильм “Щорс”», де він однозначно високо оцінював твір як апотеоз творчості **О. Д.**, здобуття ним нових мистецьких вершин. У листах до **В. О. Д.** неодноразово висловлює впевненість, що передусім він мав бути письменником, полишивши «каторгу кинематографа». Підтримка **В.**, висока оцінка письменницького дару **О. Д.**, відбилась у промові з приводу прийняття **О. Д.** до Спілки письменників (03.04.1939): «Він не тільки видатний режисер, він і талановитий письменник. Сценарій “Щорса”, створений Довженком, показує, що автор повинен бути в рядах радянських письменників». **О. Д.** ділився з **В.** своїми думками про політичну ситуацію в Європі, оцінював можливість війни. У листі від 22.04.1937 зазначав: «Войны в этом году, думаю не будет. У Гитлера и Муссолини не вышло <...> если еще месяцев 15 пройдет тихо, вопрос решения начала войны всецело будет принадлежать нам». Лист від 06.03.1938 знову починався з теми війни, але мав уже зовсім інший сенс: «Война страшная, невообразимая, в которую повернется человечество, близка <...> ее чудовищному масштабу, очевидно, соответствуют и чудовищные народсты рака на человеческом обществе и человеческой душе». Під час ознайомлення зі сценарієм «Прощай, Америка!» 08.11.1949 **В.** надіслав **О. Д.** інформацію: «Это по центральному мировому вопросу. Прочитай и для сцены Ламонт-Дюпон используй. Этого материала пока в сценарии недостаточно». У листі від 03.04.1950 звернувся до **О. Д.** зі словами: «Возвращаю сценарий “Прощай, Америка!”. Уверен, что ты сделаешь великий боевик. Вещь нужно напечатать». Менше ніж через рік **В.** пішов із життя.

Основні тв.: Собрание сочинений : в 6 т. Москва, 1953–1961; Избранное. Москва, 1984.

Лит.: Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1987; Всемирный биографический энциклопедический словарь. Москва, 1998; Капельгородська Н., Глуценко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях (кінодовідник). Київ, 2004.

І. Карєва

ВІВ'ЕН

(Вів'єн де Шатобрен)

Леонід Сергійович /

ВИВЬЕН (Вивьєн де Шатобрен)

Леонид Сергеевич

(29.04.1887, м. Воронеж, нині РФ – 01.08.1966, м. Ленінград, нині Санкт-Петербург, РФ) – театральний актор, режисер, педагог. Н. а. СРСР (1954). У 1910 закінчив Санкт-Петербурзький політехнічний інститут за спеціальністю «інженер залізобетонних споруд». Того ж року вступив до Петербурзького театального училища. З 1913 працював в Александринському драматичному театрі. У цей період мав творчі контакти з *Вс. Меєрхольдом* (зокрема, грав у його постановці «Маскараду»). З 1938 – головний



режисер і художній керівник Ленінградського академічного театру ім. О. Пушкіна (колишній Александринський драматичний театр). Серед примітних рис реж. **В.** дослідники театру відзначають ясність думки, стриманість і точність сценічних способів, ретельне психологічне розроблення характерів. Працюючи з акторами, **В.** спирався на власну

педагогічну практику (з 1939 він професор кафедри майстерності актора Ленінградського театрального інституту; учнями **В.** були актори Ю. Толубєєв, М. Симонов, В. Меркур'єв та ін.). Попри певний вплив новаторських пошуків Вс. Меєрхольда, **В.** у режисурі дотримувався традиції класичного психологічного театру. У 1947 на сцені Ленінградського академічного театру драми ім. О. Пушкіна поставив спектакль «Жизнь в цвету» за п'єсою **О. Д.**, написаною ним на основі однойменного власного сценарію фільму – у відповідь на зацікавленість матеріалом кількох театральних колективів країни після публічних читань Довженком кіносценарію. Період з кінця 1940-х – початку 1950-х у діяльності очолюваного **В.** Ленінградського театру був досить складним – естетика зазнавала посиленого ідеологічного тиску (панування «безконфліктної» драматургії, орієнтація на ідеалізацію історичних постатей у душі помпезного офіціозу). Утім, у цей період Ленінградському театрові під керівництвом **В.** вдалося зробити низку успішних постанов («Российские люди» (1943), «Навала» (1944), «Великий государь» (1945), «Дядя Ваня» (1946), «Чайка» (1954) та ін.), серед яких значне місце посів і спектакль «Жизнь в цвету», який вважається одним з найкращих у театрі, поставлених під керівництвом **В.** За свідченням сучасників, у тому числі за спогадами *Ю. Солнцевої*, видрукованими згодом у збірнику, присвяченому *М. Черкасову, О. Д.*, який був присутній на прем'єрі, сприйняв виставу прихильно, зокрема високо оцінив гру *М. Черкасова* (виконавця головної ролі Мічуріна), якою був вражений. **В.** завдяки пильній його увазі під час роботи до акторської особистості називали акторським режисером. Індивідуальність Черкасова дала створити «свій образ Мічуріна – образ надзвичайної внутрішньої сили». Вистава **В.** за сценарієм **О. Д.** передувала виходові фільму «Мичурин» (1949), і в цьому сенсі цікава з естетичного боку своєю самостійністю, творчим поєднанням двох різнопланових стилістик: стриманої, аскетич-

ної – театрального режисера **В.** та патетично-піднесеної – кінорежисера **О. Д.**

Літ.: Николай Черкасов. Литературное наследие. Воспоминания. Письма. Москва, 1976; Леонид Сергеевич Вивьен: Актер. Режиссер. Педагог. Ленинград, 1988.

Г. Черков



ВІГГРАНОВСЬКИЙ Микола Степанович

(07.11.1936, с. Богопіль Миколаївської обл. – 26.05.2004, м. Київ) – поет, прозаїк, кіноактор, режисер. Лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка (1984), премії Фундації Антоновичів (1993), премії ім. В. Вернадського (2002). З. д. м. України (1997). У 1955 вступив на акторське відділення КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, продовжив навчання у ВДІКу на курсі **О. Д.** (закінчив 1961). Студентом зіграв головну роль у х/ф «Повість полум'яних літ» (автор фільму **О. Д.**, реж. *Ю. Солнцева*, Мосфільм, 1961). Як режисер поставив х/ф «Дочка Стратіона» (1964), «Ескадра повертає за захід» (1966), «Берег надії», «Дума про Британку» (1970), «Тихі береги» (1973), «Климко» (1984), документальні фільми за власними сценаріями – «Голубі сестри людей» (1966), «Слово про Андрія Малишка» (1983), «Щоденник О. П. Довженка» (у співавторстві з *Л. Осикою*, 1989), «Довженко. Щоденник 1941–1945 роки», «Хортиця – столиця Запорізької Січі», «Дмитро Вишневецький – Байда» (усі три – 1993), «Чигирин – столиця гетьмана Богдана Хмельницького», «Батурин – столиця гетьмана Івана Мазепи» (обидва – 1994), «Галич – столиця князя Данила Галицького» (1995). Автор кіносценаріїв «Світ без війни» (1960), «Первінка» (1973), «Сіроманець» (1979). Написав спогади про **О. Д.** («Рік з Довженком», 1975) Дебютував віршами у журналі «Дніпро» (1957, № 2). Перша авторська збірка «Атомні прелюди» (1962). Наступні збірки «Сто поезій» (1967) та «Поезії» (1971) засвідчили «тяжіння митця до витворення свого власного – ідеального – поетичного світу, заснованого на засадах органічно

засвоєної народної етики та естетики» (В. Моренець). У поезії В. простежуються впливи учителя, О. Д., його образ не раз постає у віршах поета («Присвячую Олександрю Довженкові», «Учителю, уже ми вдвох з тобою...» та ін.). У поезії «На золотому столі» О. Д. уподібнений до козака, носія вищих чеснот, рівня Т. Шевченка, О. Пушкіна, М. Лермонтова. «Схилився в задумі там геній козак. З жорсткого віку, з квітучого віку. Він йшов до стола, осіяний добром, Він пише слова золотим пером. Він йшов до стола крізь буденний хмиз. В буремній вогні беззупиння живого. Це він не зійшов до народу униз, а рвійно злетів до народу свого». Наступні збірки поета: «На срібнім березі» (1978), «Київ» (1982), «Губами теплими і оком золотим» (1984), «Цю жінку я люблю» (1990), «Любово, ні! Не прощай!» (1996). Значними є здобутки В. у прозі. Перші повісті «Світ без війни» (1958), «Президент» (1960) ще перебували в зоні тяжіння поезики О. Д. Надалі автор здобувається власного бачення світу людей, бачення, яке поєднувало реалістичну оптику та романтичний кут зору: «Первінка» (1971), «Сіроманець» (1977), «У глибині дощів» (1979), «Літо на Десні» (1983), «Кінь на вечірній зорі» (1986), «Манюня» (2003). Однією з вершин прозового здобутку письменника став історичний роман «Северин Наливайко» (1996). У мемуарному есе «Рік з Довженком» В. відтворює обставини свого потрапляння на курс О. Д. у ВДІКу. Есе цікаве й тим, що дозволяє краще зрозуміти педагогічні методи О. Д., далекі від традиційних підходів у мистецькій освіті. У КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого В. навчався одночасно на акторському та режисерському факультетах. Одного разу студента-першокурсника було викликано до ректора інституту. «Заходжу. Зупиняюсь біля порога. За красивим блідо-горіховим столом сидить наш ректор, на дивані в голубу сосонку, навпроти вікна з призахідним сонцем, – сивий, широкоплечий, міцний чоловік. М'яким, уважним поглядом дивиться на мене. Це був Довженко. Він спитав, звідки я, з якої сім'ї, скільки у нас дітей, яка в нас річка, чи багато з нашого села молоді поїхали піднімати цілину, чи є в нашому колгоспі коні і скільки. Я відповідав і дивувався тим запитанням. Якби таких запитань та побільше мені на екзаменах! <...>. Довженко запитав, що я читав на екзаменах. Я читав “Тонта в Умані” – трагічний розділ з поеми Шевченка “Гайдамаки”. Він попросив прочитати. Я прочитав. І коли закінчив читати, Довженко раптом рвучко встав, упала на підлогу з дивана його палиця, встав і враз зміеним, різким, беззаперечним, владним голосом сказав, що забирає мене з собою в Москву, в кіноінститут. Ще гарячий від “Тонти в Умані”, я подивився на ректора. Поволі підвівся й ректор. Та я вже знав: хто б і що б зараз мені не сказав, заборонив, не пустив – я вже належу цій людині. Він – мій. Так

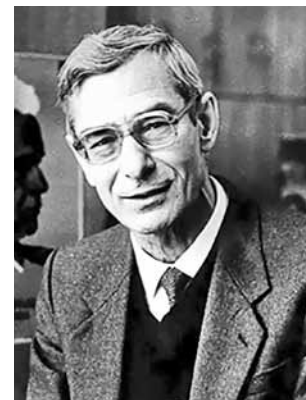
воно й вийшло: ректор тихо сказав Олександрю Петровичу, що я ще молодий, що мене ж тільки прийняли до театрального інституту, тепер відвідую й режисуру, і що в Москві мені буде важко... Та Довженко, не мовлячи й слова, рвучко вийняв записник, швидко щось у ньому записав, відірвав аркуш, подав мені й сказав, щоб за тією адресою я прийшов до нього завтра о сьомій вечора. То була адреса й телефон його сестри Поліни Петрівни по вулиці Горького». Десь за місяць потому В. опинився в Москві, у ВДІКу. Знаменитий у майбутньому курс, де навчалися О. Йоселіані, Л. Шенітько, Р. Сергієнко та ін. «Що за обличчя? Як на плакаті “Миру – мир”... Так воно й вийшло: Іспанія і Корея, Грузія і НДР, Іран, Естонія, Росія, Татарія, Польща, Узбекистан. Усе це – майстерня Довженка. Наш Майстер зібрав таких ось нас з усього світу під свої, відомі світові художні знамена вчитись. Як усе чудово починається! <...>. І ось о дев'ятій нуль-нуль в аудиторію увійшов Довженко зі своїми асистентами <...> Довженко підійшов до вікна і, ніби охоплюючи щось руками, сказав, що на тому тижні приїхав з України: тихими осінніми рухами він став нам показувати каховські береги і саму Каховку. Довженко говорив про будівельників і птахів, бульдозери і велику воду. Довженко говорив про комунізм. Комунізм був його любов'ю й надією. Довженко говорив про світогляд. Про науку мислення, про почуття, народи, час. Він був зачарований. Він був у полоні Каховки, її людей, повітря, Дніпра, грандіозного наступу на посушливі степи. Його душа, його талант, фантазія належали великому перетворенню Півдня України. Каховка повернула Довженкові молодість. Минула година, друга. Облич своїх однокурсників я не бачив, та бачив обличчя асистентів Довженка: мимоволі забувши, що вони наші викладачі, вони, слово честі, нагадували мені людей, що вперше сіли за шкільну парту. Крім новизни думок, несподіваної і стрімкої образності, чарівності, Довженко володів іще якимсь чудодійним гіпнозом оповідача <...>. Увечері того ж дня я вперше переступив поріг квартири Довженка. У ясному маленькому коридорі стояла Юлія Іполитівна. Вона була в той вечір схвильовано-урочиста, красива. Її краса вразила, потрясла мене. Довженко був не сам. У кімнаті сиділи люди. У вікні на кватирці висіла фіранка з марлі, і за тією марлевою фіранкою гув унизу машинами проспект. Довженко познайомив мене з своїми гостями: Шостакович, Шкловський, Ліванов, Козловський, Хікмет. Але що найголовніше мені сподобалось у квартирі Довженка – це телевізор! Біля телевізора Довженко мене й посадив. Йшла розмова про нашумілий роман Лудінцева “Не хлібом єдиним”. Потім Довженко почав розповідати про якусь нову українську повість (то була «Рідна сторона» Василя Земляка), про уявну дамбу через Берінгову протоку. Враз запитав мене, чи не

пишу я віршів. Після того вечора Довженко наказав мені засісти для початку за греків і римлян. Ох ці бородаті стародавні греки і свіжовиголені стародавні римляни!.. Я окопався в золотій землі давніх часів, але ноги мої і вві сні бігли до дівчат: не міг же я допустити, щоб з нашого інституту наших дівчат переманювали на концертні вечори в інші вузи, ну, скажімо, типу МДУ. За це мені й перепало. Вчився я легко, з нальоту, спав на голій сітці, без матраца і ковдри, але хтось доніс, і Олександр Петрович “узяв мене в роботу”: і за дівчат, і за куріння, тільки про футбол нічого не казав <...>. У журналі “Дніпро” вийшла “Зачарована Десна”. Олександр Петрович, дивлячись на той номер журналу, вдавалося, не вірив, що так воно й є. “Миколо, – “л” у нього було м’яке, полтавське, – сідайте і кадруйте мою Десну”. Як він любив цей журнальний номер! Любив тією любов’ю, ім’я якій – страждання. Завжди з ним була його любов. Як уважно вона оберігала його від суєти і неправди, як стрімко створила для єдиного в світі – для людської спільності, народу... В його очах пролітав сніг... У Будинку літераторів Довженко читав “Поему про море”. Я там був. Пробрався на антресолі, сидів у пальті і слухав свого вчителя 3 години. Народу там було повно. Увечері, коли сказав Довженкові, що я там був, Олександр Петрович якось щасливо, тихо подивився на мене і попросив розповісти, як він читав і що було потім. Йшла пізня осінь». В есе «Хто і що для мене Незалежність України» (2001) В. знову пригадує своє спілкування з О. Д.: «Вже в Москві, після лекцій двічі на тиждень я приходив до них з Юлією Іполитівною додому <...> Довженко не відпускав мене від себе до останнього дня. І чим більше тих днів набігало, тим вимогливіше і прихильніше до мене він ставився. Це правда, від якої мене протинає дроз, – як неймовірно мало нам було відведено часу! Рік. Всього лише рік». У роки Перебудови та укр. незалежності В. сприяв підсиленню інтересу – передусім своїми документальними фільмами «Щоденник О. П. Довженка» (у співавторстві, 1989), «Довженко. Щоденник 1941–1945 роки» (1993). У них дано адекватне прочитання щоденникової прози, яка зіграла величезну роль у становленні не тільки В., а й усього покоління шістдесятників. У 1993–94 В. входив до складу комітету з відзначення 100-літнього ювілею О. Д. Одним з перших порушив питання щодо необхідності перенесення праху О. Д. з Москви до Києва. Наголошував, як свідок: саме таким було бажання його вчителя. Рішення щодо цього тоді не було прийнято на державному рівні. Знявся у фільмі «Сповідь перед учителем» (1995) Р. Сергієнка, присвяченого О. Д. Р. Сергієнко зняв фільм «У синьому небі я висіяв ліс...» (2007), про життя і творчість В.

Тв.: Вибрані твори : у 3 т. Тернопіль, 2004. Т. 1–3; Вибрані твори. Київ, 2013.

Літ.: Дзюба І. Духовна міра таланту. Микола Вінграновський. Вибрані твори. Київ, 1986; Салига Т. Микола Вінграновський: Літерно-критичний нарис. Київ, 1989; Моренець В. Ідеальний вихід із соцреалізму. *Світловид.* 1992. № 4; Тримбач С. Я плачу сліпими слюзами. *Україна молода.* 26.08.2004; Французенко М. Незабутня зустріч. *Кур’єр Кривбасу.* 2005. № 2; Моренець В. Вінграновський М. С. *БСУ.* 2005. Т. 4.

С. Тримбач



ВЛАСОВ Марат Павлович

(21.04.1932, м. Москва, нині РФ – 22.05.2004, м. Москва, РФ) – рос. кінознавець, кандидат мистецтвознавства (1963), професор. (1992). Закінчив ВДІК, кінознавчий факультет (1955). Викладав у ВДІКУ (1960–2004), упродовж 1991–2001 – завідувач кафедри кінознавства. З 1953 публікував роботи з питань кінознавства. Особливу увагу приділяв дослідженню творчості О. Д. У книжці «Герой А. П. Довженко і традиції фольклора» (Москва, 1962) одним з перших вивчив взаємозв’язки народної творчості та поетики режисера. Фольклор постає в ролі джерела екранної образності та епічного осмислення історичного матеріалу. Взаємозв’язки професійної та народної творчості були темою кандидатської дисертації В., де акцентовано роль фольклору як формотворчого і стилетворчого чинників («А. П. Довженко і фольклор (некоторые черты творческого стиля)», 1963). В іншій роботі, «О сюжете фильма А. П. Довженко» (1965), з’ясував основні оповідні, наративні стратегії фільмів митця. Паралельно В. досліджував особливості стилю О. Д. (Утверждение стиля. *Вопросы киноискусства.* Москва, 1966). Інтерес до творчості О. Д. В. зберігав до кінця життя.

Основні твори: А. Довженко. *Советский фильм.* 1969. № 9; Поэт экрана. Предисловие. *Довженко А. Собрание сочинений* Москва, 1969. Т. 3; Свообразие экранного героя А. П. Довженко. *Уроки А. П. Довженко.* Киев, 1983; Помнить о звездах. *Искусство кино.* 1984. № 9; Советское кино 50–60-х годов. Москва, 1993.

Літ.: Марат Власов. Сборник. Москва, 2009.

С. Тримбач



ВОЙТЕНКО

Володимир Григорович

(18.01.1912, м. Київ – 10.08.1978, м. Київ) – кінооператор. Закінчив Київську художньо-індустріальну профшколу та операторський факультет Київського кіноінституту (1935). Працював на ККХФ (1936–44), на Укркінохроніці (1944–51). Учасник Другої світової війни. Перша творча робота – «Соловей і троянда» (1934, к/м, у співавторстві). Самостійний операторський дебют – науково-популярний фільм «Херсонес Таврійський» (1935). З 1952 – на ККХФ. У повоєнний час **В.** фіксував відновлення життя на визволеній землі у фільмах «Буковина» (1945), «Донбас» (1946, у співавторстві) «Радянська Україна» (1949, у співавторстві), «Зоря над Карпатами» (1949). Від 1951 був оператором-постановником понад 20 х/ф, серед яких: «Де ви, лицарі?» (1971, телефільм), «У бій ідуть тільки “старики”» (1973, реж. Л. Биков), «Ати-бати, йшли солдати...» (1976, реж. Л. Биков). Творчий манер **В.** притаманне глибоке проникнення в психологію персонажів, виражену за допомогою світлотональних портретних характеристик, особлива ліричність ставлення до них. У складі групи фронтів операторів брав участь у фільмуванні документального художньо-публіцистичного фільму «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (автори фільму: **О. Д., Ю. Солнцева**, 1944), реалізуючи настанови **О. Д.** знімати наслідки «господарювання» гітлерівських окупантів: спалені міста й села, зруйновані фабрики й заводи, затоплені вугільні шахти тощо.

Вибрана фільмографія (оператор): «Украдене щастя» (1952, реж. І. Шмарук); «Нерозлучні друзі» (1952, у співавторстві, реж. В. Журавльов), «Доля Марини» (1953, реж. І. Шмарук, В. Івченко); «Зірки на крилах» (1955, реж. І. Шмарук); «Мальва» (1955, реж. В. Браун); «Дівчина з маяка» (1956, реж. Г. Крикун); «Кривавий світанок» (1956, реж. Л. Швачко); «Матрос Чижик» (1957, реж. В. Браун); «Тригорій Сковорода» (1959, реж. І. Кавалерідзе); «Повія» (1961, реж. І. Кавалерідзе), «Два роки над прірвою» (1967, реж. Т. Левчук); «Родина Коцюбинських» (1971, реж. Т. Левчук).

Лит.: Жукова А., Журов Г. Українське радянське кіномистецтво (1930–1941). Київ, 1959; Капельгородська Н., Плученко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях (кінодовідник). Київ, 2004; Госейко Л. Історія українського кінематографа. Київ, 2005.

В. Горпенко

ВОРОБІЙОВ

Іван Онисимович

(13.11.1897, с. Жукове, нині Кіровоградської обл. – 02.09.1937, м. Київ) – державний діяч, організатор кіновиробництва. Закінчив ремісниче училище, до революції працював столяром-модельювальником. У 1917–21 (з перервами) – у РСЧА; а згодом – в Олександрійській партійній організації більшовиків, очолював Всеукраїнську спілку садово-городньої, виноградно-виноробної та пасічницької кооперації («Плодоспілка»), у 1927 кілька місяців працював членом правління / завідувачем оргінструкторського відділу центрального об'єднання сільсько-господарської кооперації в УРСР «Сільський господар». Розпорядженням Народного комісаріату освіти УРСР від 18.02.1928 призначений головою правління ВУФКУ (з 1930 – трест «Українфільм»). Автор книжки «Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії» (1929), у якій згадує фільми **О. Д.** «Звенигора» й «Арсенал»; публікацій з питань кінематографії в журналі «Кіно». З липня 1932 – секретар Донецького обкому ЦК КП(б)У у справах села; через кілька місяців – секретар Старобільського окрпарткому. З травня 1935 – секретар парткому Проскурівського району, згодом – секретар парткому Проскурівського округу. Остання посада перед арештом – другий секретар Вінницького обкому КП(б)У. Заарештований 23.07.1937 за підозрою, що «є учасником контрреволюційної організації правих, що стоїть на терористичних позиціях». 25.08.1937 внесений до сталінських розстрільних списків за 1-ю категорією. 01.09.1937 виїзна сесія Військової колегії Верховного Суду Союзу РСР засудила **В.** за ст. 54–7, 54–8 і 54–11 КК УРСР до найвищої міри покарання; вирок виконано 02.09.1937. Рішенням Військової колегії Верховного Суду СРСР від 15.12.1956 вирок щодо **В.** відмінено, а справа через брак складу злочину припинена. Реабілітований посмертно. Як керівник укр. кінематографії, **В.** часто контактував з **О. Д.** У 1928 взяв участь в опитуванні журналу «Кіно» про ставлення до звукового кіно. З одного боку, **В.** відзначив позитивні моменти приходу звуку («Тонове кіно, безперечно, є новий великий крок уперед на шляху до винайдення нових форм і засобів наближення кіно до мас»), з другого, – наголосив на труднощах, пов'язаних з новим винаходом («Воно вимагатиме більшого напруження сил у роботі актора та режисера, вимагатиме від них більшої май-

стерності»). **О. Д.** повністю підтримав прихід звуку: «Вірю, що заговорить Великий Німий. Вбачаю в цьому нову еру в світовій культурі й наймогутніше знаряддя в справі підвищення культурного рівня мас». 12.01.1929 під час громадського перегляду й обговорення «Арсеналу» (участь у заході також взяв **О. Д.**) **В.** високо оцінив стрічку: «Картина побудована в глибокій і змістовній експресії, й навіть, коли подивитись на кадри реалістичні, то, з погляду формального розрішення, подібних кадрів ми досі ще не бачили. Із першого кадру до останнього Довженко свого плану експресії додержав». Позитивну оцінку здобула стрічка і в публікації **В.** «Протигаз проти “диму Отечества”» в журналі «Кіно»: «Момент, який не можна забути, який залишається в пам'яті, можливо, назавжди – момент, повний патосу боротьби великого соціального переходу й соціального розмаху, момент, який викликає клясову свідомість, – так було збудовано в “Арсеналі” епізод смерті бійця за революцію. Тільки велике розуміння клясових завдань змогло так повно наситити невеличкий епізод, який, з одного боку, навіває тугу і печаль глядачеві, а з другого боку, виховує в ньому героїзм і відданість боротьбі». Певна конфліктна ситуація з фільмом «Арсенал» виникла, коли його запланували продати за кордон. Коментуючи можливий комерційний потенціал фільму за кордоном, **О. Д.** навіть дещо образився на **В.** за те, що під час перегляду той звернувся до зарубіжного представника із запитанням, чи матиме стрічка успіх за кордоном. **О. Д.** з цього приводу кинув таку фразу: «Я робив картину не для комерційних маніпуляцій, а з розрахунку на художній фільм для СРСР, і якщо він не піде за кордоном, я вважатиму це гарною прикметою». У 1929 **В.** написав листа до ЦК КП(б) У про необхідність відрядити за кордон делегацію укр. кінематографістів (у тому числі **О. Д.**) для вивчення нового кінообладнання; згодом клопотався перед уповноваженим Вищої Ради Народного Господарства СРСР у Німеччині щодо продовження закордонного відрядження укр. кінематографістам. Збереглися два листи **О. Д.** до **В.** із-за кордону (1930). У першому кінорежисер інформував щодо отриманої пропозиції від кінофірми «Гомон» зняти фільм; у другому йшлося про прокат укр. фільмів кінофірмами «Меркурій» і «Прометеус», можливість співпраці з кіностудією «Гомон» і поїздки до США. У листі **В.** від 30.09.1930 **О. Д.** висловив обурення діями чехословацької кінофірми «Меркурфільм», яка без його дозволу зробила перемонтаж «Арсеналу» і «Землі»; обґрунтовував необхідність своєї поїздки до США; цікавився можливістю співпраці з французькою фірмою «Гомон». Конфлікт виник і навколо х/ф «Земля». 03.06.1930 за головуванням **В.** відбулося засідання правління ВУФКУ, де розглядалося питання про «Землю». З одного боку, було ухвалено рішення випустити фільм на укр. екра-

ни не пізніше ніж 15.06.1930. А з другого, – через відмову **О. Д.** зробити перемонтаж: Київській кінофабриці ВУФКУ запропонували «виділити найкращого монтажера й за редакцією художнього відділу фабрики випустити фільм «Земля». **В.** і **О. Д.** неодноразово брали участь у різних громадських та інших заходах. Зберігся сюжет «Кіножурналу» № 1/167 за 1930, присвячений проведенню організованого Товариством друзів радянського кіно кінотижня «Кіно в маси» в Харкові. На вечорі в робітничому клубі виступили **В.** та **О. Д.** в **О. Д.** разом брали участь у роботі першого Всеукраїнського з'їзду Товариства друзів радянського кіно (Харків, березень 1931). **В.** виступив з доповіддю, а **О. Д.** – взяв участь у її обговоренні.

Основні тв.: Про кадри в кінематографії. *Кіно*. 1928. № 7; Тематичний план українського кіно. *Кіно*. 1928. № 8; Економіка кіно. Перспективи розвитку української кінематографії. *Кіно*. 1928. № 10; На порозі дванадцятого Жовтня. *Кіно*. 1928. № 12; Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії. Київ, 1929; Планова тематика в кінематографії. *Кіно*. 1929. № 7; Вугіль, метал, кіно. *Кіно*. 1929. № 9/10; Підсумки Всеукраїнської сценарної наради. *Кіно*. 1929. № 12; На громадський суд. *Кіно*. 1929. № 13; Протигаз проти «диму отечества». *Кіно*. 1929. № 15; Ми мусимо вчитися. *Кіно*. 1929. № 17; Що має зробити кінематографія на 13-й Жовтень. *Кіно*. 1929. № 19; Справи тонфільму. *Кіно*. 1930. № 1; Ганебні покажчики. *Кіно*. 1930. № 8; Три проблеми, що їх мусимо розв'язати. *Кіно*. 1931. № 10.

Лит.: Доповідь голови Центральної управи «Українфільму» т. Воробйова на першому Всеукраїнському з'їзді ТДРФК. *Кіногазета*. 1931. № 9 [перша декада квітня]; 3 дебатів по доповіді т. Воробйова на першому Всеукраїнському з'їзді ТДРФК. *Кіногазета*. 1931. № 10 [друга декада квітня]; Реабілітовані історією: у 27 т. Вінницька область; Вінниця, 2007. Кн. 2.

Р. Росляк



ВОСКРЕКАСЕНКО Сергій Іларіонович

(19.10.1906, с. Лазірки, нині Черкаського р-ну Черкаської обл. – 16.05.1979, м. Київ) – поет, сатирик, гуморист, журналіст, перекладач. Член СП СРСР (1936). Закінчив Київський педагогічний технікум (1928). Був мобілізований у 1928 окружкомом ком-

сомолу на роботу в пресі: працював спочатку в газеті «Молодий більшовик», де надрукував свій перший вірш, потім у журналі «Молодий більшовик». Належав до літературної організації «Молодняк». Одним з перших в укр. літературі почав працювати в жанрі віршованої сатири (фейлетони, памфлети, сатиричні мініатюри, епіграми). **В.** – автор понад тридцяти книжок поетичної сатири: збірок «Кому хвала, а кому хула» (1952), «Березова каша» (1955), «Не криви душею» (1966) та ін. *Остап Вишня* називав поета «лютодотепним», а його творчість – «мистецтвом сатиричної пильності». Автор слів до відомих пісень «Шахтарочка», «Новосільна» (1950-ті). Перекладав з рос. та білоруської мов. Зокрема, у його перекладі двома виданнями вийшла поема О. Твардовського «Василь Тьоркін». У післявоєнні роки працював переважно як сатирик у редакції журналу «Перець». Багаторічна дружба зв'язувала його з видатними художниками слова: **О. Д.**, Остапом Вишнею, **А. Малишком**, спогади склали книжку «Портрети зблизька». Знайомство з **О. Д.** відбулося в 1930-х, коли **В.** працював у відділі науково-популярних фільмів на ККХФ. На початку 1942 під час перебування у Воронежі в штабі Північно-Західного фронту, **О. Д.** мешкав з **А. Малишком** і **В.**, кореспондентами газети «За Радянську Україну», яку видавали для окупованих територій. **В.** залишив спогади, де писав, що **О. Д.** «спав на добу 2–3 години і майже не розлучався з записною книжкою <...>. Записував сцени і цілі епізоди до майбутнього сценарію про війну <...>. Довженко був страшенно жадібний до людей. Довідавшись, що десь у

штабі нашого фронту з'являлася людина з України, розшукував її, де б вона не була. А потім своїми безконечними запитаннями доводив і себе, і свого співрозмовника до знемоги». Там, у Воронежі й виникла традиція досвітніх посиденьок і обговорення текстів та задумів. У 1942 **В.** отримав редакційне завдання, яке було пов'язане з перебуванням у 6-й армії, що, коли він його виконував, потрапила в оточення. Тож журналіст довго не повертався до редакції. **О. Д.** вважав, що він загинув і звинувачував керівництво, яке, на його думку, надаремно наразило кореспондента на небезпеку. «До чого ж сердешна і чесна, полум'яна людина», – писав **О. Д.** у Щоденнику про **В.**, протиставляючи **М. Бажану**, **О. Корнійчуку**, з якими він конфронтував. Під час поїздки до Києва в повоєнні роки **О. Д.** завжди бачився з **А. Малишком** і **В. О. Д.** вже на той момент пережив інфаркт міокарду, але все одно не міг сидіти спокійно: його пристрасть «переустатковувати і вдосконалювати поширювалася на весь світ», як відзначав його добрий друг і адепт **В.**

Основні тв.: Штурм. Київ ; Харків, 1931; Березнева ніч. Київ ; Харків, 1937; Сатира. Київ, 1946; Від душі. Київ 1951; Під прожектором. Київ, 1953; Березова каша. Київ, 1955; З перцем! Київ, 1957; На цьому і на тому світі. Київ, 1965; Плями на совісті. Київ, 1966; На чисту воду. Київ 1976; Портрети зблизька: Літературні силуети. Київ, 1977.

Літ.: Остап Вишня. Про Сергія Воскрекасенка. *Дніпро*. 1949. № 6; Воскрекасенко С. під час війни і після неї. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956. Харків, 2013.

О. Волошенюк

Т



**ГАВРИЛЮК
Ярослав Дмитрович**

(29.10.1951, м. Львів – 25.05.2021, м. Київ) – актор театру й кіно. Н. а. України (2006). Премія ім. І. Огієнка «За громадську, політичну і духовну діяльність» (2011). Закінчив КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, курс Б. Ставицького (1976), де разом з ним навчалися А. Матешко, Г. Гладій, С. Підгорний. У 1976–79 – актор Львівського театру юного глядача, у 1979 – провідний актор Київського «Молодого театру». Зіграв близько 25 ролей у театрі, з яких найзначніші у виставах «Піти й не повернутися»



Я. Гаврилюк у к/ф «Загибель богів». 1988 р.

(Антон Петряков), «Записки божевільного» (Поприщин), «Марат-Сад» (Маркіз де Сад), «Одруження» (Підколесин), «Звичайна історія» (Сусід). Протягом трьох десятиліть з незмінним успіхом грав Голохвостого у виставі «За двома зайцями». У кіно плідно працював як із визнаними майстрами – І. Миколайчуком (1979, «Вавилон ХХ», Лук'ян), С. Клименком (1980, «Дударики», Григорій – приз Кінофестивалю «Молодість» за найкращу чоловічу роль), К. Єршовим («Граки», 1982, Олександр Грак), В. Довганем («Три гільзи від англійського карабіна», 1984, Тихін Глоба), В. Савельєвим («Ізгой», 1991, Стешко), Ю. Ілленком («Молитва за гетьмана Мазепу», 2001, запорізький кошовий Кость Гордієнко), так і з молодими режисерами – В. Тихим (к/м «Янгол смерті» з кіноальманаху «Україно, гуд бай!», 2012), А. Пасіковою (к/м «Філософія», 2005), В. Ямбурзьким (к/м «Приблуда», 2006, Петрович). Актор стриманої, але виразної манери гри. У 1988 Г. виконав головну роль у режисерському дебюті відомого художника А. Степаненка «Годинник і курка», поставленому за однойменною п'єсою І. Кочерги. Того самого року зіграв alter ego **О. Д.** – художника який «канонізує» селян в іконостасі місцевої церкви в к/м режисерському дебюті А. Дончика, знятому за мотивами повісті «Загибель богів» і щоденникових записів **О. Д.** Разом з В. Портяком написав сценарій повнометражного к/ф «Крути» за зібраними впродовж 12 років спогадами, документами, архівними матеріалами, які видав окремою книгою «Крути. Січень 1918 року».

Лит.: Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004; Бондарчук Л. Ярослав Гаврилюк: «В акторській долі багато важить випадок». *Урядовий кур'єр*. 28.12.2012.

Л. Новікова

**ГАЛИЦЬКИЙ
Володимир Олександрович**

(09.02.1907, м. Казань, нині РФ – 01.01.1998, м. Санкт-Петербург, РФ – театральний режисер і педагог. З. д. м. РРФСР (1954), Сталінська премія (1952), член ВКП(б) (з 1950). Навчався в Харківському музично-драматичному інституті (1929–32), закінчив Державний інститут театрального мистецтва в Москві (1933). Працював у театрах Харкова (1928–34), на київській к/ст. «Українфільм» (1935–38), у Дніпропетровському українському музично-драматичному театрі (1938–41), Дніпропетровському російському драматичному театрі (1941–43). Працював також театральним режисером у Владивостоці (1943–44), Калініні (1944–47), Тамбові (1947–57), Куйбишеві (1957–59, головний режисер) та на студії кіноактора при к/ст. «Ленфільм», викладав режисуру в Інституті культури. Автор лібрето до балету «Міщанин з Тоскани» В. Наха-



біна (1936). Поставив вистави «Професор Мамлок» Ф. Вольфа (1933), «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука (1940), «Емілія Галотті» Г. Лессінга (1941), «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Приборкання норавливої» В. Шекспіра (1949), «Отелло» В. Шекспіра (1952), «Ревізор» М. Гоголя (1954), «Джерело в степу» Д. Дев'ятова (1954) та ін. Автор книг спогадів «Театр моеї юности» (1984), «Одесские были» (1994), «Записки периферийного главрежа» (2003), «Театр и мир Владимира Галицкого» (2014). У 1935 О. Д. створив майстерню, де працював із групою театральних режисерів та акторів, які мали опанувати професію «кінорежисура». Було обрано 12 абітурієнтів, серед них і Г. У спогадах про навчання Г. зазначає, що заняття «не були академічними лекціями педанта-викладача. Ніякої системи в своїх бесідах він не дотримувався. Він сам режисурі спеціально не навчався, прийшов до неї як художник і мислитель, який намагався через мистецтво покращити оточуючий нас світ». О. Д. розповідав про свій знімальний досвід, ділився світобаченням, оповідав про побут і звичаї українського народу, закликаючи студентів уважно спостерігати за життям, помічати деталі. Одним з перших завдань на курсі було зробити фотографії та розкадровку відомих картин, зокрема картини В. Сурикова «Ранок стрілецької страти». Г. згадує, як О. Д. на своїх лекціях закликав: «Шукайте думку! Перекладайте статичну живописну композицію мовою динаміки, руху, дошукуйтеся суті. Засоби вираження потрібно підбирати для вираження суті!». Вивчаючи історію кіно, студенти переглядали багато фільмів, демонстраційні зали завжди були заповнені, за день могли переглянути щонайменше дві-три картини. Дивилися також і к/ф О. Д. – «Звенигору», «Арсенал», «Землю», остання найбільше вразила студентів. О. Д. робив акцент на написанні й аналізі сценаріїв для кращого розуміння кінопроцесу. Г. зазначає в спогадах, що хоча «професійних сценаристів з нас не вийшло, але ми навчилися говорити мовою кіно». Випускники творчої майстерні засвоїли з лекцій О. Д. значно більше, ніж просто знання з кінорежисури. Г. і В. Довбищенку в 1938 було доручено створити агітфільм (2 частини) до виборів у ВР УРСР «Чий кандидат». Вони пройшли всі стадії процесу фільмування прискорено: відбір акторів, нічні зйомки (тому, що вдень павільйон був зайнятий). Коли к/ф показали на хурді, де був присутній О. Д., то він його розкритикував, тоді як

Л. Луков захищав дебютантів. О. Д. сказав: «Для вас це перша зустріч з виробництвом, ви взнали і частково пересилили чимало труднощів. І результат тут менш важливий, аніж процес. Фільм випускати не будемо». Г. згадував у збірці «Театр моеї юности»: «Ми погодилися з думкою Худради. Та нас брала образа. Краще б знайомство з процесом виробництва відбулося два роки тому». Дехто з них пішов у кінематограф, хтось повернувся в театр (Г.), декого було репресовано.

Тв.: Вернувшись в прошлое. *Уроки Александра Довженко*. Київ, 1982; Ще про лабораторію. *Новини кіноекрана*. 1992. № 2.

Літ.: Безручко О. Педагогічна діяльність Олександра Довженка. *Кіно-театр*. 2004. URL : http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=333; Лабінський М. Галицький Володимир Олександрович. *ЕСУ*. Київ, 2005. Т. 5; Безручко О. Педагогічний метод Довженка. Вінниця, 2008; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб : в 2 т. Київ, 2021.

О. Шаповал



ГЕБДОВСЬКА Наталія Олександрівна

(15.06.1910, м. Харбін, нині КНР – 19.11.2004, м. Київ) – кіноактриса, поетеса, письменниця. Закінчила Київський музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка (1934). Батько перебував на заслання після участі у Варшавському повстанні, мати – з Полтавщини, поїхала до Харбіна на заробітки. Вони познайомилися в аматорському театрі як учасники оперної вистави «Мельник, чаклун, брехун і сват». У 1912 родина переїхала в Україну. Перший досвід роботи в кіно Г. здобула на зйомках к/ф «Джалма» (1927, епізод), що проходили в Березані (Київська обл.). У роки навчання познайомилася з майбутнім чоловіком, театральним актором і режисером. А. Летичевським. У 1930-х знімалася в невеликих ролях і епізодах у к/ф «Наталка Полтавка» (1934), «Багата наречена», «Трактористи» (1932) та ін. У 1940 була зарахована до акторського штату ККХФ. Одна з ініціаторів створення Театру кіноактора. У роки Другої світової війни разом зі студією була евакуйована в м. Ашхабад. Там знялася в кар-



Н. Гебдовська
в к/ф «Іван»

тинах «Квартал № 14» (з «Бойового кінозбірника» № 9, 1942), «Як гартувалася сталь» (1942), «Райдуга» (1944). Після війни працювала актрисою Київського академічного театру ім. І. Франка (1948–53), вела активну громадську діяльність, була заступником голови Українського театрального товариства (1955–65). Писала вірші, п'єси, кіносценарії. Вийшли друком збірки її творів і спогадів: «Сповідь артистки» (1992), «Андромаха» (2002), «Незгасна свіча Андромахи» (2004) (усі – Київ). Значна частина поетичної творчості присвячена пам'яті чоловіка, який пропав безвісти на фронті в 1941. Про життя і творчість актриси створено документальний к/ф «Андромаха» (2003). Г. знялася в картині «Іван» (1932) в епізодичній ролі офіціантки. У мемуарах актриса зазначила, що О. Д. «умів говорити з молодю людиною, як з абсолютно зрілою, як з рівнею. Ніколи не говорив зверхньо». Її «великий план», що зафіксував тендітну жіночність молоді дівчини, утілив неоднозначність авторського оцінення сюжетних подій, став одним з філософських акцентів к/ф. Режисер убачав у Г. потенціал трагіко-драматичної актриси. Попри юний вік, Г. пройшла проби в тій самій картині на роль матері загиблого робітника. Хоча цю роль вона тоді не отримала, її акторське амплу, визначене О. Д., утілилося в образах, створених у таких картинах: «Тронка» (1971, реж. А. Войтецький, Горпищиха), «Пізнай себе» (1971, реж. Р. Єфименко, мати Миколки), «Пропа-ла грамота» (1971, реж. Б. Івченко, тітка Марина), «Право на любов» (1977, реж. А. Слісаренко, мати Якова), «Високий перевал» (1982, реж. В. Денисенко), «Прискорення» (1983, реж. Г. Кохан, епізод). У її творчому доробку понад 70 екранних робіт. Знялася в масових епізодах х/ф «Щорс» (1939). Актриса підтримувала дружні стосунки з О. Д., зокрема, після його переїзду до Москви. Одного разу вона привезла йому куплені на базарі яблука, сказавши, що вони зірвані в саду ККХФ. Ця безвинна фальсифікація поклала основу традиції, дотримуючись якої, гості з Києва почали привозити режисерові яблука «з Довженкового саду».

Тв.: Андромаха. Спогади, вірші. Київ, 2002.

Вибрана фільмографія: «Партизанська іскра» (1945, реж. О. Маслюков і М. Маєвська); «Кров людська не водиця» (1956, реж. М. Макаренко); «Дорогою ціною»

(1957, реж. М. Донський); «Сон» (1964, реж. В. Денисенко); «Дума про Ковпака» (1970, реж. Т. Левчук); «Секретар парткому» (1970, реж. М. Ільїнський та О. Ленціус); «Вперед, за скарбами гетьмана» (1993, реж. В. Кастеллі); «Останній бункер» (1992, реж. В. Ілленко), «Острів кохання» (1995–1996, реж. О. Бійма) та ін.

Лім.: Гебдовська Н. Андромаха. Спогади, вірші. Київ, 2002; Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004.

О. Лещевська



ГЕРАСИМОВ

Сергій Аполлінарійович /

ГЕРАСИМОВ Сергей Аполлинариевич

(03.06.1906, с. Кундрави, нині РФ – 28.11.1985, м. Москва, нині РФ) – режисер, актор, сценарист, педагог, теоретик кіно. Н. а. СРСР (1948). Академік АПН СРСР (1978). Сталінська премія СРСР (1941, 1949). Герой Соціалістичної Праці (1974). Доктор мистецтвознавства (1967). Навчався в Ленінградському художньому училищі. Закінчив Ленінградський інститут сценічних мистецтв (1928). З 1924 почалася його кінематографічна діяльність як актора майстерні ФЕКС. Зіграв у к/ф Г. Козинцева: «Мишки проти Юденича» (1925), «Чертвове колесо», «Шинель» (обидва – 1926), «С. В. Д.» (1927), «Новый Вавилон» (1929), «Одна» (1931), а також у стрічках Ф. Ермлера «Обломок імперії» (1929) та В. Пудовкіна «Дезертир» (1933). Як режисер почав знімати в 1930 «Двадцять два несчастья» (спільно із С. Бартевим). Відомим і визнаним став після виходу на екран х/ф «Семеро смелых» (1936) та «Комсомольск» (1938). Найвідоміші х/ф: «Учитель» (1939), «Молодая гвардия» (1948), «Тихий Дон» (1957–58), «Журналист» (1967) та ін. Викладав у ВДІКу, був керівником об'єднаної режисерської та акторської майстерні. Серед його учнів: Л. Куліджанов, Т. Ліознова, С. Бондарчук, І. Макарова Н. Мордюкова, М. Рибников, Л. Гурченко, З. Кірієнко, С. Ніконенко та ін. Спількування з Г. розпочалося після переїзду О. Д. до Москви й мало характер дружніх стосунків між митцями, які працюють в одній галузі культури. Г., шануючи талант, особистість О. Д., неодноразово підтримував його в різних ситуаціях. Про творчу на-

раду кіномитців 29 червня 1944, присвячену художній кінематографії в період Другої світової війни, Г. зазначав: «Я не слышал Довженка, прочитал его выступление, и оно взволновало меня... Затронутый им вопрос о эстетике в современности, о возрастающей красоте нашего общества – это больше чем своевременная мысль, она давно назрела». Як засвідчує запис у Щоденнику О. Д., відносини між ними ставали дедалі дружнішими. 12 вересня 1945 з нагоди дня народження О. Д. до нього завітали А. Буров, Б. Ліванов, В. Шкловський, Ю. Екельчик, Е. Шуб та Г.: «Принесли мені квіти і привітання... Було мені добре з моїми гостями... і бесіда була у нас приємна, і я відчув, як сильно я постарів». Це сталося тоді, коли О. Д. відчував на собі тягар немилості Сталіна, а тому це було особливо важливим для нього. Про творчу підтримку Г. неодноразово зазначав у щоденниках О. Д. Під час читання та обговорення в редакції журналу «Советское искусство» сценарію «Жизнь в цвету» він записав: «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». Коли вимагав моральний обов'язок, він міг заперечити другові. Зокрема, висловлював незгоду з його оцінкою теоретичної спадщини С. Ейзенштейна: «Художня совість не дозволяє мені погодитися з твердженнями співдоповідача С. Герасимова, що буцімто Ейзенштейн з його хибними теоріями був колись винуватцем багатьох наших помилок. 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». Після смерті О. Д. Г. підтримував Ю. Солнцева, позитивно висловився з приводу поставленого нею х/ф «Поэма о море». Солнцева у своїх мемуарах зараховує Г. до вірних друзів О. Д. У збірнику спогадів «Полум'яне життя», надрукованому 1972, є стаття Г. «Талант», присвячена передусім творчості О. Д., його внеску у світове кіномистецтво, новаторським шуканням і відкриттям у кіноестетиці, кіномові тощо. У 1982 вийшла книжка «Довженко в воспоминаниях современников», упорядниками якої були Л. Пажитнова та Ю. Солнцева. Спогади починаються зі статті Г. «Он обращался к современности». Г. був серед тих, хто приходив у дім О. Д. до Солнцевої, аби щорічно вшанувати пам'ять митця в день його народження та смерті.

Вибрані тв.: Жизнь, фильмы, споры. Москва, 1971; Воспитание кинорежиссера. Москва, 1978; Собрание сочинений : в 3 т. Москва, 1982–1983. Т. 1–2.

Лит.: Художественная драматургия в годы Великой Отечественной войны. Москва, 1944; Водянская Н. На уроках режиссуры С. А. Герасимова. Москва, 1965; Рыбак Л. В кадре – режиссер. Москва, 1974; Парфенов Л. С. Герасимов. Москва, 1975; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1986.

І. Карєва



**ГЕТЕ фон
Йоганн Вольфганг /
GOETHE von Johann Wolfgang**

(28.08.1749, м. Франкфурт-на-Майні, нині ФРН – 02.03.1832, м. Веймар, нині ФРН) – німецький поет, прозаїк, драматург, натураліст. Лідер романтичного руху «Буря і натиск». «Фауст. Трагедія» – один з найвідоміших творів Г., над яким він працював майже все своє життя. В основі сюжету – суперечка між Господом і злим духом Мефістофелем: останній запевняє, що професор Фауст не зможе протистояти спокусам, віддавши за них свою душу. Дослідник творчого шляху та біографії О. Д. С. Тримбач провів аналогію між життям режисера й гетівським героєм. Так само на схилі літ Фауст замислюється над питанням: що може виправдати його помилки? Як спокутувати йому свою провину перед знівеченими долями? І знаходить відповідь: людину виправдовують невтомна праця, довічна боротьба за «життя і волю». Хоча прямого каяття в щоденникових записах О. Д. ми не знайдемо, та все-таки простежується фаустівський розпач, розчарування в ідеалах, яким він був відданий. Немічний, сліпий Фауст осягнув сенс людського буття – робити щасливими інших людей. Саме тоді він і промовляє до Мефістофеля фатальні слова: «Зупинися, мить, ти – прекрасна!». О. Д. записав у Щоденнику 25 листопада 1952 (саме в цей день, за 4 роки, його не стало): «<...> всі зустрічі з людьми, що познав, що пережив <...> – все було щастям моїм. Я був щасливим, людяним і духовно багатим. І людей любив, як ніколи». Патос цих слів концептуально споріднений із творчістю Г.

Лит.: Аникст А. Творческий путь Гете. Москва, 1986; Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. Київ, 2014.

Т. Журавльова

**ГЕХТ
Семен Григорович
(справжнє прізвище Гехт Шулім Гершевич)**

(19.08.1900, м. Одеса – 10.06.1963, м. Москва, нині РФ) – письменник, поет і журналіст, військовий



кореспондент, належав до «південно-російської» літературної школи. У пресі Одеси 1920-х публікувався під іменем Соломон Гехт, в офіційних документах – Авраам Гершевич Гехт. Почав активно друкуватися в 1922. З 1923 входив до штату газети «Гудок» разом з Ю. Олешею, М. Булгаковим, Ільфом та Петровим.

Основною тематикою книг Г. було перетворення життя єврейського народу після революції 1917. Типовим для творчості Г. став роман «Поучительная история» (1939), який є оповіддю про єврейського юнака, що став інженером на великому будівництві. У травні 1944 арештований, засуджений на 8 років за «антирадянську агітацію». Після завершення терміну ув'язнення в 1952 поселився в Калузі, а потім – у Підмосков'ї. Реабілітований 1955. У збірці «В гостях у молодежи» (1960) Г. розповів про зустрічі з Е. Багрицьким, О. Д. та ін. У спогадах Г. Зельдовича (архів музею Національної кіностудії ім. О. Довженка) відтворено фабулу нереалізованого сценарію О. Д. Ідеться про двох єврейських юнаків, один з яких поїхав до Бірбіджана (центр Єврейської автономної області РРСР з 1934), а другий – до Палестини. Перший працював у колгоспі, який розміщувався біля кордону СРСР, що викликало певні складнощі побутового й трудового життя. Після отримання листа з Палестини (недочитаного до кінця й відтак неточно інтерпретованого) юнак полишає Бірбіджан і вирушає до Палестини, на пошуки друга, маючи певність у тому, що тамтешнє життя є вповні комфортним. Насправді те життя позначене експлуатацією трудящого єврейського люду, про що й оповідає натуралізований палестинський юнак-єврей. У підсумку обидва вирішують повернутися до Радянського Союзу, де життя трудящих є значно вільнішим. У фіналі радянський корабель приймає на борт обох шукачів кращого життя. Ця частина рукопису Зельдовича закінчується зверненням до Ю. Солнцевої: «Помните ли Вы, Юлия Ипполитовна, этот трагикомический рассказ Александра Петровича, который я не встречал ни в чьих-либо воспоминаниях о Довженко, ни в его записях?». Коментарі з цього приводу Солнцевої невідомі. Фабула оповіді, на яку посилається автор мемуарів, є переказом історії, викладеної в романі «Пароход идет в Яффу и обратно» (1936) Г. (можливо, сам автор переповів її О. Д. під час зустрічі). Продовження вона не мала. Тоді, в другій половині

1930-х, О. Д. ставив к/ф «Щорс», затим були документальні фільми та початок роботи над «Тарасом Бульбою». Відлунням задуму про мандрівку єврейських юнаків до Палестини є інший задум – повісті про укр. шведів, які з XVIII ст. живуть на півдні України. Під впливом пропаганди вони вирушають на історичну батьківщину, там їх оселяють на убогих кам'янистих ґрунтах. До того ж з їх життя зникає відчуття польоту, «великої мети. Вони духовно стали оскудівати. І тоді вони зрозуміли, що втратили». Вирішили повернутися. Фінал щоденникового запису від 8 червня 1951: «Приїхали на Батьківщину і стали будувати комунізм». Агіткова плакатність обох історій є очевидною. Не дивно, що про їх повнішу творчу реалізацію не йшлося.

Вибрані тв.: Сын сапожника. Москва, 1931; Пароход идет в Яффу и обратно. Москва, 1936; Будка Соловья. Москва, 1957; Три плова. Рассказы. Москва, 1959; Долги сердца. Рассказы. Москва, 1963.

Лит.: Усиевич Е. Поучительная история. *Литературный критик*. 1939. № 8–9; Паустовский К. Поучительная история. *Литературная газета*. 1939. 26.06. № 35; Паустовский К. Наша молодость. [Некролог]. *Литературная газета*. 1963. 13 июня. № 70; Левин Ф. Счастье выполненного долга. *Знамя*. 1963. № 10; Простой рассказ о мертвецах и другие рассказы. Иерусалим, 1983; Пароход идет в Яффу и обратно (рассказы и повесть). Москва, 2016.

С. Тримбач

ГІНДІН

Михайло Юхимович

(24.11.1904, м. Херсон – 12.05.1967 [?]) – кінооператор, сценарист. Сталінська премія СРСР (1946, 1951). Закінчив ДІК (1931). З 1929 працював у «Держвоенкіно», а потім на к/ст. «Мосфільм». У 1931–36 викладав у ВЛІКу. У кінці 1924. Роботу оператором почав з агітфільмів «У червоному кільці» (у співавторстві); «До нових берегів» (1928), «Соромно сказати» (1930). Зняв такі комедії: «Чиркин у казармі» («День Чиркина», 1926), «Про білого бичка» (1931), політико-просвітницький посібник для бійців РСЧА «Сборная экспериментальная программа № 1» (спільно з Я. Толчаном, Є. Славінським) та інші; займався зйомками об'ємної мультиплікації разом з натурним зніманням – «Пригоди Братишкіна» (1929, у співавторстві). У 1935 виступив одним з операторів-постановників к/ф «Аэроград». О. Д. доручив йому павільйонне знімання (*Е. Тиссе* – натурне, *М. Смирнову* – повітряне), яке було виконано експресивно, з глибоко виявленими портретними характеристиками.

Вибрана фільмографія (кінооператор): «Заключенные» (1936, у співавторстві, реж. Е. Червяков); «В поисках радости» («Сказ о Никите Гурьянове», 1939, реж. В. Строева та Г. Рошаль); «Котовский» (1942, реж. О. Файнциммер); «Кутузов» (1943, реж. В. Соловьев); «Школа злословия» (1952, реж. А. Роом); «Веселые звез-

ды» (1954, у співавторстві, реж. В. Строева); «Мелодии Дунавского» (1963, реж. Е. Пир'єв) та ін.

Лит.: Історія українського радянського кіно : в 3 т. Київ, 1987. Т. 2; Тримбач С., Дерев'яно Т. та ін. Олександр Довженко. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. Київ, 1994; Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004.

В. Горпенко

ГІТЛЕР

Адольф / HITLER Adolf

(20.04.1889, м. Браунау-на-Інні, нині Республіка Австрія – 30.04.1945, м. Берлін, нині ФРН) – політичний та державний діяч Веймарської Республіки та Третього Рейху. Рейхсканцлер (1933–1945), лідер Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини. У 1933 – Канцлер, у 1934–45 Фюрер і Рейхсканцлер. Один з ініціаторів Другої світової війни, розпочатої вторгненням до Польщі 1 вересня 1939. З його іменем пов'язують численні злочини проти людства, скоєні націонал-соціалістичним режимом, як у самій Німеччині, так і на окупованих нею територіях, зокрема з Голокостом. **О. Д.** піддавав нищівній критиці Г. і його людиноненавистницьку «філософію» – і у своїх публіцистичних творах, і у к/ф «Битва за нашу Радянську Україну», «Перемога на Правобережній Україні», і в Щоденникових записах. «Убогий параноїк», «висловлювання Гітлера є породженням видуманого люмпена», «за Гітлера можна і слід презирати німців усі п'ятсот літ» – відтак «потрібні антиподи Гітлера, нові світлі німецькі генії, і не один, а багато, які б осяяли людство чистим промінням такої незмірно високої творчості, такої радості і чистоти, яка могла б заповнити всі бездонні провалля зла, що вчинив народ німецький світу, родивши Гітлера». Саме на народ Німеччини покладає **О. Д.** відповідальність за війну й людиноненавистництво. «Вся діяльність, так би мовити, теоретична і практична, весь комплекс гітлеризму – це комплекс тупого гнусного жорстокого германівського духу. Кожний народ, як рослина, цвіте своєю партією і вождями. Кожний народ утворює вождя по образу і подобию рівнодіючої всіх кращих якостей народу і всякий справжній вождь, що веде за собою маси, є репрезентант – і натхненник, і плоть од плоті народних прагнень». Водночас **О. Д.** вірив у майбутнє німецького народу – без Г. і нацистської ідеології. «Думайте! – писав він у “Листі до офіцера німецької армії (Лист до ворога)”. – Наближається час великих подій і нечуваних труднощів, наближається час розплати за зло, за непотрібні “перемоги”, за гітлеризм, час страждання. А в стражданнях народжуються думки. В стражданнях родиться нова, справжня Німеччина – друк народів, а не кат. Скоро спита-

ють вас ваші солдати – що ж ти думав, начальнику наш? До чого ти з Гітлером призвів нас, нещасних? Ми загинемо тут з усією нашою нацією! Нащо ти, син німецького народу, обдури нас?».

Лит.: Кривонос Р. Гітлер Адольф. *Політична енциклопедія*. Київ, 2011.

С. Тримбач



ГЛІДЕР

Михайло Мойсейович

(05.01.1900, м. Генічеськ – 11.12.1967, м. Москва, нині РФ) – кінооператор. З. д. м. РРФСР (1961). Сталінська премія СРСР (1951). З 1913–17 – учень кіномеханіка в кінотеатрі «Ренесанс» (Генічеськ). У січні 1918 вступив добровольцем у загін Гіна, згодом – до лав Червоної армії, де перебував до грудня 1923. Після демобілізації працював кіномеханіком в одному з кінотеатрі Харкова, а потім – фотографом в одному з ательє Києва. З 1926 працював у Московському представництві ВУФКУ; асистент кінооператора, кінооператор на Першій кінофабриці ВУФКУ (Одеса, 1928–31); кінооператор київської кінофабрики «Українфільм» (1931–32); кінооператор студії «Союзкінохроніка» (1933). У роки Другої світової війни – фронтовий кінооператор. Знімав сюжети для кіноперіодики. Як кінооператор працював у партизанському загоні *С. Ковпака*. Кадри, зняті Г. на фронтах Другої світової війни, увійшли до к/ф «Наша Москва» (1941), «Народные мстители» (1943, у співавторстві). Після закінчення війни працював кінооператором на ЦСДФ. Автор книжки «С киноаппаратом в тылу врага» (історія партизан України і Словаччини). У 1953–55 – на Ашхабадській к/ст. художніх і документальних фільмів. У 1955–65 – кінооператор ЦСДФ. У 1932 **О. Д.** приступив до фільмування х/ф «Іван». Знімання безпосередньо на будівництві Дніпрогесу вимагало участі кількох кінооператорів. До творчого операторського тандему – *Д. Демущий* та *Ю. Єкельчик* – було запрошено Г. Досконале володіння хронікальною камерою «Кінамо», природна спритність давали можливість знімати з незручних із технічного, але виразних із творчого



Робочий момент фільмування «Івана»

боку точок, звідти, де не могла розташуватися стаціонарна кінокамера. Під час знімання **О. Д.** неодноразово виявляв своє захоплення оперативністю й вишуканістю роботи **Г.** Творча співпраця з **О. Д.** продовжувалася й під час війни – у складі групи фронткових кінооператорів він брав участь у зніманні документальних художньо-публіцистичних фільмів «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник **О. Д.**, реж. **Ю. Солнцева та Я. Авдієнко**), «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, автори **О. Д.** та **Ю. Солнцева**).

Вибрана фільмографія (кінооператор): «По Ойротии» (1928, реж. **М. Слуцький**); «Дворец Советов» (1932, реж. **Л. Степанова**); «Жить зажиточно» (1933, реж. **М. Слуцький**); «Ленин с нами» (1933, реж. **М. Слуцький**); «Здравствуй Новый год!» (1937, реж. **М. Слуцький**); «Горняки» (1938, реж. **В. Гейман**), «Народные мстители» (1943, реж. **В. Беляев, М. Комаревцев**); «Земля родная» (1946, реж. **Ф. Кісельов, І. Беляков**); «Румыния» (1946, реж. **В. Беляев**); «День победившей страны» (1947, реж. **І. Копалин, І. Сеткіна**); «Сергей Эйзенштейн» (1958, реж. **В. Катанян**); «Шагай, семилетка!» (1959, реж. **Ф. Кісельов, І. Посельський**).

Літ.: Глидер **М. С** киноаппаратом в тылу врага. Москва, 1946; Історія українського радянського кіно : в 3 т. Київ, 1987. Т. 1–2; Капельгородська **Н.**, Глущенко **Є.**, Силько **О.** Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004; Фількевич **М.** Сторінки нашої історії. Київ, 2003.

В. Горпенко

ГЛІЄР

Рейнгольд Моріцович

(11.01.1875, м. Київ – 23.06.1956, м. Москва, нині РФ) – композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч. Н. а. СРСР (1938). Доктор мистецтвознавства (1941). Премія ім. **М. Глінки** (1908), Сталінська премія СРСР (1946, 1948, 1950). Закінчив Київське музичне училище (1894), Московську консерваторію (1900). З 1901 – викладач музично-теоретичних предметів у Московській музичній

школі ім. **Гнесіних**, з 1913 – професор композиції Київської консерваторії (1914–20 – її директор). Поміж учнів – **Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, Б. Александров, А. Новиков, М. Раков** та ін. З 1920 жив у Москві, викладав у консерваторії. У 1920–22 – завідувач музичної секції Московського відділу народної освіти, співробітник музичного відділу Наркомосу РСФРР. З 1938 – голова Московського СК СРСР, у 1939–48 – оргкомітету СК СРСР. Співпрацював з діячами культури **Лесем Курбасом, К. Квіткою** та **М. Рильським** (балет «Тарас Бульба»). Інструментував твори **М. Лисенка** і **К. Стеценка**.

Продовжувач стильових тенденцій «Могучої кучки», **Г.** у багатьох своїх творах поєднував епічну монументальність, картинність і колористику. Його композиціям властиві розспівність, цікава гармонічна мова, чіткість формотворення. Плідно й різнобічно використовував фольклор різних народів. На тематику написав низку творів,

зокрема, симфонічну поему «Заповіт», присвячену пам'яті **Т. Шевченка**, симфонічну картину «Запорожці», балет «Тарас Бульба» (1951–52) та ін. Ім'я **Г.** присвоєно найстаршому музичному закладові України – Київському музичному училищу. **Г.** зустрічався з **О. Д.** на засіданнях конкурсних комісій, брав участь в обговоренні творів, висунутих на здобуття Державної премії «Слухав разом з композитором **Р. Глієром** та іншими членами Комітету по Державним преміям СРСР в галузі літератури і мистецтва музику до балету «Гаяне», написану вірменським композитором **А. Хачатуряном** для Ленінградського театру ім. **Кірова**. 19.02.1943. Москва».

Літ.: Бэлза **И. М.** Глиэр. Москва, 1962; **Р. М. Глиэр.** Статьи. Воспоминания. Материалы. Москва, 1965–1967. Т. 1–2; Куценко **М.** Сторінки життя і творчості **О. П. Довженка**. Київ, 1975; Кузьмин **М.** Глиэр в Киеве. Советская музыка. 1965. № 9; ЦГАЛИ СРСР. Ф. 2073. Оп. 1. Од. зб. 7.

О. Литвинова

ГЛУЩЕНКО

Микола Петрович

(17.09.1901, м. Новомосковськ – 31.10.1977, м. Київ) – художник. Н. х. УРСР (1963). Державна премія ім. **Т. Шевченка** (1972). У 1918 закінчив комерційне училище в Юзівці (нині Донецьк). Мобілізований до армії **Денікіна** (1919). Опинився в та-



борі для інтернованих осіб на території Польщі, пізніше втік з полону до Німеччини. Професійну освіту здобув у приватній художній студії (педагог – Г. Балущек, 1918–19) та Академії мистецтв у Берліні (1919–24). З 1925 переїхав до Парижа, де створив портрети Р. Роллана, А. Барбюса, П. Сіньяка, оформив радянський павільйон на Ліонському ярмарку. У 1936 приїхав до Москви, у 1944 – до Києва. Творчий доробок Г. – понад 10 тис. робіт. Віддавав перевагу пейзажному жанрові. Найвідоміші роботи: серія «Берлінські етюди» (1939), цикл документальних пейзажів післявоєнного Києва (1944), «Бережень на Дніпрі» (1947), «Київська осінь» (1950), «Зимове сонце» (1956), «Весна в Карпатах» (1957), «Відлига» (1959), «Весна під Києвом» (1961), «Червоні вітрила» (1965), «Захід сонця» (1966), «Сонце на морі» (1974), пейзажні цикли з подорожей в Італії, Франції, Бельгії, Швейцарії. У 1970-х з'являється низка натюрмортів із квітами. Г. – визнаний майстер колориту в живопису. Після смерті художника оприлюднено інформація про розвідницьку діяльність Г. на користь СРСР. Зокрема, Г. як агентіві доручили проведення двох виставок – німецького образотворчого мистецтва в Москві й народної творчості СРСР у Берліні (1940). З 1922 відбулося знайомство Г. з О. Д., який тоді обіймав посаду секретаря консульства України в Берліні. Спілкування іноді відбувалося в студії професора Артура Кампфа, де викладав Г. Художник згадував той час: «Він познайомився з українськими студентами берлінської Академії мистецтв і щовечора приходив до них. А згодом, добившись звільнення від роботи в консульстві й отримавши від Наркомпросу УРСР стипендію, Довженко вступив до приватної художньої школи проф. Кампфа». О. Д. приходив до майстерні малювати. Результатом мистецьких вправ був портрет Г. (не зберігся): «В один із чергових візитів Довженка ми влаштували своєрідний турнір: кожний з нас взявся за пару сеансів написати портрет: я – Олександра Петровича, а він – мене». На думку художника, його був реалістичний. Дружина Г., Марія Давидівна, залишила спогади про портрет О. Д. (1922): «Я тоді вчилася в приватній студії професора Кампфа на Канштрассе, Микола Петрович на прохання професора часто заміняв його на вечірніх заняттях. Там і написав Глущенко портрети Олександра Петровича і Варвари Семенівни [Крилової. – О. П.]». Робота Г. становить історичну й

мистецьку цінність (збереглася тільки фотокопія). «Я ж намалював його таким, яким часто бачив у майстерні: в пальті, кепці, з допитливими хлопчачими очима й уперто стисненим ротом», – згадував Г. Художник закарбував тогочасний вигляд портретованого в експресивній манері: постать О. Д. розміщено діагонально, видовжені лінії пальта з піднятим коміром і загальна сконцентрованість тіла утворюють ефект внутрішньої заглибленості. Під впливом бесід з О. Д. Г. подав клопотання про надання йому радянського громадянства. З 1923, дізнавшись про позитивне вирішення питання, художник подарував О. Д. автопортрет з написом на звороті: «Тепер я знаю, хто я є». Після від'їзду О. Д. з Німеччини митці зустрілися через багато років – у 1932, коли О. Д. і Д. Демуцький відвідали художника в Парижі під час творчого відрядження. З прибуттям Г. до Москви (1936) відновилися зустрічі з режисером. Того самого року О. Д. і Ю. Солнцева відвідали митця в Москві. Після переїзду Г. до Києва О. Д. був його частим гостем. Існує припущення (Л. Владич), що цикл картин художника, присвячений подіям громадянської війни, творився під впливом О. Д., який працював над х/ф «Щорс». Картини «Проводи партизанів у Червону Армію», «Зустріч Щорса з Боженком» і «Смерть героя громадянської війни Боженка» (1938) мають спільний сюжет із к/ф режисера. Проте митці не залишили свідчень щодо зв'язку між їхніми роботами. Задokumentовано лише кілька фактів. Картини були представлені на персональній виставці Г. в Києві (1938), яку відвідав О. Д. під час роботи над «Щорсом» (к/ф завершений 1939). Також відомо, що митців поєднувала натура, яку вони відобразили у своїх роботах: Г. надихнула Полтавщина (Яреськи й Шишагів), а О. Д. фільмував у с. Яреськи, «Щорса» – у Великій Багачці (неподалік від Яресьок). Окрім того, очевидна паралель виникає між композиційним вирішенням «Смерті героя громадянської війни Боженка» та відповідним епізодом у к/ф О. Д. Багатофігурні плани



М. Глущенко.
Портрет
О. Довженка
(не зберігся)

засвідчують суголосність художніх пошуків митців у сфері виражальних засобів. У 1976 у Кончі-Заспі Г. привітав Ю. Солнцева із 75-річчям і згадував, як О. Д. відвідував студію Кампфа. Ю. Солнцева пропонувала Г. написати спогади про О. Д., проте вони так і не з'явилися, крім короткої статті «Слово про друга» в журналі «Новини кіноекрану».

Тв.: Слово про друга. *Новини кіноекрану.* 1961. № 9; Спогади про художника. Київ, 1984.

Лит.: Микола Петрович Глушенко. Київ, 1962; Золотоверхова І., Коновалов Г. Довженко-художник. Київ, 1968; Куценко М. Сповідь про трагічне кохання. *Вітчизна.* 1991. № 4.

О. Паішкова



ГОГОЛЬ

Микола Васильович

(з 1821 – Гоголь-Яновський) (01.04.1809, с. Сорочинці – 04.03.1852, м. Москва, нині РФ) – письменник. Належав до укр. роду Гоголів-Яновських. Окрім внеску в рос. літературу, Г. також мав величезний вплив на укр. та світову літературу й культуру загалом. Ранні твори Г., вибудовані на матеріалі укр. народної культури (збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Миргород»), багато в чому визначили, поряд з поезіями Т. Шевченка, укр. мітологію, яка має чимало ознак націєтворчого чинника. Батько – Василь Гоголь-Яновський (1777–1825) був укр. письменником. Мати – Марія Косяровська-Гоголь-Яновська (1791–1868) народилася в с. Яреськи Полтавської губернії. У цьому селі було знято чимало епізодів до к/ф О. Д.: «Земля», «Іван», «Щорс». Твори Г. екранізувалися в Україні, Росії, інших країнах багато разів. Приміром, існує понад 10 варіантів екранізацій повісті «Тарас Бульба». Першим зверненням кінематографістів до текстів Г. став к/ф «Як вони женихалися, або Три кохання в мішках» (укр. мовою, із жанру «кінодекламацій», коли актори наживо озвучували екранні події; 1909, Харків, сценарист і режисер Олександр Алексеєнко). Потім ще кілька екранізацій Г., серед них «Любов Андрія», за мотивами «Тараса Бульби» (1912, Єкатеринослав, реж. Данило Сахненко). У наступні десятиліття укр. кінематографісти неодноразово зверталися

до творів Г. – найвідоміший х/ф «Сорочинська ярмарка» (1927, Г. Гричер-Чериковер), «Сорочинська ярмарка» (1939, реж. М. Екк), «Майська ніч» (1940, реж. М. Садкович), «Вечір на Івана Купала» (1968, реж. Ю. Ілленко), «Пропала грамота» (1972, реж. Б. Івченко), «Миргород і його мешканці» (1983, реж. М. Ілленко), «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1983, реж. Ю. Ткаченко). Г. і його мистецько-фантазійному світу присвячено неігрову стрічку «Загублений рай» (2008, реж. Р. Плахов-Модестов, художник С. Якутович). Творчість О. Д. позначена неабияким впливом Г. і його творів. Подивившись «Звенигору» (1928), С. Ейзенштейн напише в мемуарному есеї «Народження майстра»: дивовижне сплетіння гостросучасного і «разом з тим міфологічного. Гумористичного і патетичного. Чогось гоголівського». Г. Козинцев запропонує свою формулу традицій радянському кіно першого періоду: «Ейзенштейн – “ліве мистецтво”, Пудовкін – Горький, Толстой, Довженко – Гоголь, фольклор». Після виходу на екрани х/ф «Щорс» (1939) В. Меєрхольд скаже, що О. Д., на його думку, це «універсальний художник. Не лише діяч кінематографії, але й чудовий письменник». Бо ж «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». Твір Г. пригадався не випадково, адже саме в ті роки О. Д. пише сценарій за його мотивами, готується до зйомок і навіть щедро наділяє акторів ролями, головним чином Остапа й Андрія Бульб. У травні 1941 закінчено режисерський сценарій, у червні «Тараса Бульбу» запущено у виробництво. О. Д. вже мислив свій майбутній твір у контексті тогочасного кіно. Так, у своєму донесенні від 20 квітня 1941 агент «Стріла» повідомляє про те, що О. Д. «резко критиковав “Богдана Хмельницького” [х/ф Георгія Савченка вийшов у прокат 194 – С. Т.]». Крім чисто формальних минусов, Довженко ругає цей фільм за те, що «український народ показаний в нем як грязная, оборванная банда, а поляки – как культурное и организованное войско», «фильм оскорбителен для украинского народа». Исторические же факты фильм «причесывает и лакирует». У Довженко таке враження, що і Хрущев остался фильмом «внутренне недоволен». За твердженням того ж агента, свій майбутній к/ф «Тарас Бульба» О. Д. протиставляє «Богдану». «Цель своего фильма Довженко видит в том, чтобы показать украинский народ красивым и могучим, а украинское войско – организованным и умным, каким оно и было в действительности». Війна перервала ці плани – режисер так і не зміг зняти омріяний к/ф. На межі 1960–70-х С. Бондарчук, опісля світової слави х/ф «Война и мир» та «Ватерлоо», вирішує поставити «Тараса Бульбу» за сценарієм О. Д., у кооперації Київської кіностудії худож-

ніх фільмів ім. О. Довженка, «Мосфільму» та італійського продюсера Діно де Лаурентіса. Однак не склалося й цього разу, унаслідок протидії владних кіл Польщі, які погоджувалися на екранізацію голівівського твору (який бачився ними «антиукраїнським») за умови, що польські кінематографісти зроблять х/ф за романом Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» (де є антиукраїнські мотиви). Так політичні реалії (перебування в єдиному «соціалістичному таборі» вимагало політкоректності) стали на заваді реалізації задумів великих режисерів. Тільки у 2009 рос. режисер В. Бортко поставив х/ф «Тарас Бульба», на жаль, у другій версії повісті, проімперській. У 2009 в Україні режисери П. Пінчук та Є. Березняк створили х/ф «Дума про Тараса Бульбу», який, однак, не мав розголосу. У Щоденникових записах **О. Д.** чимало ремінісценцій і відсилань до творів Г. та самої його долі.

Тв.: Полное собрание сочинений : в 14 т. Москва, 1937–1952.

Лит.: Довженко О. Тарас Бульба. За повістю М. В. Гоголя. Довженко О. Твори в п'яти томах. Київ, 1964. Т. 2; Козинцев Г. Глибокий екран. Москва, 1971; Эйзенштейн С. Народження майстра. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973; Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Тримбач С. Гоголь и украинское кино. Гоголевский кинословарь. Москва, 2000; Эйзенштейн С. Гоголь и киноязык. Гоголевский кинословарь. Москва, 2000; Брюховецька Л. Стихія геніїв. Гоголь і Довженко. *Кіно часів своєї юності*. Київ, 2008; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; Бояновська Е. Між українським і російським націоналізмом. Київ, 2013.

С. Тримбач



ГОЛОВАНІВСЬКИЙ Сава Овсійович

(29.05.1910, с. Єлизаветградка, нині смт Кропивницького р-ну Кіровоградської обл. – 02.05.1989, м. Київ) – письменник, поет, драматург, прозаїк, перекладач. Член СП СРСР (1934). Нагороди: орден Червоного Прапора, два ордени Вітчизняної війни II ступеня, медалі. Народився в єврейській родині. Навчався в Одеському сільськогосподарському ін-

ституті (1927–29), Харківському сільськогосподарському інституті (1929–30). Під час перебування в Одесі познайомився з В. Маяковським, *І. Бабелем*, Е. Багрицьким. Перша збірка віршів – «Кіними залізними» (1927). Друкувався в журналі «Нова генерація». Був поліжанровим письменником: писав вірші, романи, п'єси, нариси тощо. Автор понад 30 поетичних книжок («Книга поем», 1932; «Фронтвики», 1933; «Дорога», 1946; «Близьке й далеке», 1948; «Досвід», 1970; «Біографія берези», 1974; «Синій птах», 1980; «Вічний вогонь», 1986 та ін.); багатьох п'єс («Смерть леді Грей», 1934, була поставлена в «Березолі»; «Сонячна сторона», 1955; «Дальня луна», 1961 та ін.), книг нарисів про подорожі до Італії, Німеччини та ін. На сюжет п'єси Г. «Поетова доля» (1938) композитор В. Йориш написав оперу «Шевченко» (постановка 1940 Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка). Переклав поеми «Полтава» О. Пушкіна (1937), «Володимир Ілліч Ленін» В. Маяковського (1939), драму «Рюї Блаз» В. Гюго (1948), поему В. Твардовського «Василь Тьоркін», роман у віршах «Дон Жуан» Дж. Байрона (1985) та ін. Переклад Байрона вважається зразковим і максимально повним, таким, що сильно вплинув на розвиток укр. літературної мови. 22 червня 1941 Г. пішов добровольцем у РСЧА і служив військовим кореспондентом газети «Красная армия» та «За честь Батьківщини», був двічі поранений. У роки війни найбільшої популярності зажили два поетичні твори: «Клятва» *Миколи Бажана* та «Пісня про мою Україну» Г. Обидва тексти тоді стали піснями. *І. Дзюба* опублікував у своєму тритомнику «З криниці літ» свідчення про Г. як людину «доброї волі в недобрі часи»: «Коли в 1962–1963 роках під виглядом боротьби з “формалізмом і абстракціонізмом” провадилася брутальна кампанія не те що проти вільнодумства (досить відносного), а й проти всякого здорового глузду взагалі, – в Україні серед “крамольників” поряд із “шістдесятниками” та Віктором Некрасовим було названо й Саву Голованівського. За привід стала його публіцистична книжка “Это касается всех”, видана 1960 в Москві (в Україні такого роду публіцистика “не проходила”). Графік, скульптор Володимир Мельниченко, який разом із дружиною, скульпторкою Адою Рибачук, були авторами знищеного в 1982-му горельєфа “Стіна Пам’яті на Байковій горі” з фрагментом, де Стіна ніби обпікала вогнем, коли людина проходила крізь символічні печі Бабиного Яру, Майданека та Аушвіца, зауважив: “Якщо б не було Бажана, Патона, Амосова, Голованівського, то ми були б у землі Биківні”. Саме В. Мельниченко та А. Рибачук стали авторами монументального пам’ятника на Байковому кладовищі, на могилі Г. Остання прижиттєва книжка Г. – «Меморіал» (1988). Це спогади про відомих укр. і рос. письменників, з якими він зустрічався і спілкувався – *П. Тичину*, *М. Шолохова*,

О. Твардовського, М. Бажана, І. Микитенка, І. Бабеля. Дослідниця творчості Г. Е. Соловей зазначила внутрішній драматизм, закорінений у часі, те, що митець належав до «покоління “дітей революції”»: адже вони вже нічого не вибирали, все дістали безальтернативно. <...> Творчість письменника охоплювала велими значний період української літератури ХХ ст.: від кінця 1920-х [до кінця 1990-х. – О. В.], надавала змогу у “персональному” ракурсі дещо незвичним чином побачити весь той шлях. Отак ніби історія літератури до цього була діафільмом, чергою статичних картинок – а тепер наразі набувала об’ємності, руху та живої плоти». Г. належав до ближнього кола спілкування О. Д. в другій половині 1930-х. О. Д. полюбляв проводити час у товаристві А. Бучми й Г., який був знайомий з актором з 1934. Одного разу поет прочитав Бучмі вірша, у якому були рядки: «Судьба поета – це судьба народу». У кімнаті був і О. Д. Виникла ідея створити велику виставу про Кобзаря, бо на той час жодної п’єси про постать Шевченка ще не було. Поділили між собою обов’язки: Г. мав написати п’єсу, О. Д. – її поставити, Бучма – зіграти роль Кобзаря. Виставу за п’єсою Г. «Поетова доля», в основу якої покладено один з епізодів життя Кобзаря незадовго до заслання, збиралися показати в Театрі ім. І. Франка в день Шевченкового ювілею 1939. Прем’єра відбулася 4 травня 1939, але режисером виступив не О. Д., а А. Бучма. У вересні 1939 О. Д., який відновлювався після хвороби, разом з Г. відпочивав у с. Яреськи Полтавської обл., де режисер раніше знімав «Землю» й кілька епізодів до «Івана». Звідти вони планували розпочати подорож Україною, але після урядового повідомлення про «звільнення» Західної

Білорусі й Західної України повернулися до Києва. Г. належав до числа літературно-мистецької інтелігенції, яка критично ставилася до радянського мистецького істеблшменту, зокрема О. Корнійчука, і відверто це висловлював у неофіційному спілкуванні. О. Д. і Г. зустрічалися в роки Другої світової війни. «Україна в огні» – так називалася збірка, видана СРПУ в м. Уфі (1942), де поряд були поезія Г. і проза О. Д. Останній переживав невідповідність свого військового звання (інтендант другого рангу) до мистецького статусу і, зокрема, порівнював зі званням старого друга: «<...> навіть на одну шпалу менше, чим у Савки Голованівського». 7 листопада 1943 у щойно визволеному Києві О. Д., Г. і М. Бажан приїхали до Бабиного Яру й побачили гору майже знищених трупів, залишки одягу та дитячого взуття. Першим з укр. митців розповів про трагедію М. Бажан у вірші «Яр». Тема розстрілів мирного населення була надзвичайно важливою для О. Д., як і для Г. Існує гіпотеза, що О. Д. планував створити к/ф про Бабин Яр, і тому кінооператори його знімальної групи, які в той час знімали епізоди для «Битви за нашу Радянську Україну», зафіксували візуальні свідчення злочинів гітлерівського нацизму. Г., автор поеми «Авраам» про знищеного київського єврея, перетворився 1949 в одну з головних мішеней антисемітської кампанії: за «страшний наклеп на радянський народ, який у важкій кривавій боротьбі, ціною великих жертв і зусиль відстояв свободу і незалежність радянських людей усіх національностей». Г. ще в 1937–38 доволі настійливо висловлювався щодо антисемітизму в мистецьких колах, який заторкував як його, так і його друга-поета Л. Первомайського, що фіксували агенти, які

М. Б. Уманський.
Ескіз декорацій
до I дії вистави
«Поетова
доля» за п’єсою
С. Голованівського
в Київському
театрі
ім. І. Франка.
1939 р.



слідкували та доносили на О. Д. Як і О. Д. в 1944 за кіноповість «Україна в огні», він був засуджений за нібито вивищення національних інтересів над рад. національною політикою. «<...> доблесть синів України у війні оформиться в єдиний побідний советський котел», – пророче писав Г. О. Д. На відміну від О. Д., міг жити в Україні, але в 1949–57 не вийшло жодної його книжки. Обидва митці творили у світоглядному дуалізмі, намагалися поєднати дві любові: до революції і до України, їхня віра в суспільне призначення митця обернулася численними драмами й трагедіями як для них особисто, так і для цілого покоління тих безальтернативних часів.

Тв.: Твори : в 3 т. Київ, 1981. Т. 1; П'єси. Київ, 1973; Меморіал: Спогади. Київ, 1988.

Лит.: Бодик Л. Джерела великого мистецтва: спогади про О. П. Довженка. Київ, 1965; Дзюба І. З криниці. 2006; Довженко О. Щоденникові записи. Харків, 2013; Соловей Е. Бережіть своїх поетів. Київ, 2014.

О. Волошенюк

ГОЛЬБРИХ

Соломон Михайлович

(28.03.1916, м. Твер, нині РФ – 30.01.2001, м. Київ) – кінооператор. З. д. м. України (1988). Два ордени Вітчизняної війни II ступеня (1943; 1985). Працював на Харківській студії хроніки (1933–37). З 1939 – кінооператор к/ст. «Укркінохроніка». Під час Другої світової війни Г. працював у складі кінооператорської групи к/ст. «Укркінохроніка». Був асистентом кінооператора в кіногрупі Південно-Західного, Донського фронтів, кінооператор кіногруп Сталінградського, Центрального, Степового, Українського фронтів. Разом із групою фронтових кінооператорів Г. майже пів року спостерігав за розвитком Сталінградської битви. Зафіксовані ним, разом з М. Посельським, кадри поля бою в самий його розпал увійшли до документального фільму «Сталинград» (1943). У складі групи фронтових кінооператорів брав участь у зніманні документальних художньо-публіцистичних фільмів О. Д. «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, худ. кер. О. Д., реж. Ю. Солнцева та Я. Авдієнко), «Перемога на



Кінооператори М. Посельський і М. Гольбріх

Правобережній Україні та вигнання німецьких загартників за межі українських радянських земель» (1944, автори О. Д. та Ю. Солнцева). Автор кінохроніки з відомими діячами СРСР – Г. Жуковим, К. Рокоссовським, Р. Малиновським, В. Чуйковим, М. Хрущовим.

Вибрана фільмографія (кінооператор): «Сталинград» (1943, у співавторстві, реж. Л. Варламов); «Орловская битва» (1944, реж. Р. Гиков та Л. Степанова); «Будапешт» (1945, у співавторстві, реж. В. Беляєв); «Дніпрогес» (1947, у співавторстві, реж. О. Підгорецька та М. Большинцов); «Україна» (1960, у співавторстві, реж. Л. Юдін); «Вам, двадцятилітні» (1963, у співавторстві, реж. Р. Нахманович), «Свято на Тарасовій землі» (1964, у співавторстві, реж. Р. Фощенко) та ін.

Лит.: Історія українського радянського кіно : в 3 т. Київ, 1987. Т. 2; Тримбач С., Дерев'яно Т. та ін. Олександр Довженко. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. Київ, 1994; Капельгородська Н., Глущенко С., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004.

В. Горпенко



ГОНЧАР

Олександр (Олесь) Терентійович

(03.04.1918, с. Ломівка, нині мікрорайон м. Дніпра – 14.07.1995, м. Київ) – письменник, літературний критик, громадський діяч. Лауреат Сталінських премій II ступеня СРСР (1948, 1949) за роман «Прапорonoсці», Ленінської премії (1964), Державної премії СРСР (1982), перший лауреат премії ім. Т. Шевченка (1962). Герой Соціалістичної Праці (1978), Герой України (2005 – посмертно). Голова СПУ (1959–71), академік АН України (1978); 1959–86 – секретар СП СРСР. Навчався в Харківському технікумі журналістики ім. М. Островського (1933–37), після закінчення якого працював учителем в с. Мануйлівці та в харківській обласній газеті «Ленінська зміна». У 1938 вступив на філологічний факультет Харківського державного університету. У червні 1941 Г. у складі студентського батальйону пішов добровольцем на фронт. Про долю цього батальйону письменник написав у романі «Людина і зброя». Основні твори: трилогія «Прапорonoсці» (1946–48); новели

«Модри Камень», «Весна за Моравою», «Ілонка», «Гори співають», «Усман та Марта»; документальна повість «Земля гуде»; романи «Людина і зброя» (1960), «Циклон» (1970), «Тронка» (1963), «Собор» (1968), «Берег любові» (1976), «Твоя зоря» (1980); повість «Бригантіна» (1972) та ін. Роман «Собор» у 1968 зазнав брутальної критики з боку партійних ідеологів і був на два десятиліття вилучений з літературного процесу. Останній твір Г. «Щоденники» вийшов друком у трьох томах 2002. В основі – 120 записників, які зберігалися в архівах письменника і які впорядкувала й підготувала до друку дружина письменника Валентина. «Щоденники» Г. почав вести як «захальні книжки» молодого солдата, студента й писав їх до кінця життя. З одного боку, вони стали технологічним складником письменницької праці – фіксуванням слів, фрагментів, сюжетів, а з другого, – сповідальною. Г. та О. Д. майже водночас розпочали вести щоденникові записи в роки війни. О. Д. писав, що «люди, мені здається, нігде так багато не мислять, як на війні», сподіваюся, «що українські письменники виникнуть з війни – нові письменники», ніби передрікаючи появу митця подібного “душевного габариту”, з-під пера якого катаклізм війни вийде з показом героїки, могутніх характерів, талантів воєнних, пристрастей людських». З часу знайомства Г. з О. Д. у 1953, останній – чи не найбільше згадувана постать у «Щоденниках». Про початок спілкування: «Зустрілись ми з ним у пору таку тяжку, та ще й коли день його вже вечорів. Ніби безпритульний ходив він по землі, яку так незрівнянно оспівав». І далі: «З першої зустрічі з ним я був просто сп'янілий». Починав молодий письменник з описів-зачудувань сивочолим О. Д.: «Довженко, звичайно, геній. Тільки у справді великих людей може бути таке інтенсивне, невичерпно багате джерелом б'юче життя. Він буває спокійним ззовні, але внутрішнім видно – ніколи. Всі ті красиві думки, поради, проекти він розсипає щедро, на ходу, мовби йому самому тісно від них». Згодом: «Як художник він не реалізував певне й тисячної долі тих великих думок і образних запасів, що носить в собі, якими весь час клекоче». Висловлює захоплення: «Оповідач він незрівнянний. З кількох фраз виліпить перед вами характер – яскравий випуклий, неповторний». І ще: «Бачив я людей і справді талановитих, але ніхто не справляв такого враження, як Довженко в величі в думках своїх». Нарешті: «Втілення краси людської – це Довженко». Молодий Г. зустрівся з О. Д., коли той, «як ворон», хотів жити вічно й водночас розшукував пейзажі, де б хотів вічно спочити. Почувалися вони наче батько з сином, пророк з обраним. Г. зараховував себе до тих небагатих в Україні, кому О. Д. довіряв. «Геній його беззахисний», «ходить та проповідувати», жити у вигнанні. Саме в «Щоденниках» Г. упро-

довж десятиліть постійно декодував драму О. Д. як обдарованого інтелігента, «органічного антипода режиму» в тоталітарній державі, «недорозстріляне відродження». «Повністю розвернутись йому не дав режим, ще й сам себе зупиняв». «Життя Довженкове було мовби випробом суцільним на міцність, на вірність, тому заповідному, що складало його духовну сутність», – наголошував Г. Обидва не могли пробачити Сталіну війн, несправедливих «проти мого народу». Г. до воєн зараховував і Голодомор. Пізніше, у 1963, Г. відтворив відносини Сталіна й О. Д. у вміщеному в «Літературній Україні» оповіданні «Двоє вночі», яке було зняте з друку напередодні виходу газети. Г. уважно фіксував та документував трансформацію суспільної рефлексії на постать О. Д., не лишив поза увагою жодного епізоду громадського й мистецького життя, пов'язаного з постаттю О. Д. – спочатку канонізованою в системі радянської культури, а потім «переосмисленою» в провідника національної ідеї. «Скільки сил поклали, щоб розлучити його з Україною, а зараз гучний, на всю країну юбілей», – писав він у 1984. Г. був автором передмови та членом редколегії обох п'ятитомних видань творів О. Д. (1966 і 1983). У передмові до видання 1983 відчутна роздвоєність автора, який, з одного боку, зображає О. Д. як «поета комунізму», а з другого, – звертається до спогадів про справжнього О. Д., час від часу вибачаючись за ідеологічно невитримані особливості поведінки митця. У 1984 Г. написав передмову «Від Сосниці до планети» до збірника «Довженко і світ». Тодішні мистецтвознавці чітко позиціонували О. Д. як видатного радянського митця, поета та філософа екрана, якого сформувала т. зв. Велика Жовтнева соціалістична революція. У тексті Г. лише раз трапляється прикметник «український». Проте коли він пише про Довженкових дідів «як уособлення мудрості народу», про фольклорний елемент, якому підпорядкована вся Довженкова поетика, про народну вдачу й характер, стає цілком очевидно, про який народ ідеться. Г. уважно відстежував події, пов'язані зі ставленням до О. Д. в незалежній Україні: питання про перенесення праху, дискусію про «закритий спадок». На початку 1990-х, коли незалежна Україна вибудовувала культурну політику, Г. опонував тим, хто трактував О. Д. як хоч геніального, але конформіста: «Всі ми генетично походимо від страченого покоління». Г. дискутував з мистецтвознавцем М. Царинником, який обстоював необхідність видання всіх текстів О. Д. Переймався питанням: а чи хотів О. Д., щоб дійшло все «написане підневільною рукою»?

Лит.: Гончар О. Певець народа. *Молодая гвардия*. 1959. № 11; Гончар О. Мир Довженка. Довженко в споминах сучасників. Москва, 1981; Довженко і світ. Київ, 1984; Гончар О. Щоденники. Київ, 2002; 2008.

О. Волошенюк



ГОЛЬДШТЕЙН Ізраїль Цальович

(02.02.1918, м. Київ – 30.01.2003, м. Київ) – кінооператор, режисер-документаліст. З. д. м. УРСР (1988). Н. а. України (2001). Закінчив ВДІК, майстерня Л. Косматова (1939), куди був переведений 1937 у зв'язку з розформуванням кінооператорського відділення ДІКУ в Києві. З 1941 – на к/ст. «Укркінохроніка». У РСЧА – з 22 червня 1941. Звання – військовий інженер 2-го рангу. Працював у складі кіногруп Південно-Західного, Донського, Сталінградського, Центрального й Українського фронтів. У 1943 майже півроку Г. разом із групою фронтових кінооператорів вів спостереження за розвитком Сталінградської битви. Матеріали ввійшли до документального к/ф «Сталінград» (1943, у співавторстві). У 1941–97 – кінооператор, режисер «Укркінохроніки». З 1980 викладав у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. У складі групи фронтових кінооператорів брав участь у зніманні к/ф О. Д. «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д., реж. Ю. Солнцева та Я. Авдієнко), «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, автори О. Д. та Ю. Солнцева). Знімаючи матеріал про окремих гвардійський батальйон під командуванням Героя Радянського Союзу полковника Білика, у невеличкому селі зняв цілий епізод із частуванням під вишнею бійців дідом Шамрилом – повним кавалером Георгіївського хреста. О. Д., передивляючись у Москві фронтові кіноматеріали, переслані кінооператором з України, відразу забрав ці кадри до к/ф «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель», додавши до них влучний, соковитий коментар, який, за свідченням Г., «в голову не міг прийти, коли я знімав цей епізод під тією вишнею». У воєнній Москві О. Д. поставив завдання для зйомок Г. на фронті, – розкадрування класу в сільській школі, у якому за партою сидять двоє школярів, позаду ще один, а там ще два – і все. Більше нікого немає. Решту забрали німці. «Так він [О. Довженко. – В. Г.] придумав документальний епізод. Але саме так і було в житті». Ці

кадри Г. «так і не зняв, не знайшов, а брехати не хотів категорично». Так народжувався новий метод фронтової документалістики – художньо-документальний. Ще одне завдання – зняти «княгиню Ольгу» – жінку, яка перевозила б на своєму човнику червоноармійців через Дніпро під час наступу, жінку, яка б стояла, спершись на своє весло, велична, як княгиня Ольга – О. Д. знову-таки намалював. Малюючи, уже знав, який текст він скаже на цих документальних кадрах. Г. удалося реалізувати це завдання-бачення О. Д., і відзняті кадри ввійшли до к/ф «Перемога на Правобережній Україні». Факти роботи з О. Д. лягли в основу к/ф Г. «Аркуш із записної книжки» (1996).

Вибрана фільмографія: «День війни» (реж. М. Слущкий); «Сталінград» (1943, у співавторстві, реж. Л. Варламов); «На ланах України» (1949, у співавторстві, реж. М. Слущкий); «Мы с Украины» (1961, реж.-оператор); «Разрешите заговорить» (1963, реж.-оператор); «До шестнадцати» (1963, реж.-оператор); «Без нас вони не проспятся» (1963, реж.-оператор); «Після 60» (1965, реж.-оператор); «Біль і мужність Чорнобиля» (1986, реж.); «Бабин Яр» (1989, реж.); «Крик жаху» (1990, реж.); «Прощай, кіно» (1995, реж.) та ін.

Літ.: Довженко А. Собрание сочинений. Москва, 1966. Т. 2; Кілометри його істини. День. № 215. 23.11.2001; Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004; РГА-ЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 66. Л. 21.

О. Волошенко, В. Горпенко



ГОРБАТОВ Борис Леонідович

(15.07.1908, Петромар'ївський рудник, нині м. Первомайськ Луганської обл. – 20.01.1954, м. Москва, нині РФ) – письменник, сценарист, журналіст, військовий кореспондент. Сталінська премія II ступеня (1946, 1952). Секретар СП СРСР. Народився в єврейській родині, представники якої працювали гримерами й декораторами в провінційних театрах. Закінчив 6 класів Бахмутської гімназії (з 1918 – перша міська трудової школа). Працював учнем стругальника на Краматорському заводі. Перше оповідання «Ситі і голодні» (1922) оприлюднив у губернській газеті «Всесоюзна кочегарня», після чого був запрошений до неї працювати робкором у віці 14 років. Один із творців Об'єднання пролетарських

письменників Донбасу «Забой». Перший роман Г. – «Ячейка» (1928), про життя комсомольців 1920-х. Створює документальний роман «Наш город» (1930) за гарячими слідами «Шахтинської справи» (1928), де розкриває порушення закону й корупцію. Твір виходить у «Роман-газеті», але автора звинувачують у наклепі на партію і роман забороняють. Г. пише книги нарисів, автобіографічну повість «Мое покоління» (1932) про розпад єврейського містечкового життя в Україні. Головні герої творів Г. – шахтарі, побут яких він добре знав. Прикметними ознаками його творчості була заглибленість у ще «гарячий» документальний матеріал. У 1930-х – кореспондент газети «Правда» в Арктиці. Після цього написав книжку «Звичайна Арктика» (1940). Під час Другої світової війни працював військовим кореспондентом, створив яскравий зразок воєнної прози «Листи до товариша» (1941–44). Був присутній на підписанні акта про беззастережну капітуляцію гітлерівської Німеччини. У середині березня 1942 О. Д. зустрівся з Г. у Ворошиловграді (нині – Луганськ). Пізніше Г. розповідав: «Це був перший його [О. Д. – О. В.] приїзд на фронт. Ми говорили з ним 5 годин <...> Ми говорили з ним про всі ті проблеми, які зараз віднайшли місце в його новому сценарії [«Україна в огні». – О. В.]. Він уважно стежив за подіями <...> І все ж він забажав поїхати на фронт, тому що одного уможлиблюючого знання йому було мало. Йому треба було відчутти атмосферу війни, атмосферу народного горя, самому побачити сльози, самому пережити все це». У 1943 Г. написав повість «Нескорені» на основі зібраних свідчень і розповідей про трагічні події на сході України, у колишній Ворошиловградській області, де впродовж листопада – грудня 1941 нацисти розстріляли вісім тисяч євреїв. Екранізував повість М. Донський (1945), стрічка стала першим х/ф ККХФ, знятим після реєвакації, і це була перша картина про Голокост у Східній Європі. Г. одним з перших гнівно заговорив про приреченість євреїв під час окупації. Дослідник кіномистецтва О. Чорний у розвідці щодо історії к/ф пише: «У повісті розстріл євреїв описаний усього одним рядком: “Євреїв розстріляли десь за містом”. За рішенням режисера та, очевидно, за згодою Горбатова цей один рядок було розгорнуто у великий та трагічний епізод, який став кульмінацією х/ф. Знімали саме у Бабиному Яру, у місцях реальних розстрілів. Зрозуміло, що у картині Бабин Яр не згадується – формально дія, як і у повісті, відбувається на сході України <...> Важливо, що можемо побачити на екрані, як виглядав Бабин Яр у ті трагічні дні вересня 1941 року, адже тепер ландшафт цих місць суттєво змінився». Тема розстрілів мирного населення була надзвичайно важлива і для О. Д. Він у перший же день перебування у звільненому Києві (листопад, 1943) відвідав Бабин Яр. І залишив запис у Щоденнику: «Бабин

Яр. Жаж». Існує гіпотеза, що О. Д. планував зняти к/ф про Бабин Яр. Для к/ф «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» він наказав відзняти місце розстрілів, залишки печей, майданчик, де спалювали трупи, Сирецький концтабір. Ці плівки пізніше виявилися важливими візуальними джерелами про трагедію в Бабиному Яру. У книжці «Бабин Яр: человек, власть, история», де на основі аналізу і синтезу документальних джерел були подані матеріали щодо локалізації місць розстрілів і поховань під час німецької окупації 1941–43; опубліковано значний масив фото: «Некоторые фотографии представляют собой распечатки с киноплёнок, снятых операторами комиссии или режиссером А. Довженко для фильма “Освобождение Правобережной Украины” также сразу после освобождения города (фото № 48–67)». І Г., і О. Д. були суголосні в небажанні щось приховувати, підправляти, омінати гострі кути «гіркої правди» війни. Їхні твори були «прикриті і замкнені», як і ця правда: «Нескорених» після відгуку-сигналу Героя Радянського Союзу С. Борзенка в газеті «Правда» щодо того, що радянські люди не йшли на смерть смиренно, як у х/ф, зняли з прокату, а повість О. Д. «Україна в огні» була заборонена до друку й постави.

Фільмографія (кінодраматург): «Это было на Донбасе» (1945, у співавторстві, реж. Л. Луков та В. Сухобоков); «Непокорённые» (1945, у співавторстві, реж. М. Донський); «Донецкие шахтёры» (1950, у співавторстві, реж. Л. Луков); «Суд народов» (1947, реж. Р. Кармен); «Обыкновенная Арктика» (1976, у співавторстві, реж. О. Симонов); «Счастья Никифора Бубнова» (1983, у співавторстві, реж. Р. Сергієнко).

Вибрані тв.: Горбатов Б. С. Выступления на совещании. *О задачах советской кинодраматургии*. Москва, 1943.

Лит.: Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Бабин Яр: человек, власть, история. Документы и материалы : в 5 кн. Кн. 1. Историческая топография. Хронология событий. Київ, 2004; Чорний О. Трагедія Бабиного Яру у фільмі «Нескорені». URL : <http://www.screenplay.com.ua/history/?id=1987>.

О. Волошенко

ГОРИЦИН

Володимир Хомич / ГОРИЦЫН Владимир Фомич

(24.12.1899, м. Кишинів, нині Республіка Молдова – 1989, м. Київ) – кінооператор. Закінчив кінооператорський факультет ОДТК (1928, викладачі Д. Демуцький, О. Калужний, О. Бал). З 1930 працював на Першій кінофабриці ВУФКУ (Одеса). У 1931 викладав спеціальні дисципліни, завідував катедрою кінооператорського мистецтва в Київському кіноінституті, займався науково-дослідною роботою в галузі кінооператорської техніки. У роки Другої світової війни працював на Ташкентській к/ст.,

у 1944–67 – на «Київнаукфільмі». Був помічником кінооператора у х/ф О. Д. «Звенигора» (1927). Зіграв епізодичні ролі в х/ф «Свіжий вітер» (1926) Г. Стабового і «Продавець щастя» (1928) Г. Косухіна. Кінооператор-постановник к/ф «Все спокійно» (1930) і «Кроки мільйонів» (1931) К. Томського, «Свині – завжди свині» («Станція Пупки», «Свинство на залізниці», 1931, у співавторстві) Х. Шмаїна, «Поздоровляю з переходом» («А ви склали іспит?», 1932, реж. Є. Григорович). Автор книжок «Видержка при фотосъемке» (1953), «Фотографічна експозиція та її визначення» (1970).

Лит: Тримбач С., Дерев'яно Т. та ін. Олександр Довженко. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. Київ, 1994; Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004.

В. Горпенко



ГОРСЬКИЙ

Олександр Валентинович

(24.07.1898, м. Олександрія, нині Кіровоградської обл. – 26.05.1983, м. Київ) – один з організаторів вітчизняного кіновиробництва. Батько художниці Алли Горської. Навчався Ленінградському інституту кіноінженерів (1937). Під час воєнних дій 1918–20 був асистентом режисера театрів у Вінниці та Житомирі, директором Ялтинської кінофабрики (1931–32); начальником виробництва тресту «Востокфільм» (1933–41), заступником директора, директором з виробництва к/ст. «Ленфільм»; очолював ККХФ (1943–53), у цей час на студії знято х/ф «Подвиг разведчика» (1947, реж. Б. Барнет), «Третій удар» (1948), «Тарас Шевченко» (1951, обидва – реж. І. Савченко), «Максимко» (1952, реж. В. Браун). У 1953–61 – директор Одеської кіностудії художніх фільмів. Серед знятих у цей період х/ф – резонансні на той час «Весна на Заречній улиці» (1956, реж. М. Хуців і Ф. Миронер), «Два Федора» (1959, реж. М. Хуців), «Спрага» (1960, реж. Є. Ташков). Під час керівництва студією кіноактора Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка (1963–73) Г. сприяв творчому становленню І. Миколайчука, Р. Недашківської, К. Степанкова, Б. Брондукова, А. Лефтія. Г. був знайомим з О. Д., підтримував з



О. Горський
з донькою
Аллою

ним товариські стосунки. У Щоденнику є кілька записів розмов із Г. Наприклад, запис від 08.12.43 про розмову щодо стану О. Д. після початку його переслідувань, по тому як Й. Сталін ознайомився з текстом кіноповісті «Україна в огні». «Я: – скажіть мені, я живий там? Г-кий – Ні. Я – Мертвий? Г-кий – Абсолютно <...>. Я – Що керує ними? Страх перед Старшим чи внутрішнє почуття ненависті? Г-кий: – Внутрішнє почуття ненависті. Я – Значить, моє життя і робота у Москві? Г – кий – Заслання. Він пішов, аби поїхати на Україну керувати студією, де ніхто нічого не вмів. Я остався один». Серед інших записів – від 26.07.45 («Горський розповідав мені про свою бесіду з Большаковим»), від 07.11.56 (про те, що в Києві керівництво Київської к/ст. влаштує кампанію проти О. Д.). Характер записів свідчить про те, що між О. Д. і Г. були щирі й довірливі стосунки.

Лит.: О. В. Горський [Некролог]. На екранах України. 1983. 4 червня; 3 оповідей Олександра Горського. *Кіно-Театр*. 2001. № 4; Зарецький О. Горський. *ЕСУ*. Київ, 2006. Т. 6; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; Нирко О. Ялтинська «Українська Трупа». Львів, 2015.

С. Тримбач

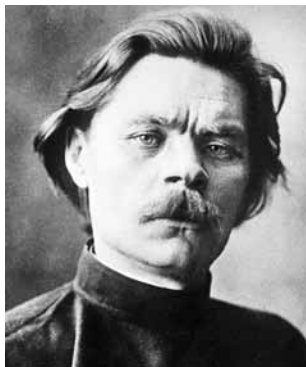
ГОРСЬКИЙ

Максим

(справжнє прізвище Пешков)

Олексій Максимович

(28.03.1868, м. Нижній Новгород, нині РФ – 18.06.1936, с. Горки Московської обл., нині РФ) – письменник, громадський діяч. Народився в сім'ї столяра. З 11 років працював хлопчиком у крамниці, вантажником, пекарем тощо. Учасник перших рос. революцій. Тричі був заарештований (1889, 1901, 1905). У 1915 заснував журнал «Летопись». Восени 1921 виїхав за кордон. З 1924 жив в Італії (м. Со-



рренто). У 1931 повернувся в Росію. Був організатором і головою 1-го Всесоюзного з'їзду радянських письменників (1934). З цього ж року – голова СП СРСР. Брав участь в організації міжнародних антифашистських конгресів. Г. почав друкуватися з 1892 (оповідання «Макар Чудря»). Ран-

ні твори письменника – романи «Фома Гордєєв» (1899), «Троє» (1900), «Мати» (1906); п'єси «Мищани» (1901), «На дні» (1902), «Дачники» (1904), «Діти сонця», «Варвари» (обидві – 1905) – принесли йому визнання в Росії. Його п'єси «Вороги» (1906), «Васса Железнова» (1910), «Зикови» (1913) мали великий попит у театральному середовищі Росії, були неодноразово поставлені на сценах театрів Москви, Тифліса, Києва. Літературною подією стала автобіографічна трилогія Г. «Дитинство» (1912–13), «В людях» (1914), «Мої університети» (1922), роман-епопея «Життя Кліма Сангіна» (1925–36). У різні роки Г. відвідував Україну – Київ, Харків, Херсон, Одесу та ін. Українська тема посіла помітне місце у творчості М. Горького («Омелья Палій», «Ярмарка у Голові», «Мати», «М. Коцюбинський» та ін.). П'єси Г. ставили на сценах багатьох країн світу. Неодноразово його твори були екранізовані – «Мать» (1926, реж. В. Пудовкін; 1956, реж. М. Донський), трилогія «Дитинство» (1938), «В людях» (1939), «Мої університети» (1940), знята М. Донським, «Васса» (за п'єсою «Васса Железнова», 1983, реж. Г. Панфілов) та ін. У 1932 агентами радянських спецслужб, які фіксували висловлювання О. Д., задокументовано, що О. Д. не любив читати Г., але йому сподобалися слова в статті до «московских рабкоров-ударников»: «Товарищи, Вы строите социализм, а ненавидите друг друга, потом поправились – не уважаете друг друга, что у нас нету человечности в обращении». 10.04.1935 на нараді письменників, композиторів, художників і кінематографістів, що відбулася на квартирі Г. у Москві він висловився про х/ф О. Д. «Земля» і «Іван»: «Недавно видел я два, правда, уже старые, фильма тов. Довженко. В “Земле” он дал много плоти, много натурализма, однако типаж плоти подобран неудачно, у него мало рубенсовской силы, и режиссер актуального искусства прибегает к демонстрации скульптурной статичности. “Иван” – фильм, внутренне неорганизованный, хаотичный, в нем человек не владеет делом, а раздавлен тяжестью вещества материи. На собрании рабочих женщина идет к столу так долго, что кажется, что она

потратила на этот короткий путь минут десять». 16.07.1935 О. Д. брав участь у зустрічі групи радянських кінематографістів з видатним французьким письменником Р. Ролланом і Г., що відбулася на дачі останнього й закінчилася його виступом. 22.06.1936 О. Д. разом з іншими кінематографістами підписав некролог на смерть Г.

Тв.: Полное собрание сочинений. Москва, 1968–1976. Т. 1–23; Твори : у 16 т. / переклад з рос. Київ, 1955.

Літ.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. Москва, 1958–1960. Т. 1–2; Жук Н. Горький і Україна. Київ, 1968; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: збірник архівних документів : у 2 т. Київ, 2021.

О. Волошенко, І. Карева



ГОСЕЙКО Любомир / HOSEJKO Lubomir

(06.08.1951, м. Рубе, Французька Республіка) – кінознавець. Народився в родині політемігрантів. Член НСКУ (1993). Навчався в Папській малій семінарії в Римі, на відділі славистики та фільмології Лілльського університету (1971–76), а також відділі режисури і кінознавства Паризького кіноінституту. У 1976–80 працював асистентом на Підприємстві французької продукції, від 1981 – приватний режисер. Від 1993 – консультант кіноархівів та регіональних кінотек, від 1999 – упорядник програм кінофестивалю «Est-Ouest» (м. Ді). Автор монографії «Histoire du cinema ukrainien» (2001). Чимало сторінок дослідження Г. «Історія українського кінематографа» (Київ, 2005) присвячено творчості О. Д. Дослідник творчого шляху кінорежисера-емігранта Є. Деслава (Фантастична візія. Останній експериментальний фільм Євгена Деслава). *Кіно-Коло*. 2003. № 20; Про архів та дещо з архіву Євгена Деслава. *Кіно-Коло*. 2005, № 27; книжка «Eugène Deslaw – sa vision fantastique». Nice, 2007), укладач програми ретроспективи його фільмів у Центрі Жоржа Помпіду в Парижі – «Ombre blanche – Lumièrenoire, Eugène Deslaw» (2004). Відомий у закордонній літературі як поет римської школи (за словами С. Гординського)

та літературний редактор так званої європейської групи (1968–73). Автор поетичних збірок «Соняшничиння на новомісяччі» (Брюссель, 1969), «Туга за Україною» (Лондон, 1971), «Завтра або післязавтра» (Лондон; Торонто, 1979).

С. Тримбач



**ГРАЩЕНКОВА
Ірина Миколаївна /
ГРАЩЕНКОВА Ирина
Николаевна**

(30.06.1940, м. Москва, нині РФ) – кінознавиця, дружина історика кіно Йосифа Долинського (1900–83). Закінчила ВГИК (1967). Кандидатка мистецтвознавства (1973), докторка мистецтвознавства (2007). Науковий співробітниця Інституту історії мистецтв (1973–87). У Фонді Ролана Бикова кіно і телебачення для дітей та юнацтва працювала головним спеціалістом (1992–94). Завідувала міжнародним науково-консультативним відділом Будинку-музею Марини Цветаєвої. Понад 20 років була одним з керівників Ради з кіноосвіти СК Росії. Голова Товариства друзів радянського кіно (1987–91). Директорка програм вітчизняних і міжнародних кінофестивалів (ММКФ, «Дебют», «Сталкер», Кіноогляду «Св. Анни», конкурсу сценаріїв та фільмів патріотичної тематики тощо). Написала понад 100 статей з проблем історії, теорії, соціології кіномистецтва, кінопедагогіки, навчальних програм і методичних розробок. Авторка монографій «Абрам Роом» (1977), «Советская кинорежиссура. История и современность. Проблемы и имена» (1982), «Кино как средство эстетического воспитания. Социально-эстетический потенциал современного кинопроцесса» (1986), «Кино Серебряного века» (2005) та ін. Творчість О. Д. належить до постійних наукових зацікавлень Г. У дослідженні «Природа – общество – человек: экранные версии» (1986) вона детально розглядає систему художньо-екологічних поглядів О. Д. «Любов до природи не стала тільки належною до творчості, не була чисто платонічною, – пише авторка. – Скрізь, де міг, О. Довженко, що мріяв у дитинстві бути садівником, насаджував

сади – яблуневий сад на Київській кіностудії – ровесник фільму “Земля”, на кіностудії “Мосфільм” – ровесник фільму “Щорс”. Земля, води, сади – ці першоелементи дикої і окультивованої трудом природи пройшли крізь усю творчість Довженка». Г. – першопублікатор 18 листів О. Д. до О. Чернової (газета «Экран и сцена», 1993, № 52; 1994, № 1). Ці листи – дивовижний людський документ, що відкриває історію забутої любові О. Д. і прояснює історію створення х/ф «Арсенал».

Лит.: Кино: Энциклопедический словарь. Москва, 1987.

Л. Череватенко

ГРЕБНЕР

**Георгій Едуардович /
ГРЕБНЕР Георгий Эдуардович**

(12.04.1892, м. Санкт-Петербург, нині РФ – 24.06.1954, м. Ленінград, нині м. Санкт-Петербург, РФ) – сценарист. Лауреат Сталінської премії СРСР (1947). Закінчив училище штурманів дальнього плавання (1911). У 1918–22 – військовий журналіст. У кіно – з 1922. Працював на к/ст. «Межрабпом-Русь». Перші стрічки за його сценаріями – «Четыре и пять» (1924), «Дорога к счастью» (1925), «Медвежья свадьба», «Саламандра» (обидва – 1928, у співавторстві). Екранізації літературних творів за його сценаріями: «Разлом» (1929, за Б. Лавренєвим), «Востание рыбаков» (за А. Зегерс, 1934), «Пятнадцатилетний капитан» (за Ж. Верном, 1946), «Огни на речке» за М. Дубовим, 1954). За його сценаріями знято історичні к/ф «Суворов» (1941, у співавторстві), «Гибель «Орла» (1941), «Крейсер «Варяг»» (1947). Був автором сценаріїв науково-популярних та публіцистичних фільмів. Творчі стосунки О. Д. із Г. доволі складні. 30.06.1951 сценарна студія Міністерства кінографії СРСР уклала договір з О. Д. щодо доопрацювання сценарію Г. «Открытие Антарктиды». У березні 1952 О. Д. пише Г. листа, у якому наводить аргументи, щоб стати самому автором цього сценарію, а згодом і к/ф: «Сценарий ваш, признаюсь Вам, меня не удовлетворил своей творческой неудачливостью. Вы обошли в нем самое главное – народ». Відверто висловлена думка щодо сценарної якості була вагомою причиною для відмови від співавторства. Директор сценарної студії листом сповіщає О. Д. про скасування укладеного з ним договору на підставі того, що він «написав зовсім новий сценарій, що немає ніякого стосунку до сценарію Г. Гребнера». Пізніше сценарій О. Д. був визнаний кращим, але його так і не взяли до виробництва.

Лит.: Киносценарии. Москва, 1952; Капельгородська Н., Глуценко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Од. зб. 600; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Од. зб. 694; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Од. зб. 971.

І. Карєва

**ГРИЧЕР (Чериковер)
Григорій Зиновійович
(справжнє прізвище Червинський Григорій)**

(1898, м. Полтава – 05.05.1945) – актор, режисер і сценарист кіно. Учасник Першої та Другої світових війн. Батько – Зиновій Чериковер – був будівельником, на першій сільськогосподарській виставці в Москві будував село. Брат (Л. Чериковер) і сестра (Е. Чериковер) закінчили МВТУ, працювали архітекторами в Москві. Г. навчався в комерційному училищі в Полтаві, Київському художньому училищі, у 1922–23 – на Московських курсах Б. Чайковського. Багато мандрував: був на Камчатці, працював на меблевій фабриці на Суматрі, в кіно в Італії. У 1923 повернувся до СРСР. У 1924 разом з І. Бабелем, І. Тенером і Б. Леонідовим виступив співавтором сценарію х/ф «Єврейське щастя», кінематографічного дебюту режисера й засновника «Єврейського театру» Москви О. Грановського. Одеський кінознавець Г. Островський наводить портрет Г.: «У нього було пряме волосся, променисті світло-карі очі <...> з чорними віями, красивої форми темні брови, прямий ніс, дуже білі зуби <...> засмагле обличчя. Він був вищий середнього зросту, широкоплечий, зі швидкою, стрімкою ходюю і рухами. Дуже мужній». За свідченням А. Кордюма? освоєнню Г. специфіки роботи в кіно значною мірою посприяла співпраця з турецьким режисером Е. Мухсіном-Беєм, який, маючи досвід створення к/ф у Голлівуді, Парижі, Римі, Берліні, на Першій кінофабриці ВУФКУ (Одеса) поставив х/ф «Спартак» (1926) і «Тамілла» (1927). У 1927 Г. екранізував повість М. Гоголя «Сорочинський ярмарок», художником-постановником якої виступив В. Кричевський. Важливе місце у творчості Г., що тяжів до жанрового кіно, посіла тема життя євреїв у невеликих містечках: «Мандрівні зорі» (1926), «Напередодні» (1928), «Крізь сльози» (1928), «Квартали передмістя» (1930). П. Масоха у своїх спогадах зазначав, що «Сорочинський ярмарок» і «Мандрівні зорі» великою мірою сприяли піднесенню творчої атмосфери фабрики. Сценарій першої стрічки Г. на к/ст. «Українфільм» «Квартали передмістя» (1930) написав редактор журналу «Кіно» М. Бажан. У 1934 режисер поставив експресіоністську драму «Кришталевий палац» про долю німецького скульптора, засудженого до смерті за зв'язки з комуністами. Критика репресивної доби звинувачувала цей твір у «схематизмі змісту й образів», але визнавала, що зроблений він «професійно міцно». Під час знімання першої самостійної стрічки О. Д. – короткометражної комедії «Ягідка кохання» (1926) – виникли проблеми з перевищенням метражу й монтажем. Помічник режисер О. Швачко розповів у мемуарах, що група попросила допомогу в Г., який скоротив картину на одну частину і впорядкував її

монтажно. Образ Г. вивів Ю. Яновський у романі «Майстер корабля» (1928) під іменем Богдан. Роман відтворює одеський період спільної роботи в кіно і дружніх стосунків Ю. Яновського, О. Д., Г., І. Пензо, М. Охлопкова. У 1938 в донесенні агента спецслужб, який інформував щодо стану справ у ККХФ, зазначено, що на ній працює лише 8 кінорежисерів, які мають досвід фільмування к/ф, а саме: О. Д., І. Кавалерідзе, А. Роом, М. Екк, І. Савченко, Л. Луков, Г., О. Штрижак.

Лит.: Кордюм А. Минуле, яке лишається з нами. Київ, 1965; Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно. Київ, 1970; Патетичний фрегат: роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація. Київ, 2002; Капельгородська Н., Глуценко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: збірник архівних документів : у 2 т. Київ, 2021.

Л. Новікова



**ГРОМИКО
Андрій Андрійович /
ГРОМЫКО Андрей Андреевич**

(18.07.1909, с. Старі Громики, нині Республіка Білорусь – 02.07.1989, м. Москва, нині РФ) – радянський дипломат. Походив зі збіднілого білоруського шляхетського роду. Двічі Герой Соціалістичної праці (1969, 1979). Ленінська (1982) і Державна (1984) премія СРСР. Доктор економічних наук (1956). Закінчив Білоруський державний інститут народного господарства (1932), аспірантуру Всесоюзного наукового-дослідного інституту економіки сільського господарства в Москві (1936). Посол СРСР у США (1943–46), постійний представник СРСР у Раді Безпеки ООН (1946–48). Посол СРСР у Великій Британії (1952–53). Міністр закордонних справ СРСР (1957–85). У 1945 Г. був учасником Кримської (Ялтинської) конференції, Берлінської (Потсдамської) конференції голів урядів СРСР, США та Великої Британії; очолював делегацію СРСР на конференції у Сан-Франциско з питань утворення ООН. Відіграв суттєву роль у налагодженні співробітництва СРСР і США у воєнні та перші повоєнні роки. У книжці спогадів «Памятное. Испытание временем» присвятив окремий розділ О. Д., якого високо

цінував. Вважав **О. Д.** блискучим майстром своєї справи, митцем величезного обдарування і видатним філософом. **Г.** добре запам'ятав першу зустріч з **О. Д.** у **Б. Ліванова**: «Уютно устроившись на диване, вели мы разговор вроде бы о кино, но мой собеседник все время уходил в сторону от этой темы, говорил и о связи искусства с жизнью, и о своей непростой судьбе». **О. Д.** зауважив тоді, що до певної міри був колегою **Г.** й розповів про досвід своєї роботи в радянських посольствах у Варшаві й Берліні. Згадка про те, що на дипломатичну службу **О. Д.** приймав юрист із дипломом Сорбонни, нарком у закордонних справах України **Д. Мануїльський**, справила на **Г.** велике враження. Він спостеріг, що **О. Д.** намагався показати внутрішній зв'язок у явищах, узагалюючи їх. Для нього важливими були не зовнішні прояви людини, а її внутрішні мотиви, першопричини дій. «Такой подход, – зазначав **Г.**, – ощущается и в его картинах. Мне казалось, когда я смотрел фильм “Земля”, что эта лента является проявлением идеи: “люди, любите нашу землю”. В этом, на мой взгляд, состояла главная мораль картины». **О. Д.** йому запам'ятався як людина товариська й енергійна, як митець, сповнений ентузіазму щодо своїх нових картин. Водночас він відзначав «здорову розсудливість і скромність» **О. Д.** Про **Ю. Солнцева** **Г.** відгукнувся як про приємну співбесідницю.

Тв.: Памятное. Испытание временем. Москва, 2015. Кн. 2.

Лит.: Білоусов М. Громико Андрій Андрійович. Українська дипломатична енциклопедія : у 2 т. Київ, 2004. Т. 1.

Л. Новікова



**ГРУШЕВСЬКИЙ
Михайло Сергійович**

(29)09.1866, м. Холм, нині Республіка Польща – 24.11.1934, м. Кисловодськ, нині РФ) – історик, громадський і політичний діяч. Професор історії, організатор науки, публіцист. Голова Центральної Ради УНР (1917–18). Багаторічний голова НТШ у Львові (1897–1913), завідувач кафедри всесвітньої

історії Львівського університету (1894–1914), дійсний член ВУАН (1923) та АН СРСР (1929), автор понад 2000 наукових праць. Автор «Історії України Русі» – 10-томної монографії, яка містить виклад історії України від прадавніх часів до другої половини XVII ст. Навчався в Київському університеті Св. Володимира (1886–94). В. Антонович долучив його до руху, ввів до складу таємної організації київської «Громади». У грудні 1914 **Г.** заарештовано за звинуваченням у причетності до створення Легіону січових стрільців. У лютому 1915 вислано етапом до Сибіру як сепаратиста й «мазепинця». Заслання в Сибір замінено засланням до Симбірська, де **Г.** прожив до осені 1915. Згодом його переводять до Казані, а потім до Москви під нагляд поліції і з позбавленням права педагогічної та громадсько-політичної діяльності. Після перевороту 29.04.1918, який привів до ствердження П. Скоропадського, переїхав на Галичину, а потім емігрував до Чехословаччини, далі – до Відня. Очолював закордонне представництво Української партії соціалістів-революціонерів, керував групою, яка ухвалила рішення про припинення боротьби проти радянської влади в Україні (початок 1920). Потім група неодноразово заявляла, що визнає радянську владу в Україні і готова всіма силами підтримувати, на відміну від крила, яке очолював М. Шаповал, і яка була орієнтована на антирадянський повстанський рух. У 1921–23 **Г.** аналізував відгуки про події в Україні і шукав шляхи до співробітництва з радянською владою, підтримував примирення з нею. Перебуваючи в еміграції, писав до своїх друзів: «Я ніколи не вважав себе емігрантом. Я – закордонний працівник на національній ниві». 21.11.1923 за підписом уповноваженого Наркомату закордонних справ СРСР в УРСР **О. Шліхтера** була надіслана телеграма про рішення відповідних радянських органів влади стосовно дозволу на в'їзд в Україну **Г.** Надалим мав опікуватися Наркомат освіти. На початку березні 1924 **Г.** із сім'єю приїхав до Києва. Відновив діяльність історичної секції Українського наукового товариства, яке було долучене до ВУАН, очолив Археографічну комісію ВУАН та науководослідницьку кафедру історії України при ВУАН. У 1924–31 керував історичними установами ВУАН. 12.01.1929 загальні збори АН СРСР обрали **Г.** дійсним членом. З осені 1929 почався погром історичних установ, створених професором. Більшість співробітників і учнів заарештовано й заслано. 07.03.1931 **Г.** переїхав до Москви. 23.03.1931 його заарештовано як «керівника Українського націоналістичного центру». Він узяв усю провину на себе, сподіваючись, що решта його знайомих будуть звільнені. Коли його відпустили, **Г.** відмовився від усіх попередніх свідчень. Наприкінці 1934 науковцеві під час відпочинку в кисловодському санаторії зробили операцію з видалення карбункула, після

якої на третій день він помер від сепсису. Г. за спеціальною постановою Раднаркому був похований у Києві, а його сім'ї встановили персональну пенсію 500 карбованців на місяць. Карикатура О. Д. «Професор Грушевський: Ех, їхати, так їхати... так і запізнився» з'явилася на початку січня 1924 в газеті «Вісті ВУЦВК», де він працював художником. На цей момент переговори, які з 1921 Г. вів із представниками дипломатичних місій, завершувалися і він повертався в Україну на посаду у ВУАН, відмовившись від політичної діяльності. Перемовини були публічним процесом, висвітлювалися в пресі. На малюнку сивобородий Г. тягне весь власний науковий багаж до прикордонного стовпа УСРР, серед книжок «Переяславська рада», «Історія української літератури», «Всесвітня історія», але томи один за одним злітають із блаженного візка, ніби утримуючи вченого за кордоном. Г. з'являється на екрані у х/ф «Арсенал» як символічний персонаж, який проте цілком «зчитується», він показаний так, що з обличчя видно лише велику сиву бороду і багато разів акцентований дзвоник у його руках, який «веде» зібрання на Першому всеукраїнському з'їзді (вочевидь – Всеукраїнському національному конгресі УЦР), де не дають слова більшовику Тимошу, герою фільму «Арсенал». Г. (Голова Президії Центральної Ради УНР) зачитує звернення Чорноморського флоту, переконаний у його лояльності. Але моряки переходять на бік більшовиків і закликають: «Не врите нашим братьям и сынам, ибо они скоро увидят вашу действительность» та обіцяють навести зброю. Голова пропонує Раді вважати їхню відповідь помилкою. Тут образ Г. є складовою групою політичної карикатури на націоналістів, які протистоять робітничо-селянському началу. «Арсенал» був зафільмований у 1928, коли Г. був дійсним



Сашко [О. П. Довженко].
Малюнок-карикатура «Професор Грушевський:
Ех, їхати, так їхати... так і запізнився».
«Вісті ВУЦВК». 4 січня 1924 р.

членом ВУАН і очолював чільні історичні установи. У 1929 відбувся погром історичних установ, створених Г. У 1930-х Г. оголосили речником буржуазного націоналізму, творцем теорії безбуржуазності й безкласовості нації та культури, його праці були вилучені з наукового обігу. О. Д. у 1944–45 зазнає подібних звинувачень: у повісті «Україна в огні» Сталін угледів «буржуазний націоналізм», що послугувало поштовхом до «почуття загубленого життя», яке так і не покидало митця до самої смерті.

Лит.: Вісті ВУЦВК. 1924. 4 січня. С. 1; Гирич І. Михайло Грушевський – конструктор української модерної нації. Київ, 2016.

О. Волошенюк



ГРУШЕЦЬКИЙ Іван Самійлович

(22.10.1904, с. Комишуваха, нині Дніпропетровської обл. – 26.11.1982, м. Київ) – партійний і державний діяч, голова Президії ВР УРСР (1972–76), Герой Соціалістичної праці (1974), відзначений численними нагородами, зокрема 6 орденами Леніна. Народився в родині селянина-бідняка. Навчався в Верхньодніпровській нижчій сільськогосподарській школі ім. Е. Бродського. У 1922 розпочав працювати секретарем сільради в с. Дудникове Запорізького округу. У 1922–29 – на профспілковій та партійній роботі. У 1929–37 – на керівній роботі в Запорізькому окрузі Дніпропетровської обл., організатор колективізації. З 1938 – третій секретар Дніпропетровського обкому КП(б)У. У вересні 1939 «делегований» у Західну Україну. Обраний депутатом Народних Зборів Західної України (псевдопредставницький орган), членом Секретаріату (жовтень 1939) – нового радянського органу, який мав розв'язати питання територіально-правового статусу та суспільно-політичного устрою західноукраїнських земель. З 10 повітів Станіславського воеводства в Західній Україні 27.11.1939 утворено Станіславську обл. УРСР і цього ж дня був призначений секретаріат Станіславського (з 09.11.1962 – Івано-Франківського) обкому КП(б)У, де став другим секретарем. З 04.7.1940 – секретар Чернівецького повітового комітету КП(б)У. Із серпня 1940

по серпень 1941 – перший секретар Чернівецького обкому КП(б)У. Із серпня 1941 – член військради 40-ї армії, бригадний комісар, полковник. Із січня 1950 по лютий 1951 – перший секретар Львівського обкому КП(б)У. З 1951 до лютого 1961 – перший секретар Волинського обкому КПУ. У 1959 закінчив Вищу партійну школу при ЦК КПРС (заочно). З лютого 1961 до грудня 1962 – перший секретар Львівського обкому КПУ. У 1952–81 – член ЦК КПУ. У 1961–81 – член ЦК КПРС. Грудень 1962 – липень 1972 – кандидат у члени Політбюро ЦК КПУ. Липень 1972 – жовтень 1976 – член Політбюро ЦК КПУ. Від 28 липня 1972 по 24 червня 1976 – голова Президії ВР УРСР. З 1976 – персональний пенсіонер. Не існує прямих згадок про знайомство восени 1939, коли Г. з О. Д., в один час перебували на західно-українських землях, коли обидва були учасниками Народних Зборів Західної України. У щоденникових записах О. Д. міститься чимало влучних характеристик радянського партійно-військового істеблішменту надзвичайно широкого спектра: від анекдотичних до закохано-захоплених. Поряд із «жуками» в кітелях, які «розмовляють і думають суржиком», високий, стрункий, молодий генерал-майор – «безумовно хороший», але зі сплячим зачиненим серцем, у яке ніщо не заходить, «йому як і всім бракує загальної культури» (І. Грушецький так і не закінчив нижчої сільськогосподарської школи і лише в кінці 1950-х заочно закінчив Вищу партійну школу при ЦК КПРС). Система цінностей О. Д. у

воєнний час суттєво перелаштувалася, поєднуючи в собі частки ніби незбіжних світоглядів: «розумний і порядний комуніст» водночас «класовий чистун», вочевидь, із того клану, якого, на думку О. Д., вчили лише «класової ворожнечі і боротьби». Г., на той час – член військради Степового фронту, і саме з ним О. Д. 15.08.1943 вирушає на околиці Харкова, за який ведуть бої радянські війська. Про цю подорож на передову О. Д. залишає детальні нотатки «неповноти радості наступу», у яких ідеться про те, як народне органічне тіло продовжує своє життя в руїні війни: око митця вихоплює і божественних дітей, які сплять на майдані, і «неділювання» бабів на призьбах, і «незабутнє дике поле в квітах», і великомученицю піхоту, що потрапляє під вогонь своїх же бомбардувальників. Ще до завершення війни Г. повернувся на партійну роботу і 8 років (з перервами) очолював парторганізацію Львівської обл., зокрема, у період боротьби з визвольним рухом за незалежність України. Його кар'єра, вочевидь, завдяки «класовій чистоті», зауваженій О. Д., завершилася в ранзі голови найвищого колегіального органу державної влади республіки.

Лит.: Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Плющ М. Р. Грушецький Іван Самійлович. ЕІУ: у 10 т. Київ, 2004. Т. 2; Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів: ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця, 2007; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956, Харків, 2013.

О. Волошенюк

T



ГРОСС Георг,
ГРОСС Георг Еренфрід /
GROSZ George, GROSS Georg Ehrenfried
(26.07.1893, м. Берлін, нині ФРН – 06.07.1959, м. Берлін, ФРН) – німецький художник, відомий соціально-політичними карикатурами й картинами берлінського життя 1920-х. Був провідним представником берлінських дадаїстів і членом «Нової речевості» під час Веймарської Республіки. Після еміграції до США відмовився від стилю та

предмету своїх попередніх праць. Викладав протягом багатьох років у Лізі для студентів-художників Нью-Йорку. Під час перебування О. Д. в Берліні він спілкувався з Г.: «Професор Віланд Герцфельде добре пам'ятає зустрічі з Довженком і Луначарським у майстерні Г. Гросса в Берліні. Він розповідає, як там дискутували й сперечалися про політику і мистецтво. Про стильові впливи Гросса на Олександра Довженка можна говорити однозначно. Особливо помітна їх внутрішня спорідненість на карикатурах, наприклад, при зображенні офіцерів, капіталістів або ж калік» (Крауц А.). Про інтерес митця до творчості Г. свідчив у своїх мемуарах художник М. Глушенко. Тому немає нічого дивного в тому, що у своїх перших опублікованих малюнках молодий художник певною мірою мірі наслідує Г., вчиться у нього вмінню гостро схоплювати все характерне, типове, передавати у двох-трьох штрихах найнесподіваніші сцени і рухи. Г. у свою чергу зазнав чималого впливу раннього радянського мистецтва. Насамперед конструктивізму у Володимира Татліна. Чимало творів німецького художника початку 1920-х є діалогом з татлінськими «конструктами», передусім зі знаменитою Баштою III Інтернаціоналу. Відомий плакат Г. і Джона Хартфілда, виставлений на Міжнародній ярмарці 1920 в Берліні, проголошував: «Мистецтво вмерло. Хай живе нове машинне мистецтво ТАТЛІНА». Ідеї «машинного мистецтва», яке «визволяло» каркас усього сущого з-під нашарувань тисячолітнього розвитку мистецтв, тоді були в моді. Г. не був їй чужим.

Лит.: Золотоверхова І., Коновалов Г. Довженко-художник. Київ, 1968; Крауц А. Як починався митець. Нові факти про навчання О. Довженка в Берліні. *Довженко і світ.* Київ, 1984.

С. Тримбач

D



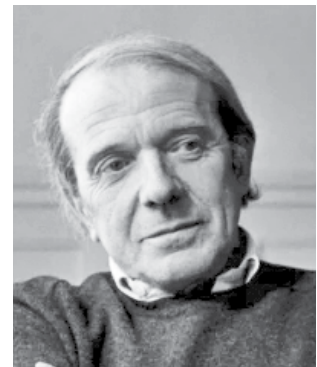
ДАНТЕ Аліг'єрі / DANTE Alighieri
(Durante di Alighiero degli Alighieri)

(1265, м. Флоренція, нині Італійська Республіка – 14.09.1321, м. Равенна, нині Італійська Республіка) – італійський поет, мислитель, політик. Першим з відомих мистців почав писати літературні твори італійською (народною) мовою, а не латиною. Походив зі старовинного шляхетного роду. Розпочав літературну діяльність зі створення першої в Західній Європі романтизованої автобіографії «Нове життя» (1283–93), яка має форму прозиметра – чергувань фрагментів вірша та прози. Поштовхом послугувала зустріч із молодією флорентійкою Беатріче, яку він оспівував у найвідоміших ранніх листах. Після смерті Беатріче в 1290 її образ постає в текстах як напівбожество, що постійно спостерігає за Д. З 1295 Д. починає займатися політикою, належить до антипап'їстської партії. За політичні погляди був заочно засуджений до страти з конфіскацією власності (1302). З 19-річного віку Д. переходив до мандрював по Італії. У 1315 вдруге був засуджений до страти. Останні шість років мешкав у Равенні. У 1304–07 написав трактати «Про народну релігію» і «Банкет». Вершину творчості – поему «Комедія», названу нащадками «Божественна», – Д. почав писати в 1307, а завершив у 1321 (уперше надрукована в 1472). У 3-х частинах («Пекло», «Чистилище», «Рай») поет описує свою мандрівку, яка уособлює символічний шлях людства до Бога. Спочатку його супроводжує Вергілій, а потім Беатріче, що уособлює милість Божу. У листі до актора Ю. Тимошенка (12.04.1945)

О. Д. звертається до початківця: «Не книжна драма і не мальована кров, а велетенська Людська Комедія, для створення якої ще не народився Данте, хай розгортається перед Вашим духовним зором». Можна припустити, що О. Д. знайомився з творчістю Д. в рос. перекладі, звідси «пекло» він називає рос. відповідником «ад». Адже перша частина «Божественної комедії» – «Пекло» (укр. переклад П. Карманського, за ґрунтовної редакції М. Рильського) – була опублікована в 1956. Під час написання сценарію «Цар», що мав стати першою частиною епопеї «Золоті ворота», О. Д. згадує Д.: «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 вогні він перейде обпалений, і в темних водах Стіксу він потопатиме не раз. Кров грішних і праведних не раз змішається з його кров'ю». Образи, створені Д., неодноразово виникали перед внутрішнім поглядом О. Д., саме під час війни, асоціюючись з тими страхіттями, що він бачив у реальності. О. Д. застосовує метафору Пекла Д., щоб висловити найвищу міру розпачу від страждань війни: «Те, що робиться, не вмщується ні в одну душу і вміститися не може». «На очах вмирало кілька раз в небачених кількостях, перед якими затьмарився і Дантів Ад», занотував він у Щоденникових записках.

Літ.: Веселовский А. Данте Алигьери. *Веселовский А. Избранные статьи.* Ленинград, 1939; Довженко О. Твори : в 5 т. Київ, 1966. Т. 5; Голенищев-Кутузов И. Данте. Москва, 1967; Божественная комедия / перевод М. Лозинского. Москва, 1974; Довженко О. Щоденникові записки. 1939–1956. Харків, 2013.

І. Карєва



ДЕЛЕЗ Жиль / DELEUZE Gilles

(18.01.1925, м. Париж, Французька Республіка – 04.11.1995, м. Париж, Французька Республіка) – французський філософ, представник континентальної філософії. Серед його численних робіт є праці, присвячені літературі та мистецтву. Книгу «Кіно» / «Cinéma» (у 2 т., 1983, 1985) сам Д. вважав

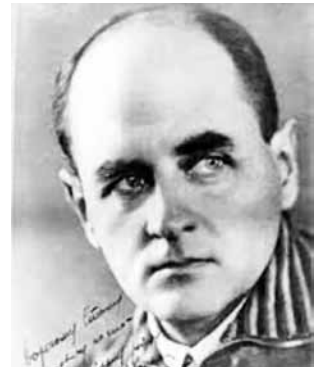
книгою «про логіку, логіку кіно». Ця логіка приводить до формування певних фундаментальних концептів, ідеться про концепти руху, образу, узнання часу. Специфіка кіно, за Д., полягає в тому, що тут виникають образи-рухи, які не є власне екранним зображенням, яке фіксуються людськими відчуттями, а чимось таким, що перебуває між зображенням фіксованим і тим, яке доти не було чимось реальним, фіксованим, відрефлексованим. Відтак екранна картина не є копією життєвих предметів чи явищ, вона потребує іншого типу досвіду, аніж копіювання чи фізично адекватне відтворення. У книзі «Кіно» раз по раз виникають міркування, пов'язані з кінематографічним досвідом О. Д. Зокрема, Д. вважав, що логіка образного осягнення реальності в укр. режисера «невідступно переслідує відношення тріади “частини – множини – цілого”. Коли є режисер, який зумів зробити так, що множина і частини занурюються в ціле, яке надає їм глибини і протяжності <...>, то це не Ейзенштейн (хоча подібне властиве іноді і йому), а Довженко. У Довженка саме тут джерело фантастичного і феєричного. Іноді сцени можуть самі бути статичними частинами або розрізненими фрагментами, як, до прикладу, образи злиднів на початку “Арсеналу”: обезсилена жінка, застигла від жаху мати, мужик, сіяльниця, трупи, отруєні газом (або ж, навпаки, щасливі образи із “Землі”, непорушні пари – ті, що сидять, стоять чи лежать). Іноді динамічна й безперервна множина може формуватися в певному місці і в певний момент (тайга в “Аерограді”). І, звичайно, занурення в цілісність доносить до нас образи з тисячолітнім минулим – наприклад, минулого гори в Україні і скіфські скарби в “Звенигорі”, – чи з планетарним майбутнім, як в “Аерограді”, де літаки, що заповнили небо, несуть на собі будівників нового міста. І дещо абстрактний монтаж, що зумовлює мислення автора поза реальним часом і простором, нічого у принципі не змінює». Адже «це положення поза простором і часом координується із Землею та справжньою інтеріорністю часу, тобто із цілим, яке повсякчас змінюється, а змінюючи перспективу, це ціле безперервно відводить реальним людям безмірно перебільшене місце в часі, так що вони одразу стикаються і з давнім минулим, і з далеким майбутнім, тим самим беручи участь у власній “революції”: таким є старий, що просвітлено зустрічає смерть на початку “Землі”, чи інший старий, зі “Звенигори”, що з'являється в різні епохи. Гігантський зріст, який люди, за Прустом, здобувають у часі і який поділяють частини між собою, продовжуючи їхню множину, відзначає довженківських селян». Саме таким зростом режисер обдаровує Щорса в однойменному к/ф і «всіх легендарних героїв казкової епохи». О. Д. – як і інші персонажі книжки Д. – кваліфікується ним як творець певної філософської системи. Відтак і кри-

тик / кінознавець / філософ при роботі з текстами таких авторів мусять ставати мислителями; за інших умов ця система не піддається прочитанню. Д. справді тонко й послідовно відтворює конструкцію світобачення О. Д., якою вона виявляється в його к/ф. Принагідно Д. осмислює і причетність С. Параджанова до світоглядної, світочуттєвої системи О. Д., указуючи, що в «Довженка і його послідовника Параджанова» домінує «матеріальна функція, важка матерія, яка піднімає дух (“Колір гранату” – це, поза всяким сумнівом, шедевр матеріального і об'єктного language)». Д. підкреслює, що саме в О. Д. бачимо дивовижну свободу існування в часі і просторі. «У кінематографі, – пише він, – існують 3 фільми, які показують наше буття в часі і рух його потоком, що відносить нас із собою, сприяючи концентрації нашої особистості і розсуванню її рамок: це “Звенигора” Довженка, “Запаморочення” Хічкока і “Люблю тебе, люблю...” Рене».

Вибрані тв.: Делез Ж. Кіно. Кіно 1: Образ-двигунок. Кіно 2: Образ-время. Москва, 2004.

Лит.: Аронсон О. Язык времени Делёз Ж. Кіно-1: Образ-двигунок. Кіно-2: Образ-время. Москва, 2004; Богуславська К. Дельоз Жиль. Політична енциклопедія. Київ, 2011.

С. Тримбач



ДЕМУЦЬКИЙ Данило Порфірович

(04.07.1893, с. Охматів, нині Черкаської обл. – 07.05.1954, м. Київ) – кінооператор, один із фундаторів укр. операторської школи. З. д. м. Узбецької (1944) та Української РСР (1954), лауреат Сталінської премії СРСР (1952). Його батько, Порфірій Данилович, був лікарем, що практикував по всій окорузі, а також знаний фольклорист і музикант, засновник одного з перших в Україні народних хорів. З 1903 навчався в Другій київській гімназії, де, зокрема, захопився фотографуванням. Від 1911 навчався в Київському університеті Святого Володимира – спершу на медичному, а згодом на юридичному факультеті (закінчив у 1917). У студентські роки став членом фотографічного товариства «Дагер». У 1913 вперше виступає на Всеросійській ви-

ставці художнього світлопису з чотирма пейзажами, і з того часу його участь у виставках у Москві, Києві, Харкові, Петрограді стає звичайним явищем. Його фото друкують на сторінках журналів «Солнце России», «Вестник фотографии», «Фото для всех» та ін. У 1920-х – фотохудожник. Улюблені жанри – пейзаж та портрет. У 1921–25 працює у фотолaboratorії при Музеї антропології та етнографії ВУАН, у фотомайстерні театру «Березиль», фотолaboratorії Всеукраїнського історичного музею. У 1925 переїздить в Одесу, щоб очолити фотолaboratorію Першої кінофабрики ВУФКУ. З 1926 працює кінооператором. В Одесі зняв х/ф «Вася-реформатор» (разом з *Й. Роною*, за сценарієм *О. Д.*), «Ягідка коханія» (1926, перша режисерська робота *О. Д.*), «Свіжий вітер», «Людина з лісу», «Примхи Катерини». Першим великим досягненням *Д.* став х/ф Георгія Стабового «Два дні» (1927) – драма про розчарування, про стрімкі історичні зміни. Наступною роботою була співпраця з *О. Д.* в «Арсеналі» (1929), де оператор використовує деякі стильові набутки німецького експресіонізму, створюючи трагедійну фреску переходу до нової доби, нових вимірів людського життя. У 1929 повертається до Києва і починає працювати на Київській кінофабриці ВУФКУ. Наступним став х/ф «Земля» (1930). Попри агіткову історію, покладену в основу стрічки (йшлося про переваги індустріальних методів господарювання та колективізації на селі), к/ф подав образ гармонійного хліборобського всесвіту, який не дуже надається для глобальних агресивних експериментів. Камера *Д.*, зокрема завдяки використанню особливої оптики, монокля, дала змогу досягти ефекту пом'якшеного зображення, космічної первозданності. Знімання з нижніх точок увиразнила мітичну компоненту картини – люди поставали тут у масштабних обшарах землі і неба. Пейзажі насичені повітрям і особливим ліричним світлом. Ці та інші особливості к/ф, зрештою, витворили непроминутий шедевр укр. та світового кіно – від 1930-х «Земля» незмінно зараховується до найбільших планетарних досягнень кінокультури. У червні – серпні 1930 *О. Д.* *Ю. Солнцева* і *Д.* подорожували Німеччиною, Францією, Англією та Чехословаччиною з метою ознайомлення з новою звуковою знімальною технікою. Потім *Д.* знімає картини «Фата моргана» (1931) та «Іван» (1932, у співавторстві, реж. *О. Д.*), а впродовж 1935–40 змушений перебувати в Узбекистані, у Ташкенті (причиною було абсурдне звинувачення у зв'язках із закордоном), де працює на студії документальних фільмів та займається фотографією (здебільшого в жанрі пейзажу). У 1940 повертається до Києва, де знімає к/ф «Літа молодії» (1942). Під час знімання останнього, уже після початку війни, знову опиняється в Ташкенті. Там знято ряд х/ф, які мали успіх у глядачів: «Насреддін у Бухарі» (1943), «Тахір і Зухра» (1945),

«Пригоди Насреддіна» (1947). Від 1947 і вже до самої смерті – у Києві. Оператор-постановник х/ф «Подвиг разведчика» (1947, ця робота – у співдружності з режисером Борисом Барнетом – тривалий час була абсолютним «кіношлягером», улюбленицею масової аудиторії), «Тарас Шевченко» (1951, найкраще вдалися натурні епізоди заслання поета), фільм-вистава «Калиновий гай» (1953, остання робота майстра). У 1932 *Д.* заарештували. «Тоді, – пояснить він на допиті через 3 роки, уже в 1935-му, – мені було пред'явлене обвинувачення в розголошенні даних допиту і прихованні сценарію *Ф. Лопатинського* “Україна”». Через чотири місяці звільнили, однак арешт багато чого зламав і багато що пояснює в характері роботи знімальної групи «Івана». *О. Д.* був змушений запросити на х/ф ще двох операторів – *Ю. Єкельчика* і *М. Глідера*. Над режисером так само нависли хмари. У написаному вже після війни, у липні 1946, листі на ім'я генерального прокурора СРСР *Д.* розповідь про це так: «19 октября 1934 года я был арестован НКВД УССР в г. Киеве, где я работал в студии художественных фильмов в качестве оператора и где прожил почти всю свою жизнь. Единственный допрос, на который я был вызван следователем, заключался в том, что я должен был подробнейшим образом перечислить всех своих родственников, как близких, так и дальних по линии отца и по линии матери – как живущих, так и давно умерших, имена и степень родства которых часто я с трудом мог вспомнить <...>. По окончании допроса следователь ознакомил меня с предварительным обвинением, в котором говорилось, что я являюсь родственником активного члена белоэмигрантской организации *К. Ф. Демущкого* и имел с ним связь. На самом же деле этого родственника (сына двоюродного брата моего отца) я видел всего один раз в жизни (в 1917 или 1918 году) и то мельком, когда он заходил к моему отцу в Киев, и с тех пор не только никакой связи с ним не имел, но даже не знал и по сей день не знаю, где он находится, ибо это был для меня совершенно посторонний человек, судьбой и личностью которого я совершенно не интересовался и никаких общих с ним интересов не имел. Просидев под арестом 4 месяца, 14 апреля 1935 года я был освобожден из тюрьмы с обязательством на следующий день явиться в Учет. стат. отдел НКВД, где мне было сообщено решение Особого совещания от 27 марта 1935 года, которое гласило: “Демущкому *Д. П.*, из дворян, как социально опасному элементу запретить проживание в 15-ти пунктах СССР сроком на три года, т. е. по 19 декабря 1937 года”. Мне предложили выбрать город, где я бы хотел жить, и я выбрал Ташкент, так как там имелось кинопроизводство, на котором я смог бы работать по своей специальности. Через несколько дней я выехал в Ташкент». В Узбекистані *Д.* працює в кіно, знімаю-

чи невеликі сюжети для студії хронікальних фільмів. У січні 1938 оператора знову заарештовують. Арешт, як пише сам Д., у тому ж листі до генпрокурора, виник «по бредовим показанням одного мальчика, признанного впоследствии экспертизой психически ненормальным. Скажу только, что дело было до того запутано следствием, тянувшимся почти год, что Военный трибунал, куда было передано дело, направил его на переследствие, которое продолжалось еще шесть месяцев уже в нормальных условиях. В результате дело было прекращено и все 21 человек освобождены. 1 июня 1939 года я был освобожден одним из первых, просидев в тюрьме 17 месяцев. Полная реабилитация дала мне возможность снова вернуться в Киев» (цитуються лист, копія якого зберігається в архіві Музею Національної кіностудії ім. О. Довженка). Історія з арештами й засланням Д. ускладнила внутрішнє почування О. Д., який і сам на початку 1930-х очікував арешту – адже оператор належав до його найближчих друзів. Щоправда, П. Масоха стверджував, що на їхню дружбу негативний вплив мала Ю. Солнцева. А ще – ревнощі до творчого успіху. «Треба сказати, – писав актор, – що під час подорожі по Європі в 1930 році з картинами “Арсенал” і “Земля” оператора Демущького в деяких місцях приймали з більшим захопленням, аніж Довженка. І можливо, з ревнощів Довженко <...> кидає такі слова [далі цитується текст виступу О. Д. в Москві, перед студентами ВДІКу, у 1932, після знімання “Івана”. – С. Т.]: “У меня, очевидно, все операторы Демущькие, потому что кадры я всегда ставлю сам ввиду того, что я люблю работать быстро. Я не люблю медлительности операторов, и я сам таскаю аппарат, сам устанавливаю. В это время я формулирую свои мысли; когда я таскаю аппарат, у меня протекает наибольшая работа. А затем я говорю оператору: “Наводи на резкость и крути!”». І далі: «Операторы поднимали большую волну против меня в том отношении, что, мол, Довженко разбивает их стиль. Это было при съемке “Земли”». Ці висловлювання П. Масоха коментує так: «Який абсурд! Важко повірити в те, що це слова Довженка. Адже ми знаємо його як геніального художника, тактовного, уважного, і головне, культурну людину, і чути з його уст пустопорожню браваду просто немає сил <...>. Бо ж говорити, ніби діяльність оператора суто технічна, доволі ризиковано. Тим більше, коли це стосується Демущького (“У мене всі оператори Демущькі”)). Актор, що добре знав О. Д., не пізнав його голос у тексті виступу, наведеному в листі його друга М. Коваленка. Він висловив, що тут чується хтось інший. «Я хочу прямо говорити про Солнцеву Юлію Іполитівну. Під “чужим голосом” <...> я маю на увазі, звичайно, її – дружину Довженка <...>. Своїм впливом – а Солнцева виявилася людиною з велими владним характером – вона постійно міняла

природу свого слухняного Сашка, і треба сказати, не на користь останнього». Масоха закидає О. Д. й неучасть у долі кінооператора: «І коли Демущькому була необхідна допомога в той момент, коли він сидів арештантом перед своїм засланням і треба було замовити за нього слівце у відповідних органах (як зробив це П. Нечеса, колишній директор Одеської, а потім і Київської кінофабрики), то його друг Сашко не пішов туди». Масоха висловлює щирий жаль, що після «Івана» оператор і режисер більше не працювали разом. «Хто знає, у якій чудодійній якості зображення мали б ми наступні фільми Довженка, якби їх знімав Демущький. Та, на превеликий жаль, уже починаючи з “Івана”, значною мірою губилася та неповторна національна самобутність фільму, яку ми бачили в “Землі”». (Чужий голос Олександра Довженка. Лист Петра Масохи до М. М. Коваленка). О. Д. справді був дуже високої думки про Д. Про це свідчить його лист Д., написаний по війні, 01.04.1946, коли оператор повернувся до Києва, режисер обдумував можливість роботи над х/ф «Зачарована Десна», сценарій якого він закінчував і написав листа: «Дуже прошу тебе, Данило, допоможі мені. Зніми мені пейзажі так, як ти тільки вмєш. Зніми повинь на Дніпрі, щоб була ширина, щоб було весело, щоб все неслося вперед – і вода, й дерева, й хати у воді, і хмари <...>. Пригадай свої знамениті проїзди по Дніпру для “Івана”. Вони, твої пейзажі <...>, були стереоскопічні». Третій інфаркт остаточно підірвав здоров'я оператора, він помер 07.05.1954 і був похований на центральній алеї Байкового цвинтаря в одній могилі з батьком. На могилі встановлено мармуровий надгробок, автор якого – відомий художник. друг Д. Іунія Маєр. На фасаді будинку, де в 1947–54 жив митець (вул. Саксаганського, 24), встановлено меморіальну дошку (автор – скульптор І. Копайгоренко).

Літ.: Ященко Л. Д. Демущький. Нарис про життя і творчість. Київ, 1957; Кохно Л. Данило Демущький. Київ, 1965; Десять операторских биографий. Москва, 1978; Лист О. Довженка Д. Демущькому. *Дніпро*. 1994. № 9–10; Чужий голос Олександра Довженка. Лист Петра Масохи до М. М. Коваленка. *Сучасність*. 1994. № 12; Довженко без гриму. Київ, 2014.

С. Тримбач

ДЕНИСЕНКО Володимир Терентійович

(07.01.1930, с. Медвин, нині Київської обл. – 10.06.1984, м. Київ) – кінорежисер, сценарист. Н. а. УРСР (1983). Лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка (1979). Чоловік укр. актриси театру і кіно Наталії Наум, батько акторів Олександра і Тараса Денисенків. У 1949 заарештований і ув'язнений за звинуваченням в укр. буржуазному націоналізмі. У 1953 звільнений, а в 1956 справу припинено за відсутністю складу злочину. Закінчив КДІТМ ім. І. К. Каро-



го (1956; курс *М. Крушельницького*), де й викладав від 1959, від 1980 – доцент кафедри режисури кіно і ТБ. Упродовж 1958–84 – режисер-постановник ККХФ ім. О. Довженка. Постановник х/ф «Солдатка» (1959, автор сценарію), «Роман і Франческа» (1960), «Мовчать тільки статуї» (1962), «Сон»

(1964, співавтор сценарію) – х/ф про молоді літа Т. Шевченка (у цій ролі *І. Миколайчук*), «Совість» (1968, була заборонена, перший показ в Україні 1991), «На Київському напрямку» (1968, співавтор сценарію), «Важкий колос» (1969), «Осяння» (1971), «Повість про жінку» (1973), «Чари-комиші» (за оповіданнями О. Гончара, 1976, телеальманах «Дніпровський вітер»), «Женці» (1978), «Високий перевал» (1981). Видав збірку кіносценаріїв (Київ, 1981; рос. переклад – Київ, 1986). Про видатного митця знято документальний фільм «Денисія. Світи Володимира Денисенка» (2013, реж. О. Денисенко). **Д.** є автором спогадів про **О. Д.** Попри те, що він навчався в Києві, у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, він їздив до Москви, отримуючи своєрідні уроки кінокласика. Привабливою стороною мемуарів **Д.** є їх точність: автор не приховує, що **О. Д.** незрідка шпетив його за недостатнє розуміння мистецтва, за якісь помилки в етикеті. І водночас великий митець постає як великий педагог, котрий вибудовує лінію стосунків з молодію людиною в такий спосіб, що будить у ній душу тонкого й талановитого художника. А ще – це уроки великої етики. «Охайність і чистота, буквально у всьому – перша засада справжнього митця. Якщо у фільмі брудно, глядач не зрозуміє жодної думки, якою б геніальною вона не була. Мистецтво починається з чистоти. Кінематограф починається з ручки дверей. Чистої ручки». **О. Д.** непохитно вірив у високу духовну місію мистецтва. «Є давня приказка, – говорив він, – художники стільки зробили для католицизму, що, незважаючи на всю гріховність пап, віра народу не похитнулась». У своєму х/ф «Совість» **Д.** найпосплідовніше втілює уроки свого Учителя. Попри весь жах війни, душа людська доводить свою міць, стійкість і свою красу.

Вибрані тв.: Щедрість. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка.* Київ, 1973.

Літ.: Дзюба І. День пошука. *Искусство кино.* 1965. № 5; Коваленко М. Дорогою вчителя (В. Т. Денисенко). Режисери і фільми. Київ, 1969; Денисенко Г. Чуєш, брате мій. *Кіно-Театр.* 2007. № 3(71); Брюховецька Л. Денисенко В. Т. *ЕСУ.* Київ, 2007. Т. 7; Денисенко Г. Чуєш, брате мій! Київ, 2013.

С. Тримбач



ДЕРЕВ'ЯНКО

Тетяна Тимофіївна

(04.05.1930, м. Дніпропетровськ, нині м. Дніпро – 27.07.2001, м. Київ) – кінознавиця, історикня кіно, громадська діячка. Учасниця Другої світової війни. Закінчила Київський університет (1954). З. п. к. України (1985). Лауреатка премії Д. Мітрі за видатний внесок у світове кіномистецтво (Міжнародний фестиваль архівного кіно у м. Палденоні, Італія). Працювала редактором кіностудії ім. О. Довженка. У 1958 підтримала ініціативу реж. О. Швачка щодо створення музею кіностудії, який очолювала до смерті у 2001. Підтримувала тісні стосунки з Ю. Солнцевою, завдяки чому в м. Києві, у м. Сошниці опинилося чимало предметів, пов'язаних з життям і творчістю **О. Д.** Консультувала чимало фільмів і телепрограм, присвячених **О. Д.** Співупорядниця зібрання творів **О. Д.** у 5 т. (1983–85), збірника «Щорс» (1985). Так само брала участь в упорядкуванні збірників спогадів «Гор Савченко» (1980), «Про Тимофія Левчука» (1981), «Будемо жити» (1996). Авторка й упорядниця численних ретроспектив фільмів та виставок в Україні та поза її межами, присвячених творчості **О. Д.**

Вибрані пр.: Невідома сторінка його біографії. Довженко – художник ВУФКУ. Київ, 1984 (у співавторстві); Олександр Довженко. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. Київ, 1994 (у співавторстві); Еврейские кинематографисты в Украине. 1910–1945. Київ, 2004 (у співавторстві).

Літ.: Войтенко В. Дерев'янка Т. Т. *ЕСУ.* Київ, 2007. Т. 7; Тримбач С. На прощання. Тетяна Дерев'янка. *KINO-KOJO.* 2001. № 11.

С. Тримбач

ДЕСЛАВ Євген

(справжнє прізвище Слабченко

Євген Антонович)/

DESLAW Eugène

(08.12.1899, с. Таганча, нині Черкаського р-ну Черкаської обл. – 10.09.1966, м. Ніцца, Французька Республіка) – французський та іспанський кінорежисер укр. походження, журналіст, активний діяч укр.



емігрантського руху. Закінчив гімназію і м. Білій Церкві одночасно з письменником Ю. Смоличем. Після поразки укр. визвольних змагань емігрував (Чехословаччина, Німеччина, Франція, Іспанія). Член II французького авангарду. Працював як кіножурналіст (1925–33), на сторінках журналу

«Кіно» регулярно з'являлися його матеріали, заснував у Парижі товариство «Друзі українського кіно» / «Les amis du cinéma ukrainien». Мріяв зняти власну кінострічку про гетьмана Івана Мазепу, переконав відомого голлівудського актора Джека Пеленса (Палагнюка) / Walter Jack Palance зіграти головну роль, а роль Мотрі Кочубеївни нібито погоджувалася зіграти знаменита Мерлін Монро, хоча достеменно все це невідомо. Задум реалізувати не вдалося. К/м фільми Д. «Марш машин» / «La Marche des machines», «Електричні ночі» / «Les Nuits électriques» та «Монпарнас» / «Montparnasse», створені в 1927 та 1929 в Парижі, увійшли до ретроспективи режисера, проведеної Центром Помпіду 2004. Перший свій к/ф «Марш машин» Д. зняв з оператором Б. Кауфманом – молодшим братом Дзиги Вертова. Уже після війни, у 1958, з'явився к/ф «Фантастичні візії» / «Vision fantastique», знятий на пляризованій плівці, де зафіксовані Сальвадор Далі, корида та образ Іспанії. Преса згадує про 26 к/ф Д., створених у Франції, Іспанії, Швейцарії. Можливо, він також знімав у Мексиці під час Другої світової війни. Автор книжки «Дипломатична історія України», частина якої присвячена епосі Мазепи. Про режисера створено документальний фільм «Євген Деслав. Фантастична мандрівка» (2008, реж., автор сценарію Л. Череватенко). Найповажніший дослідник творчості Д. – французький історик Л. Госейко. За досі незадокументованими даними, Д. був знайомий і навіть мав переписку з О. Д. (досі ніде і ніким не оприлюднену). У 1928 ВУФКУ організовує низку переглядів «Звенигори» О. Д. (разом з іншими к/ф свого виробництва) у європейських країнах. У березні відбулися покази в Парижі, у Торгпредствництві СРСР, «Вільній кінотрибуні», у фільм-клубі Парижа, Сорбонні та «Сіне-Латені» (кінотеатрі Латинського кварталу). Одним з організаторів цих показів був Д., паризький кореспондент журналу «Кіно». Він, зокрема, відзначив, що паризька преса схвально відгукувалася про к/ф, зокрема, «Трясило» має успіх як фільм історичний, «Звенигора» – як фільм-підсумок артистичних і технічних здобутків ВУФКУ.

Вибрані тв.: Листування Євгена Деслава. Київ, 2009; Дипломатична історія України. Київ, 2016.

Лит.: Госейко Л. «Фантастична візія». Останній експериментальний фільм Євгена Деслава. *KINO-KOLO*. 2003. № 20; Госейко Л. Про архів та дещо з архіву Євгена Деслава. *KINO-KOLO*. 2005. № 27; Бачинський Є. Євген Деслав-Слабченко. *Кіно-Театр*. 2008. № 5; Череватенко Л. Необхідні доповнення про те, як «Фантастична візія» Євгена Деслава потрапила в Україну. *KINO-KOLO*. 2004. № 21; Eugène Deslav – sa vision fantastique. Nice, 2007.

С. Тримбач



ДЗЮБА

Іван Михайлович

(26.07.1931, с. Миколаївка, нині Волноваського р-ну Донецької обл. – 22.02.22, м. Київ) – літературний критик, публіцист, державний і громадський діяч. Академік НАНУ (1992). Герой України (2001). Державна премія України ім. Т. Шевченка (1991). Закінчив Донецький педагогічний інститут (1953), аспірантуру Інституту літератури АН УРСР (Київ, 1956). Від 1989 – в Інституті літератури НАНУ: старший науковий співробітник, провідний науковий співробітник. Міністр культури України (1992–94). Академік-секретар Відділення літератури, мови і мистецтва НАНУ (1996–2004). Один з ідеологів і моральних лідерів руху шістдесятників, учасник боротьби за незалежність України у її завершальній фазі на межі 1980–90-х. 04.09.1965 у київському кінотеатрі «Україна» на прем'єрі к/ф «Тіні забутих предків» (реж. С. Параджанов) виступив із протестом проти арештів укр. інтелектуалів. Під час мітингу 29.09.1966 в Бабиному Яру висловився проти будь-яких проявів дискредитації націй і національних меншин. У праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (1965) закликав повернутися до основ ленінської національної політики, що спрямована на дотримання демократичних норм співжиття в суспільстві та державі. 18.04.1972 був заарештований, у березні 1973 на судовому засіданні його засуджено до п'яти років позбавлення волі у виправно-трудовай колонії, 06.11.1972 помилувано і згодом звільнено (реабілітований 1991). З по-

чатком лібералізації суспільних процесів у другій половині 1980-х Д. повертається до практики активного впливу на громадську думку. У статті «Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність?» порушив проблему цілісного функціонування укр. культури, ролі укр. мови, яка є «становим хребтом національної культури». Інтерес Д. до сфери екранної культури виявився ще від початку 1960-х. Саме він був одним із чільних учасників процесу оновлення укр. кіно. То був, окрім іншого, ще й поновлений пошук великого національного стилю, себто те, що було брутально обірвано сталінським режимом у 1930-х. Реж. С. Параджанов опинився поряд з людьми (Д., І. Драч, С. Якутович, Г. Гавриленко, М. Скорик, Ф. Манайло та ін.), чій інтуїції та рефлексії і створювали можливість такого пошуку. І чи ж випадково режисер маніфестував свою спорідненість з О. Д., який той національний стиль багато в чому і уособлював. Хф «Тіні забутих предків» (1965) постав явищем, у якому конденсувалися пошуки нового матеріалу і нових імпульсів розвитку цілої нації. Потому Д. доклав чимало зусиль, аби фахово й усебічно проаналізувати феномен і «Тіней», і к/ф, які постали одразу за геніальною картиною і були поіменовані «укр. поетичним кіно» (точнішим означенням є «кіно міфопоетичне», оскільки в його основі установка на народні, національні міти, що, власне, й налякало «високе» партійне начальство, передусім у Києві). Подібний кут зору й було запропоновано Д. ще у статті «А цього разу – злам справжній?», видрукуваній у найавторитетнішому в ті часи московському журналі «Искусство кино» (1965, № 7). Відповідаючи на закиди щодо надмірного занурення в етнографічні реалії народного життя, автор підкреслював мистецьку і власне кінематографічну обґрунтованість подібного ходу осмислення. А в статті «Відкриття чи закриття школи», написаній на початку 1970-х у відповідь на текст М. Блеймана «Архаїсти чи новатори?» (Искусство кино, 1970, № 7) і, на жаль, тоді не надрукованій, піддано аналізу чимало аспектів явища українського міфопоетичного кіно. Зокрема, там знаходимо фактичну відповідь і на звинувачення творчості С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики в «етнографічному ухилі» (саме так, уже невдовзі, було сформульовано у виступі В. Щербицького та постанові пленуму ЦК КПРС у Києві). Відповідь Д.: «У “Тінях забутих предків”, як, мабуть, у жодному творі радянської кінематографії досі, широко і щедро використані етнографічні, фольклорні мотиви і матеріал, але вони цілком підпорядковані завданню осмислення життя народу і розкриття долі героїв. Вони активно залучені до естетичної концепції авторів фільму і перетворені в ній. У цьому “Тіні забутих предків” якраз прямо і принципово протистоять фільмам екзотичним, фільмам, у яких етнографічні фольклорні елементи або навмисне

“виокремлені”, або просто відіграють декоративну і видовищну роль. Один з великих здобутків авторів “Тіней забутих предків” саме і полягає в тому, що вони на практиці показали: етнографічний матеріал і фольклорні мотиви не є чимось мертвим і зовнішнім для сучасного кінематографа, сучасний кінематограф може вирости – як з одного із найглибших і найплототворніших своїх джерел – з національної образотворчої культури народу, з естетики його побуту, із випробуваних часом форм його художнього мислення, які втілилися в багатстві його матеріальної культури, у барвах і формах його фантазії, у поезії його звичаїв і обрядів». Як світоглядний і власне естетичний орієнтир пошуків кіно та культури в цілому постає для Д. постать О. Д. (сугольсна іншій гігантській постаті – Т. Шевченка). Для критика обидва є не стільки митцями чи літераторами, скільки філософами, що вибудовують принципово нові моделі національного космосу, національної етики й естетики, з яких проростають зерна нової людини, нового соціуму і нової культури. «Довженко, – пише Д., – поет краси. Він її філософ. Роздуми про красу, про її місце в житті та мистецтві, про її виховну, перетворювальну силу, про те, як ту силу використати, – живий нерв усієї його творчої діяльності». Відтак творчі установки О. Д. осмислюються Д. в загальноєвропейському контексті, зіставляються з такими постатями, як Ф. Шиллер, Р. Роллан, Б. Брехт, виявляючи загальнолюдські цінності, які є базовими, фундаментальними для великих ідей і великих стилів. «Сталінський тоталітарний режим душів геній Довженка. Щоденники митця перейняті мукою нездійснених задумів і мукою спотворювання здійснюваних – унаслідок брутального втручання тупих чиновників, політичних функціонерів і особисто Сталіна, який враховував значення Довженка і пильно функціонував його» («Світовий контекст естетики Довженка»). Не випадково, що останньою за часом роботою Д. щодо великого кіномитця, є стаття «Довженко і Сталін» («Українська літературна газета», 06.02.2020). Порахунки із системою, яка продовжує ставати на прю з Україною і українцями, тривають.

Вибрані тв.: Інтернаціоналізм чи русифікація? Київ, 1998; Між культурою і політикою. Київ, 1998; З криниці літ : у 3 т. Київ, 2006. Т. 1 ; 2006, Т. 2 ; 2007, Т. 3; Україна перед Сфінксом майбутнього. Київ, 2001; Микола Хвильовий: «азіатський ренесанс» і «психологічна Європа». Київ, 2005; Пастка: Тридцять років зі Сталіном. П'ятдесят років без Сталіна. Київ, 2003; Україна у пошуках нової ідентичності: ст., виступи, інтерв'ю, памфлети. Київ, 2006; Україна у пошуках нової ідентичності: статті, виступи, інтерв'ю, памфлети. Київ, 2006; Шевченкофобія в сучасній Україні. Київ, 2006; Порнократія на марші. Київ, 2007; Не окремо взяте життя. Київ, 2013; Нагнітання мороку: від чорносотенців ХХ ст. до українофобів початку ХХІ ст. Київ, 2011; Донецька рана України. Історико-культурологічні есеї. Київ, 2015; Чорний романтик Сергій Жадан. Київ, 2017; Знаки духовної

співмірності: штрихи до світового контексту естетики О. Довженка. *Дивослово*. 1996. № 1; Знаки духовної співмірності: [естетика О. Довженка в контексті німецької літератури]. *Вікно в світ*. 2001. № 1.

Лит.: Рахманний Р. Вогонь і попіл: Порив і злам Івана Дзюби. Монреаль, 1974; Іван Дзюба – талант і доля: Біобібліографічний нарис. Київ, 2005; Сверстюк Є. Іван Дзюба – талант і доля. Видатному українцеві – 75. *Українська культура*. 2006. № 5–6; Неврлий М. Шевченко, якого ми не знали. *Українська культура*. 2007. 22 листопада; Феномен Івана Дзюби: матеріали круглого столу. Київ, 2007; Жулинський М. Дзюба Іван Михайлович. ЕСУ. Київ, 2007. Т. 7.

С. Тримбач



ДИМИТРОВ

Георгій Михайлович /

ДИМИТРОВ Георги Михайлов

(30.06.1882, с. Ковачевці, нині Республіка Болгарія – 02.07.1949, с. Барвиха, поблизу м. Москви, РФ) – діяч болгарського і міжнародного комуністичного й робітничого руху. Народився в сім'ї ремісника. За фахом робітник-друкар. З 1902 – член Болгарської робітничої-демократичної партії. З 1909 – член ЦК цієї партії, з 1919 – член Болгарської комуністичної партії. У 1921 – учасник 3 конгресу Комінтерну і 1 конгресу Профінтерну. Д. – один з керівників Вересневого антифашистського повстання в Болгарії. Заочно засуджений до страти. Емігрував з Болгарії. У 1933 заарештований і підданий суду в Німеччині. У 1933 у виступі на Лейпцизькому процесі викрив антигуманну природу нацизму, що стало подією міжнародного значення. Звільнений під тиском міжнародного руху протесту. СРСР надав йому притулок і громадянство. Керівник Вітчизняного фронту Болгарії. 06.11.1945 повернувся до Болгарії. З 1946 – голова РМ Болгарії. З 1948 – генеральний секретар Болгарської комуністичної партії. На честь Д. названі три міста з однаковою назвою Димитровград: у Болгарії (новозбудоване місто), у Сербії (колишній Цариброд) та в Росії (колишній Мелекес). До особи Д. О. Д. звернувся під час роботи над сценарієм «Прощай, Америка!». 19.06.1949 він зазначив: «У фільмі повинні бути показані люди в наручниках. Може, це сама Аннабелла. Може бути це про-

цес над керівниками компартії, що нагадує суд над Димитровим». Менше ніж через місяць (09.07.1949) у газеті «Советское искусство» надруковано некролог-відгук О. Д. на смерть Д. Суд над Д., так званий Лейпцизький процес, що відбувся в 1933, справив велике враження на громадськість. Тому й після смерті Д. до його особистості й цієї події водночас звернулося кілька радянських митців, зокрема *брати Тури*, яких нав'язали О. Д. у співавтори під час роботи над к/ф «Прощай, Америка!». О. Д., посиляючись на ту обставину, що навряд чи письменники водночас зможуть працювати над сценарієм до к/ф і п'єсою про Д., наполягав у листі до братів Турів (від 25.01.1949) на одноосібному авторстві. О. Д. згадує Д. на засіданні секретаріату СП СРСР (12.09.1949), де схвально оцінює сценарій Л. Арніштама «Поджигатели войны», присвячений Лейпцизькому судовому процесу та його головному героєві – Д. К/ф, робота над яким була розпочата в 1950, вийшов на екрани в 1957 під назвою «Урок истории». Після смерті Д. його тіло було розміщено в саркофазі в мавзолеї в м. Софії. У липні 1990 тіло Д. було перепоховано на Центральному софійському кладовищі. Мавзолей підірвано в серпні 1999.

Лит.: Довженко О. Твори: в 5 т. Київ, 1966. Т. 5; Георгій Димитров. Москва, 1973; Шостакович та ХХІ ст. Київ, 2007; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Од. зб. 181.

І. Карєва



ДОБРЕНКО

Євген Олександрович /

DOBRENKO Evgen

(04.04.1962, м. Одеса) – англійсько-американський історик радянської культури, дослідник літератури та мистецтва епохи сталінізму. Професор Венеційського університету (2021). Захистив дисертацію з історії рос. літератури (1987) в Одеському університеті, де викладав упродовж наступних років (1987–91). Потому докторант факультету журналістики Московського університету. З 1992 емігрував до США, викладав в ряді американських університетів. Потому в Англії: спершу професор Ноттінгемського університету (2000–2006), далі – професор,

завідувач кафедри слов'янських досліджень Шеф-фільдського університету. У фокусі уваги Д. – епоха, коли на чолі СРСР стояв *Й. Сталін*. Інтерес дослідника полягає в тому, що він прагне зрозуміти механізми, за допомогою яких література й мистецтво вносять організуюче начало в процеси життя суспільства. Д. виходить з того, що в панівного у сталінську епоху методу соціалістичного реалізму немає чіткої межі між власне мистецьким, естетичним та політичним. Загалом «у соцреалізму нет какой-либо особой, по отношению к идеологии и политике, сфере; он весь – политика (пропаганда, идеология). Однако, согласно этой логике, можно утверждать, что и у политики (пропаганды, идеологии) нет особой, отличной от соцреализма сферы» («Политэкономия социализма»). Останньою за часом книгою Д. є «Поздний сталинизм. Эстетика политики» (2020), видана, як і більшість книг автора, англ. та рос. мовами. У ній досліджено період з 1945 по 1953 – від перемоги у Другій світовій війні до смерті Сталіна. Д. аналізує трансформацію режиму, коли на зміну революційному соціалістичному утопізму прийшов «націонал-більшовизм», мілітаристський, націоналістичний і ксенофобський лад, який утримався до початку ХХІ ст. і нині визначає ідеологічну та політичну будову сучасної Рос. держави. Творчість О. Д. розглядається Д. в контексті сталінської доби, її визначальних стратегій. У праці «Язык пространства, сжатого до точки...» простежується еволюція митця, чий світогляд характеризується як суміш «соціального активізму і натуралістичного пантеїзму», що найпершою мірою визначає к/ф «Земля». Язичницька міфологія ранніх х/ф О. Д. зазнає доволі радикальних змін в «Аэрограде» – «фільме, все пространство которого буквально выдуманно». Аналітика к/ф простежує в них образні та світоцуттєві характеристики природних стихій. У кіноповістях «Україна в огні» та «Повість полум'яних літ» на перший план виходить вогонь. Хоча, зауважує дослідник, для О. Д. «первостатейным оставалось все же не отражение, но превращение пространства и шире – природы». Останнє простежується на прикладі х/ф «Мичурин» та задумами на космічному матеріалі, сценарієм «Поэмы про море». В іншій роботі Д. («Завороженные историей») аналізується історія створення х/ф «Щорс». Одна з проблем полягала в тому, що під час зйомок відбувалося переписування «міфу творення» нового світу (з 1917) та історії громадянської війни. Замовлення Сталіним «українського Чапаєва», або, інакше кажучи, українізованої версії подій 1917–21, було обтяжено багатьма подіями. Як і в попередніх стрічках, відмінною рисою творчості О. Д. є те, що події як у минулому, так і в сучасному подаються як легендарні, мовою епічної оповіді. «Щорс», – робить висновок дослідник, – тільки формально біографічний фільм.

Это не сюжетное полотно, а, скорее, медленно движущаяся икона, торжественно провозглашающая икона». Творчість О. Д. прозирається Д. у масштабі великого історичного часу й водночас її вписано у конкретний часопростір.

Вибрані тв.: Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993; Формирование советского читателя. Санкт-Петербург, 1997; Формирование советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. Санкт-Петербург, 1999; Политэкономия социализма. Москва, 2007; Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. Москва, 2008; Поздний сталинизм: эстетика политики : в 2 т. Москва, 2020.

С. Тримбач



**ДОВЖЕНКО
(у дівоцтві Цигипа)
Одарка Єрмолаївна**

(1862, с. Сосниця, нині смт Сосниця Корюківського р-ну Чернігівської обл. – 1948, м. Київ) – мати О. Д., донька ткача-художника із с. Сосниця, який був прекрасним знавцем і виконавцем укр. народних пісень. Про це свідчила сама мати О. Д.: «І-і, Сашко, як батько мій, любив колядки. Усе було співає, аж верстат розлягається. Ото було тче, та ще й заплаче, їй богу. Ой що ж бо то за дерево, що у полі є крушина? – та в сльози, тільки човен має...». Одарка Єрмолаївна народила 13 (за ін. даними – 14) дітей. «Детей было много, – писав О. Д., – чотирнадцять – переменный состав, из которого остались двое – я и сестра (ныне врач). Остальные умирали в разное время, почти все не достигшие трудоспособного возраста, и, когда я сейчас вспоминал свое детство и свою хату и всегда, когда бы я их ни вспоминал, я вспоминаю плач и похороны» (Автобіографія, 1939). Був охочий до співу і прадід Тарас, і прабаба Марусина, яка понад усе на світі любила прокльони, навіть імпровізувала їх у вигляді колядок. Саме мати, яка, за словами О. Д., «народжена для пісень...», була головною особою в пісенно-поетичному світі майбутнього митця. Від матері успадкував О. Д. любов до рідної мови, від неї перейняв пісню. Під час німецької окупації батьки О. Д.

перебували в Києві. Батько помер у 1943. Цього ж року, після звільнення столиці України, **О. Д.** розшукає в Києві свою матір і перевезе її до Москви. Там у грудні запише старовинні колядки, щедрівки, веснянки та ліричні пісні, які чув змалечку від матері. У цей період виникає образ материного батька, про якого митець згадував нечасто – рідний іконостас мало не весь займали Довженки. «Сьогодні записав од матері 10 чудесних колядок і 5 нових старих пісень. Так було приємно записувати. Просто сльози наверталися од радості й зворушення. Колядки мати наспівувала. У неї лишився чудовий слух. Вона потонула у спогадах свого дитинства і проспівала мені 5 пісень улюблених свого батька, а мого діда ткача Ярмоли, що дуже любив співати було за своїм верстатом», – записав **О. Д.** в щоденнику в грудні 1943. А далі відтворюється материн спогад про різдвяну ніч посеред воєнного лихоліття. Батько попросив заспівати йому колядки. «Мати розповіла мені, – писав **О. Д.**, – як позаминулої зими, коли, вигнані німцями, зимували вони з батьком десь на Бессарабському ринку, в темній холодній кімнатці, в якійсь підозрілій квартирі базарників, в п'як. У ніч різдвяну батько, згадавши, очевидно, молодість свою, дитинство своє, одним словом, життя, попросив матір заспівати йому колядок. Мати почала співати», – зазначає митець в Щоденнику зимою 1943. Згадав батько, слухаючи старечий голос матері, молоді свої літа, Різдво дома, кутю, пісні, гостей, колядки – увесь згинувший у небуття наївний і прекрасний світ, почав тихо плакати». Цей епізод увійшов до сценарію «Повість полум'яних літ». Він позначає очевидну перемену у ставленні **О. Д.** до того «наївного і прекрасного» старого архаїчного світу, якому він так часто протиставляв необхідність докорінних змін. Утім, уже за кілька днів картина минулого корегується. «Сьогодні, – записує митець 15 грудня 1943, – мати довго розповідала про батька, діда, прадіда і прабабу. Із довгих складів старечих виникла із забуття сумна і тяжка картина минулого. Рід мій, мої дорогі батьки й діди, що од них лишився легкий, дорогий і милий спогад ранніх-ранніх літ, виникли у материних спогадах у всій своїй неприглядній прозі пияцтва, лайки і всього найтяжчого, що тільки можна примислити до цих страшних для хлібороба хвороб. Безумовно, життя материне теж було вельми і вельми тяжке. Дід був ледачий, прости йому господи, і багато лиха вніс він у нашу родину своїм ледарством і безглуздим пияцтвом». Про котрого з дідів ідеться – не зовсім зрозуміло, однак важливо інше: на матеріалі життя свого роду **О. Д.** осмислює необхідність культурного та морального вдосконалення. У старих формах життя було чимало поезії, однак його убогість постає без найменшого романтичного підсвічування. «Багато, як подумаю, було в житті моєї родини важкого і страшного. Багато

смертей, плачу, прокльонів, багато бійки, пияцтва, темноти і зла. Багато нездійснених, темних, напівсвідомлених надій і бажань нездійснених находило собі могилу в горілці і сварках. Всі були нещасливі кожен по-своєму – і прадід, і дід, і батько, й мати, і брати. Життя людське скорботне. І моє життя скорботне», – фіксує **О. Д.** Колізія, що буде однією із центральних у творчості укр. «шістдесятників». Людина, що живе в природі і видається її органічною часточкою («Природна людина»), насправді не така вже проста і не така природна, у глибинах її душі воруються темні та злі сили. **О. Д.** одкриває темін у власній матері. «Мені розповідала не раз моя сестра Паша, як до війни у Києві, коли в неї жили батьки, батько, нині небіжчик, не раз кидався майже в нестямі на матір з сокирою чи ножем. Останній раз насилу відняли ножа. Він був уже, сімдесятидв'ятилітній дід, на волосинку од жакливого злочину. Коли у нього одняли ножа, він довго сидів, знесилений і блідий, а мати потім днів зо три була тиха і обережна. “А потім?” – питав я, не вірячи вухам своїм. – “А потім починалося все знову, поки не доходило до своєї кульмінації”». У запису від 11.12.1943 рядки, які дещо свідчать і про саме сімейне життя **О. Д.**, про взаємини, що склалися між окремими членами його родини. «Мати – у мене. Вона живе в моїй кімнаті вже два місяці. І з кожним днем я все більше переконуюсь, що батько був одним з найбільших мучеників, яких я знав. Світе мій, скільки недоброго каламутить стару материнську душу, в якій прірві темряви і зла плавала вона так довго і незмінно, що так сповнилась ущерть безоглядного криводушного егоїзму і фальші». Ці записи зроблено в дні, коли Україна продовжувала жити в огні війни і провисати над безоднею, а сам **О. Д.** дізнався про Сталінів осуд кіноповісті «Україна в огні». Стоячи на порозі лиховісних перемін у своєму житті, митець готовий подивитися на все, навіть на власну матір, з тверезою безпощадністю. Аби прибрати полуду з очей, аби дістати внутрішнє моральне право судити навколишній світ за найвищими мірками. Уже потім, пишучи «Зачаровану Десну», митець перетопить усе це проникливе й іронічне знання про патріархальний спосіб життя. Пасаж про матір дістає своє продовження. «Далекі літа дитячі виринають з тьми часу, і багато чого з'ясується в справжній своїй суті – і батьківські запої, і лайки, і бійки, і тяжкий увесь отой нелад, ота відсутність святої тиші, що позначила нашу хату, і смуток, і темне відьомство, і прокльони дітей, і много іншого зла, яким мов притавровані були мої батьки і дід». *Ю. Солнцева* свідчила: «Мать Одарка была также талантливой женщиной, она пела песни, даже сочиняла свои, лечила крестьян заговорами, особенно головную боль и зубы, и даже доктора Сосницы посылали к ней больных. Это была красивая, высокая женщина, которая очень любила своих

детей, которая умела неожиданно смеяться и также плакать по любому поводу». У 1944–48 Д. жила в Києві в родині доньки, *Поліни Петрівни*. Зберегла-ся частина листування *О. Д.* і матері тих років. Померла 1948, похована на Байковому цвинтарі.

Лит.: Куценко М. Сторінки життя і творчості *О. П. Довженка*. Київ, 1975; Поляруш О. *Олександр Довженко і фольклор*. Київ, 1988; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1856. Харків, 2013; Солнцева Ю. Воспоминания. Разрозненные главы. Варианты. *Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки*. Київ, 2014.

С. Тримбач



ДОВЖЕНКО Петро Семенович

(1863, с. Заріччя, нині в межах смт Сосниці Корюківського р-ну Чернігівської обл. – 1943, м. Київ) – хлібороб, рибалка, перевізник на Десні, батько *О. Д.* За спогадами сина, замолоду батько наймитував у землевласника Фрідріха Фальц-Фейна в тодішній Таврійській губернії (нині Херсонська обл.). Після одруження з *Одаркою Цигиною* переселився у с. В'юнище, що так само входило до складу Сосниці. У шлюбі *Д.* і *Одарки* народилося 13 (за іншими даними – 14) дітей. З них тільки двоє, *Олександр і Параска* (1901–81), дожили до дорослого віку. Рід Довженків належав до козацького стану. Це стверджував сам *О. Д.*, зокрема у своїх автобіографіях. Рід не пройшов покріпачення, не знав неволі. Однак батьки *О. Д.* були неграмотні. В одній з анкет 1939 *О. Д.* свідчив: «О родителях. Занимались земледелием в Соснице Черниговской губернии, имея семь с половиной или восемь десятин земли. Теперь живут в Киеве по ул. Ленина 9, кв. 9 у моей сестры на моем иждивении. Ничем не занимаются по старости лет (отцу 76, матери 77)». Ю. Солнцева так характеризувала ставлення *О. Д.* до батька: «Александр Петрович любил мать, но, мне кажется, больше всего он любил своего отца. Отец был, как называл его Александр Петрович, аристократом духа, мудрецом и умным и добрым человеком. Он давал советы Александру Петровичу даже в областях, с которыми он не был знаком <...>. Он мог бы присутствовать в палате лордов и это никого бы не

удивило, так он был аристократичен, так он вписывался в любую обстановку, в которой находился. Его суждения были интересными и талантливыми. Я понимала, что Довженко был продолжателем таланта его матери и отца». Те, що батько був для *О. Д.* втіленням краси і високої етики, свідчила і *В. Крилова*, зазначаючи, що образ *Д.* щоразу поставав ще в ранніх малярських роботах митця. «Тематика в нього була майже завжди та сама: людина в праці. На кожній сторінці альбому в кутку аркуша або збоку – малюнок, що зображував обличчя або всю постать батька, якого він дуже любив. Ці малюнки, здавалося, робив у якомусь ліричному роздумі, згадуючи дитячі роки». *О. Д.* залишив чимало описів батька – у щоденникових записях, у літературних творах. «Багато бачив я гарних людей, але такого, як батько, не бачив. Голова в нього була темноволоса, велика і великі розумні сірі очі, тільки в очах чомусь завжди було повно смутку: тяжкі кайдани неписьменності і несвободи. Весь в полоні у сумного і весь в той же час з якоюсь внутрішньою високою культурою думок і почуттів. Скільки він землі виорав, скільки хліба накосив! Як вправно робив, який був дужий і чистий. Тіло біле, без єдиної точки, волосся блискуче, хвилясте, руки широкі, щедрі. Як гарно ложку ніс до рота, підтримуючи знизу скоринкою хліба, щоб не пократать рядно над самою Десною на траві. Жарт любив, точене, влучне слово. Такт розумів і шанобливість. Зневажав начальство і царя. Цар ображав його гідність миршавою рудою борідкою, нікчемною постаттю і що нібито мав чин нижче за генерала. Одне, що в батька було некрасиве – одяг. Ну такий носив одяг негарний, такий безбарвний, убогий! Неначе нелюди зухвалі, аби зневажити образ людини, античну статую укрили брудом і лахміттям. Іде було з шинку додому, плете ногами, дивлячись у землю в темнім смутку, аж плакати хотілось мені, сховавшись в малині з Піратом. І все одно був красивий – стільки крилося в нього багатства. Косив він чи сів, гукав на матір чи на діда, чи посміхався до дітей, чи бив коня, чи самого нещадно били поліцаї – однаково. І коли він, покинутий всіма на світі вісімдесятилітній старик, стояв на майданах безпритульний у фашистській неволі і люди вже за старця його мали, подаючи йому копійки, він і тоді був прекрасний. З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сятелів – він годивсь на все» («Зачарована Десна»). Батько уявлявся *О. Д.* незмінним прототипом чільних персонажів його творів. «Хто мої герої? Батько, мати, дід і я <...>. В “Землі” вмирає мій дід. Шкурат мій батько». (Щоденникові записи. 28.03.1948). У «Зачарованій Десні» є трагічний епізод, який справді трапився в родині Довженків. «Доглядали мене змалечку аж чотири няньки. Це були мої брати: Лаврін, Сергій, Василько й Іван. Пожили вони

щось недовго, бо рано, казали, співать почали. Було як вилізуть всі четверо на тин, сядуть рядочком, як горобці, та як почнуть співать. І де вони переймали пісні, і хто їх учив? Ніхто не чвив. Коли вони померли від пошесті зразу всі в один день, люди казали: «Ото господь забрав їх до свого ангельського хору». Вони справді виспівали всі свої пісні за маленький свій вік, ніби віщучи коротку свою мить. Недаром деякі жіночі тонкі душі не витримували їхніх концертів. Жінки дивилися на них, і, сумно хитаючи головами, хрестилися, і навіть плакали, самі не знаючи чого: «Ой не буде добра з цих дітей». Сталося це, кажуть, якраз на Зелену неділю. Лихо прийшло в нашу хату біленьку. Мені тоді ще перший рік минав. Довідавшись на ярмарку в Борзні, що дома діти загубають з невідомої хвороби, батько ударив по конях. Як він промчав ті тридцять верстов, нещадно б'ючи коней, аби швидше нас врятувати, як гукав на Десні перевозу і як далі летів – про це довго гомоніли подорожні. А дома вже бачили тільки, як ударився він мокрими кінцями в ворота, аж ворота розбилися, і покалічені коні попадали в кривавій піні. Кинувся батько до нас, а ми вже мертві лежимо, один лиш я живий. Що діяти? Бити матір? Мати напівмертва. Гірко заплакав наш батько над нами: «Ой сини мої, сини! Дітки мої, соловейки! Та чого ж так рано відспівали...» Потім він називав нас орлятами, а вже мати – соловейками. А люди ридали і довго жаліли, що ні рибалок не вийде вже з нас, ні косариків у лузі, ні плугатарів у полі, ані вже воїнів славних. З чим порівняти глибину батькового горя? Хіба з темною ніччю. В великій розпачі прокляв він ім'я боже і бог мусив мовчати. Явився він тоді йому у всій своїй силі, напевно, батько кинувся б і прохромив його вилами або зарубав сокирою. Попа він вигнав геть із двору і заявив, що сам буде ховать дітей своїх». Аж ніяк не вигаданий епізод, про що свідчила сестра **О. Д.**: «4 старших – Ваня, Сергійко, Лаврентій і Василько – померли в один день від пошесті. Чотири трупи поряд! Мама, що поховала разом чотирьох перших дітей, одразу посивіла, хоча їй не було ще й 30 років». Образ батька в текстах **О. Д.** достигає великих символічних узагальнень. Це трагічний образ українця в часи, коли народ опинився на краю погибелі. «Подібний вибух розпачу і гніву, вже не на бога, а на нас, дорослих, бачили в нього над Дніпром, через півстоліття, коли вдруге плакав він на покинутих київських горах, докоряючи нам усім до одного. Правий був чи не правий поневолений старець, не нам його судити. Адже давно відомо вже, що сила страждання вимірюється не так гнітом зовнішніх обставин, як глибиною потрясіння. А кого вже, кого не потрясло життя!» «У виконання вічного закону життя, схиливши сиву голову, шапку знявши й освятивши мислі мовчанням, повертаю я прибитий журбою талант свій до нього, нехай сам продуктує мені свій заповіт. Ось він сто-

їть передо мною далеко на київських горах. Прекрасне лице його посиніло від німецьких побоїв. Руки й ноги спухли, і туга залила йому очі слізьми, і голос уже однімає востаннє навіки. І я ледве чую оте далеке його: «Діточки мої, соловейки...». У 1941–43 **Д.** і Одарка перебували в окупованому німецькими військами Києві. Зрештою, **Д.** не витримав випробувань і пішов із життя. **О. Д.** сприйняв його смерть у контексті історичних потрясінь усього укр. народу. «Умираючи в Києві, – записував **О. Д.** у «Щоденникових записах...», – од голоду, од голодної водянки, нещасний мій батько не вірив у нашу перемогу і в наше повернення. Він вважав, дивлячись на колосальну німецьку силу, що Україна загинула навіки разом з українським народом. Він не мав надії зустрітися уже зі своїми дітьми, що поневоли кинули його на поталу. Він думав, що ми житимем усе своє життя десь по чужим країнам. Так, в тяжкій безнадійності і помер у великих муках. Він проклинав Сталіна за невміння правити і воювати, за те, що мало готував народ до війни і віддав Україну на розорення Гітлеру, нагодувавши перед тим Німеччину і помігши їй підкорити собі Європу. Його прокльони на голову Сталіна були безупинні і повні страждань і розпачу. Він бачив у ньому одному ніби причину загибелі свого народу, бачив крах своїх старечих надій на добро, крах сподівань на добробут народу після великих понесених жертв і трудів, і, безумовно, вповні вірно відчував, якщо не знав, по-науковому гниль нашого виховання і всю мерзоту моральної невідповідності до війни. Життя батькове було нещасливе. Він помер восьмидесяти років. Він був неграмотний, красивий, подібний зовнішнє на професора чи академіка, розумний і благородний чоловік. Родись і вирости він не в наших умовах, з нього вийшов би великий чоловік. Прожив він усе своє життя невдоволений, нездійснений ні в чому, хоч і готовий народженням своїм до всього найвищого й тонкого, що є в житті людства». **О. Д.** розкриває і деякі обставини, пов'язані зі смертю та похованням батька. «Шість день лежав він непохованим, поки мати не зробила йому гроб, продавши рештки своєї одяжі, і одвезла його стара, самотня, кинута всіма, на кладовище. Мати каже, що він у гробі був як живий і красивий. У нього і в гробі було чорне хвилясте волосся і біла, мов сніг, борода. Його вигнали з моєї і сестриної квартири німці і навіть сильно побили, так сильно, що він довгий час ходив увесь синій од побоїв. Його було пограбовано, обкрадено і вигнано на вулицю. Батькове життя – це цілий роман, повний історичного смутку і жалю» – записав **О. Д.** у Щоденнику (28.11.1943). Могила **Д.** – на Байковому цвинтарі в Києві, біля могили матері **О. Д.** Символічна, бо справжня так і не знайдена. Племінник **О. Д.**, *Тарас Дудко*, в одному з інтерв'ю розповів про це так: «Ніхто не знав, де його могила. Бабуся по-

кликала Сашка [тобто сина, **О. Д.** – **С. Т.**] розшукати поховання. І наша родина вирушила на Куренівське кладовище, де, за переказами, закопали діда після того, як його смертельно побили у притулку для самотніх. Довелося обійти всі закутки. Але ніде ні хреста, ні горбика, ні позначки. Адже під час німецької окупації жодних записів не велося... Я помітив, як спохмурнів Олександр Петрович. Мені хотілося чимось допомогти в горі. Я взяв за руку маму [*П. Дудко.* – **С. Т.**] і стис їй пальці; мовляв, не сумуй, ти зі мною не пропадеш, усе буде добре! А дядько лише глянув на мене, хлопчика, і в його устах зблиснув усміх. То була для нього справжня трагедія!». Так чи інакше, а **О. Д.** не могло не гнітити те, що не було реальної батькової могили.

Лім.: Анкета вступаючого кандидатом в члени ВКП(б), заповнена А. П. Довженко 20 ноября 1939 г. // РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Ед. хр. 944; Довженко П. Про брата. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка.* Київ, 1973; Крилова В. Найдорожче. Вічне. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка.* Київ, 1973; Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Шудря М. Геній найвищої проби. Київ, 2005; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; Солнцева Ю. Воспоминания. Разрозненные главы. Варианты. *Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки.* Київ, 2014.

С. Тримбач

ДОВЖЕНКИ, родовід

Карпо, Григорій Карпович, Тарас Григорович Довженки. За переказами, предки **О. Д.** походять з Полтавщини. Офіційні документи засвідчують, що найдавнішого сосницького предка **О. Д.** звали Карпом Довженком. Рік його народження невідомий, найімовірніше, він народився не пізніше 1760-х. Його син Григорій народився 1786. За «Семейным рекрутским списком Сосницького сельського обществу» 1846 родовід **О. Д.** має такий вигляд: Карпо, Григорій, Тарас, за яким пішло далі прізвисько Тарасовичі, Семен – дід **О. Д.**, Петро – батько **О. Д.** Рід Карпа Довженка був великий, а тому в 1838 році його розділено на чотири «семейства». «Цей захід влади цілком зрозумілий, адже кожне «смейство» мусило послати до війська рекрута <...>. Дід Семен за молодих літ чумакував». Отже, **О. Д.** належав до козацького роду. Це стверджував і сам митець – у всіх, без винятку, автобіографіях, зокрема й у найдокладнішій з них (1939). Заповнюючи «личный листок по учету кадров» при вступі на роботу у ВДК (12.04.1949), у графі «бывшее сословие (звание) родителей» написав: «Казак». Рід не пройшов покріпачення, не знав неволі. Родовід відомий з кінця XVIII ст.; у сім'ї жили перекази про козацькі вільності, про Україну, яка була значно вільнішою, культурнішою, освіченішою від тієї, якою вона стала на момент народження майбутньо-

го митця. Утім, уже батьки **О. Д.** були неграмотні, про що він згадував в Автобіографії. У родині **О. Д.** було 14 дітей. Проте у «Щоденникових записках» від 11.12.1943 називається інша кількість: «Згадали з матір'ю померших наших – моїх братів і сестер. Були брати: Ларіон – 7, Сергій – 6, Грицько – 1, Іван – 2, нехрещений – 0, Оврам – 20, Андрій – 20, сестра Килина – 1,5, Параска – 1, Мотря – 0,5, Галька – 18, Параска II – жива. Було нас 13. 5 умерло від скарлатину, одно від кору, од черевного тифу, од ускладнення грипу. Галька умерла від дурних батьків, що рано оддали її заміж і рано родила дитину Михайла, що, здається, загинув на війні, бо від самого початку не чути ні слуху, ні духу». В іншому щоденниковому записі (від 30.06.1949) **О. Д.** називає ще одного брата – Іллю: «Коли б мені крила й вітчизна, створив би я п'єсу чи оповідання про щасливу людину. Праобразом взяв би одного з давно померлих братів моїх, Іллю. Ілля був цілковито гармонійний, радісний чоловік. Очі його сміялись безупинно, як у здорової цікавої дитини, пшеничні вуса якось грали на його рожевому обличчі, мов сонячне проміння і зуб. Він завжди радів з чогось. Не висихав од поту. І особливо радів він, роблячи. Робота була його щастям. Він прагнув і кидався до сокири чи рубанка, чи до плуга. І поскільки роботи було безліч і робив він спритно, красиво і легко на всі руки, він був щасливий щодня. Здавалося, нічого не було, чого не міг би він, чи не хотів зробити: був плотник, столяр, бондар, швець, коваль. Умів криві хати. Робив мости і навіть церкви. Десь здобув сам викреслив всі плани. Був косар, і жнець, і сіятель. Любив і вмів гарно співати – і був такий завжди привітно-веселий, неначе щастя ось-ось торкалося його своїми легкими крилами». **О. Д.** в Автобіографії визначав любов до природи, майже інтимну спорідненість із нею («правильне відчуття краси природи») як один з основних складників своєї творчості, що сформувалась у дитинстві, у родинному колі. «У нас була казкова сіножатя на Десні. До самого кінця життя вона залишиться в моїй пам'яті як найкрасивіше місце на всій землі <...>. Вона живе вже в моїй творчості». Характерно для **О. Д.:** ідеальний образ важливіший від реального. Сам режисер виокремлював два головні причинки своєї творчості. Окрім любові до природи, це мотив розлуки. Значна кількість смертей у родині зумовили домінацію такого мотиву. Найстрашніше трапилося тоді, коли малому Сашкові (**О. Д.**) не виповнилося й одного року – одразу четверо його братів померли від пощесті, в один день. Своєрідне воскресіння – мотив, добре знайомий з ранніх к/ф **О. Д.** Воскресає у фіналі «Арсеналу» Тиміш, піднімаються під градом куль. Своєрідним воскресінням виглядає похорон Василя в «Землі», що синхронізується з пологоми матері, яка народжує нового сина. Одне із джерел месіанського комплексу

О. Д., його впевненості в обраності, особливій місії пізніше трансформується у своєрідну особистісну релігію, у неповторний спосіб продукування мітів. Разом з тим основною рисою його сім'ї О. Д. вважав насміх «над усім, і, в першу чергу, один над одним і над самим собою. Ми любили сміятись, дражнити одне одного, сміялись у добрі і горі, сміялись над владою, над богом і над чортом, мали велику любов і смак до смішного, дотепного, гострого. Дід, батько, мати, брати і сестри. Сліз нам випало, проте, в житті багато, більш, ніж сміху. І всі ми були добрі до людей. Своєрідність гумору було нашою родиною і національною ознакою», зафіксував свої спогади О. Д. в щоденикових записах у травні 1945.

Літ.: Виноградський Ю. Рід Олександра Довженка (з досліджень). *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; Куценко М. *Сторінки життя і творчості О. П. Довженка*. Київ, 1975; Довженко О. *Щоденникові записи. 1939–1856*. Харків, 2013; Довженко без гриму. *Листи, спогади, архівні знахідки*. Київ, 2014.

С. Тримбач



ДОНСЬКОЇ Марко Семенович

(21.02.1901, м. Одеса – 21.03.1981, м. Москва, нині РФ) – радянський режисер, сценарист. Н. а. СРСР (1966). Герой Соціалістичної Праці (1971). Лауреат Сталінської премії (1941, 1946, 1948) та Державної премії СРСР (1968). Народився в родині пічника. Учасник громадянської війни. Закінчив правове відділення Кримського університету ім. М. Фрунзе, працював у слідчих органах, Верховному Суді УСРР та колегії захисників. Займався спортом, написав книжку новел, п'єсу, кілька сценаріїв, з якими у 1925 приїхав до Москви на кінофабрику «Держкіно». У 1927 дебютує к/ф «В большом городе» (разом з М. Авербахом). У 1928 – слухач інструкторсько-дослідницької режисерської майстерні С. Ейзенштейна. У 1928–35 ставить у Ленінграді низку к/ф на сучасному матеріалі. Увагу критики привертає, екранізувавши на к/ст. «Союздیتфільм» (Москва) автобіографічну трилогію Максима Горького «Детство Горького», «В людях» (обидві книги – 1938), «Мои университеты» (1939). Тут уперше повною мі-

рою проявляється його, споріднене з О. Д., сприйняття світу як системи архетипів (вода як утілення нескінченного перебігу життя, жінка як початок тощо). Звідси стійке впродовж усієї творчості зацікавлення Д. архаїчною доособистісною свідомістю з її магичними обрядово-ритуальними формами. Але своєрідність кінематографу Д. полягає в тому, що цей матеріал режисер на стадії визрівання середині нього свідомості індивідуально-особистісної. Так у творчості Д. виникають численні новозапвітні алюзії. Яскраве свідчення цього – х/ф «Райдуга» за мотивами однойменної повісті В. Василевської (1943), поставлений на ККХФ (евакуйований в Ашхабад), – хроніка укр. села в період гітлерівської окупації. Він найбільше відповідає, за матеріалом і трагедійною напругою, закликові О. Д. «розсувати рамки дозволеного в мистецтві», що найповніше втілювалося в сценарії «Україна в огні». Однак, на відміну від сценарію О. Д., «Райдуга» була схвалена Й. Сталіним і надіслана (за його розпорядженням) у США, звідки потрапила до Італії, з чого й почалася міжнародна популярність кінематографу Д. Зрештою, його замість О. Д. призначили в 1944 художнім керівником ККХФ. Травма, завдана О. Д., призвела до його негативного ставлення до Д. в цей період, що відобразилося в щоденикових записах: «Горський розповідав мені про свою бесіду з Большаковим. А в зв'язку з цим виникла знову Україна, Хрущов, Марк Донской – вся ненависть і ворожість, що впала на мою нещасливу долю». Примирення відбулося лише на початку 1950-х, за драматичних для обох обставин. Коли, за спогадами Г. Чухрая, О. Д. «приїхав до Києва та побажав зустрітись зі своїми колегами-режисерами, ніхто з них не прийшов на зустріч. Прийшов один Донський і, обійнявши один одного, вони розплакалися». Як художній керівник ККХФ режисер поставив х/ф за мотивами повісті Б. Горбатова «Непокорённые» (1946), переніс дію з Донбасу до Києва і ввівши як один із центральних мотив Голокосту. Після скасування інституту художніх керівників Д. повернувся до Москви на «Союздیتфільм». «Сельская учительница» (1947) – історія одного життя від юності до старості на тлі історії Росії першої половини ХХ ст., здобула глядацьке та офіційне визнання. Наступна ж робота «Алитет уходит в горы» (1949) за однойменним романом Т. Сьомушкіна про встановлення радянської влади на Чукотці, викликала гнів вищого керівництва та була перемонтована без участі режисера. Д. знову відправили до Києва, тепер як рядового кінорежисера. Тут він провів більшу частину 1950-х, перші роки взагалі був позбавлений можливості фільмувати. На студії Д. інтенсивно спілкувався з майбутніми лідерами «відлигової» режисури: Г. Чухраєм, С. Параджановим, А. Аловим та В. Наумовим. Це спілкування багато в чому визначило новаторство його екранізації повісті

М. Коцюбинського «Дорогою ціною» (1957). Історія закоханої пари кріпаків, що біжать від пана на волю за Дунай, практично не поцінована на батьківщині, відразу стала сенсацією на Заході, особливо у Франції, де йшла під назвою «Кінь, що плаче». На межі 1950–60-х Д. остаточно повертається в Москву. Нове звернення до прози Максима Горького («Фома Гордєєв», 1960) приносить режисеру приз на МКФ у Локарно (Швейцарія). У ці роки за Д. остаточно закріплюється офіційний статус метра соцреалізму, підкріплений званням н. а. СРСР (1971), Героя Соціалістичної Праці (1966) та Державною премією (1968). Основні роботи цього періоду – «Сердце матери» (1965), «Верность матери» (1966), «Надежда» (1973) – створені на матеріалі життя В. Леніна та його сім'ї. Давно задумуваний Д. проект х/ф про Шаляпіна, підготування до якого зайняло кілька років, не був утілений, бо автора сценарію О. Галича виключили зі СП СРСР та СК у 1971. У другій половині 1970-х знову звертається до творчості Горького у своєму останньому к/ф «Супруги Орловы» (1978), який увібрив у себе основні риси філософсько-романтичної поетики режисера, але залишився непоміченим. Творчість Д. випередила низку напрямів у світовій кінематографії. У середині ХХ ст. він один з найавторитетніших радянських режисерів за кордоном, поряд з О. Д., Ейзенштейном, Пудовкіним. За словами О. Мітти, «фільми Д. різко піднімалися в ціні, як тільки переходили кордон». «Трилогія про Горького» та «Райдуга» поряд із «Землею» О. Д. вплинули на естетику майстрів італійського неореалізму, за їхніми власними зізнаннями, так само, як і на родоначальника індійського неореалізму Сат'яджита Рея. Майстри французької «нової хвилі» вважали його к/ф взірцем «авторського кіно». Знахідки «Дорогою ціною» відгукнулися в «Тінях забутих предків» Парраджанова (що французька критика відзначила відразу ж після виходу «Тіней...» у Парижі).

Вибрана фільмографія: «Цена человека» (1928, разом з М. Авербахом); «Пижон» (1929, к/м); «Чужой берег» (1930); «Огонь» (1931), «Колумб закрывает Америку» (1931, незавершений); «Песнь о счастье» (1934, разом з С. Легошиним); «Брат героя» (1940, художній керівник); «Романтики» (1941); «Как закалялась сталь» (1942); «Маяк» (1942, к/м у Бойовому кінозбірнику № 9); «Наши чемпионы» (1953, документальний); «Мать» (1955); «Здравствуйте, дети» (1962).

Лит.: Зоркая Н. Марк Донской. *Советский экран*. 1960. № 16; Ханюгин Ю. Предупреждение из прошлого. Москва, 1968; Марк Донской. Москва, 1973; Туровская М. Марк Донской в двойном свете. *Киноведческие записки*. 1992. Вып. 13; Добренко Е. Жизнь как жанр. Алеша Пешков – Максим Горький – Марк Донской. *Искусство кино*. 1997. № 4; Мусина М. Исчисление рода. *Киноведческие записки*. 2001; Чухрай Г. Мое кино. Москва, 2001; Марголит Е. Живые и мертвые. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг. Санкт-Петербург, 2012; Довженко О. Щоденникові записи. 1938–1956. Харків, 2013; Зоркая Н. Слепяющая правда войны. История отечественного

кино. ХХ век. Москва, 2014; Хикс Дж. Марк Донской и реконструкция Бабьего Яра. *Искусство кино*. 2015. № 3; Марголит Е. Взыскующие града. Марк Донской и его герои. *Марголит Е. В ожидании ответа*. Москва, 2019.

Е. Марголит



ДОНЧИК
Андрій Віталійович

(11.09.1961, м. Київ) – режисер кіно і ТБ. Син літературознавця, доктора філологічних наук, академіка НАНУ Віталія Дончика. З. д. м. України (2015). Лауреат Премії ім. П. Орлика (1994). Закінчив КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого (1983, майстерня телережисера В. Кісіна). З 1985 – режисер ККХФ ім. О. Довженка. Працював асистентом Ю. Ілленка («Солом'яні дзвони», 1985–86), П. Фляйшмана («Важко бути богом», 1987). Перший повнометражний фільм Д. «Кисневий голод» (1991) брав участь у низці міжнародних кінофестивалів (Мангейм, Ріміні, Торонто, Тегеран та інші). Від 1996 – режисер програм «Телеманія», «Табу», «Без табу» на телеканалі «Студія “1+1”». Упродовж 1999–2004 – головний режисер телеканалу, автор і постановник низки популярних програм. З 2014–2020 – голова Експертної комісії Держкіно України з відбору кінопроектів для формування програми виробництва і розповсюдження національних фільмів. У 2017 виступив креативним продюсером блокбастера А. Сейтаблаєва «Кіборги». Наскрізна тема творчості Д. – перебування людини в екстремальних обставинах, які підважують онтологічний статус особистості. У 1988 к/м ігрова картина «Загибель богів» за матеріалами однойменної повісті О. Д. принесла Д. приз за найкращий дебют на 1-му Всеукраїнському кінофестивалі ім. І. Миколайчука, демонструвалась у програмі Міжнародного фестивалю кінофільмів в Клермон-Феррані. Звернення до «Загибелі богів» стало результатом тривалого інтересу режисера до літерної спадщини О. Д., ретельного вивчення підготовчих матеріалів повісті. Д. знайшов точну кінематографічну інтонацію для екранного оповідання про «канонізацію» в іконостасі провінційної церкви жителів села, чії багатотисячні стосунки з Творцем неба і землі намагаються перервати більшовики.

Центральною темою картини постає порушення онтологічного статусу укр. селянства в умовах радянського режиму. Режисер не поступається **О. Д.** у властивій йому майстерності переведення складної філософської проблематики до реєстру трагікомедії. Своєрідним епіграфом до картини стала кіноцитата зі «Звенигори» з **М. Надемським** у ролі вікового Діда. Іронічний і поетичний водночас кінотекст **Д.** оприявнює тяглість національного художнього світу, генетичний зв'язок мистецтва 1980-х із творчістю **О. Д.** Фільмування стрічки проходили в с. Харківці, Соснівка та Млини Галяцького р-ну Полтавської обл. В акторському ансамблі «Загибелі богів» **Д.** органічно поєднує гру професійних виконавців – **Я. Гаврилюка**, **Б. Брондукова**, **Л. Лобзи**, **В. Олексієнка** – зі зніманням жителів сіл Полтавщини, відтворюючи стихію народного життя.

Вибрана фільмографія (режисер): «Володимир Сосяра» (1983, неігровий, к/м); «Загибель Богів» (1988, ігровий, к/м); «Кисневий голод» (1992, ігровий п/м, приз за найкращу чоловічу роль на МКФ у Салоніках); «Украдене щастя» (2004, 4-серійний т/ф); «Жага екстриму» (2006, т/ф); «Актор» (2008, т/ф).

Літ.: Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004.

Л. Новікова



ДОРОШ

Юліан-Юрій Омелянович

(09.06.1909, м. Жидачів, нині Львівської обл. – 20.07.1982, м. Львів) – укр. фотограф, кінематографіст, етнограф, краєзнавець. У 1927–32 навчався на юридичному факультеті Львівського університету. З тих часів починається його регулярна співпраця з багатьма львівськими українськими виданнями («Дні», «Життя і знання», «Кіно», «Світло й тінь», «Українські вісти»). Був одним з організаторів УФОГО. Картини, зняті **Д.**, вибудовані на матеріалі життя галичан: «Фільмові настрої на Великдень» (1936), «З фабрики туток “Калина” в Тернополі» (1937), «Гуцульщина» (1938). Культурфільми **Д.** дістали продовження в ігровій, рекламній за задумом, кінострічці «Для добра і краси», режисером та опе-

ратором був **Д.** Її метою була агітація за кооперативний рух, доцільність самоорганізації людей. Дія к/ф відбувалася над Дністром, на тлі покутських традицій, ігрищ та забав. На головні ролі було запрошено непрофесійних акторів. Картина з'явилася на екранах 1938 та викликала великий резонанс. Комерційний успіх к/ф **Д.** спонукав Ревізійний союз українських кооператорів розпочати процес створення кінематографічного кооперативу, який дістав назву «Добро і краса». Таким чином було створено передумови для розвитку кіноіндустрії в Галичині. Цей процес перервався з початком Другої світової війни. У 1956–65 **Д.** працює фотографом відділу археології Інституту суспільних наук. Його фото публікувалися в наукових працях, демонструвались на персональних виставках. Крім того, **Д.** організовує фотолабораторію, одним з перших опановує техніку кольорової фотографії. У 1939 **Д.**, разом з письменником **В. Софроновим-Левичьким**, супроводжує **О. Д.** і його знімальну групу в подорожі Карпатами (Косів, Кути, Криворівня, Жаб'є). У с. Жаб'є зняли гуцульське весілля з усіма весільними атрибутами. Син **Д.**, **Андрій**, зафіксував спогади батька про цю поїздку і спілкування з **О. Д.** «Два батькових спогади пов'язані з Криворівнею, де також була ночівля. Дивлячись на високо розкидані по схилах гір гуцульські оселі, **Довженко** замріяно промовив: “От би пожити в такій хатці у гуцула хоча б місяць. Він би мені варив куліш і розповідав казки”, – а потім якось безнадійно махнув рукою і додав: “Та ні, я уже туди й не вийду”». «Зворотна дорога до Станіслава простяглася через Яремче. Перед виїздом кіногрупи зі Львова, коли батько спитав у **Довженка**, чи є наміри відкрити у Львові кіностудію, той відповів: “Навіщо? Щоб ще два десятки комбінаторів (тут було вжите гостріше слово) мали роботу?”. Ці спогади збігаються в деталях з мемуарами **Ю. Солнцевої**».

Літ.: Дорош А. **Довженко** в Галичині (зі спогадів **Ю. Дороша**). *Галицька брама*. 1996. № 24; Солнцева **Ю.** «Мне очень трудно было не показать тяжелого времени Александра Петровича...». *Довженко без гриму*. Київ, 2014; Бучко Р., Дорошенко А. *Український закордонний кінематограф. 1930–1945. Історія українського кіно* : у 5 т. Київ, 2016. Т. 2.

С. Тримбач

ДРОЖЖИН

Леонтій Петрович

(? – ?) – заступник начальника Українського штабу партизанського руху. **Д.** познайомився з **О. Д.** в 1942. Зустрілися вони, коли він приїхав до військової ради Південно-Західного фронту у зв'язку з формуванням Українського штабу партизанського руху. **О. Д.** готувався знімати к/ф «Битва за нашу Радянську Україну». **Д.**, тоді підполковника, представив своїм другом. **О. Д.** з проханням допомогти кінематографістам. **О. Д.** був настирним і з почат-

ку 1943 починається інтенсивна робота над к/ф за сприяння Українського штабу партизанського руху. «В результаті енергійних зусиль Олександра Петровича, за розробленим особисто ним планом, в глибокому тилу противника на Україні почала свою самовіддану працю група кінооператорів». Лист (від 23.05.1943) до відповідального працівника Українського штабу партизанського руху Д. – офіційне звернення щодо сприяння зніманню к/ф «Битва за нашу Радянську Україну»: «На основани договороности с Вами о том, что кинооператор Касаткин едет снимать в отряд Маликова с последующим переходом в отряд Наумова, я прошу Вас оформить соответствующим образом командировочное предписание оператора Касаткина, с указанием на поручение ему съёмки в обеих вышеупомянутых отрядах». У червні Д. супроводжував О. Д. до резервної бригади. О. Д. зустрівся з партизанами і мав з ними тривалу розмову, важливу для знімання майбутнього к/ф. О. Д. спілкувався з тими, хто відразу ж після їхньої зустрічі відправлявся з аеродрому в тил ворога. Д. згадує, що коли вони з О. Д. пізно вночі поверталися в Москву, «Олександр Петрович кілька хвилин мовчав, а потім з почуттям величезної любові і ніжності промовив: «Які чудові люди! Перед такими людьми варто зняти шапку, низько вклонитися і сказати: “Спасибі, дорогі, за беззавітну бойову службу своєму рідному народові!”». Так опановував О. Д. сенс народного подвигу: страхіття, жорстокість війни, величність людини, по крихтах збираючи факти, враження в спілкуванні з людьми, пораненими, знедоленими старими, жінками, дітьми, на фронті, у тилу тощо. У цьому йому допомагав Д., який сприяв тому, щоб члени знімальної групи мали можливість виконувати завдання. Д. свідчив, що О. Д. мав намір зняти великий к/ф про партизанський рух в Україні.

Лит: Дрожжин Л. Разом з народом. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Од. зб. 726.

І. Карєва

ДУДКО

Микола Омелянович

(06.12.1901, с. Копані, нині Пологівського р-ну Запорізької обл. – 21.04.1978, м. Київ) – лікар-хірург. Чоловік *Пелагеї*, рідної сестри О. Д. Батько племінників О. Д., *Олександра* і *Тараса Дудків*. Доктор медичних наук. (1943), професор (1945). З. д. н. УРСР (1957). Закінчив Київський медичний інститут (1925), де відтоді й працював (з перервами): директор (1937), завідувач кафедри шпитальної хірургії (1944–61); заступник директора 3-го Московського медичного інституту (1932–36); під час Другої світової війни – військовий лікар; директор Українського НДІ ортопедії (Київ, 1944–45); керівник клі-

нічного відділу судинної хірургії (1961–70). Наукові дослідження: невідкладна допомога, травматологія, про-ривна виразка шлунку і дванадцятипалої кишки, рак стравоходу і кардії, хірургія серця, трансплантація тканин і органів. Був знайдений мертвим у власній квартирі зі слідами тортур. Убивць

не було знайдено, злочин і його мотиви не розкрито. У «Щоденникових записках» О. Д. трапляються критичні оцінки Д. Водночас він цінував його професіоналізм і відданість справі. О. Д. присвятив Д. оповідання «Стій, смерть, зупинися!», написане в роки війни. Сам Д. у своїх спогадах зазначає, що О. Д. цікавився медициною, зокрема хірургією. Окремо зупиняється на постійному інтересі О. Д. до архітектури: «Він був запеклим ворогом шаблону, формалізму і несмаку в архітектурі <...>. Коли Довженко бував на будовах, він запалювався, цікавився усіма деталями, обговорював різні питання, часто знаходячи найкращі розв'язання. Мимоволі здавалось, що йому неодмінно слід було стати архітектором <...>. Він побудував собі дачу під Москвою, на свій смак і відповідно до свого задуму. Кожен, хто відвідував цю дачу, захоплювався незвичайним розплануванням кімнат, зокрема веранди, з якої можна було бачити у трьох напрямках. Архітектура будинку ніби вписана в навколишній пейзаж і становить з ним одне ціле. Про таку єдність Олександр Петрович завжди дбав у своїй творчій діяльності». Д. свідчив, що О. Д. «дуже любив Київ і мріяв доживати в ньому віку. Добре знав околиці міста. Особливо подобались йому схил над Дніпром, правіше Києво-Печерської лаври. Стоячи обличчям до Дніпра, він дивився на широкі простори ріки. Він хотів, щоб сюди виходили вікна того будинку, який мріяв побудувати собі художник. На лівому березі Дніпра Олександр Петрович відзначив ще два підхожих, на його думку, місця для будови: на березі затоки на Кухмістерській слободці і на лузі, де впадає Десна в Дніпро».

Вибрані тв.: Виведення чужого тіла з 12-палої кишки за допомогою дуоденального зонда. *Український медичний архів*. Харків, 1930. Т. 5. Зош. 3 (у співавторстві); Прободная язва желудка и двенадцатиперстной кишки. Москва, 1945; Лечение газовой гангрены. Київ, 1946; Із спогадів. О. Довженко. *Збірник спогадів і статей про митця*. Київ, 1959; Советская медицина на службе у партизан Украины. Київ, 1966.

Лит.: Професор Николай Емельянович Дудко (К 70-летию со дня рождения). *Клиническая хирургия*. 1971. № 9; Полякова І. Дудко Микола Омелянович.



ЕСУ. Київ, 2008. Т. 8; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки. Київ, 2014.

С. Тримбач

ДУДКО

Олександр Миколайович

(01.05.1936, м. Москва, нині РФ – 02.04.2015, м. Москва, РФ) – лікар-хірург, анестезіолог-реаніматолог. Син Миколи і Параскеви (Поліни) Дудко, брат Тараса Дудка, племінник О. Д. Кандидат медичних наук. Закінчив Київський медичний інститут (1960). Відтоді жив у Москві. Працював науковим співробітником Інституту серцевої хірургії (1963–74) та Наукового



Т. Дудко, О. Довженко та О. Дудко

центру онкології (1974–85, 1989–2000). За сфабрикованою кримінальною справою в 1985 засуджений до шести років ув'язнення, відбув три з половиною роки. Член Товариства української культури «Славутич» (Москва). Автор наукових праць з анестезіології. Разом з братом Т. Дудком працював задля збирання та збереження текстів О. Д., його особистих речей, вивчення родоводу Довженків.

Літ.: Железняк М. Дудко Олександр Миколайович. ЕСУ. Київ, 2008. Т. 8.

С. Тримбач

ДУДКО

Тарас Миколайович

(06.04.1940, м. Київ – 03.01.2021, м. Москва, РФ) – лікар-психіатр, нарколог. Син Миколи і Параскеви (Поліни) Дудко, брат Олександра Дудка, племінник О. Д. Доктор медичних наук (2003). Академік Російської академії природничих наук. Закінчив Київський медичний інститут (1963) і філософський факультет КДУ ім. Т. Шевченка (1968). Від 1964 – у Москві. Працював у медичних НДІ та лікарнях. Збирав особисті речі О. Д., вивчав родовід і творчий шлях митця. У 1985 за сфабрикованою кримінальною справою засуджений до дев'яти років ув'язнення,

відбув сім років і чотири місяці. Від 1994 – завідувач відділу НДІ наркології, від 2004 – директор Інституту реабілітації ННЦ наркології. Фундатор нового наукового напрямку – реабітологія і реабілітація наркологічних хворих і осіб з патологічним гемблінгом. У 1995 заснував



Центр медичної реабілітації і корекції особистості та медичний лікувально-реабілітаційний фонд ім. І. Стрільчука. Фундатор і меценат незалежного видання українців РФ «Провісник: Довженківський літературно-художній, науково-популярний і громадсько-політичний альманах» (Москва, 2002). 1-й заступник голови Товариства української культури «Славутич» (Москва). Виступав проти окупації Криму, проти гонінь на укр. культурні та громадські інституції в Росії. Перебуваючи в Україні та беручи участь у роботі Світового конгресу українців у 2017, Д. сказав в інтерв'ю Радіо Свобода, що для нього «це трагедія, що робиться в Росії проти України».

Вибрані тв.: О. Довженко: війна, земля і небо. Провісник. Москва, 2004. № 3 ; № 4.

Літ.: Железняк М. Дудко Тарас Миколайович. ЕСУ. Київ, 2008. Т. 8.

С. Тримбач



ДУДКО-ДОВЖЕНКО

Параскева (Поліна) Петрівна

(10.11.1901, с. Сосниця, нині смт Сосниця Корюківського р-ну Чернігівської обл. – 11.10.1978, м. Київ) – лікарка-терапевтка, рідна сестра О. Д., дружина Миколи Дудка, мати Олександра й Тараса Дудків. Закінчила медичний факультет КДУ ім. Т. Шевченка (1926). З 1943 родина Д.-Д. жила в Києві за адресою: вул. Горького (нині Антоновича), 4/6, кв. 38. До своєї смерті в 1948 з ними жила й мати О. Д. Зберегла частина листування О. Д. до найближчих йому людей – матері й сестри. Під час візитів до Києва О. Д. найчастіше зушлявся в родині Д.-Д. З 1984 в ЦДАЛМ України було передано меблі та особисті речі О. Д. з квартири Дудків, що створило основу для меморіального кабінету О. Д. В архіві О. Д. та

Ю. Солнцевої в РДАЛМ є листи й телеграми Д.-Д., а також нотатки, записані у дні смерті та похорону О. Д., та спогади про брата. Два варіанти спогадів опубліковані. У них оповіді про дитинство та юність О. Д., про ставлення брата до праці, до виховання дітей. Про останні зустрічі в Києві та Москві. У своїх спогадах Ю. Солнцева дає загалом негативну оцінку Д.-Д. та її родині. Однак визнає, що сестра О. Д. «обладала способностями диагноста и имя Довженко заставляло к ней относиться лучше, чем она заслуживала. В кармане халата она всегда носила карты и гадала в больнице. Это было ее любимое занятие, она умела гадать и делала это с большим мастерством, ее было интересно слушать. Она удивительно рассказывала о своих снах. Они были так своеобразны, что мне иногда казалось, что все [нерозбірливо. – С. Т.] она выдумала. Сны были только о Довженко. Но даже если выдумала, то это было талантливо. У нее были свои таланты, но они не пригодились ей в жизни <...>. О Полине Петровне Довженко можно много писать, это человек не рядовой, обладающий какими-то докторскими интуитивными способностями. Она диагност, и к ней часто обращаются врачи за советом. Отличить хорошее у нее от плохого невозможно <...>. В молодости она была даже красивая <...> иногда у нее появляются интересные мысли. Я вспоминаю Довженко и думаю, что капля талантливой крови есть и у нее».

Тв.: Про брата. *Полум'яне життя. Спогади про О. Довженка.* Київ, 1973; О брате. Довженко в воспоминаниях современников. Москва, 1981.

Літ.: Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; *Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки.* Київ, 2014.

С. Тримбач



ДУКЕЛЬСЬКИЙ Семен Семенович

(01.08.1892, м. Єлисаветград, нині м. Кропивницький – 30.10.1960, м. Москва, нині РФ) – радянський державний діяч. Працював наладником у друкарнях, піаністом у кінотеатрах, з 1915 проходив службу рядовим музичної команди в одному з полків

рос. армії. Після лютневої революції 1917 вступив до партії більшовиків, посідав ряд відповідальних посад у збройних силах, народному господарстві, органах НКВС: помічник начальника постачання Фінляндської червоної гвардії (1918); начальник загального відділу Народного комісаріату з військових справ РСФРР, представник уповноваженого Ради оборони України (1919–20); секретар, згодом заступник начальника і начальник таємно-політичного відділу – начальник відділу боротьби з бандитизмом Південного фронту (з 1920); голова Одеського губчека (1921–22); начальник транспортного управління ОДПУ (1922–24); начальник Житомирського губернського відділу ОДПУ (з 1924); начальник Катеринославського окружного відділу ДПУ (з вересня 1925); директор тресту харчової промисловості в Одесі (1926–27); директор фабрики «Жовтень» у м. Харкові (з 1927); заступник повноваженого представника ОДПУ по Центрально-Чорноземній обл. (Воронеж) (1930–31); заступник повноваженого представника ОДПУ по БСРР (з 1931); повноважений представник ОДПУ по Центрально-Чорноземній обл. (1932–34); начальник Воронежського обласного управління НКВС (з 1934); співробітник для особливих доручень при НКВС СРСР (з липня 1937); начальник Головного управління кінематографії при РНК СРСР (з 23.03.1938 – голова Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР) – змінив на посаді Б. Шумяцького, якого стратили. У 1939–42 обіймав посаду народного комісара морського флоту СРСР. У 1942–43 – уповноважений Державного комітету оборони з виробництва боєприпасів на заводах наркоматів боєприпасів і мінометного озброєння СРСР у Челябінській обл. У 1943–48 – заступник наркома (з березня 1946 – міністра) юстиції РРФСР. З лютого 1948 – персональний пенсіонер союзного значення. За час керівництва кінематографією Д. намагався максимально централізувати кінопроцес, мало дослуховувався до підлеглих, не любив заперечень, не налагодив взаємодії керівництва з творчими кадрами, що викликало справедливі нарікання багатьох кінематографістів. За пропозицією Й. Сталіна 28.03.1938 розробив і подав доповідну записку (разом з двома проектами постанови РНК СРСР – «Про покращення виробництва кінокартин» і «Про створення Комітету в справах кінематографії при Раднаркомі СРСР»), у якій обґрунтовував необхідність реформування кінематографічної галузі і створення загальносоюзного керівного органу. Головними недоліками кінематографії, на думку Д., були її підпорядкованість Комітетові у справах мистецтв; підпорядкованість республіканських кінопідприємств республіканським органам управління і лише частково – Комітетові у справах мистецтв; недостатність повноважень Головного управління кінематографії щодо відповідних галузей кінематографії. Одним з

перших кроків Д. стало створення спеціальної комісії для перевірки стану кіногосподарства, її члени впродовж січня 1938 майже щодня зустрічалися з кінематографістами. 13.01.1938 відбулася зустріч Д. з О. Д., де останній виклав власну версію складних взаємин із тодішнім керівником радянської кінематографії Б. Шумяцьким у процесі роботи над х/ф «Щорс». Відомо також, що Д. виступив із клопотанням перед РНК СРСР про видачу О. Д. підвищеної оплати за х/ф «Щорс» розміром 100 тис. рублів (клопотання було задоволене). Хоча Д. відіграв буцімто позитивну роль у долі О. Д., у щоденникових записах від 17.04.1950 останній згадує його поряд із Б. Шумяцьким (страчений у 1938): «Двадцять лет было угодно, чтоб мною и дорогим моей жизни делом – советской кинематографией – руководили мелкие, ненавидящие меня люди». Агенти радянських спецслужб неодноразово фіксували негативні висловлювання О. Д. на адресу Д. У планах О. Д. зафіксовано: «Изобразить Дукельского – персонаж, занимающий высокий пост, честен, предан, работает невероятно. Но при всем этом самодур и хам».

Лит.: Александр Довженко: «Я потерпел большой урон в жизни». *Искусство кино*. 1990. № 9; Государственная власть СССР. Высшие органы власти и управления и их руководители. 1923–1991. Историко-биографический справочник. Москва, 1999; Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы. Москва, 2005; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013.

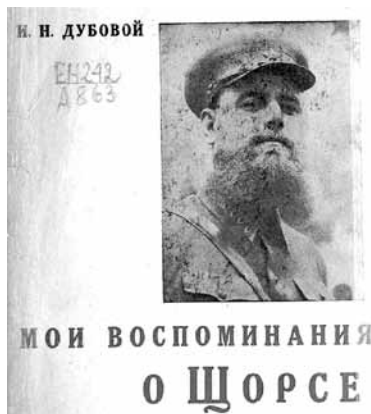
Р. Росляк



ДУБОВИЙ

Іван Наумович

(12.09.1896, х. Чмирівка, нині с. Новоселиця Черкаського р-ну Черкаської обл. – 29.07.1938, м. Харків) – радянський військовий діяч, командарм 2-го рангу. Репресований і страчений. Народився в родині селянина. Юнацькі роки минули на Донеччині. Учасник Першої світової війни. З листопада 1916 служив у 30-му Сибірському полку. Закінчив школу прапорщиків (1917). Член СДРП(б) (1917). У 1918 в Бахмуті організує і очолює червоногвардійський загін. З березня 1918 обіймає посаду военкома, потім – коменданта і начальника зв'язку Центрально-



Обкладинка
книжки
І. Дубового.
«Мои
воспоминания
о Щорсе»

го штабу Червоної гвардії Донбасу; з жовтня – заступник начальника штабу 10-ї армії, Південного фронту РСЧА, де близько знайомиться під час оборони Царицина з К. Ворошиловим. З 7 лютого 1919 – заступник военкома Київського округу. Командир 44-ї дивізії 12-ї армії Західного фронту РСЧА, створеної з 3-ї прикордонної рос. армії. Дивізія зазнала втрат та була дуже нечисленною. Після підсилення її потужнішою 1-ю укр. радянською дивізією нове утворення очолює Щорс, а Д. – заступник. Після загибелі М. Щорса очолив 44-ту стрілецьку дивізію 12-ї армії. Залишався на цій посаді до січня 1922 (за іншими джерелами – до 1924). Під його командуванням 44-та стрілецька дивізія відвоюувала Київ у грудні 1919 в денікінців. За цю операцію Д. був нагороджений орденом Червоного Прапора (1923). Закінчив курси підвищення кваліфікації вищого командного складу (1926). З 1929 – помічник, а з 1934 – заступник командувача військ Українського воєнного округу. З 1935 – командувач військ Харківського воєнного округу, член Військової ради при Наркоматі оборони СРСР. 20.08.1937 заарештований НКВС СРСР. За вироком Військової колегії Верховного суду СРСР від 28.07.1938 Д. страчено в харківській тюрмі НКВС. Реабілітований 14.07.1956. Д. був автором поширеної версії про героїчну загибель Щорса: у 1935 вийшла невеличка книжечка його спогадів про начдива «Мои воспоминания о Щорсе». Коли восени 1935 О. Д. приїхав до Києва працювати над «Щорсом», його познайомили з Д. Зустріч справила на О. Д. сильне враження: він дізнався багато подробиць щодо Щорса та Боженка з перших уст. Саме Д. виклав версію загибелі начдива: з 30.08.1919 під Коростенем Щорс потрапив під вогонь петлюрівського кулеметника і помер на руках свого заступника Д. Цю версію підтримувала і вдова Щорса – Фрума Хайкіна-Ростова. Д. згадував: «Війська УНР відкрили сильний вогонь. Полк Квятка заліг на землю. Кулі буквально рили землю навколо нас <...>. Коли ми залягли, Щорс повернув до мене голову і каже:

168

ПРОТОКОЛ ДОПИТУ
авіагостового ДУБОВОГО Івана Павловича
от 3-го декабря 1937 года

ДУБОВОЙ Иван Павлович, бывший командир дивизии Харьковского военного округа, командир 2-го ранга.

ДОПРОС: - Вы подали заявление на имя Народного Комиссара Внутренних дел СССР о признании, что Вы являетесь убийцей ЩОРСА. Расскажите подробно об этом убийстве?

ОТВЕТ: - ЩОРСА Николая Александровича, быв. начальника 44-ой стрелковой дивизии, я убил 31-го августа 1919 года.

В это время я являлся заместителем ЩОРСА. После убийства я сменил его, получив назначение на должность начальника этой же дивизии. Этого я и добивался, когда решил убить и убил ЩОРСА.

До своего назначения заместителем к ЩОРСУ в 44-ую дивизию, я командовал 1-ой Украинской армией, в состав которой входила 1-я Украинская дивизия, где начальником был ЩОРС. Таким образом, он был в моем подчинении.

Дубовый

Примерно в июле и-де 1919 года 1-ую Украинскую армию было приказано свернуть в дивизию на базе дивизии ЩОРСА и придать ей номер - 44.

Приказом 12-ой армии я был назначен заместителем начальника дивизии, а начальником дивизии был назначен ЩОРС. Я попал в его подчинение, что крайне озлобило меня против ЩОРСА.

Еще больше озлобился я против ЩОРСА, когда, пробыв короткое время в дивизии, почувствовал требовательность его, стремление ввести жесткую дисциплину в частях, борьбу против пьянства, шпашера и дивизии проло-
~~дана~~

Тогда то у меня возникло твердое решение - убить ЩОРСА для того, чтобы устранить его и занять его место. Я искал удобного случая, чтобы совершить убийство и остался самому несомпроинтервованным.

Так как ЩОРС был чрезвычайно храбрым, бесстрашным человеком и постоянно находился на передовых позициях, я решил использовать это для того, чтобы убить его, придать ему убийство, как гибель ЩОРСА от пули противника.

Так я и сделал.

31-го августа 1919 года, под с.Велюшица (близ с.Пороотеня) мы - я и ЩОРС были на участке 3-го батальона 388 стрелкового Волгуского полка, который вел бой с галичанцами.

Дубовый

Сделано по стенограмме 3-го ноября 1937 года

Протокол
допиту
І. Дубового

“Ваню, дивись, як той кулеметник влучно стріляє!” Після цього тов. Щорс взяв бінокль і почав дивитися туди, звідки стріляв кулемет. Але минула одна мить, і бінокль випав з його рук, голова похилилася. Я покликав його: “Микола!” Але він не відгукнувся. Тоді я підповз до нього, бачу – з’явилася кров на потилиці... Я зняв з нього фуражку. Куля потрапила у ліву скроню та вийшла через потилицю. За 15 хвилин Щорс, не приходячи до свідомості, помер у мене на руках». Д. став головним консультантом під час роботи над сценарієм і одним із центральних героїв х/ф – як найкращий друг і помічник Щорса. О. Д. планував, що у фіналі к/ф Щорс помирає на руках друга: на великому плані Д. говорить: «Товариші богунці, товариші тарашанці, вбито Щорса! Відомстимо за нашого дорогого товариша і командира Миколу Щорса! Вперед, на ворога!». Наступного дня після арешту Д. (серпень 1937) у кабінеті О. Д. з’явився співробітник ДПУ з «рекомендаціями» терміново вилучити роль Д. зі сценарію. О. Д. очікував, що і його, колишнього вояка армії УНР, можуть заарештувати будь-коли. В О. Д. стався інфаркт (1937), бо весь к/ф засновувався на версії Д., тому режисеру належало повністю переосмислити його роль у стрічці. У якийсь момент він вирішує зобразити його зрадником і вбивцею Щорса. Прикметно, що водночас Д. в ДПУ свідчить, що це він убив Щорса, аби дістати призначення на посаду на-

чальника дивізії. Але версія щодо смерті начдива від петлюрівських куль так і залишилася офіційною. О. Д. пізніше в Щоденникових записках кілька разів згадує телефонну розмову з М. Хрущовим у 1938: «Записати історію постановки Щорса від початку до кінця <...>. Арешт Дубового. Дзвінок Хрущова у справі нової версії смерті Щорса. Поїздка в Москву до Сталіна. Як родився в мене фінал фільму. І т. д. На Щорсі я захворів грудною хворобою [ідеться про перший інфаркт. – О. В.] (травень 1944)». Восени 1954 ще один спогад: «Вспомнить свой разговор с Никитой Сергеевичем о Дубовом». Хрущов у 1937 був 1-м секретарем Московського обласного комітету ВКП(б), а з січня 1938 – виконувач обов’язків 1-го секретаря ЦК КП(б)У і, ймовірно, міг дати якусь пораду щодо того, як поводитися у справі Д. Зрештою, О. Д. відмовляється від того, щоб відтворити обставини героїчної загибелі Щорса, бо не має жодної впевненості, що потрактування цих обставин не зміниться, і останні рядки сценарію набули такого вигляду: «Щорс стояв біля вікна. Він був прекрасний. Більше ми його не бачили». В останніх кадрах х/ф начдив вдвляється в шеренги молодих бійців, які крокують за вікном у майбутнє. О. Д. залишив Щорса живим, створивши ікону, міт про безсмертного начдива. А історія з Д., якому О. Д. цілком довірився і на свідченнях якого побудував перший варіант сценарію к/ф, дуже дов-

го ще турбувала кінорежисера, тому надалі він намагався бути надзвичайно обережним, щоб знову не довіритися потенційному «зрадникові».

Тв.: Мои воспоминания о Щорсе. Київ, 1935.

Лім.: Шусь О. Дубовий Іван Наумович. *ЕІУ* : у 10 т. Київ, 2004. Т. 2; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; Зінченко О. Щорс. Таємниця смерті та початок міфу. URL : <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/08/30/156168/>; Косничук Э. Кино-правда «Щорса» и кирпичи, из которых она строилась. URL : <https://web.archive.org/web/20081022104948/http://www.2000.net.ua/c/46048>.

О. Волошенюк



ДЯЧЕНКО
Олександр Сергійович

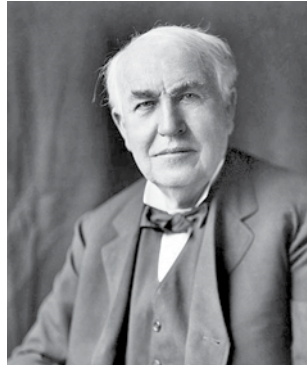
(27.10.1919, с. Кичинці, нині Черкаського р-ну Черкаської обл. – 7.03.1984, м. Київ) – літературознавець, критик, перекладач. Закінчив КДУ ім. Т. Шевченка (1947). Учасник радянсько-фінської і Другої світової воен. Працював директором видавництва «Радянський письменник» (1953–64), був відпові-

дальним секретарем правління СРПУ, з 1964 – викладач КДУ ім. Т. Шевченка, кандидат філологічних наук (1953). Автор книжок «Натхненне слово про революцію» (1955), «Про людські характери» (1963), «Подвиг народу» (1966), «Письменник і його твір» (1970) та ін. **Д.** в час спілкування з **О. Д.** – директор видавництва «Радянський письменник», де у 1957 вийшла збірка творів «Зачарована Десна». **О. Д.** написав йому два листи (перший – 24.03.1956, другий – 04.09.1956), присвячені проблемам видання його творів в Україні. Ідеться про узгодження та терміни видання «Поєми про море» та інших творів **О. Д.** У першому листі **О. Д.** наголошував, що хоча сценарій і написаний до «великого 20-го з'їзду», але «розходжень з ідеями з'їзду в мене в сценарії не було». Мова йде саме про з'їзд, де відбулося розвінчання й засудження «культу особи» *Й. Сталіна*. Другий лист уже сповнений трагічним передчуттям: «Мені треба вже поспішати, друже мій, треба мені поспішати». Найбільше хвилюється **О. Д.** через спалюжену «особою», що редагувала його твір, українську мову: «В деяких місцях сценарію створились унаслідок цього такі словесні хащі, що продиратися до нормального смислу було не так легко. Не давайте їй більше таких робіт, благаю Вас». Уже в кінці листа: «Р. С. Господи, як я ненавиджу в нашому правописі деякі правописні кайдани... Для чого так обтяжувати мову? Легку, гнучку і надзвичайно пластичну». **Д.** багато зробив для публікації творів **О. Д.** як директор видавництва.

Лім.: Довженко О. Твори : в 5 т. Київ, 1966. Т. 5; Скирда Л. Олександр Дяченко Українська літературна енциклопедія. Київ, 1990. Т. 2.

І. Карєва

E



ЕДИСОН

Томас Альва /

EDISON Thomas Alva

(24.02.1847, с. Майлен, штат Огайо, США – 17.10.1931, Вест-Орандж, штат Нью-Джерсі, США) – винахідник у галузі електротехніки, підприємець. Народився в родині голландських емігрантів. Здобув лише початкову освіту. Потім перехворів на скарлатину, майже втратив слух і ніде більше офіційно не навчався. Переїхав до Нью-Арка, штат Нью-Джерсі (1869–76), де розпочав діяльність винахідника. У 1876 переїхав до Менло-Парку, де зробив надзвичайно багато винаходів у різних галузях техніки. Оселився у Вест-Оранджі. Винайшов електричний лічильник, розробив систему електричного освітлення, очолив будівництво першої у світі електростанції, удосконалив телефон Белла, створив фонограф (попередник грамофона, патефона і взагалі пристроїв звукозапису та звуковідтворення), кінокамеру, апарат для запису телефонних розмов тощо. Е. вважається одним з найплідніших винахідників світу: автор винаходів, на які видано 1093 патенти США та 1239 патентів інших країн. З 1890 – член Шведської королівської АН, з 1927 – член Національної академії наук США, з 1930 – почесний іноземний член АН СРСР. У листі до Ю. Тимошенка від 01.07.1945 О. Д. пише: «Дід Едісон був правий – найдорожчий скарб у світі час». О. Д. неодноразово згадував Е. у зв'язку з кінематографічними розробками сучасних йому винахідників, вважаючи їх занадто млявими й нетворчими, порівняно з геніальним американцем.

Літ.: Довженко О. Твори. Київ, 1985. Т. 5; Лапиков-Скобло М. Эдисон. Москва, 1960; Бельки Н. Д. Томас Альва Эдисон. Москва, 1964.

І. Карєва



ЕГГЕРТ

Костянтин Володимирович /

ЭГГЕРТ Константин Владимирович

(09.10.1883, м. Москва, нині РФ – 24.10.1955, м. Москва, нині РФ) – актор, режисер і сценарист театру й кіно. Закінчив юридичний факультет Московського університету (1906), акторську школу при МХТ (1910). Працював у МХТ (1911–16), у Камерному театрі (1917–23), у Малому театрі (1923–24). У кіно з 1924. У 1922–38 – на к/ст. «Межрабпом-Русь» (з 1936 – «Союздифільм»). Грав переважно негативних персонажів. У 1920–30-х самостійно та у співавторстві з іншими режисерами поставив 10 х/ф, переважно екранізацій, у яких знявся в головних та епізодичних ролях: «Медвежья свадьба» (1925), «Ледяной дом» (1928), «Хромой барин» (1928), «Гобсек» (1936) та ін. 16.02.1938 був незаконно репресований, 26.09.1939 засуджений до 15 років виправно-трудових таборів. Після перегляду справи 25.01.1941 – засланий до м. Ухти. У 1941–46 – головний режисер Театру музичної драми і комедії в Ухті. Після звільнення у 1946 працював у Пензенському обласному драматичному театрі ім. А. В. Луначарського і на Одеській кіностудії. У пригодницькому к/ф О. Д. «Сумка дипкур'єра» (1927) створив пластично виразний образ матросабоксера. Онук – Костянтин Петрович Еггерт, відомий рос. журналіст проукраїнських поглядів.

Вибрана фільмографія (актор): «Аэлита» (1924, реж. Я. Протазанов, Тускуб, владика Марса), «Шахматная горячка» (1925, к/м, реж. В. Пудовкін, М. Шпиковський, шахіст), «Казнь» (1934, реж. М. Білінський, полковник), «Восстание рыбаков» (1934, реж. Е. Пискавор, командир загону).

Літ.: Полоцкий С. Константин Эггерт. Москва; Ленинград, 1927; Самый еврейский нееврей. URL: <http://www.isrageo.com/2019/01/13/eggert290/>; Фуриков Л. Очерк о Константине Эггерте. 20 режиссёрских биографий. Москва, 1978.

Л. Новікова



ЕЙЗЕНШТЕЙН

**Сергій Михайлович /
ЭЙЗЕНШТЕЙН Сергей Михайлович**

(22.01.1898, м. Рига, нині Латвійська Республіка – 11.02.1948, м. Москва, нині РФ) – кінорежисер, теоретик мистецтва, педагог. З. д. м. РСФСР (1935). Доктор мистецтвознавства (1939). Сталінська премія (1941, 1946). Народився в родині архітектора, інженера. Закінчив Ризьке реальне училище. Навчався в Петроградському інституті цивільних інженерів. У 1918 вступив до РСЧА, де був техніком-будівельником, брав участь в агітаційній роботі як художник-декоратор. З 1920 його направляють до Академії Генерального штабу, де він навчається на східному відділенні (японська мова). У 1921–22 навчався в ДВРМ під керівництвом *Вс. Мейєрхольда*. У 1920 – завідувач декораційної, а згодом художньої частини Першого робітничого театру Пролеткульту, викладав у режисерських майстернях Пролеткульту. З 1921 – режисерський дебют на професійній сцені – вистава «Мексиканец» за Джеком Лондоном (разом із *В. Смишляєвим*). *Е.* у постановці цієї вистави – режисер і художник. У 1923 – перша самостійна вистава *Е.* «Мудрець» (за комедією *О. Островського* «На всякого мудреця довольно простоты»), де він вперше зробив кінопоставу – кінофейлетон «Дневник Глумова». У 1923 виходить друком перша програмна стаття «Монтаж атракционов». У 1923–24 *Е.* ставить дві вистави: «Слышишь, Москва!» та «Противогазы» (обидві за п'єсами *С. Третьякова*). У 1924 створює перший х/ф «Стачка», у 1925 – «Броненосец «Потемкин»» (сценарій *Н. Агаджанової*, *С. Ейзенштейна*, *Г. Александрова*), що визнаний класикою світового кінематографа (на Брюссельському кінофестивалі у 1958 кінокритики, що входили до Бюро історії кінематографії, визнали «Броненосец «Потемкин»» «гідним очолити 12 найкращих фільмів усіх часів і народів»). У 1928 *Е.* разом з кінорежисером *Г. Александровим* та оператором *Е. Тиссе* створив ще один видатний кінотвір – «Октябрь», де втілює власну теорію «інтелектуального кіно». Це – кіноекспери-

мент світового значення. У 1929 поставив к/ф «Старое и новое» («Генеральная линия»), у якому продовжив експерименти щодо відкриття нових можливостей кіномови. У 1928 разом з *Г. Александровим* та *В. Пудовкіним* опублікував статтю «Будущее звуковой фильмы», де обґрунтовується методика створення «тонфільму», що стала новаторським відкриттям у теоретичному освоєнні звуку в кінематографі. У 1929 *Е.* разом з *Г. Александровим* та *Е. Тиссе* їде в закордонне відрядження – Західна Європа, Північна та Центральна Америка, де виступає з науковими доповідями, лекціями. Перебуваючи в Північній та Центральній Америці знімає фільм «Да здравствует Мексика!» / *Que viva Mexico!* (незавершений; у 1979 *Г. Александров* змонтував фільм за лібрето та записами *Е.* з кадрів, що залишилися. Стрічка здобула почесний «Золотий приз» на ММКФ у 1979). За кордоном у співпраці з *Александровим* та *Тиссе* створив документальний к/ф «Землетрясение в Оахаке» (1931). Після повернення із закордонного відрядження (1929–32) починає викладати на режисерському факультеті ВДІКу. З 1933 працює над багатотомним підручником «Режисура» (незавершений). З 1935–37 – робота над х/ф «Бежин луг» (спочатку зі сценаристом *О. Ржешевським*, далі з *І. Бабелем*), в основу якого покладена історія *Павлика Морозова*. Після багатьох переробок фільм не був завершений (відновили варіант «Бежина луга» у 1971 *С. Юткевич* та *Н. Клейман*). У 1938 *Е.* створює історично-патріотичний к/ф «Александр Невский», де втілює ідеї «звукозорового контрапункту», розроблені ним у теоретичних працях. За фільм *Е.* нагороджено орденом Леніна, присвоєно науковий ступінь доктора мистецтвознавства (без захисту дисертації) та відзначено Сталінською премією. Кінематографічна біографія *Е.* завершилася двохсерійною епопеєю «Иван Грозный», що водночас принесла йому славу і стала трагедією його життя. Перша серія (1945) нагороджена в 1946 Сталінською премією СРСР. Друга серія, завершена в 1946 (випущена на екран у 1958), була заборонена. Задум кінорежисера створити трилогію про *Івана Грозного* не був здійснений. *Е.* залишив велику теоретичну спадщину, що й досі служить джерелом кінознавчих досліджень, культурологічних пошуків, методології викладання відповідних кінокурсів, кінофакультативів. У 1956, 1964–71 опубліковані, відповідно, однотомне та шеститомне зібрання його творів. Теоретична й практична спадщина митця за своїм значенням для світової кінокультури досі не має аналогів. *Е.* познайомився з *О. Д.* 23.12.1927 у «Дзеркальному залі» театру «Ермітаж», де відбувався громадський перегляд х/ф «Звенигора». Він разом з *В. Пудовкіним* були запрошені керівництвом ВУФКУ, щоб розібратися, «добре це чи погано?». Висновок *Е.* такий: «<...> серед нас нова людина, майстер з влас-

ним обличчям. Майстер свого жанру. Майстер своєї індивідуальності. І водночас майстер наш. Свій. Спільний». 24.12.1927 Е. почав писати статтю про О. Д. під назвою «Червоний Гофман», яку так і не завершив. Після виходу «Арсеналу», на початку 1929, Е. та Пудовкін зустрілися з О. Д. Як згадує Е., «це перша зустріч віч-на-віч. І двом москвичам – Пудовкіну й мені – дуже цікаво зрозуміти, чим дихає цей киянин <...> Троє молодих режисерів розігрують між собою велетнів минулого <...> Мені припадає Леонардо. Довженко – Мікеланджело. І люто розмахуючи руками, Пудовкін претендує на Рафаеля». Два, з надрукованих, листів О. Д. адресував Е. Вони свідчать про те, що стосунки між ними були дружні, хоча й дистанційовані. До Е. він звертається «Сергій Михайлович», а до Александрова – «Гриша», однак разом вони для О. Д. «дорогі голівудщики». Листи до Е. цікаві передусім пародіюванням О. Д. ситуацій, аналогіями, іншомовленнями, іронічною тональністю, гірким сарказмом. Особливо, коли мова заходить про «чиновників від кінематографа», «недорослів», так їх називав О. Д., з «Кривоколінного провулку». «Страшна річ, когда під дубом не одна, а ціле стадо. І риють паршивими ридами», – писав він у листі з Берліна в 1930. Обидва листи до Е. (перший адресований ще й Г. Александрову), надіслані з Берліна, побіжно торкаються стосунків О. Д. із «закордонними колами», придбання ним побутових речей, що дуже тишать його, на чому О. Д. докладно зупиняється (зрозуміло, при тодішньому дефіциті всього в СРСР). У другому листі, надісланому Е., О. Д. ділиться роздумами з приводу ери звукового кіно (тонфільму). Він торкається питань бурхливої ситуації навколо винаходу, жорсткої конкуренції щодо його запровадження й використання, необхідності змін ділових стосунків між західною кіноіндустрією і радянським кінематографом. «Оскільки лише через їх [Тагера і Шоріна. – І. К.] трупи переступить в СРСР справжня апаратура». О. Д. передрікає досить безрадісне майбуття взагалі світовому кінематографові у зв'язку з появою звуку. Тут вони разом з Е., Александровим та Пудовкіним спільники («Заявка») щодо песимістичних прогнозів. «І найголовніше, що нинішній тонфільм неймовірно знизить культуру слова. Ви собі уявляєте, що буде далі, коли вся ця нісенітниця заговорить? Бо вже зараз в кіно сидять парочками і лапаються, як то кажуть, не дивлячись на екран. Далі гірше буде. Далі ви знаєте, що буде». У цьому листі О. Д. накреслює стратегію щодо подолання, на його думку, двох кардинальних вад «тонфільму» – ілюстративності, балакучості та мовних бар'єрів. «Я хочу зробити тонфільм, в якому зведу діалоги до мінімуму. Упор в діалозі на фонетичну сторону. Якщо знайти справжню передгру для слова, щоб воно було зрозумілим, незважаючи

на лінгвістичну незрозумілість. Від цього слово має сильно погладшати на екрані, чи не так». Саме до Е. звертається О. Д. з організаційно-адміністративними проханнями, зокрема, щодо отримання візи для подорожі в Америку, протекції про знайомство з Ч. Чапліном. «І ось я звертаюся до Вас, чи не зможете Ви спільно з товаришами, або Чапліним, або іншим будь-ким, виписати мене, страшно подумати, до Голлівуду хоча б на один місяць, вислати мені одну візу і шифр-карту. Я не знаю мови, але я все ж багато побачу, Сергію Михайловичу. Якщо під час мого перебування там розв'ядеться московське питання, я там же все Вам поверну. Крім усього, мені страшенно хотілося запропонувати Чапліну один мій сценарій. Я дуже багато над ним працював і дуже довго. Якщо він йому і не підійде, то в усякому разі він міг би знайти в ньому для себе кілька потрібних речей». Визнаючи, що «у нас його ставити не можна. Він пацифічний за змістом», О. Д. викладає в листі фавбу майбутнього сценарію: «Серед мільйонів звичайних людей, перетворених спеціальними прийомами в убивць і рубивць (війна), я розміщую одну середню людину. Власне, нижче середнього. Ніякими зусиллями з нього не вибили жодної цивільної ознаки. Не надбав він і жодної воєнної. Єдиний раз він осатанів. Це трапилось, коли унтер змусив його мало не в 30-й раз колоти опудало з випадом. Він колов його з моторішньою жорстокістю, як причину своїх поневірянь». І як фінал: «Після війни він повернувся в село. Вироблена звичка тягнути, не пускати і т. п. робить з нього жажіття села. Він хоче заледве не обгородити його проволокою». Скінчилось тим, що «у нього вкрали костюм і хрести. Він одягнувся в цивільне і відразу став таким же, яким був і до війни». У листі історію зі сценарієм О. Д. завершує поясненнями, у яких висловлена повага до Е., його досвіду орієнтації щодо попиту в західному кінематографі: «Я пишу Вам дуже примітивно, Сергію Михайловичу, й відтак, можливо, багато що Вам видасться наївним. Насправді, я думаю, усе це набагато глибше і цікавіше. Коли, однак, Вас це не зацікавить, то я і пропонувати не буду». 03.06.1934 Е. разом з О. Д. та іншими кінодіячами підписали лист, що був надрукований у газеті «Кіно» (№ 25), до радянського винахідника О. Шоріна, що було програмним актом, який відповідав зацікавленості митців у запровадженні звуку в радянському кінематографі. «Ви, Олександр Федоровичу, можете дати нам чудову зброю, яка значною мірою допоможе нам здобути перемогу». Суперечливість ставлення до Е. виявлялася іноді в листах О. Д. як до інших адресатів, так і до самого митця. У листах до останнього помітне шанобливе, інколи навіть запобігливе ставлення (1930). Залишилися спогади їхніх спільних знайомих про спілкування двох кінорежисерів. У своїх спогадах «До-

вженко та Ейзенштейн» О. Слісаренко згадує, що працюючи на «Мосфільмі», вони майже щодня зустрічалися. О. Д. часто приходив до Е. на фільмування. «Ейзенштейн зустрічав друга реплікою з “Аэрограда”: “Побігав я за вами вісім трудоднів і бачу, що недаремно”, – або словами, які Довженко якось сказав на зніманні: “І раптом з’явився аероплан”». Е., як зазначав О. Слісаренко, теж любив приходити на фільмування до О. Д. «потаєм»: «<...> сідав десь за декораціями і зачаровано слухав друга, який творив». Під час знімання, за свідченням О. Слісаренка, вони працювали «красиво», «не було метушні, панував спокій». Їх об’єднували погляди на мистецтво, спільність позицій щодо творення нового, небуденного в кінематографі, коло друзів тощо. Вони завжди були в опозиції до рутини та влади. Уже після смерті Е. на Всесоюзному з’їзді письменників у Москві (грудень 1954), О. Д. виступив на його захист: «Художня совість не дозволяє мені погодитися з твердженням співдоповідача С. Герасимова, що начебто Ейзенштейн з його помилковими теоріями був колись винуватцем багатьох наших помилок. Мені здається, що про художників, особливо про тих, які пішли з життя, потрібно судити по тому, у чому вони мали успіх, а не по тому, у чому в них були невдачі, в авангарді завжди було і буде важко. Ейзенштейн був великим бійцем нашого кіноавангарду. Він пізнав щастя перемог, тернистий шлях пошуків і згубну гіркоту терпкої отрути з чаші Івана Грозного, до якої навіряд чи потрібно було йому торкатися. Як людина, він завжди був більше, ніж його фільми». О. Д., який пережив багато власних трагедій, захищав Е., наче себе в майбутньому, після смерті, розуміючи можливість такого ж ставлення, беззахисність перед судом колег, нащадків, часу.

Основні тв.: Избранные произведения: в 6 т. Москва, 1964–1971; Мемуары / составление, предисловие, комментарии Н. И. Клеймана. Москва, 1997. Т. 1, 2; Неравнодушная природа. Т. 1: Чувство кино. Москва, 2004; Неравнодушная природа. Т. 2. О строении вещей. Москва, 2006.

Вибрана фільмографія (режисер): «Дневник Глума» (1923); «Стачка» («Чертово гнездо», «История стачки») (1924, режисер і сценарист); «Броненосец «Потемкин» («1905 год») (1925, режисер і сценарист); «Октябрь» (1927, режисер і сценарист); «Старое и новое» («Генеральная линия») (1929, режисер і сценарист); «Сентиментальный романс» / Le Romance sentimentale (1930, режисер і сценарист); «Да здравствует Мексика!» / «Qué viva México!» (1931); «Бежин луг» (1935–37, знищений); «Александр Невский» (1938, режисер і сценарист); «Иван Грозный» (1 серія) (1944, режисер і сценарист); «Иван Грозный» (2 серія, оповідь друга – «Боярский заговор»), «Иван Грозный» (незавершена 3-я серія) (1946, режисер і сценарист).

Лит.: Шкловский В. Их настоящее. Москва, 1927; Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Москва, 1974; Довженко О. Твори : в 5 т. Київ, 1984–85; Т. 4, Т. 5; Эйзенштейн С. Народження майстра. Полум’яне жит-

тя: спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973; Слісаренко О. Натхнення і краса. Полум’яне життя: спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973; Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1986.

І. Карева



ЕЛЛАН-БЛАКИТНИЙ
(справжнє прізвище Елланський)
Василь Михайлович

(31.12.1893, с. Козел, нині с. Михайло-Коцюбинське Чернігівської обл. – 04.12.1925, м. Харків) – письменник, публіцист, громадсько-політичний діяч. Навчався в Чернігівській бурсі (1905–10) та духовній семінарії (1910–14), Київському комерційному інституті (1914–15). Від 1917 – член УПСР. Лідер партії «боротьбистів» (1918–20). У 1920 партія ввійшла до складу КП(б)У. Е.-Б. поділяв ілюзії націонал-комуністів щодо можливості побудови нової України в союзі з більшовиками. Від 1921 – редактор урядової газети «Вісті», голова Держвидав України. Був організатором і редактором літературно-мистецьких видань: щотижневого додатка «Література, наука, мистецтво» (від 1925 – «Культура і побут»), газети «Вісті», журналу «Шляхи мистецтва», «Всесвіт», «Червоний перець». Організатор і голова спілки пролетарських письменників «Гарт» (1923–25). Виступав у пресі як теоретик, публіцист, критик (псевдонім В. Блакитний), згодом як поет (псевдонім В. Еллан), прозаїк (псевдонім А. Ортал), сатирик (псевдонім Валер Проноза), пародист (псевдонім Маркіз Попелястий). У 1930–50-х ім’я Е.-Б. було піддане вульгарній критиці, його твори було заборонено. Є підстави вважати, що саме Е.-Б. визволив О. Д. із в’язниці Харківської НК у 1920. Визволив у пошуках укр. працівників для газети «Вісті», де потім О. Д. і працював. Згодом О. Д. став членом партії «боротьбистів». Перебуваючи за кордоном, він ніби надіслав свої документи для вступу до КП(б)У – тоді «боротьбисти» вливалися до лав більшовицької партії. «Вони, – пояснював О. Д. в Автобіографії

1939, – були десь загублені, і знайдені випадково через кілька років, про мене й повідомив редактор газети, член ЦК В. Блакитний, за день до своєї смерті». В одному з донесень агента НКВС уже в 1940 згадуються минулі роки: «В 1923–24, когда я познакомился с Довженко, он был очень близок к Блакитному /Элланскому/ – редактору «Вістей», бывшему лидеру боротбистов. Мне кажется, что в те времена он был близок и с другими бывшими боротбистами из круга Блакитного – Шумским, Гринько, Максимовичем, Яловым и друг.». Цю близькість О. Д. зберіг на все життя, залишивши в собі хоча й наївну, але прекрасну віру в можливість творчих перетворень людини і людства.

Вибрані тв.: Удари молота і серця. Київ, 1920; Наші дні. Київ, 1925; Твори. Київ, 1958. Т. 1–2; Поезії. Київ, 1983.

Лит.: Адельгейм Є. Василь Еллан. Київ, 1959; Ні слова про спокій (Спогади про Василя Елана). Київ, 1965; Барабаш Ю. Червоний одсвіт революції. Про Василя Елана (Блакитного). *Жовтень*. 1966. № 7; Дзюба І. Вогнем гартований хорал. *Україна*. 1989. № 2; Крижанівський С. Блакитний В. М. *ЕСУ*. 2004. Т. 3; Корогодський Р. Довженко в полоні. Київ, 2000; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб. Київ, 2021. Т. 1.

С. Тримбач



ЕРДМАН

Дмитро Іванович /

ЭРДМАН Дмитрий Иванович

(20.04.1894, м. Рига, нині Латвійська Республіка – 1978, м. Фрунзе, нині Бішкек, Киргизька Республіка) – актор і режисер кіно. З. д. м. Киргизької РСР (1962). Походив з робітничої родини. У роки громадянської війни перебував у лавах РСЧА. Закінчив Школу екранного мистецтва (1922). Був завполітосвітою при Київському відділі Наросвіти (1923). З 1923 працював на Одеській кінофабриці ВУФКУ. Поставив у співавторстві з іншими режисерами три х/ф: «Безпритульні» (1928, Перша кінофабрика ВУФКУ (Одеса), «Болотяні вогні» (1930, там само) і «Мое» (1934, «Українфільм»). Як актор знімався в невеликих ролях у фільмах А. Кордюма, П. Чардиніна, В. Гардіна та А. Лундіна. У 1936–43 – режисер кінохроніки в Харкові, Ростові-на-Дону, Алма-Аті

(нині Алмати). Режисер Фрунзенської студії кінохроніки (1943–50), один з піонерів киргизької кінодокументалістики. Протягом 1950–70 працював на к/ст. «Киргизфільм» над монтажем понад 350 випусків кіножурналу «Радянська Киргизія», знімав документальні фільми. Створив образ німецького офіцера у х/ф О. Д. «Арсенал» (1928).

Вибрана фільмографія (актор): «Остап Бандура» (1924, реж. В. Гардин, робітник), «Укразія» (1925, реж. А. Лундін, Г. Стабовий, підпільник), «Лісовий звір» (1925, реж. А. Лундін, підпільник), «П. К. П.» (1926, реж. А. Лундін, Г. Стабовий, член повстанського комітету Наконечний), «Останній порт» (1934, реж. А. Кордюм, мічман) та ін.

Лит.: Кино и время. Вып. 3. Режиссеры советского художественного кино. Москва, 1963.

Л. Новікова



ЕРМЛЕР

(справжнє прізвище Бреслав

Володимир Маркович)

Фрідріх Маркович /

ЭРМЛЕР Фридрих Маркович

(13.05.1898, м. Режиця, нині Латвійська Республіка – 12.07.1967, м. Ленінград, нині м. Санкт-Петербург, РФ) – режисер, актор, сценарист. Н. а. СРСР (1948). Сталінська премія СРСР (1941, 1946 – двічі, 1951). Народився в родині робітника. Працював помічником провізора. Під час громадянської війни служив у РСЧА, у НК. У 1923–24 навчався на акторському відділенні Ленінградського інституту екранного мистецтва (нині Санкт-Петербурзький державний університет кіно та телебачення). Працював у сценічному відділі «Севзапкіно». У 1924 утворив Кіноекспериментальну майстерню. Ранні х/ф «Катка – бумажный ранет» (1926, спільно з Е. Іогансоном); «Дом в сугробах», «Парижский портной» (обидва – 1928) – життєві історії людей, яких звів випадок. Найкраща німа постановка Е. – «Обломок империи» (1929). У 1930-х відходить від монтажно-поетичного кіно і ставить соціально-побутові фільми на нагальні ідеологічні теми: «Встречный» про першу п'ятирічку (1932, спільно із С. Юткевичем), «Крестьяне» (1935) – про класову боротьбу на селі.

Біографічний кінороман «Великий громадянин» (1938–39) створюється в роки «Великого терору», де відкрито звеличується атмосфера страху і доносів. В експресивній військовій драмі «Она защищает Родину» зіграла одну з найпам'ятніших ролей актриса В. Марецька (1943). Повоєнні масштабні стрічки «Великий перелом» (1946, Велика національна премія, МКФ у Каннах) про Сталінградську битву, «Большая сила» (1950) про боротьбу радянських вчених з космополітами також належать до цих тем. Після смерті *Й. Сталіна* відходить від ідеологічно-вигаданих жанрів і тем. Під час «відлиги», коли відбувалася реабілітація простих людських почуттів, поставив ліричну і чуттєву стрічку про кохання – «Незавершенная повесть» (1955), де головні ролі зіграли Е. Бистрицька та С. Бондарчук. Е. був автором документальних фільмів «С Нью-Йорка в Ясную Поляну» (1962), «Перед судом истории» (1965). О. Д. підтримував з Е. переважно офіційні стосунки. Вони входили нерідко в ті ж самі організаційно-творчі структури (Центральне Бюро секції творчих працівників – обрані 13.01.1935), брали участь у

різноманітних обговореннях, дискусіях. У березні 1934 О. Д. в Будинку кіно виступив після перегляду фільму Е. «Крестьяне»: «Я стверджую, що мобілізаційна роль фільмів режисера Ермлера колосальна». Так само О. Д., головуючи на пленарному засіданні Комітету зі Сталінської премії СРСР (11.11.1940), підтримав фільм Е. «Великий громадянин», що був висунутий на здобуття.

Вибрана фільмографія (режисер): «Катя – бумажный ранет» (1926, спільно з Е. Іогансоном); «Дети бури» (1926, спільно з Е. Іогансоном); «Парижский портной», «Дом в сугробах» (1928); «Обломок империи» (1929); «Встречный» (1932, спільно з С. Юткевичем); «Крестьяне» (1934, спільно з М. Большинцевим, В. Портновим, 1935, Головний приз («Серебряный кубок») за програму к/ст. «Ленфільм»); «Великий громадянин» (1939, спільно з М. Блейманом, М. Большинцевим); «Она защищает Родину» (1943); «Великий перелом» (1945, МКФ у Каннах, 1946, Гран-прі); «Великая сила» (1949); «Незавершенная повесть» (1955).

Лит.: Самойлов О. Эрмлер. Ленинград, 1970; Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания. Ленинград, 1974; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1987.

І. Карєва

Є

ЄВДАКОВ

Олександр Васильович

(1889–1943). Працював директором хлібозаводу. Завдяки зовнішній схожості був запрошений на роль імператора Миколи II у фільмі «9 січня» (1925) про розстріл демонстрації робітників 9 січня 1905 року. Зіграв Миколу II у фільмі **О. Д.** «Арсенал» (1928). У титрах зазначений як А. Євдаков.



О. Євдаков
у фільмі
«Арсенал»

Л. Новікова

ЕКЕЛЬЧИК

Юрій Ізраїлевич

(18.09.1907, м. Мінськ, нині Республіка Білорусь – 17.4.1956, м. Москва нині РФ) – кінооператор. Сталінська премія СРСР I ступеня: «Богдан Хмельницький» (1942), «Сталинградская битва» (1950). Працював електромонтером у м. Дніпропетровську (нині – м. Дніпро). Навчався у Фінансово-економічному інституті (1922–27), закінчив ОДТК (1930), Київський кіноінститут (1936), де викладав у 1936–38. Першим у СРСР здійснив експериментальні широкоекранні зйомки. Перша самостійна робота – фільм «Останній каталь» (1931) – енциклопедія методів, розроблених на той час у кіно. Один з вершинних фільмів Є. – к/ф «Богдан Хмельницький» (1941), поезія світлопису якого просякнута глибоким відчуттям національного характеру, духом української пісенності, її ритміки, своєрідним гумором. Від 1943 працював на к/ст. «Мосфільм», де зняв такі фільми: «Кутузов» (зимова натура, 1943), «Свадьба» (1944), «Сталинградская битва» в художньо-документальному жанрі (1946; Сталінська премія, 1950), «Ревизор» (1952), «Вес-

на» (1947). У 1956 за-фільмував широкоекранний к/ф «Первый эшелон», у якому опрацьовано низку складних технічно-творчих рішень. Завершити зйомки завалила важка хвороба – павільйонні сцени дознімав С. Урусевський, успадкувавши від Є. техніку зйомки надкороткофокусним об'єктивом. У 1932



розпочалася творча робота з **О. Д.** – к/ф «Іван» (1932). Особливі обставини, пов'язані з арештом **Д. Демуцького**, обсяг і характер зйомок на будівництві Дніпрогесу вимагали поповнення операторської групи. До зйомок були запрошені **М. Глідер** та **Є.** Осягнення творчо-практичних особливостей творчого стилю **Демуцького** визначили відхід **Є.** від досвіду відомих на той час операторів **Е. Тіссе**, **А. Москвина**, **А. Головні** та початок виоформлення власного методу, який остаточно викристалізувався в подальшій роботі з **О. Д.**, **А. Роомом**, **І. Савченком**. Наступний етап – фільмування «Щорса» (1939), який **Є.** визначив як «прагнення до життєвої правди». Крім відтворення масштабності почуттів і міфопоетичної образності, складність і привабливість роботи над фільмом полягала ще й у необхідності зняти безліч найрізноманітніших просторових об'єктів – взимку і влітку, у селах і в містах. У масових сценах брало участь понад 25 тис. людей. Прагнучи «абсолютної простоти», оператор відкидав усе, що віддунювало «красивістю» і могло відволікти глядача від основного змісту подій. За наполяганням **О. Д.** **Є.** вирішує відмовитися від зйомок за сонячного освітлення, хоча похмура погода й ускладнювала тональне нюансування. Класичними стали зйомки епізоду відступу гетьманівської дивізії та форсування річки богунцями завдяки максимальній концентрації уваги глядача на чітко артикульованому, пластично та ритмічно, русі людських мас. Співдружність з **О. Д.** продовжилися під час фільмування художньо-документального к/ф «Визволення українських і білоруських земель від гніту польських панів та воз'єднання народів-братів в єдину сім'ю» (1940), у якому метод кінорепортажу вперше був використаний для створення епічної картини. Пізніше працював з **О. Д.** над к/ф «Прощай, Америко!» (перша кольорова картина **Є.**, 1950). Роботу було припинено, коли к/ф був відзнятий наполовину.

Тв.: Изобразительное мастерство в фотографии. Москва, 1951; Стремление к жизненной правде. Щорс. Київ, 1984.



О. Довженко на зйомках фільму «Іван»

Вибрана фільмографія (оператор): «Человек и шлак», «Останній каталь» (1931, реж. Л. Френкель); «Іван» (1932, реж. О. Довженко); «Велика гра» (реж. Г. Тасін), «Кришталевий палац» (реж. Г. Грічер-Черіковер; обидва – 1934), «Суворий юнак» (1935, реж. А. Роом); «Щорс» (1939, реж. О. Довженко); «Визволення» (1940, реж. О. Довженко, Ю. Солнцева); «Богдан Хмельницький» (1941, реж. І. Савченко); «Свадьба» (1944, реж. І. Анненський); «Сталинградская битва» (1949, реж. В. Петров); «Первый эшелон» (1956, реж. М. Калатозов).

Літ.: Ильин Р. Юрий Екельчик. Москва, 1962; Косач Ю. Фильмы про найдорожче. Київ, 1967; Кинолетопись: Аннотированный каталог киножурналов и документальных фильмов украинских студий (1923–1941). Київ, 1969; Мистецтво України : Біографічний довідник. Київ, 1987; Мішурін О. На съемках «Щорса». Щорс. Київ, 1984; Юрий Екельчик. Искусство Кино. 1984. № 1; Бутовский Я. Юрий Екельчик. Киноведческие записки. 2002. № 56.

В. Горпенко



Ю. Екельчик. Кадр із фільму «Щорс». 1939 р.



ЕККЕЛЬ Віллі / JAESKEL Willy

(10.02.1888, м. Бреслау, нині м. Вроцлав, Республіка Польща – 30.01.1944, м. Берлін, нині ФРН) – німецький живописець і графік, експресіоніст. Член Академії мистецтв (1919). У 1906–08 навчався в художній школі в Бреслау, потім – у Дрезденській академії образотворчого мистецтва під керівництвом Отто Гуссмана. З 1913 переїхав до Берліна, з 1915 – став членом Берлінської сецесії (художнє об'єднання, створене як антитеза до панівного академічного стилю). На початку Першої світової війни створив серію літографій «Memento mori», яку заборонила цензура. Був мобілізований до армії. На території Росії служив у роті, що виготовляла топографічні карти. Враження від перебування в Росії вплинули на ідею створення картин рос. природи та серії літографій на тему «Йов». У 1916–17 під час позачергової відпустки декорував стіни будинку відпочинку робітників кондитерської фабрики Бальзена в Ганновері настінними фресками («Мандрівник», «Споглядання», «Ніжність», «Спокій»). Після листопадової революції 1918 був обраний членом Пруської академії мистецтв, у 1925 почав викладати в Університеті мистецтв. Дістав звання професора й утримував приватну художню школу на Бісмаркштрассе (Берлін), одночасно працюючи викладачем у державній школі образотворчого мистецтва. У 1933, після приходу до влади нацистів, Є. втратив посаду викладача в школі, але після протесту студентів його поновили на роботі. У 1943 під час бомбардування Берліна в зруйнованій майстерні була втрачена частина картин художника. У ніч на 30 січня 1944 Є. загинув у майстерні під час авіаційного нальоту; його найкращі роботи пошкодила пожежа. Прізвище Є. як імовірного берлінського викладача О. Д. постало в статті М. Бажана «Олександр Довженко» (1929), де автор цитує ранній варіант «Автобіографії»: «Вчився малярства у професора Єкеля». Сьогодні більшість довженкознавців поділяє версію, що професійне навчання живопису О. Д. проходило у професора Є., «короля берлінських художників», як його називали.

вали на початку 1920-х. Альфред Крауц – перший, хто ґрунтовно дослідив берлінський період О. Д. і встановив реальну особу – професора Є., у якого міг навчатися О. Д. Гіпотезу німецького дослідника підтвердила родина художника. Аргументом також служив той факт, що Є. володів рос. мовою. Зафіксовано свідчення колишнього співробітника Лазаря Кантареви́ча, що О. Д. у 1925 згадував берлінського викладача живопису, який певною мірою володів російською. А. Крауц проводить порівняльний аналіз живопису Є. та кінематографічних образів О. Д. за спільними для творчості обох митців «іконографічними елементами»: «1. Людина серед природи; 2. Пейзажні картини з зображенням сонця і веселки як мотиву миру і родючості; 3. Образи дідів; 4. Батальні картини; 5. Портрети». Німецький дослідник поєднав мотиви різних рівнів – змістових і зображальних. На прикладі картини Є. «Сім'я» (1914) А. Крауц акцентував увагу на трактуванні мотиву родини і закоханих пар у творчості митців: Є. розглядає взаємодію людини і світу узагальнено, натомість творча максима О. Д. ґрунтується на соціальних і національних принципах. Очевидно, що змістові аспекти суттєво різні: О. Д. зіставляє образи з конкретними проявами дійсності, типізує явища; втілення подібних мотивів у Є. узагальнено-символічне. Спокійна урівноваженість «Сім'ї» та настрої тихої і світлої радості монументальних фресок Є. споріднені з кінообрусами О. Д. споглядальністю та пошуками краси й гармонії у світі. Митців поєднує намагання відобразити первозданну природу (наприклад, пейзажне тло «Сім'ї» та одвічні стихії в «Івані» й «Арсеналі»), проте відмінність зумовлена атрибутивними ознаками різних видів мистецтва. О. Д. фіксує фізичні форми і за допомогою специфічних засобів кіновирозності наділяє їх певним сенсом, режисер синтезує сили природи і вплив людини. Є. у живописі втілює власні уявлення про натуру. Очевидна паралель виникає у світосприйнятті обох митців. У серії літографій «Memento mori» (1914) Є. наявна чітка пацифістська позиція. На одному з графічних аркушів зображено чоловіка, що застиг у безнадійному воланні поряд з конем в агонії. Відчуття нісенітності війни поєднало Є. з учнем, у якого через кілька років в «Арсеналі» з'явився суголосний за змістом і зображальним рішенням образ. Викриття безглуздя війни німецький художник продовжив у графічному циклі «Йов», де оприявлено мотив відплати за гріховні дії. Вимучені люди й понівечена земля на літографіях – це кара людству, Є. зіставляє трагізм сучасності з біблійною образністю. Натомість О. Д., показуючи наслідки воєнних конфліктів, зосереджується на соціальному аспекті. Імовірно, О. Д. міг сприйняти деякі мистецькі ідеї Є. Після



В. Єккель. «Pin on Beimar»

повернення О. Д. до Харкова, він у розмові з О. Грищенком висловив думку: «Я за справжнє, велике маларство, що прикрашувало б життя, працю і побут радянських людей. Я маю на увазі робітничі клуби, Палаці культури та ін. подібні заклади. Щоправда, їх ще мало, вони ще бідні, прикрашаються поки що плакатами, літографічними портретами та гаслами, але незабаром на їхніх стінах з'являться високохудожнє полотно, фрески». Можливо, що під впливом ідей Є. (чотири настінні фрески в Ганновері) О. Д. прогнозував розвиток укр. мистецтва. Утім, цей факт навряд чи можна розглядати як пряме запозичення ідеї, тому що така думка була доволі поширеною. Радянські ідеологи вбачали в монументальному мистецтві потенціал, що мав великий вплив на маси. Ці мистецькі форми досягли вершин в Україні на межі 1920–30-х (наприклад, настінні фрески групи художників під керівництвом М. Бойчука). О. Д. дивився масштабно на монументальне мистецтво: відомі його ідеї про місто майбутнього, де настінні фрески були б гармонійно поєднані з природним оточенням. Попри те, що документальних свідчень про навчання О. Д. у Берліні не збереглося, сьогодні саме Є. вважають викладачем О. Д. під час його перебування в Німеччині.

Лит.: Довженко О. Збірка спогадів і статей про митця. Київ, 1959; Крауц А. Як починався митець. Довженко і світ. Київ, 1984; Грищенко О. З берегів зачарованої Десни. Київ, 1961.

О. Пашкова

Ж



ЖАРОВ

Михайло Іванович /

ЖАРОВ Михаил Иванович

(15.10.1899, м. Москва, нині РФ – 15.12.1981, м. Москва, нині РФ) – актор, режисер театру і кіно. Н. а. СРСР (1949). Герой Соціалістичної Праці (1974). Сталінська премія СРСР (1941, 1942, 1947). Закінчив театральну студію при театрі Художньо-просвітницької спілки робітничих організацій (1919). Працював актором у пересувному фронтovому театрі, Театрі Вс. Мейерхольда, Камерному театрі (1931–37). З 1938 у Малому театрі. У кіно вважався майстром епізоду. Фільми: «Мисс Менд» (1926, сумовитий трактирний), «Дон Дієго и Пелагея» (1928, Михайло Іванович, член «Товариства вивчення села»), «Путевка в жизнь» (1931, Жиган), «Возвращение Максима» (1937, Платон Димба), «Выборгская сторона» (1939, Платон Димба), «Петр Первый» (1937–39, Олександр Меншиков), «Близнецы» (1945, Вадим Єропкін), «Иван Грозный» (1945, 1958, Малюта Скуратов), «Мичурин» (1948) та ін., укр. стрічки: «Богдан Хмельницький» (1941, дяк Гаврило), «Чумацький шлях» (1959, Михайло Сілович). У спогадах Ж. зазначав, що його знайомство з О. Д. сталося до Другої світової війни на вечорі в Будинку кіно. «На той час там вирувало цікаве творче життя – обговорення зустрічі, перегляди. Нас було небагато і жили єдиною, дружною сім'єю». Ж. зіграв у фільмі О. Д. «Мичурин» роль пристава Хренова. Актор згадував, як О. Д. вже після війни запропонував йому виконувати цю роль. Після зустрічі з О. Д. біля готелю «Москва» Ж. несподівано «запросили до нього [О. Д. – І. К.] додому. Прощаючись, Олександр Петрович попередив, що,



Кадр із фільму
«Мичурин».
М. Жаров
у ролі пристава
Хренова.
1948 р.

можливо, я зніматимусь у його фільмі “Мичурин”». О. Д. затвердив Ж. без акторських проб. «Він користувався своїм методом – придивлявся, осягав “зерно” акторського характеру». Зберелося привітання Ж. з шістдесятиліттям О. Д., надіслане 24.01.1955: «Вдохновенный поэт нашей жизни, примите мое сердечное поздравление и пожелание Вам здоровья и многих лет творческой деятельности на славу советского кино». Ж. знявся в одній із ролей (Лаптев) у к/м фільмі «Ревизоры поневоле» (реж. Ю. Солнцева, 1954) за М. Гоголем.

Лит.: Жаров М. Тепло зустрічі. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973; Всемирный биографический энциклопедический словарь. Москва, 1998; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 2000; Иллюстрированный энциклопедический словарь. Москва, 2000; Театр: Энциклопедия. Москва, 2002; Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця, 2007; РГАЛІ. Ф. 2081. Оп. 1. Ед. хр. 930.

І. Карєва



ЖДАНОВ

Андрій Олександрович /

ЖДАНОВ Андрей Александрович

(14.03.1896, м. Маріуполь – 31.8.1948, Валдай, Новгородська обл., нині РФ) – радянський державний та партійний діяч, один із провідних ідеологів та організаторів сталінської доби. Народився в родині інспектора народних училищ. Навчався у Тверському реальному училищі (1910–1915), 3-й Тифліській школі прапорщиків (1916). У 1915 вступив до РСДРП (б). З 1916 призваний до армії. У червні 1918 розпочав службу в лавах РСЧА. Того ж року його обрано до Тверського губернського комітету

партії. У 1922 **Ж.** очолював Тверський губернський виконком. Упродовж 1922–1934 працював у Нижньому Новгороді першим секретарем губернського обкому ВКП (б) (1924–1929) та першим секретарем Горьківського крайкому партії (1929–1934). З 1927 обраний членом, з 1934 – секретарем ЦК ВКП(б). Після двох років невдалих спроб колег-партійців **Ж.** (тоді – надзвичайний комісар Літературного фонду) організував Перший з'їзд радянських письменників (17.08.1934–01.09.1934, м. Москва), на якому відбулася інституалізація методу соціалістичного реалізму, головну сутність якого **Ж.** означив як «служіння» існуючому державному режиму. Після вбивства **С. Кірова** **Ж.** був першим секретарем Ленінградського обкому і миському ВКП(б) (1934–1945), членом Військової ради Ленінградського військового округу (1935–1941). З 1935 – кандидат у члени Політбюро, з 1939 – член Політбюро ВКП(б). Член Виконавчого комітету Комуністичного інтернаціоналу (1935–1943). Співавтор (разом з Й. Сталіним і **С. Кіровим**) настанов з вивчення та потрактування історії, передусім у середній та вищій школах. Один з ініціаторів-керівників масових репресій 1930–40-х. У 1938–47 – голова ВР РРФСР. Керував життям Ленінграда під час блокади міста (1941–44). Голова ВР СРСР (12.03.1946–25.02.1947). Розпочата ще під час війни (одна з вихідних точок – обговорення у 1944 кіноповісті **О. Д.** «Україна в огні», за участі Сталіна) кампанія на придушення найменших ілюзій щодо можливостей демократичного розвитку повоєнного життя в країні дістала своє продовження 1946. Саме тоді **Ж.**, за прямими вказівками Сталіна, почав скеровувати систему гальмівних репресій, покликаних поставити під тотальний контроль партійних і державних органів культурне життя в СРСР. Система, яка дістала назву «ждановщина». Зокрема, саме **Ж.** готував та впроваджував у дію постанову про журнали «Звезда» і «Ленінград», у якій творчість письменників **М. Зоєнкіна** та **А. Ахматової** було піддано жорсткій, політично орієнтованій критиці. У 1946 з'явилася постанова ЦК ВКП(б) «О кинофильме „Большая жизнь“», якою було заборонено однойменну картину **Л. Лукова** та другу серію кінострічки «Иван Грозный» **С. Ейзенштейна**. У тому ж 1946 ЦК ВКП(б) схвалив постанову, де було критиковано КП(б)У за недостатню увагу до підбору й ідеологічно-політичного виховання кадрів у галузі науки, літератури та мистецтва. Ці постанови призвели до тяжких наслідків, серед яких – арешти діячів науки й культури. В Україні звинувачення політичного змісту було доповнено переслідуваннями за «ідеалізацію національного минулого» та «буржуазно-націоналістичні прояви». Крім того, «ждановщина» позначена тенденціями, спрямованими на ізоляцію від світових процесів, возвеличення мітичної рос. «душі» («найпередовіша література у світі» і т. п.), персоналізацією звинувачень в орієнтації на культурну спадщи-

ну Заходу. Укр. історик **С. Єкельчик** назвав Україну «експериментальним майданчиком для загальносоюзної кампанії ідеологічних чисток», коли фактично всю історичну науку звинуватили у фальсифікації історії під кутом зору нібито націоналістичних поглядів. Вересневий пленум правління СПУ 1947 звинуватив у націоналізмі письменників **І. Сенченка** (за повість «Його покоління»), **Ю. Яновського** (за роман «Жива вода»), **М. Рильського** (за твори «Мандрівка в молодість», «Київські октави»). Провідником «ждановщини» в Україні був **Л. Каганович**, який 1947 змінив **М. Хрущова** на посту першого секретаря КП(б)У і був майстром «перенавчання народів». **Ж.**, поряд із **Г. Маленковим** і **О. Щербаковим**, був головним джерелом інформації для Сталіна щодо культурних процесів. Так само **Ж.** діставав постійну інформацію від спецслужб. Зокрема, про політичні настрої і висловлювання **О. Д.** його інформував нарком Держбезпеки СРСР **В. Меркулов**: «Кинорежиссер Довженко **А. П.**, внешне соглашаясь с критикой его киноповести „Украина в огне“, в завуалированной форме продолжает высказывать националистические настроения. Довженко во враждебных тонах отзывается о лицах, выступавших с критикой его повести [«Украина в огні». – **О. В.**], особенно о т. Хрущеве и руководителях Союза советских писателей Украины, которые, по его словам, до обсуждения киноповести в ЦК ВКП(б) давали ей положительную оценку». «По агентурным данным, в своем новом сценарии об Украине он пытается освободиться от свойственных ему националистических концепций, однако это ему удается с трудом». **О. Д.** зустрічався зі **Ж.** під час створення свого першого кольорового фільму «Мичурин» («Жизнь в цвету»). Знімальний період збігся в часі з кампанією боротьби з генетикою, очолюваною тим же **Ж. О. Д.** записав у Щоденнику від 05.04.1948, що стрічка потрапила в «містичну полосу її обговорень на художній раді Великій». Якщо Сталін «відкинув мою працю», то **Ж.** «врятував от задухи». «Після зустрічі з ним, я, здавалося, ожив» – зазначає **О. Д.** в Щоденнику. Проте далі констатує: «...хоча п'єсу удушили, всупереч його думці». **О. Д.** створює нову кінострічку про селекцію, яка, зокрема, розвінчує вейсманізм-морганізм генетиків. «Гібридний» твір (за словами **О. Д.**) отримав найгучніший сигнал високої підтримки – Сталінську премію 1949. Після смерті **Ж.** 09.09.1948 **О. Д.** опублікував некролог «Светлый образ его останется в моем сердце» в газеті «Мосфильму» «За большевистский фильм». **О. Д.** справді вбачав у **Ж.** одного з високих заступників, коли вже взаємини зі Сталіним було унеможливлено. В одному з донесень агента спецслужб 1948 є інформація щодо стосунків **О. Д.** і **Ж.**, з посиланнями на свідчення Яновського. «Довженко много рассказывал Яновскому о Жданове. Яновский посмеивается, что это очередная влюбленность Довженко. Довженко рассказывает о Жданове

восторженно, как о замечательном, умном, образованном, культурнейшем человеке». У 1948 м. Маріуполь, де **Ж.** народився, дістало його ім'я (зворотне перейменування у 1989).

Лит.: Інформація наркома государственной безопасности СССР В. Н. Меркулова секретарю ЦК ВКП(б) А. А. Жданову о политических настроениях и высказываниях писателей 31.10.1944. *Родина*. 1992. № 1; Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008; Грабовський С. Жданов А. О. *ЕСУ*. Київ, 2009. Т. 9; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: зб. архівних документів. У 2 т. Київ, 2021.

О. Волошенюк



ЖУКОВ

Георгій Костянтинівч /

ЖУКОВ Георгій Константинович

(19.11.1896, с. Стрелковщина, нині РФ – 18.06.1974, м. Москва, нині РФ) – радянський військовий діяч. Маршал Радянського Союзу (1943). Чотириразовий Герой Радянського Союзу (1939, 1944, 1945, 1956). Закінчив кавалерійські курси (1920), курси вдосконалення командного складу кавалерії (1925) та вищого начальницького складу (1930). У 1922–39 пройшов шлях від командира полку до заступника командувача військового округу. У 1939 командував 1-ю армійською групою, яка спільно з монгольськими військами розгромила основні сили японської 6-ї армії на річці Халхін-Голл. У 1940 – командувач військами Київського особливого військового округу, у січні-липні 1941 – начальник Генштабу та перший заступник наркома оборони СРСР. Під час Другої світової війни – член Ставки Верховного Головнокомандування, заступник Верховного Головнокомандувача, перший заступник наркома оборони. На посадах командувача фронту та координатора дій фронтів брав участь у багатьох операціях радянської армії – як переможних, так і невдалих. Серед останніх – Ржевсько–Вяземська (втрати – 776 889 осіб) і Ржевсько–Сичовська (193 683 особи). 8 травня 1945 від імені Верховного Головнокомандування СРСР прийняв капітуляцію нацистської Німеччини, 24 червня того ж року – парад Перемоги в Москві. Після війни – командувач групи радянських військ і військової адмі-

ністрації в Німеччині, 1946 понижений у посаді до командувача Одеського військового округу через підтримані *Й. Сталіним* звинувачення в надмірних амбіціях, приписуванні собі керівної ролі у війні та привласненні трофейного майна. Від 1948 – командувач Уральського військового округу. Після смерті *Й. Сталіна* – перший заступник міністра оборони (1953), міністр оборони і член президії ЦК КПРС (1957). Підтримав *М. Хрущова* у змові проти *Л. Берії* (1953) та протистоянні з групою *В. Молотова*, *Л. Кагановича*, *Г. Маленкова* (1957). У тому ж році знятий з посади міністра через звинувачення у спробах насадити культ власної особи й вивести армію з-під партійного контролю, від 1958 – у відставці. У 1969 в Москві вперше опубліковано його 2-томник «Воспоминания и размышления», які багаторазово перевидувалися різними мовами. **О. Д.** був особисто знайомий з **Ж.** Ставився до нього з пошаною, віддаючи данину його військовому таланту. Про це свідчать, зокрема, щоденникові записи митця. «Есть у нас гениальный Жуков, а мы все время толчем Суворова», – записує **О. Д.** 09.04.1944. 06.11.1943, у день визволення Києва, читаємо запис: «Був прийємний, як і завжди, *М. С.* [*Хрущов*. – *С. Т.*] і маршал Жуков, чудесний маршал». Уже ретроспективно, у короткому спогаді, про ті ж дні й години визволення Києва: «За дві години, приблизно опівдні, ми з *М. Хрущовим*, маршалом Жуковим поїхали в Київ. Поруйновані шляхи, паdale, словом, все, як на війні» (16.11.1945). А в червневому записі 1945 йдеться про парад Перемоги на Красній площі – «мій любимий маршал Жуков прочитав урочисту і грізну промову перемоги». Утім, коли маршал згадав про мільйони убієнних в роки війни, ніхто з присутніх на площі не зняв капелюха. «Тридцять, якщо не сорок мільйонів жертв і героїв, ніби провалились в землю, або й зовсім не жили, про них згадали, як про поняття». **О. Д.** не міг не знати про ставлення до **Ж.** в армії, де його незрідка називали «м'ясником» – за те, що людське життя для нього було малозначущим фактором військових дій. Мільйонні жертви були для нього лише засобом досягнення військових цілей. Про ставлення **Ж.** до **О. Д.** свідчать спогади *Ю. Солнцевої*. «Жуков любил Довженко, и когда была первая годовщина после смерти Довженко и я не смогла прийти на эту годовщину, мне сказали, что пришел Жуков, сидел один в кресле. К нему никто не подошел, не посчитал нужным подойти, он был тогда в опале, и так просидел в одиночке, посмотрев картину о Довженко и выслушав выступающих, он одиноко ушел домой». Опальний маршал цікавився подробицями долі опального митця.

Лит.: Карпов В. Маршал Жуков. Опала. Москва, 1994; Соколов Б. Неизвестный Жуков: портрет без ретуши в зеркале эпохи. Минск, 2000; Дерейко І., Лисенко О. Жуков Г. *ЕСУ*. 2009, Т. 9; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки. Київ, 2014.

С. Тримбач

З



ЗАБРОДІН

Володимир Всеволодович /

ЗАБРОДИН Владимир Всеволодович

(05.07.1942, м. Казань, нині РФ – 19.10.2018, м. Москва, РФ) – рос. кінознавець, історик кіно. У 1969 закінчив кінознавчий факультет ВДІКу (майстерня А. Грошева, М. Власова). Працював редактором відділу теорії та історії кіно в журналі «Искусство кино», старшим редактором видавництва «Искусство», завідувачем видавничого відділу Бюро пропаганди радянського кіно, головним редактором ВТВО «Кіноцентр». З 1992 – заступник директора з науки видавництва Музею кіно в Москві. З 2006 працював науковим співробітником НДІ кіномистецтва. З 1998 – співробітник редакції наукового журналу «Киноведческие записки». Редактор-упорядник понад ста видань про кіно. В останні роки у фокусі досліджень З. перебувала мистецька та наукова спадщина С. Ейзенштейна, цікавили кінознавця і трансформації життєвої долі кіномитця. Побачили світ одразу кілька книжок про кінокласика. У 2009–12 З., у співавторстві з Є. Марголіт, упорядкував «Щоденникові записи» О. Д., вивчивши і прокоментувавши всі щоденникові тексти з архіву О. Д. у ЦДАЛМ. Видання, здійснене у співпраці вчених з України й Росії, побачило світ 2013.

Вибрані тв.: Ейзенштейн о Мейерхольде. Москва, 2005; Ейзенштейн: попытка театра. Москва, 2005; Ейзенштейн: кино, власть и женщины. Москва, 2011; Александр Довженко. Щоденникові записи. 1939–1956 / упоряд. Забродін В., Марголіт Є.; підгот. тексту: Забродін В., Євстигнеева А. (рос. мова); Тримбач С., Чутунова О. (укр. мова). Харків, 2013

Лит.: Ковалов О. Владимир Забродин. Живой. Сеанс. 26.10. 2018.

С. Тримбач



ЗАГОРСЬКИЙ

(справжнє прізвище Лукашевкер)

Борис Григорович

(1893–28.10.1937) – режисер і сценарист кіно, перекладач і культуролог. Походив з родини одеських фінансистів. У 1917–1918 – актор на кіностудіях Берліна. З 1918 працював у Петроградському кінокомітеті. На шпальтах часопису «Кіно» в 1920–30-х виступав з аналітичними статтями про можливості впливу екранних творів на глядацьку аудиторію і про роль звука в художньому образі фільму, а також із нарисами про європейську кінематографію. У 1930 оприлюднив переклад з німецької розділів книжки Гайнца Умбера «Тонфільм» про технічні особливості й переваги звукового кіно. Серед його режисерських робіт – культурфільми «У. Ч. Х.» (1928) про роботу Українського Червоного Хреста та «По Ойратии» про індустріалізацію Алтайського краю. Над звуковим рішенням останнього працював з композитором І. Белзою. Наприкінці 1920-х зіграв епізодичні ролі в кількох фільмах студії ВУФКУ на морську тематику: пасажера на пароплаві в «Підозрілому багажі» (1926) Г. Гричера-Чериковера, шпигунів у «Бухті смерті» (1926) А. Роома та «Сумці дипкур'ера» (1927) О. Д. У 1928, коли в ході дискусії про реалізованість соціального замовлення в кінопродукції ВУФКУ комерційний успіх картини М. Шпиковського «Три кімнати з кухнею» протиставлявся скромним касовим зборам «Звенигори» О. Д., З. виступив зі статтею «Кіно й глядач: [про негативне сприйняття глядачами кінофільму «Звенигора»]. Він обстоював ідею, що по справжньому оцінити шедевр О. Д. може тільки глядач, при звичаний до зразків високого мистецтва. «Чим глибша думка творця, тим сильніші рефлекси глядача, тим глибший вплив фільму», – зазначав він і додавав, що натомість «глядача привчили до того, що в кіно він повинен приходити з невеликою кількістю примітивних рефлексів». З. наполягав, що соціальним замовленням ВУФКУ мало стати виробництво не однієї, а «десятьків “Звенигор”». П. Довженко згадувала, що гарно вихований і вишуканий З. мав великий вплив на О. Д., з яким його поєднували

багаторічні дружні стосунки. У фільмі О. Д. «Арсенал» (1928) знявся в ролі солдата, який під час Першої світової війни загинув від «звеселяючого» газу. Активно цікавився процесом створення цього фільму, зокрема монтажем. У «Голлівуді біля Чорного моря» Ю. Яновський зафіксував промовисту репліку О. Д.: «Загорський! – кричу я несамовито. – Я вам голови поодриваю! Та плівка ж мені дорожча за кохану жінку. Геть з монтажною, проклятий акторе!». Останньою кінороботою З. стала картина «Том Соер» (1936, реж. Л. Френкель, Г. Затворницький), у якій він створив сатиричний образ татуса Фінна. Заарештований за звинуваченням у шпигунській діяльності. 20.10.1937 постановою особливої наради при НКВС СРСР засуджений до найвищої міри покарання. Розстріляний 28.10.1937; реабілітований у 1989.



Кадр
із х/ф «Арсенал».
Б. Загорський
у ролі солдата

Вибрані тв.: Кіно й глядач [про негативне сприйняття глядачами к/ф «Звенигора»]. Кіно. 1928. № 4 (40).

Вибрана фільмографія (актор): «Валерія Бельмонт» (1918, реж. В. Черноблер), «Вибух» (1927, реж. П. Сазонов, інженер рудника Климович), «Навздогін за долею» (1927, реж. М. Терещенко), «Митя» (1927, реж. М. Охлопков, розпорядник танців), «Цемент» (1927, реж. В. Вільнер, інженер Шрамм), «Не затримуйте руху» (1930, режисер П. Коломойцев, інспектор трамвайної станції), «Квартали передмістя» (1930, реж. Г. Гричер-Чериковер, Бобрік), «Негр із Шеридана» (1932, реж. П. Коломойцев, Чарлі), «Молодість» (1934, реж. Л. Луков, білий офіцер Касьян) та ін.

Літ.: Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація. Київ, 2002; Олександр Довженко вчора і сьогодні. Затемнені місця біографії. Збірник матеріалів, 2005; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: збірник архівних документів : у 2 т. Київ, 2021. Т. 1. 1919–1940.

Л. Новікова

ЗАМИЧКОВСЬКИЙ Іван Едуардович

(08.01.1869, м. Київ – 15.07.1931, м. Одеса) – актор театру і кіно. З. а. УРСР (1926). Походив з родини механіка Київської цукроварні. Працював підмайстром у друкарні, машиністом. Виступав у різних театральних трупях: Й. Сетова, П. Бояновського, Л. Сабініна, Т. Колесниченка, у Народному театрі, очолюваному П. Саксаганським. Неодноразово

його запрошували до своїх антреприз росіяни, але З. не залишав укр. театру. У 1918 вступив до Державного драматичного театру (нині Дніпровський національний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка). З 1925 – в Українському музично-драматичному театрі ім. Жовтневої революції (нині Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька), де, зокрема, зіграв Городничого в «Ревізорі», спеціально поставленому Марком Терещенком для Віктора Петіпа, який грав Хлестакова. Його найкращі ролі за понад чотири десятиліття сценічної кар'єри зіграні у постановках: «Дай серцю волю» (Микита), «Бурлака» (Панас), «Мазепа» (Іван Мазепа), «Богдан Хмельницький» (Богдан), «Мартин Боруля» (Мартин), «Запорожець за Дунаєм» (Карась), «Лісова пісня» (Лісовик), «Мищанин-шляхтич» (Журден), «Скапен» (Аргон) та ін. Історик театру В. Василько називав З. «одним з виключних талантів українського театру», «актором колосальної творчої інтуїції», що «мав силу зберегти й донести до часів відродження українського театру мистецьку чистоту, високу майстерність». *Остан Вишня* визнавав З. «рівним з найкращих і прекрасним серед рівних» в амплу характерного актора. Кар'єру в кіно розпочав у 1926, знявшись одразу в шести картинах ВУФКУ, серед яких була й кінокомедія О. Д. «Ягідка кохання».

З., вільно почувуючись у комедійному матеріалі, побудував на поєднанні реалістичної та буфонадної стилістик роль респектабельного старого пана,



І. Замичковський (праворуч)
у фільмі «Ягідка кохання»

якому в магазині замість придбаної ляльки до рук потрапляє «ягідка кохання». З **О. Д.** актор був знайомий ще до цієї постанови, про що свідчать спогади **О. Швачка**. До класики укр. кіно увійшли філігранно продумані й подані **З.** образи у фільмах ВУФКУ: «Тарас Шевченко» (1926, Щепкін), «Беня Крик» (1926, Глечик), «Гамбург» (1926, робітник Ельснер), «Два дні» (1926, швейцар Антон), «Тарас Трясило» (1927, сотник Кобза), «Борислав сміється» (1927, Ван-Гехт), «Сорочинський ярмарок» (1927, Грішник), «Джимі Гігінс» (1928, лікар Сервус), «Охоронець музею» (1930, професор Корнієнко) та ін. Був одним з найупізнаваніших обличчя ВУФКУ, де його зазвичай вважали «актором старої школи». Тогочасна кінокритика називала мистецький успіх **З.** «старанно підготованим висновком із всієї історії української культури». Письменник **Г. Доброскок** присвятив йому драму «Шинкарка» (1911). До 100-річчя актора к/ст. «Укркінохроніка» випустила фільм «Незабутнє» (1969), у якому на основі документів, фотографій, спогадів друзів і колег відтворено життя і творчість артиста.

Лит.: Гудін Е. Актор. І. Є. Замичковський. *Кіно*. 1927. № 13; Дузь І. Іван Едуардович Замичковський. Київ, 1962; Дузь І. Театр імені Жовтневої революції. Київ, 1975; Кулага І. Іван Замичковський. *Мистецтво*. 1969. № 5. URL : <https://vufku.org/names/ivan-zamychkovskiy/>.

Л. Новікова



ЗАЦ

Мойсей Борисович

(05.01.1904, м. Одеса – 1942, поблизу м. Севастополя) – кіносценарист. Учасник Другої світової війни, мав бойові нагороди. Від 1922 займався журналістикою, друкувався в журналах. «Безбожник» і «Шквал». Від 1924 працював на Першій кінофабриці ВУФКУ. За його сценаріями знято такі х/ф: «Свіжий вітер» (1926, у співавторстві, реж. Г. Стабовий), «Земля кличе» (у співавторстві, реж. В. Баллюзек), «Напередодні» (за мотивами оповідання «Гамбринус» О. Купріна; обидва – 1928), «Нічний візник» (1929, реж. Г. Тасін), «Хранитель музею» (1930, реж. Б. Тягно), «Приймак» (1931, режисер В. Журавльов), «Зореносці» (1932, у співавторстві, режисер

О. Штрижак), «Страта» (1934, реж. М. Білінський). З 1927 **О. Д.** поставив х/ф «Сумка дипкур'єра» за сценарієм **З.** та **Б. Шаранського**, який мав детективно-пригодницьку фабулу та відповідний жанровий стильовий формат. В основі – реальна історія загибелі радянського дипломатичного кур'єра. Є підстави вважати, що режисер дещо змінив сценарну конструкцію, ввівши, зокрема, мотив постійного стеження, знайомий **О. Д.** за перебуванням у радянському концтаборі в кінці 1919. У 1935 **З.** виїхав до Москви. Разом з **М. Островським** написав сценарій «Як гартувалася сталь» (не реалізований). Під час Другої світової війни воював у партизанському загоні. Загинув у 1942 під час оборони Севастополя радянськими військами.

Лит.: Череватенко Л. Зац М.Б. *ЕСУ*. Київ, 2010. Т. 10.

С. Тримбач



ЗЕЛІНСЬКИЙ

Корнелій Люціанович / ЗЕЛИНСКИЙ Корнелий Люцианович

(06.01.1896, м. Москва, нині РФ – 25.02.1970, м. Москва) – літературознавець, літературний критик, письменник. доктор філологічних наук (1964). Закінчив філософський факультет Московського університету (1918). Працював у Раднаркомі УСРР редактором секретно-інформаційного відділу, потім секретарем Малого Раднаркому УСРР. З 1923 жив і працював у Москві. Один із засновників і теоретиків групи конструктивістів (1924). Працював старшим науковим співробітником Інституту світової літератури АН СРСР (Москва, 1948–69). Досліджував питання теорії та історії зарубіжної і укр. літератури. Автор праць про **П. Тичину**, **О. Д.**, **М. Рильського**, **М. Бажана**, **О. Копиленка**. Співавтор і редактор «Нарису історії української радянської літератури» (Київ, 1954). Автор повісті «Семейная хроника Ларцевых» (Ленинград, 1933). Жив у Москві в Будинку письменницького кооперативу і на дачі у с. Переделкіно (нині вулиця О. Довженка, 6), був сусідом **О. Д.** Залишив спогади про **О. Д.**, опубліковані у збірках «Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця» (Київ,

1959); «Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка» (Київ, 1973); «Довженко в воспоминаниях современников» (Москва, 1982). Мемуарист акцентує увагу на зосередженості **О. Д.** на майбутньому людства, на творенні ним образів майбутнього. «Довженко для мене – Людина-майбутнє». **О. Д.** ділився із **З.** творчими планами. «Я задумав сценарій про космічний політ людей. Найважче – це проникнути в душевний стан аеронавтів. Адже вони будуть нечувано відірвані від землі. І водночас вони житимуть тим, що залишили на ній». **З.** відтворює епізод участі **О. Д.** у Другому з'їзді письменників 1954 у Москві, його виступ, присвячений опануванню людиною космосу. «Він був дуже вродливий на трибуні, Олександр Довженко, зі своєю усмішкою, ледь квапливою мовою, з м'якою українською вимовою. Він взагалі був вродливий тією не солодкою, а мужньою і серйозною вродою, якою природа обдаровує своїх обранців. Срібло синіни з роками ніби ще звеличує цю красу ореолом пережитого». «В останні роки, – згадував **З.** – ми бачились з Довженком щотижня, а то й частіше. Щонеділі він приїздив до себе на дачу в Переделкіно. Велика кімната, заставлена взимку квітами, правила нам за місце для розмов. А потім ми гуляли з ним по саду...». Мемуарист переповідає подробиці бесід, які стосувалися, зокрема, роботи митця над фільмом «Мичурин». Масштаб особистості **О. Д.** викликав порівняння з *В. Маяковським*. «І не дарма, – свідчить мемуарист, – Маяковський з такою пильною цікавістю стежив за творчістю Довженка. Я пригадую, як свого часу, напередодні моєї поїздки до Парижа, мав відбутися громадський перегляд фільму “Земля”. “Ви не можете поїхати, не подивившись цього фільму”, – казав мені Маяковський. – Довженко – майстер, у якого треба вчитися». У спогадах **З.** йдеться і про останній день життя **О. Д.**, – 25.11.1956, який минув на дачі в Переделкіно. «Це був день, коли земля лежала навколо у глибоких білих-білих снігах. Як шапка, вона накрила і його будинок, що став схожий на зачарований замок. Пригадалось тургеневське “Утро туманное, утро седое...”. Весь цей день у Довженка боліло серце. Він лежав, але все-таки подзвонив мені. “Залишайтеся, Сашко, – сказав я, – залишайтеся. Побережіть себе. Увечері прийду до вас, і ми продовжимо нашу розмову про суть життя”. Довженко засміявся: “Суть його незбагненна, а тому я повинен зараз їхати”. Він поїхав, але крихітний тромб, що причаївся десь в артеріях, скористався з напруженої поїздки і за кілька годин зупинив його серце».

Вибрані тв.: Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. Москва, 1929; А. А. Фадеев: Крит.-биограф. очерк. Москва, 1956; Дмитрий Гулиа: Крит.-биограф. очерк. Москва, 1956; Литературы народов СССР. Москва, 1957; На рубеже двух эпох: Литературные встречи 1917–

1920 гг. Москва, 1959; Легенды о Маяковском. Москва, 1965; В изменяющемся мире: Портреты, очерки, эссе. Москва, 1969.

Лит.: Зелінський К. Людина-майбутнє. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; Чорна Н., Горбань С. Зелінський К. Л. *ЕСУ*. Київ, 2010. Т. 10.

С. Тримбач

ЗЕЛЬДОВИЧ Григорій Борисович

(13.05.1906, м. Тульчин, нині Вінницької обл. – 29.09.1988, м. Київ) – редактор, кінокритик. З. п. к. УРСР (1969). Навчався на кінознавчому факультеті ДІКу (кінець 1920-х). Працював редактором на Київській кінофабриці (1930–35), у Головному управлінні кінематографії (1935–56), на ККХФ ім. О. Довженка (1956–69), у Кінокомітеті при РМ УРСР (1969–75). Викладав у КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого (1970-ті). Як редактор працював з кінорежисерами **О. Д.** (фільм «Іван»), *І. Савченком*, *М. Роммом*, *Л. Луковим*, *В. Івченком* та ін. З початком кампанії голобельної критики на х/ф «Іван» виступив на його захист. У відповідь ортодоксальна партійна критика звинуватила **З.** у створенні «атмосфери захвалювання», у якій народжуються «елементи непогрішимості, замкненості, групівщини». Подав докладний аналіз фільму «Аероград», зокрема проаналізувавши центральні образи кінострічки (1936). Автор спогадів про **О. Д.**, неоприлюднених (архів к/ст. ім. О. П. Довженка). У спогадах, зокрема, зафіксовано ряд нереалізованих **О. Д.** задумів, серед них – фільм на матеріалі життя євреїв. **З.** був завербований НКВС (під псевдо «Альберт») і писав донесення, у яких висвітлювались різні аспекти життєдіяльності **О. Д.**

Вибрані тв.: Зростання творчої спрямованості автора «Аерограда». *Радянське кіно*. 1936. № 4; Самое важное, самое массовое из искусств. Москва, 1940 (у співавторстві); Как кино служит человеку. Москва, 1952; Кіно служить людині. Київ, 1963 (у співавторстві); Дума про народний подвиг. Київ, 1978 (у співавторстві).

Лит.: Таран Ф. З питань про фільм «Іван». *Кіно*. 1932. № 19–20; *Комуніст*. 1932; Брюховецька Л. Як повчали Майстра. *Кіно. Театр*. 2017. № 1; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: у 2 т. Київ, 2021.

С. Тримбач

ЗЕМГАНО (справжнє прізвище Юцевич) Ігор Федорович

(17.06.1903, м. Санкт-Петербург, нині РФ (за іншими даними – с. Хрипівка Вінницької обл.) – 12.01.1967, м. Одеса) – актор, театральний та кінорежисер. З. а. УРСР (1960). У 1922–25 навчався в Київській консерваторії (нині Національна музична академія України ім. П. Чайковського). Закінчив режисерський факультет ОДТК (1928). Працював

режисером у театрах Харкова, Ленінграда й Одеси. У 1947–57 – головний режисер Театру музичної комедії в Києві. Викладав у КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого у 1946–51. Постановник к/ф: «Українські мелодії» (1945, у співавторстві з З. Ігнатовичем), «Центр нападу» (1946, у співавторстві із С. Дерев'янським), «Сватання на Гончарівці» (1958, за Г. Квіткою-Основ'яненком), «Звичайна історія» (1960). З 1926 О. Д. зняв З. в епізодичній ролі фотографа у фільмі «Ягідка кохання». Призначений у жовтні 1940 на посаду художнього керівника ККХФ. О. Д. закликав колектив студії дружно зустріти серед нових режисерів З.

Лит.: Довженко О. З новим роком! За більшовицький фільм. 1941. 1 січня; Кино и время. Москва, 1963. Вып. 3; Мистецтво України: Біографічний довідник. Київ, 1997.

Л. Новікова



ЗЕМЛЯК

Василь Сидорович

(справжнє прізвище ВАЦЕК Вацлав, чеською VACEK Václav)

(23.04.1923, с. Конюшівка Вінницької обл. – 17.03.1977, м. Київ) – письменник і кіносценарист чеського походження, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка (1978). Учасник Другої світової війни. Закінчив Житомирський сільськогосподарський інститут (1950). Письменник був помічений після появи друком двох його повістей «Рідна сторона» (1956) та «Кам'яний Брід» (1957). Потім написав повісті «Гнівний Стратіон» (1960) і «Підполковник Шиманський» (1966). На стилістику його літературних творів вплинула робота кіносценаристом. У 1963–66 працював редактором і головним редактором на ККХФ ім. О. Довженка. З 1964–69 – керівник сценарної майстерні, створює кіно-

повісті «Олесь Чоботар», «Новели Красного дому», «Останній патрон» (1956–63). У них відчувається потяг до динамічної фабули, чіткого окреслення жанрової структури. А в сценарії (у співавторстві) х/ф «Совість» (1968, реж. В. Денисенко) відтворено екзистенційну ситуацію вибору за трагічних обставин війни. Романи «Лебедина зграя» (1971; за його мотивами знято х/ф «Вавилон ХХ», 1979, режисер І. Миколайчук) та «Зелені Млини» (1976) – приклади стилістики, поіменованої тогочасною критикою «хімерною прозою». Реальне і фантастичне, побутово-приземлене і романтично піднесене сплітаються тут в органічній сув'язі. З., вочевидь, імпонував О. Д. як стилем, так і світоглядом. М. Вінграновський пригадував, що О. Д. звернув увагу на ранні твори З.: «Йшла розмова про нашумілий роман Дудінцева [“Не хлебом единым”. – С. Т.]. Потім Довженко почав розповідати про якусь нову українську повість (то була “Рідна сторона” Василя Земляка, про уявну дамбу через Берингову протоку). Враз запитав мене, чи не пишу я віршів». Деякі деталі підтверджуються спогадами В. Іванова: «В його кімнаті побачив нові книжки українських авторів: Олександр Петрович стежив за українською літературою і часто відвідував магазин “Українська книга” на Арбаті. Читали? – він показав мені книгу. На обкладинці значилося: “В. Земляк. Рідна сторона. Київ”. – Не читав. – Візьміть і обов'язково прочитайте. З'явився гарний письменник з добрими почуттями...».

Вибрана фільмографія (сценарист): «Люди моєї долини» (1960, у співавторстві, реж. С. Навроцький); «Новели Красного дому» (1963, реж. М. Машенко); «Дочка Стратіона» (1964, у співавторстві, реж. В. Левін); «На Київському напрямку» (1967, у співавторстві, реж. В. Денисенко); «Совість» (1968, у співавторстві, реж. В. Денисенко); «Важкий колос» (1969, реж. В. Денисенко); «Відвага» (1971, реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич); «Вавилон ХХ» (у співавторстві, реж. І. Миколайчук).

Лит.: Іванов В. Садівничий. Полум'яне життя. Спогади про О. Довженка. Київ, 1973; Земляк В. Чарівний кін. Київ, 1978; Тримбач С. Корни и крылья. Искусство кино. 1980. № 6; Вінграновський М. Вибрані твори. Київ, 1986; Слабошпицький М. Василь Земляк: Нарис життя і творчості. Київ, 1994; Василь Земляк в усмішках Миколи Машенка. Київ, 2006; Лабінський М. Химерна проза Василя Земляка. Пам'ять століть. 2008. № 3.

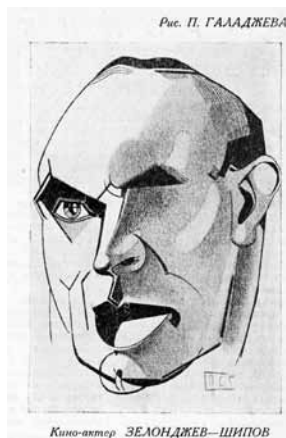
С. Тримбач

ЗЕЛОНДЖЕВ-ШИПОВ

Георгій Михайлович

(09.02.1895, м. Белгород, нині РФ – 18.04.1963, м. Москва, нині РФ) – актор, режисер, сценарист, письменник, перекладач. Дружина – актриса МХАТУ А. Дмоховська. В одній могилі з ним і дружиною похований режисер і сценарист Ю. Желябужський. Закінчив гімназію в м. Прилуках. Учасник перевороту 1917 і громадянської війни, керував пар-

тизанським загоном. Поставив за власним сценарієм х/ф «П'ять хвилин» (1928, у спів-авторстві з А. Бала-чиком). Написав сце-нарій до х/ф «Чорний парус» (1928, у співав-торстві з Б. Фельдманом). Після 1930 від кі-нематографа відійшов, присвятив себе літе-ратурній праці й пе-рекладам. Перекладав російською твори класи-ків укр. і білоруської літератури, зокрема «Захара Беркута» І. Франка. Писав під псевдонімом Георгій Шипов. У к/ф О. Д. «Сумка дипкур'ера» (1927) знявся в ролі другого дипкур'ера.



Кино-актор ЗЕЛОНДЖЕВ – ШИПОВ



Кадр із фільму «Сумка дипкур'ера»

Лит.: Дунарь И. Дело жизни – литература и кино. Наш Белгород. 2005. № 6.

Л. Новікова

ЗЕРОВ

Микола Костянтинович

(28.04.1890, м. Зіньків, нині Полтавської обл. – 03.11.1937, урочище Сандармох, Карелія, нині РФ) – поет, перекладач, літературознавець. Навчався в Охтирській (1900–03) та Першій Київській (1903–08) гімназії. Закінчив історико-філологічний факультет Київського університету Святого Володимира (1914). Вчителював у м. Златопілля (1914–17), м. Києві (1917–20) та м. Баришівці (1918–20). Викладав у Київському архітектурному інституті (1918–20) і Київському архітектурному технікумі (1923–25). З 1923 – професор, потім завідувач катедри Київського інституту народної освіти. Літературну діяльність розпочав у 1912. У 1919–20-х редагував журнал «Книгарь». Був неофіційним лідером літературного угруповання «неокласиків». Друкувався в найпомітніших тогочасних журналах («Червоний шлях», «Життя і революція», «Зоря»,

«Літературно-науковий вісник» тощо). Автор збірки «Камена» (1924), книжки нарисів «Леся Українка» (1924), «Нове українське письменництво» (1924), збірки літературно-критичних статей «До джерел» (1926), «Від Куліша до...» (1928). Упорядкував антологію «Нове українське письменство» (1920). Блискуче перекладав як прозу, так і поезії з білоруської, англійської, німецької, італійської, французької, рос. мов, із латини та їдишу. У 1930–33 викладав теорію перекладу в Українському інституті лінгвістичної освіти (Київ). У вересні 1934 З. звільнили з викладацької, а в листопаді того ж року – і з наукової роботи в університеті. У січні 1935 виїхав до Москви, де підробляв перекладами російською давньоримських поетів. 27.04.1935 заарештований у підмосковному містечку Пушкіні, а 20.05.1935 відправлений до Києва на допити. Суд відбувся 1–4 лютого: З. інкримінували керівництво укр. контрреволюційною націоналістичною організацією (вирок – 10 років таборів). Покарання відбував у Соловецькому таборі особливого призначення. За постановою трійки НКВС Ленінградської області від 09.10.1937 потрапив до сумнозвісного «соловецького етапу», вивезений на материк і страчений 03.11.1937 в урочищі Сандармох. Уже після реабілітації З. видано «Вибране» (Київ, 1966), «Твори в двох томах» (Київ, 1990), «Українське письменство» (Київ, 2003). Вважається (разом з М. Рильським) найбільшим майстром сюжетної форми, доведеної до високого ступеня досконалості. У сонеті «Відповідь» (22.03.1935) – віршованій відповіді В. Коряку, літературному критикові вульгарно-соціологічного напрямку – використано образ Івана О. Д.: «Дарма твій гнів, дарма твої докори <...> Іван зламав свій заповідний круг, Глуху обмеженість, батьківський плуг Іван спалив у цій печі могутній. А ти мені верзеш безсило ... ти! – Що ці співучі і тугі дроти “Загадувати кажуть про майбутнє”». У приватному листі З. зізнавався: «Образ Івана в цьому сонеті взятий з Довженкового фільму (знаменитого фільму, на мій погляд) [фільм «Іван» – Л. Ч.]».

Основні тв.: Антологія римської поезії. Київ, 1920; Нова українська поезія. Антологія. Київ, 1920; Нове українське письменство. Київ, 1924. Вип. 1; До джерел. Київ, 1926; Словацький. Мазепа. Трагедія на 5 актів / переклад і вступна стаття М. Зерова. Київ, 1926; Від Куліша до Винниченка. Збірник статей. Київ, 1929.

Л. Череватенко



ЗОЛОТОВЕРХОВА**Інна Іванівна**

(05.01.1933 м. Харків – 13.11.2010, м. Київ) – мистецтвознавиця, бібліотекознавиця, бібліографка. Закінчила філологічний факультет КДУ ім. Т. Г. Шевченка (1956). У 1957–88 працювала в Центральній науковій бібліотеці АН УРСР. У 1974–88 була завідувачкою сектору естампів та репродукцій (від 2002 – відділ образотворчих мистецтв) НБУВ. Дослідниця образотворчої спадщини **О. Д.**, авторка монографій «Довженко-художник» (у співавторстві з Г. Коноваловим), «Український радянський кіноплакат 20–30-х років», ряду мистецтвознавчих публікацій про **О. Д.** у періодичних виданнях. Книжка «Довженко-художник» висвітлює маловідому сторінку творчої біографії **О. Д.** – його мистецьку діяльність. На матеріалах архівних, музейних, бібліотечних зібрань Києва, Харкова, Москви проведено ґрунтовний аналіз малярського доробку **О. Д.**, його критичних та публіцистичних

статей з питань образотворчого мистецтва, а також зібрано спогади його сучасників, колег та однодумців. Видання містить ілюстрації, які презентують політичні й побутові карикатури, автопортрети, портрети відомих діячів, шаржі, обкладинки до журналів і книжок, малюнки до фільмів, плакати, виконані художником переважно в 1923–26.

Основні тв.: Довженко-художник. *Новини кіноекрану*. 1963. № 5; «Сашків» олівець. *Літературна Україна*. 04.06.1963; 3 малюнка в кадр. *Літературна Україна*. 27.09.1963; Пристрасність, принциповість. *Радянська культура*. 26.12.1963; Словом, пензлем, кінострічкою. *Київська правда*. 29.1.1964; Грань таланта (К 70-леттю со дня рождження А. П. Довженко). *Советская культура*. 08.09.1964; Довженко-художник. Київ, 1968; Український радянський кіноплакат 20–30-х рр. Київ, 1983; Довженко-портретист. *Кіно-Театр*. 1997. № 6.

Літ.: Жданова Р. Золотоверхова Інна Іванівна. *Українські бібліографи: Біографічні відомості. Професійна діяльність*. Бібліографія. Київ, 2008. Вип. 1.

Л. Гутник

I



ІЛЬЧОВ Леонід Федорович / ИЛЬИЧЁВ Леонид Фёдорович

(15.03.1906. м. Катеринодар, нині РФ – 18.08.1990, м. Москва, нині РФ) – радянський філософ і партійний діяч. Доктор філософських наук, дійсний член АН СРСР (з 1962). Лауреат Ленінської премії (1960). У 1918–24 – робітник. Член ВКП(б) з 1924. Закінчив Північно-Кавказький комуністичний інститут (1930), Інститут червоної професури (1937). У 1937–44 займався викладацькою діяльністю. Близько 20 років працював у центральній пресі: відповідальний секретар журналу «Большевик» (1938–44); головний редактор газети «Известия» (1944–48); головний редактор газети «Правда» (1951–52); завідувач відділу преси МЗС СРСР (1953–58), у той же час очолював редакцію журналу «Международная жизнь». Організатор та ідеолог пропагандистських кампаній, зокрема зі цькування «лікарів-убивць», «безрідних космополітів» тощо. У 1952–56 – кандидат у члени ЦК КПРС. Після смерті *Й. Сталіна* спочатку займав другорядний пост – завідувач відділу друку і члена колегії МЗС СРСР (1953–58), у 1958 висунутий *М. Хрущовим* на посаду завідувача відділу пропаганди та агітації ЦК КПРС по союзних республіках. На кілька років став головним ідеологом партії. У 1961–65 – секретар ЦК, голова Ідеологічної комісії. Ідеолог хрущовської антирелігійної кампанії. Член ЦК КПРС (1961–66). У 1965–89 – заступник міністра закордонних справ СРСР 1989 – радник при МЗС СРСР. **І.** керував художньою радою

к/ст. «Мосфільм», яка була створена в 1947 після постанови Оргбюро ЦК ВКП(б) про к/ф «Большая жизнь» Л. Лукова, де, на думку партійців, відбулися злісні спотворення радянської дійсності. До складу худради входили: С. Данилов (головний редактор «Правди»); Н. Михайлова (секретар ЦК ВЛКСМ); Д. Заславський (фельетоніст); письменники Л. Леонов, А. Сурков, І. Еренбург, А. Барто, М. Прилежаєва; кінорежисери *С. Герасимов* і *М. Ромм*. Надалі доля кожного сценарію і фільму залежала від рішень художньої ради. Неллі Морозова, яка в 1947–54 працювала редактором у сценарному відділі Міністерства кінематографії СРСР, так описувала засідання: «Худрада засідала в парадному залі. Стіл, покритий зеленим сукном, утворював букву “Т”. На чолі сидів голова Ільчов, члени ради – один проти одного. За окремим столом зліва від Ільчова – міністр Большаков. Це була продумана позиція: не поруч з Ільчовим, а окремо, якби не ставлячи крапки над “Т” в ієрархії влади». У серпні 1945 **О. Д.**, після звільнення з посади худрука ККХФ, поновився на к/ст. «Мосфільм», де «запустився» зі сценарієм «Жизнь в цвету» про біолога-селекціонера Мічуріна. Цей сценарій він писав довше, ніж усі інші. Обговорення художньою радою «Жизни в цвету» припадає на часи «малюкартиння», коли задля досягнення виняткового художнього рівня кожному стрічку розглядали довго і «вдумливо». **О. Д.** довелося неодноразово проходити процедуру засідань, де він «потрапив у дивовижну містичну смугу її обговорень на художній раді великій». У листі до *Д. Демуцького* **О. Д.** писав, що фільм «не твориться, а мучиться, скрипить, лається, проклинає мерзоту, що обліпила кінематограф, як короста». Перша версія фільму була розкритикована на художній раді, після чого в **О. Д.** стався інфаркт і він був змушений перезняти дві третини картини. *С. Тримбач* у книж-



Плакат до х/ф «Мицурин»

ці «Загибель богів» наводить версію кінознавця Є. Марголіта цього, що справжньому ляльководу Сталіну не сподобалося тепле прийняття кінематографістами стрічки опального О. Д. та й, мабуть, і запитуваність п'єси «Жизнь в цвету», яка йшла в кількох театрах. 13.03 та 27.03.1948 рада обговорила перероблений сценарій фільму, який дістав назву «Мичурин». Тричі (11, 18 і 26.11 того ж року) хурда обговорила вже фільм «Мичурин», який таки дозволила випустити на екрани, звісно, не без перегляду й погодження Сталіним, який дивився всі «умовно прийняті» фільми. У січні 1949 фільм вийшов на екрани і отримав після стількох поневірянь Сталінську премію 2 ступеня. Себто на долю О. Д. випало з десятка засідань під керівництвом І. О. Д. писав: «Сталін любил смотреть мои фильмы и каждый раз давал указания, что и где надо переделать. Он покорежил “Жизнь в цвету”. Она после переделок превратилась в “Мичурина”. А это уже другая картина. Совсем не моя». Н. Морозова свідчила: «Довженко при своєму ярлику “великого майстра” боявся ради. Тому що він щиро служив своїм талантом мистецтву, він вірив. Пару разів після хурдади він важко захворював».

Лит.: Авто/Біо/Кіно. URL : <http://www.dovzhenkocentre.org/articles/2/>; Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956. Харків, 2013; Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця, 2007; Кино, которое хочется читать. URL : <http://cineticle.com/magazine/812-about-michurin.html>.

О. Волошенюк



ІВАНОВ Віктор Михайлович

(13.02.1909, м. Козятин, нині Вінницької обл. – 18.06.1981, м. Київ) – кінорежисер, сценарист, прозаїк. З. д. м. УРСР (1974), лауреат Державної премії ім. О. Довженка (1999, посмертно). Учасник Другої світової війни. Закінчив ВДІК (Москва, 1936; курс С. Ейзенштейна). Працював режисером і начальником Свердловської кіностудії (1947–49); начальником виробничого відділу Міністерства кінематографії Литви та художнім керівником Литовської

кіностудії (Вільнюс, 1949–50). Від 1950 – режисер ККХФ. Екранізація п'єси М. Старицького та І. Нечуя-Левицького – х/ф «За двома зайцями» (1961) – належить до найпопулярніших вітчизняних кінотворів. Так само екранізував комедії «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка (1957), «Ні пуху, ні пера» (за мотивами «Мисливських усмішок» Остапа Вишні, 1973). Поставив х/ф «Пригоди з піджаком Тарапуньки» (1955), «Олекса Довбуш» (1959), «Ключі від неба» (1964), «Непосиди» (1967)), «Вулиця тринадцяти тополь» (1969; обидва – у співавторстві), «Веселі Жабокричі» (1971), «Оглядини» (1979), «Снігове весілля» (1980). Також написав сценарій х/ф «Бджоли і люди» (за мотивами однойменного оповідання М. Зоценка (1963, реж. О. Светлов; Головний приз кінофестивалю у Відні, 1965). Автор збірки творів для дітей: оповідань «Наша Наташа» (1954), «Дорожка» (1958), «Чіль» (1967; усі – Київ), віршів «Доделки-переделки», «Сатирический патруль» (обидві – Ленінград), «Попади!» (Москва; усі – 1960). І. є автором спогадів про О. Д., які насичені багатьма цікавими, а іноді просто унікальними спостереженнями. Його стосунки з О. Д. мали тривалу історію – ще до війни молодий режисер почав працювати в Києві, потому була війна. У спогадах І. є цікавий факт. Вони зустрілися в щойно визволеній столиці України в листопаді 1943. «Олександр Петрович розгорнув переді мною плани створення нової української кінематографії та кіноінституту в Києві. Він надзвичайно радів, що студія вціліла, що сад не згорів, що вже готується реевакуація студії з Ашхабада». І ще одне свідчення щодо педагогічних задумок, пізніших часів: «Олександр Петрович збирався ставити “Поему про море” разом з Київською студією. В групу хотів увести 5–6 асистентів, які стали б ядром його творчої майстерні». Тоді, у середині 50-х, уже набравши курс у ВДІКу, «відвідував інститут ім. І. Карпенка-Карого [Інститут театрального мистецтва. – С. Т.], де попередньо відбирав собі учнів. До кабінету директора запрошувалися юнаки, з якими Олександр Петрович розмовляв, просив їх зіграти який-небудь епізод». У «Щоденникових записях» О. Д. І. згадується багато разів. «Приїхавши до мене з фронту з-за Фастова, Віктор Іванов, плачучи, розповів мені, що він більш не може воювати в своїй частині. Його комбатальйона, у якого він працює замначштаба, некий майор Валентин Костюченко ненавидить українців смертною ненавистю, особливо мобілізованих в окупованих [дотепер. – С. Т.] районах, у звільнених районах. Він називає їх мерзотниками, що запродали Росію. “Словяне-запродавці” – це його лайка. “Словяне, брати – словяне, запродавці” – це базікає двадцятивосьмилітній виблядок, командуючи якимось там батальйоном на нещасній своїй батьківщині, що породила отаке падло. Віктор плакав. Віктор руський залізничник,

що виріс на Україні і вважає себе чесно і чисто її сином». Окрема частина спогадів І. про О. Д. відведена періоду війни. «Війна застала Довженка за підготовкою до зйомок “Тараса Бульби”. Коли над Києвом з’явилися німецькі літаки і на території студії були вириті щілини, в яких за сигналом тривоги зобов’язані були ховатися студійці, Олександр Петрович не входив у щілину, він сідав біля входу в неї і дивився на “хейнкелі”, що летять над Києвом <...>. Студія евакуювалася до Ашхабаду. Невдовзі туди приїхав Олександр Петрович з Юлією Іполитівною і її мамою. Їм дали досить простору кімнату з маленьким передпокоем, куди заледве вміщувалися їхні три валізи. Ми часто приходили до них. Зазвичай це були режисери: Володимир Ігнатович, Лазар Бодик, Шмідгоф, оператор Олексій Мішурін, редактор Галина Коваленко, іноді до нас приєднувався письменник Юрій Дольд-Михайлик <...>. Він вирішив пробиватися до Москви, аби звітти вирушити на фронт. За доброго збігу обставин з Куйбишева надійшла урядова телеграма. Олександр Петрович, як заступник голови комісії із Сталінських премій, запрошувався до Куйбишева на засідання комісії. Довженко запропонував мені їхати разом з ним. Ми зібралися в дорогу. В Куйбишеві була вже зима, а теплого одягу у нас не було. В студійній костюмерній ми вибрали якісь страшні бекеші і сірі шапки-вушанки. Юлія Іполитівна поклала в полотняну торбину шматок сала, дві буханки хліба і з десяток головок часнику. В іншу торбинку були покладені ліки: з серцем у Олександра Петровича ставало все гірше. Ми їхали до Куйбишева. У довгій дорозі, як водиться, ми багато говорили. Олександр Петрович писав, сидячи на диванчику, робив начерки майбутнього сценарію і вів записи в щоденнику. Десь під Оренбургом потяг занесло снігом. Їжа закінчувалась, у наших сусідів по вагону її не стало зовсім. Олександр Петрович запропонував мені: “Дістанемо, Вікторе, торбу”. В торбі зберігався наш недоторканий запас. Довженко дістав залишки хліба, сала, порізав його на часточки і став розносити по купе, пригощаючи попутників. Нарешті приїхали до Куйбишева. Вдень Олександр Петрович був на засіданнях комісії, а я в інформбюро збирав необхідний матеріал для сценарію “Україна в огні”. Увечері він знайомився з матеріалами, робив записи, іноді ми засиджувалися до ночі. Головною темою розмов був фронт. Програма дій на фронті була запланована вже давно – Довженко хотів бути політпрацівником. Писати оповідання, полум’яні листівки до народу України, до німецьких солдат, бути придатним на фронті, – всім, чим може бути корисним художник і письменник. Він запропонував мені йти за ним. Однак я ще раніше прийняв рішення йти на фронт, але не в якості ад’ютанта, а солдатом, що більше пасувало до мого прізвища <...> 1944. Я застав Довженка в Москві,

в квартирі на Можайці. Він дивився через вікно на асфальтний проспект, закладений автомобільними шинами. Олександр Петрович сказав: “І дивлюсь я за вікно та думаю, чого це асфальт за моїм вікном, а не Дніпро тече?”. Сумував Олександр Петрович за Україною, за Києвом. Кожне слово і вісточка звітти були йому дорогими. Траплялось, дзвониш з Київського вокзалу, а він питає: “А що ви зараз робите?” – і я, ніби за обумовленим паролем, кажу: “Нічого”. А у відповідь: “Ну, тоді приїздіть до нас, снідати”. І починалися розпитування, ґрунтовні, про кожну людину, про кожне дерево, про садівників і квітників. Олександр Петрович мріяв і сподівався, що скоро повернеться на київську студію. Та переїзд до Києва так і не відбувся».

Тв.: Садівничий. *Полум’яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; Воспоминания об А. П. Довженко. *Довженко без гриму*. Київ, 2014.

Лит.: Іванова-Солодовникова О. А ця похмура людина зніматиме комедії. *Кіно-Театр*. 2007. № 6; Безручко О. Відомий і невідомий учень Довженка. *Сучасність*. 2007. № 11–12; Подолинний А. Іванов В. М. *ЕСУ*. Київ, 2011. Т. 11.

С. Тримбач

ІВАНОВ

Святослав Павлович

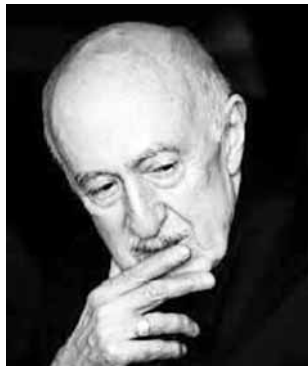
(29.10.1918, м. Київ – 07.04.1984, м. Київ) – укр. кінознавець, кандидат мистецтвознавства (1973). З. п. к. України (1968). Закінчив філологічний факультет КДУ ім. Т. Г. Шевченка (1941). Учасник Другої світової війни. Був депутатом міськради. Після короткого навчання в зенітно-ракетному училищі в 1941 займав командирські посади в зенітних частинах. Нагороджений орденами Вітчизняної війни II ступеня, Червоної Зірки, двома орденами Трудового Червоного Прапора. Був редактором газет «Комсомольское знамя» (1949–54), «Вечірній Київ» (1956–62). У добу, коли він очолював Державний комітет РМ УРСР з кінематографії (1963–72), відбувся короткий розквіт вітчизняного кіномистецтва, реалізували свій творчий потенціал режисери С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Осика, Б. Івченко, К. Муратова, О. Муратов та ін. Був деканом кінофакультету і доцентом кафедри кінознавства КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (1976–84). Автор сценаріїв ряду науково-популярних фільмів. У 1973 захистив у ВДІКу кандидатську дисертацію «Український художній фільм 60-х років», у якій висловив власне бачення творчих і виробничих аспектів розвитку національного кіномистецтва. Генеалогію вітчизняного поетичного кіно І. виводив від О. Д., якого назвав «першим великим поетом екрана в кінематографі українському та найяскравішим представником цього напрямку у всій радянській кінематографії». Простежуючи розвиток поетичної мови О. Д., І. відзначав «рух в рамках романтичної, по-

етичної естетики» і водночас «рух від абстрактної, розумової, заданої символіки до образу, народженого дійсністю, реальними людськими стосунками». Продовження цього руху дослідник знаходив у творчості молодих режисерів 1960-х. Важливим для розуміння мистецьких процесів цієї доби І. вважає досягнення зв'язку екранної спадщини О. Д. з народною думою, фольклорною тропікою, билинними характерами героїв. У цьому зв'язку вбачав велику силу О. Д., а в закладеній ним традиції – невичерпне джерело для творчого збагачення українського кіномистецтва.

Тв.: Найважливіше з мистецтв. Київ, 1969; Кіно. Політика. Політичний фільм. Київ, 1980; Український художній фільм 60-х років. *Поетичне кіно: заборонена школа*. Київ, 2001.

Лит.: Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. (Кінодовідник). Київ, 2004.

Л. Новікова



ЮСЕЛІАНИ

Отар Давидович /

ოტარ დავითაშვილი

(02.02.1934, м. Тбілісі, нині Грузія) – кінорежисер, сценарист, актор. Навчався на механіко-математичному факультеті Московського державного університету. У 1961 закінчив режисерський факультет ВДІКу (майстерня О. Д. та М. Чіаурелі). У 1962 І. поставив к/м стрічку «Квітень» / «აპრილი», а в 1964 зняв документальний фільм «Чавун», показавши в ньому один день роботи металургійного заводу. Уже для цих фільмів був характерний оригінальний режисерський стиль, який яскраво виявився в його першій повнометражній картині «Листопад» (1966), яка була відзначена в Каннах і отримала нагороду Міжнародної федерації кінопреси ФІПРЕССІ та *Жоржа Садуля* за найкращий дебют. У 1971 на екрани вийшов фільм «Жив співаючий дрізд» / «ოცო მამუცი მგალობელი», а в 1976 режисер поставив фільм «Пастораль» / «პასტორალი», який отримав приз ФІПРЕССІ на Берлінському фестивалі. Саме «Пастораль» стала найближчою до світогляду О. Д. з її цілковитою екранною орга-

нікою життя, усіх його порухів. З початку 1980-х І. працює у Франції, там він зняв декілька документальних і х/ф: «Фаворити Місяця» / «Les Favoris de la lune» (1984, Спеціальний приз журі Венеційського кінофестивалю), «І стало світло» / «Et la lumière fut» (1989), «Розбійники. Глава 7» / «გაზაგაბო. თავი» VII (1996), «Шантрапа» / «Chantrapas» (2010, в одній з ролей укр. актор Б. Ступка), «Зимова пісня» / «Chant d'hive» (2015) та ін. Про свого учителя, О. Д., І. Розповідає у своїх інтерв'ю доволі часто. Зокрема, і у фільмі свого однокурсника по ВДІКу Р. Сергієнка «Сповідь про вчителя»: «Выхода не было, и я пошел в кино. Моим учителем во ВГИКе был Александр Довженко. Через год он умер от инфаркта. Тяжелые были времена. Кинематографисты умирали от безысходности. Тогда были кинорежиссеры-орденоносцы – Эйзенштейн, Довженко, Александров, Зархи. Им вешали орден Ленина, а это тяжелый груз для совести. Довженко имел сильное влияние на студентов – самой своей статью, непреклонностью, вкусом, требовательностью к себе. После его смерти наш курс остался без руководителя. Так мы и закончили институт. Ни одного негодая среди нас не было». З іншого інтерв'ю: «Довженко был разочарованный романтик, вот что с ним произошло. Вера в то, что после революции новый мир будет торжествовать, – это все от неграмотности. От незнания, как жило человечество до этих пор. Довженко тоже допускал потрясающие глупости – он снял какой-то фильм про Мичурина, необъяснимо кошмарный фильм! К концу жизни вдруг решил подсунуть властям фигу – снять “Поэму о море”. Картина эта могла быть очень серьезной, если бы не попала в руки к Солнцевой. А тут какая-то сволочь испортила ему начало “Поэмы о море”, и Довженко так и умер от разрыва сердца. Мы на втором курсе тогда были. На курсе было двое грузин – я и Георгий Шенгелая. Мы над Довженко тихо посмеивались. Видно – профессии научить не может. Вместо того чтобы учить ремеслу, читал “Зачарованную Десну”. Поэт. Видно, что достойный человек, видно, что взгляд ясный. Сидим в аудитории, а какой-то плотник что-то заколачивает. Довженко попросил перестать, тот его послал. Довженко встал, хлопнул дверью и ушел. Раздражительный был и капризный. Со мною учились украинцы Лариса Шепитко и Роллан Сергиенко. Роллан и сейчас мой товарищ. Он остался верным учеником Довженко». Щодо «неграмотності» О. Д. – тут варто заперечити. Майстер справді не вчив своїх учнів ремеслу – цього вчили інші викладачі. О. Д. налаштував світоглядну матрицю студентів, оскільки вважав: режисер без світогляду не може стати автором твору, він приречений бути ремісником і «крутити» чужі сюжети. І насамкінець: «<...> нарешті опинився одним із 19 студентів майстерні, якою керував Довженко <...>. Декому

він накреслив весь життєвий шлях, особливо Ларисі Шепітько і Роланові Сергієнку <...>. Він багато страждав, бо не зміг стати конформістом <...>. Він справді вважав, що робітники та селяни прийшли до влади, щоб створити одвічне щастя на всій землі». І додав: «Його наснагою був процес життя. А я, молодий студент, часто-густо був цим розчарований, бо не мав відчуття оволодіння режисурою як фахом, і тому час від часу відвідував лекції Ромма».

Тв.: Навчаючись у Довженка / за ред. В. Войтенка. КІНО-КОЛО. 2021.

Літ.: Брашинский М. О. Иоселиани. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Санкт-Петербург, 2001. Т. 1.

С. Тримбач



ИСААКЯН

Левон Геворкович /

ԼԵՎՈՆ ԳԵՎՈՐԿՅԱՆ

(16.04.1908, м. Александрополь, нині Республіка Вірменія – 03.03.2010, м. Єреван, Республіка Вірменія) – вірменський актор, режисер документального кіно. З. д. м. ВРСР (1966). Закінчив екстерном театрознавчий факультет Єреванського театрального інституту (1956). З 1930 працював актором і помічником режисера на Єреванській кіностудії. У 1949–1953 – заступник міністра з виробництва фільмів Міністерства кінематографії ВРСР, а з 1953 – режисер «Вірменфільму». За власним визначенням, прийшов у режисуру, щоб розповісти людям про свою країну, її історію, культуру. Зіграв одну з головних ролей (Мосі) у першій екранізації «Ануш» (1931), зроблений І. Перестіані. Зняв понад 20 фільмів, серед яких: «Камені Вірменії» (1947), «Хачатур Абовян» (1948), «Радянська Вірменія» (1950), «Рідна пісня» (1960), «Ваграм Папазян» (1965), «По Вірменії» (1973) та ін. Разом з О. Д. працював над картиною «Страна родная» (1946), у якій вперше показано документальні кадри 1915 про різанину вірмен в Османській Туреччині. І. у десятирічному віці на власні очі бачив, як до його рідного міста прибували тисячі біженців із Західної Вірменії – з Муша, Вана, Битліса. О. Д., який був художнім керівником і автором дикторського

тексту проекту, мав нагоду доповнити доступні йому в процесі роботи над фільмом історичні матеріали й документи свідченнями сучасника вірменської трагедії. Фільм «Страна родная» так і не отримав обіцяної Сталінської премії, був покладений на полицю до хрущовської відлиги. У 2009 – до 101-го дня народження режисера – Національний кіноархів Вірменії випустив «Страну родною» на цифровому носії.

Літ.: В кинематографе тему геноцида армян впервые подняли в 1946 году. *Hayafisha*. 2009. 24 квітня.

Л. Новікова



ИЩЕНКО

Федір Васильович

(05.05.1912, с. В'язівка, нині Черкаської обл. – 06.09.2001, м. Київ) – актор театру і кіно. З. а. України. Закінчив КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого (1940). Учасник Другої світової війни. Працював у Київському обласному театрі, Київському театрі оперети. Зіграв ролі у х/ф «Малахів курган» (1944), «Киянка» (1958), «Таврія» (1959), «Кров людська – не водиця» (1960), «Дмитро Горлицвіт» (1961), «Назад дороги немає» (1970) та ін. Знявся в ролі рядового червоноармійця Петра Чижика у х/ф «Щорс» О. Д. Роль невелика, але напрочуд важлива у світоглядній композиції стрічки. Саме Чижик вступає в розмову зі Щорсом (Є. Самойлов) щодо майбутнього, його образів і засобів його досягнення. Саме цей носій народного погляду на світ прилучається до дум і сподівань інтелектуала Щорса, його філософії, яка багато в чому була відбитком поглядів О. Д. І. вступає в ролі свідка в документальному фільмі «Важко перші 100 років» (1996, реж. Ю. Терещенко) – з оповіддю про зйомки х/ф «Щорс», методи роботи О. Д. з акторами. Про те, що працюючи над фільмом, О. Д. весь час думав про свою наступну роботу – картину «Тарас Бульба», яка не відбулася. Зокрема, О. Д. пропонував І. роль Остапа.

Літ.: Капельгородська Н, Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004; Історія українського кіно : у 5 т. Київ, 2016. Т. 2.

С. Тримбач

Й



ЙОГАНСЕН

Майк /

ЙОГАНСЕН Михайло Гервасійович

(28.10.1895, м. Харків – 27.10.1937, м. Київ) – письменник, перекладач, літературознавець, мовознавець, сценарист. Закінчив Харківський університет (1917). З 1919 почав писати вірші укр. мовою. Автор збірки поезій «Д'горі» (1921), «Кроковее коло», «Революція» (обидві – 1923), «Доробок» (1924). Член Спілки пролетарських письменників України «Гарт», куди входив і О. Д.; «Техномистецької групи А» та ВАПЛІТЕ, де так само перебував О. Д. Й. мав ґрунтовну філологічну освіту, був автором теоретичних праць («Елементарні закони версифікації (віршування)», «Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків» та ін). У відгуках про творчість Й. не раз відзначалася деяка домінація раціонального над чуттєвим та інтуїтивним. «Майстер слова. Ювелір форми. Пише дивно. Залюблений у Комуно соромливо й інтимно. Роздум бере гору над уявою. Дуже вчений, і це – біда його й козир водночас». У другій половині 1920-х та в 1930-ті Й. писав переважно прозу. Ще 1925 під псевдо В. Вецеліус побачив світ авантюрно-пригодницький роман «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» – доволі успішна спроба творення екзотичного для укр. літератури жанру. Надалі продовжив пошуки, пишучи незвичні жанрово-стильові твори, передусім ідеться про оповідання «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної

Альцести у Слобожанську Швайцарію» та «Неймовірні авантури дона Хозе Перейри у Херсонському степу» (1928, 1929) – авантюризм фабули помножена на пародії та одверте комікування з елементами містифікації. Тим самим була закладена певна мистецька традиція, що «почасти озвалася в українській “химерній прозі” 1960–70-х, як також “інтертекстуальність” та деякі інші риси того, що запанувало в сучасній “постмодерністській” прозі». Перу Й. належать також твори для дітей та книга нарисів «Подорож людини під кепом (Єврейські колонії)» (1929), «Подорож у Дагестан» (1933) та «Кос-Чагил на Ембі» (1936). Спільно з Ю. Тютюнником написав сценарій х/ф «Звенигора» (1928), поставленого О. Д., та сценарій «Марево землі» (не був поставлений, не зберігся), разом із М. Хвильовим та Остапом Вишнюю – сценарій оперети «Мікадо» (поставлена в театрі «Березіль» (1927) за творами А. Салівана та В. Гілберта; «написав ¾ тексту оперети “Мікадо”», як свідчив сам Й. в автобіографії. Л. Курбас вважав цю постанову важливою, передусім з огляду на необхідність створення національної оперети. «Нова українська оперета повинна вирости з нового типу театру, що зараз найпотрібніший – це театр сатири». Тож Й. прилучився і до справи витворення оперети, вибудований значною мірою на стихії театральної пародії та сатиричних сцен, до роботи над першим укр. рев'ю «Алло, на хвилі 477» («Березіль», 1929), що працювало в контексті творення масових демократичних жанрів, передусім цирку та естради – не тільки в естетиці театру, а й кіно (про що й свідчать, зокрема, фільми Курбаса та ранні стрічки О. Д.). Й. переклав п'єсу «Седі» С. Моєма, поставлену в «Березолі» 1927 В. Інкіжиновим. Він «не лише переклав “Седі”, а й створив таку собі “мовну матерію” – умовно-театральний вербальний знак для характеристики екзотичного етнічного середовища – ним самим вигаданий діалект тубільців». Робота Й. в кіно почалася з перекладу укр. титрів зарубіжних фільмів, куплених ВУФКУ для вітчизняного прокату. Перекладач, за свідченням М. Бажана, вдавався «іноді до досить несподіваних і дражливих мовних винаходів. Діловиті кінопрокатники в розпачі бігли до директора ВУФКУ – огрядного, повільного, спокійного Захара Хелмно, щоб поскаржитися на перекладача. Хелмно уважно слухав, тер рукою червону, вкриту рудою стернею щоку й повільно проказував: “Він – професор. Він знає”. Прокатники відступали в горі й безпорадності». Дружина письменника, А. Гербурт-Йогансен, свідчила про те, що її чоловік віддавав багато часу й уваги Ю. Яновському, М. Бажанові і «талановитому, але малокультурному самохвалу О. Довженку» (останнього вона, вочевидь, не долюбляла, але тут важливіше інше: Й. мав відчутний вплив на режисера-початківця, разом вони проводили чимало часу). Навесні 1927 Й. (на той час пра-

цтовав у ВУФКУ редактором мови) повідомив дружині, що до них прийде в гості Ю. Тютюнник – колишньому генерал-хорунжому війська УНР дозволили працювати у ВУФКУ. Тютюнник розповів Й. легенду про походження міту про Звенигору, і письменник вирішив за цією легендою написати сценарій за умови, що співавторами будуть вони обоє. «Майк був дуже добре обізнаний в справі кінематографії. Своє знання щодо фільмової техніки, можливостей мистецького виразу, побудови сценаріїв, зокрема – кадру, він черпав з американської, англійської та німецької літератури. Він був у курсі всіх фільмових новин, бо був постійним передплатником кількох закордонних часописів, журналів». Для докладнішого ознайомлення з історичним матеріалом Й. влаштує собі й Тютюнникові творче відрядження від ВУФКУ до Звенигородки – рідного села Тютюнника (нині Черкаська обл.). «Обґрунтовує поїздку, – згадувала А. Гербурт-Йогансен, – необхідністю обдивитись околиці Звенигори, місця майбутнього фільмування; це було потрібне і для написання сценарію. Рівночасно він радіє з того, що ця командировка дасть можливість Юркові побачитися з родичами і односільчанами». Наприкінці літа 1927 Й. завершив роботу над сценарієм. «Майк здав сценарій, що його негайно прийняли, одержав гроші і став збиратися на полювання. Ми мало не посварилися. Мені здавалося просто дурним віддавати такий закінчений і прецезійно опрацьований сценарій для постановки якомусь іншому режисерові, замість самому без труднощів зробити цей останній крок режисури і заробити при тім гонорар більший, ніж за сценарій, який був поділений між Йогансеном і Тютюнником. Майк мене постарався заспокоїти тим, що сценарій і без нього буде добре поставлений, що він дав його Сашкові, і що Довженко здібний хлопець, не зіпсує, до того ж, він йому все розтлумачив і дав стільки порад, що їх йому вистачить і на два фільми. І акторів Йогансен уже, з допомогою Курбаса, підібрав [у центральних ролях фільму актори театру «Березіль» С. Сващенко та Лесь Подорожній. – С. Т.]. Майк поїхав на полювання в Дніпрові плавні, Сашко Довженко до Києва, ставити «Звенигору». Згодом побачила світ невелика книжечка, що містила сценарій «Звенигори», уже перероблений О. Д. На обкладинці «стояло великими літерами: «Режисер Довженко. «Звенигора». Кінопоема. А внизу, дрібненько: «За сценарієм Йогансена і Тютюнника». У відповідь на моє здивування, – пригадувала дружина письменника, – Йогансен сказав: «Так краще. Сашко кандидат партії, на доброму рахунку у влади і його ім'я може бути доброю рекламою для Тютюнника. А зрештою – я писав «Звенигору» не для себе, а для Тютюнника». Епілог до історії створення сценарію і фільму, у викладі А. Гербурт-Йогансен, виглядає так: «Юрка Тютюнника незабаром було за-

катовано. У Йогансена відібрали волю, зі всіма забавками, а потім і життя. Після успіху «Звенигори» Сашко Довженко повірив у себе і полюбив себе ще більше; використавши рештки Йогансенової науки у фільмі «Земля», він як режисер потроху зійшов нанівець (див. фільм «Іван»). А через те, що він бачив дійсність у світлі своїх бажань, не лише сам повірив, що він написав «Звенигору», але примусив вірити в це й інших. В умовах радянського режиму, де літературознавством займається поліція, це було нетяжко зробити». Насправді історія сценарію та фільму «Звенигора» дещо складніша. Його ідею запропонував Тютюнник, це правда. В одному з мемуарних свідчень, яке належить О. Мар'ямову, відтворено епізод розмови, яка відбувалася в редакції журналу «Всесвіт», з яким співпрацював О. Д. У редакції видання він застав Тютюнника, який переповідав задум «Звенигори». «Опустивши важкі повітки, не дивлячись за звичаєм на співрозмовників, той оповідав глухим голосом сюжет задуманого ним кіносценарію. Це була легенда про скарб, який гайдамаки закопали в надрах гори <...>. «Було у Гоголя, – сказав один із слухачів, – Остап і Андрій». – «Тут і мусить бути Гоголь. На сучасний лад» – заперечив Тютюнник. – «Гоголь то Гоголь, – втрутився Майк Йогансен, що увійшов слідом за Довженком. – Та тільки Гоголь не повинен бути банальним». – «А в чому ж банальність?» – «Та хоча б у тому, що я ваш сюжет можу з цього місця продовжити сам. Хочете?» – «Спробуйте». Миттєво заходившись імпровізувати і не відмовляючи собі в іронічних шпилькових уколах, Майк розповів про поєдинок двох братів і про те, як петлюрівець падає мертвим <...>. «Але тема тут є?» – «Є. Тільки її треба вирішувати широко, романтично. Так, щоб запалився Сашко Довженко і пішов у кіно її ставити». Фільм «Звенигора» починався, уже як виробнича одиниця, у червні 1927. Директор Одеської кінофабрики ВУКФКУ Нечеса згадував про це так: «Ми обговорювали сценарій «Звенигора». На засіданні, як звичайно, були присутні режисери, оператори, художники. Більшість із них висловилися проти сценарію, а режисер Перестіані заявив: «Не треба було і обговорювати. Тільки марно час перевели. Треба викинути з голови цю нісенітницю». На закінчення наради підвівся з місця Довженко і каже: «А я сценарій беру і буду ставити цю «нісенітницю». Взав і, поставивши, здивував усіх». Так, здивував, це правда – однак не тільки. Багато кінознавців картину потрактує як власне перший укр. фільм. Не в тому сенсі, звісно, що до того в Україні не знімали кіно. Просто доти абсолютна більшість знятого або взагалі не мала жодного стосунку до України, або ж демонструвала шароварно-гопаковий, ілюстративний підхід до національного матеріалу. Українці подавалися як люди певної «межі осідлості», певного культурного шару, що наглухо замуровано в самому

собі. Тож сама Україна поставала якимось гетто, звідки немає виходу в навколишній світ. Належало зламати саме цю обмеженість, цю замкнутість, яка визначалася тим, що Україна як імперська провінція не мала власного виходу у вселенський культурний космос. Із сценаристами взаємини не склалися – уже по закінченні фільмування. Причину того сам **О. Д.** в Автобіографії 1939 пояснив так: «В сценарії було багато чортівниня і націоналістичних тенденцій. Тому я переробив його процентів на дев'яносто, внаслідок чого автори демонстративно “зняли свої імена” і це стало початком мого розходження з харківськими письменниками». Однак навряд чи митець був щирий у тексті, написаному в 1939 (що це саме так, легко переконатися, перечитавши висловлювання **О. Д.** кінця 1930-х, зафіксовані «стукачами» – там про тодішню національну політику говориться різко й безкомпромисно). **Ю. Яновський** у своєму нарисі «Звенигора», датованому серпнем 1927, наводить висловлювання **О. Д.** дещо іншого характеру: «Автори “Звенигори”, Михайло Йогансен та Юртик, мабуть, бояться за мою гарячковість. Що мало, мовляв, залишитися їхніх ідей та фактів у картині. Але вони сказали словами свій задум, мені ж доводиться живими, конкретними, реальними або нереальними образами показувати їхні думки. Ви розумієте, як це тяжко? Проте я знаю, чого хочуть автори. Легенду, конденсовану з усіх українських легенд, романтику, конденсовану з усіх романтик, і переломлення цього всього в нашій добі, в нашій будівництві, в матеріалістичнім світогляді. І дивною стане від цього вся легенда легенд. Чудною стане романтика романтик. І результати, вплив на психіку нашу, мусять бути несподівані. Я це конкретизував, як тільки може конкретизувати режисер кіно». Доволі часто цитували дослідники творчості **О. Д.** й інше свідчення про стосунки режисера і сценариста **Й.** «Майк з Сашком сперечались – і з'являвся епізод; Майк з Сашком мирлись – і з'являвся новий поворот у дії; Майк з Сашком розсварювались назавжди – і народжувався новий образ, нова трактовка, нове бачення самого задуму». Загалом нічого незвичайного – нормальна творча робота. От тільки, «побачивши фільм, Йогансен відмовився як сценарист». Найважливіше в цих свідченнях – задум сценаристів (і **О. Д.** прийняв його) полягав у своєрідному синтезі національних мітів, їх своєрідному очудненні (тоді в моді був термін, запропонований **В. Шкловським**, – рос. «острашение»). Власне, так воно все й відбувається у «Звенигорі» – конденсат легенд і мітів, однак ж виведений за рамки звичного, прикладного, шароварного. Очуднення й полягало в тому, щоб певний культурний матеріал виводився з режисури традиційного автоматизму сприйняття. Навряд чи буде перебільшенням твердження про те, що стилістику сценарію, яка багато що визначила і в самому фільмі, за-

клав, спрограмував **Й.** «найграйливіший», за означенням **С. Павличко**, письменник 1920-х. Справді, у його поезії та прозі чимало штукарства, гри, містифікацій. Гра зі словом, словесними і словесно-пластичними образами багато в чому стимулювалася його мовознавчими студіями. У своїй творчості він, за власним визнанням, прагнув «підняти українське слово до європейського рівня». Це виявлялося, зокрема, й у вживленні парадигм західних культурних практик у власні тексти, передусім прозові. Характерний приклад – роман «Пригоди Майк-Лестона, Гаррі Руперта та інших», написаний і видрукований упродовж 1925, за два роки до «Звенигори». Авантюрна, пригодницька фабула, графічно окреслена конструкція твору, містифікації – аж до того, що автор проголошує Віллі Вацеліуса, який нібито є «псевдонімом Антона Райнке, що народився у 1893 в німецьких колоністів у Запоріжжі (на Хортиці)». Роман загиблого від рук фашистів нібито перекладено з німецької. А ще авторові цих рядків довелося, перекладаючи, дописувати останній розділ (початок її – історію Лейнів написав сам Вецеліус). Останній розділ цікавий передусім тим, що в ній з'являється художник Сашко. З перших же слів неважко вгадати в ньому **О. Д.**: «Під час описування <...> подій художник Сашко служив секретарем консульства УРСР в Берліні. Художник Сашко – це теж молодий чоловік, літ 24-х, і теж цілком конкретна жива людина, блондин. Коли є гроші, купує сигарети “Нансен”, а коли грошей нема, позичає сигарети “Нансен” у товаришів». Далі, однак, виявляється, що в Сашка є видатні таланти – він уміє літати. «Політавши з три хвилини по кімнаті, Сашко вилетів у вікно на вулицю. Зчинився гамір, люди збилися в купу, підбіг Шуцман і витяг револьвера. Сашко вирішив, що з револьвером нема чого жартувати, й пурхнув над будинки. Він летів тепер вище від найвищої дзвіниці. Берлін стелився під ним, як план, по планові плазували, мов комашня, коні, повзли з ледь чутним гудінням жуки-автомобілі, трамвай дерся вгору». Далі – понад те, Сашко повернув на схід і невдовзі долетів до Москви. «Коло Кремля, на Красній площі він спустився до двох, трьох метрів і почав ширяти над площею. Зібралися люди, викликано фахівців, і Сашко продемонстрував свій спосіб. Він літав боком, ногами вперед, робив у повітрі мертві петлі, летів животом наперед, навстоячки, летів коміть головою, так що холоші трохи спускалися й москвичі розглядали Сашкові берлінські шкарпетки зі смужками. Коло трьох годин художник Сашко кружляв у повітрі, мов яструб над двором». Нарешті він опустився на землю, зачепивши ногою циліндр містера **О. Кенана**, «що так трагічно загинув у попередньому розділі цього роману». Сашко приземлився на пальто, кимось уже постелене. А «поруч стояло ліжко – очевидно, він уже прилетів додому». Прозове письмо в дусі Марка

Шагала і власне кінематографічного письма, з його вільними перельотами з одного часу-простору в інший, який у «Звенигорі» і буде зреалізований. Техніка, що потім траплятиметься не раз, зокрема, у кінорежисера Луїса Бунюеля (свій перший фільм, «Андалузський пес», він зробив 1928), коли сон як такий не відділяється від інших потоків реальності – він і є частина тієї реальності. У Й. щось схоже – політ Сашка не «відбивається» як сновидіння, одразу ж, у стик, вище згаданий Кенан уже заходить до Сашкової кімнати. Відбувається коротка гостра розмова, після чого новий романний герой чимчикує до консульства, засунувши до кишені браунінга. «Сьогодні або завтра його можуть попасти на вулиці і добре попобити. Застрелити його, мабуть, не застрелять, бо це викличе всякі неприємності, але побити можуть». Подібна оповідь, вочевидь, «знята з язика» самого О. Д., з яким Й. тоді часто спілкувався. Можна пригадати оповідь дружини О. Д. В. Крилової «страшних» подробиць стеження за ним у Варшаві: стилістика схожа. Так що, до певної міри, О. Д. можна вважати співавтором цієї частини роману. Далі так само цікаво. Сашко приймає якогось типа з проханям допомогти грішми, бо ж постраждав від більшовиків. Із собою в нього було «рекомендательное письмо імператриці Марії Фьодоровни. Скінчивши читати листа, Сашко акуратно зложив листи й шпурнув їх дегенератові в обличчя», а далі лупнув кулаком об стіл і закричав. Ну точнісінько, як в епізоді із «Сумки диккур'єра», коли інспектор Вайт пропонує кочегарові-Довженкові гроші, а той кидає їх йому межі очі. Далі Сашко приймає солдата, який потрапив на Заході в концтаборі і його історія так само схожа на ті солдатські байки, що охоче оповідав О. Д. на харківській «лужайці». Відзначимо також з'яву концтабору – знавбо із власного досвіду (О. Д. після арешту в 1919 потрапив до концтабору), боліло. Потім епізод, який знову оживляє в пам'яті «Сумку диккур'єра». Сашко повертається додому, за ним стежить група фашистів. Вони кидаються на нього, відбирають браунінг і, на щастя, його рятує інша група солідарних товаришів. Мотив стеження, постійної присутності Іншого (чи інших), єдиноборства. Троє його рятівників з'являються до консульства і Сашко виписує їм візу в Україну. У кінці роману автор зустрічається із Сашком уже в Харкові. Отже, у романі Й. простежуються не просто помітні елементи кінематографічної техніки, а й те, що вони, вочевидь, народжувалися в парі з О. Д. При тому, що письменник на той час був обізнаніший з технологіями викладення сценарної фабули, витворення сюжету. На жаль, не зберігся сценарій Й. «Марево землі» (про нього згадує письменник в автобіографії, хоча сама назва доволі промовиста). Словом, спілкування з Й. було більш ніж продуктивне для становлення О. Д. Є підстави вважати, що Й. мав працювати ще над

одним сценарієм. Зберігся лист Ю. Тютюнника до Й. від 06.03.1929, у якому повідомлялося, що від Одеської кінофабрики надійшла пропозиція написати сценарій документального фільму «Перекоп». Було назване й ім'я режисера – І. Кавалерідзе. «Написати сценарій на таку тему за 3–4 місяці майже неможливо. Тому я дав згоду Вараві [працівник Одеської кінофабрики. – С. Т.] умовно, лише в тому разі, коли Ви погодитесь на співавторство <...>. Я вважаю, що працю співавторів можна було б поділити так: мені перевага щодо добору й використання історичного матеріалу, (не) так політичного, як військового, а Ваш сюжет – загальна, художньо-ідеологічна схема, решта ж роботи – спільно» (Ю. Тютюнник). Можна припустити, що подібним способом було поділено роботу і над сценарієм «Звенигорі». Щодо хронології подій лист Тютюнника виглядає дещо загадково. Його датовано 06.03.1929, тоді як 12.02.1929 автора листа заарештували. Лист починається з фрази: «Саме 12 лютого ц. р. зайшов до мене товариш Варавя (з Одеської кіно-фабрики) і запропонував скласти угоду – написати сценарій на тему «Перекоп». Звертає на себе увагу, що перша фраза починається зі слів «Саме 12 лютого...» – тобто акцентується дата арешту, її збіг з пропозицією від кінофабрики. Одна з можливих версій – Тютюнник розумів, що листа його прочитають чекісти і дадуть можливість працювати над сценарієм фільму на дуже потрібну владі тему: перемога Червоної армії в боях за Перекоп і, власне, за Крим. Сам Й. в автобіографії ні про цю співпрацю з Тютюнником, ні про сценарій «Перекопу» не згадує. Хоча журнал «Кіно» на початку 1929 повідомляв: «Письменник М. Йогансен та Юртик (автори сценарію «Звенигорі») розробляють для І. Кавалерідзе сценарій «Перекопу» – про перемогу Червоної армії на Перекопі» (Нові фільми ВУФКУ). Найімовірніше, ніякої співпраці не було, Тютюнник був у в'язниці, понад те, його вивезли в Москву, де він і перебував до моменту розстрілу, 30.10.1930. У титрах фільму сценаристом значиться І. Кавалерідзе. Загадково, однак, те, що в архівах Держфільмофонду РФ зберігся документ, а саме чернетка прокатного посвідчення «Перекопу», де сценаристами вказано «Юртика і Йогансена» (фотовідбиток документа вміщено в книжці «Кавалерідзе...», блок 3 списку ілюстрацій). Хоча в остаточному варіанті прокатного посвідчення сценаристом названий Кавалерідзе. Можливо, що в ув'язненні Тютюннику все ж дозволили працювати над сценарієм, як дозволяли, скажімо, переписку з дружиною. Так само можливо, що спершу його планували випустити на свободу, не в останню чергу за згоду працювати в кіно «у правильному ідейному напрямку». На жаль, відповіді на ці питання поки що не існує. В укр. прокат фільм «Перекоп» вийшов 03.11.1930 (Київ) і 21.11.1930 (Москва), тобто вже після розстрілу Тютюнника. Сам Кавалерідзе про

авторство останнього ніде не згадує. Невелика стаття про фільм починається зі слів «Ставлю на Одеській кінофабриці ВУФКУ великий фільм під назвою “Перекоп” за своїм сценарієм» («Кавалерідзе...»). Вочевидь, остання зустріч **О. Д.** та **Й.** відбулась у травні 1933, після самогубства *Миколи Хвильового*, коли режисер приїздив на похорон. Цей факт відомий за двома джерелами – спогадами актора **П. Машохи** і донесенням агента «Стріла» (**Ю. Смолич**). «13 мая 1933 года Довженко не то случайно, не то специально приехал в Харьков. Он вошел в комнату, где лежал в гробу Хвильевой (было поздно и людей присутствовало немного), подошел прямо к гробу, ни на кого не смотря, взял голову обеими руками, нагнулся, поцеловал заклеенную рану, повернулся и вышел». Потому письменники **Й., О. Слюсаренко, О. Д.** та автор доносу бродили парком. «Довженко все время молчал», що було для нього абсолютно не властиво. «Йогансен напам'ять прочитав йому посмертне [так у тексті. – **С. Т.**] письмо Хвильевого, которое тот оставил на столе перед собой в момент выстрела, которое успели прочесть только несколько человек, прибежавшие первыми оказать помощь, и которое потом куда-то сразу исчезло. Я не помню точного содержания письма: в нем Хвильевой писал, что причина его самоубийства – “арест Ялового”, который он расценивал как “расстрел нашей генерации” <...> Йогансен напам'ять процитировал письмо совершенно точно. Довженко вострепнулся и попросил еще раз прочесть. Йогансен повторил и добавил: “Мы должны это письмо запомнить на всю жизнь”. Довженко ничего не ответил и продолжал угрюмо молчать» (З архівів ВУНК–ДПУ–НКВД–КДБ). Не дивно, митець, як і більшість вітчизняних інтелектуалів, розумів, які саме процеси переходили в активну фазу: українську, навіть часткову, культурну автономію належало знищити. **Й.** заарештували 18.08.1937 в Харкові. 27.10.1930. його розстріляли в тюрмі НКВС у Києві.

Вибрані тв.: Пролог до Комуни. Харків, 1924; Солоні зайці: Гуморески. Харків, 1929; Життя Гая Сергійовича Шайби: Оповідання. Харків, 1931; Оповідання про Майкла Паркера. Харків, 1931; Балади про війну і відбудову. Харків, 1933; Хитрі качки: Оповідання. Харків, 1935; Кіт Чудило: Оповідання. Київ, 1968; Собака, що лазив на дерево. Оповідання. Київ, 1989; Вибрані твори. Київ, 2001; Подорожі філософа під кепом Київ, 2016; Подорож доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альцести у Слобожанську Швейцарію. Вибрані твори. Київ, 2016.

Лит.: Білецький О. 20 років нової української лірики. Харків, 1924; Нові фільми ВУФКУ. *Кіно*. 1929. № 5; Яновський Ю. Звенигора. Твори : в 5 т. Київ, 1959. Т. 5; Марьямов А. Довженко. Москва, 1968; Смолич Ю. Розповідь про неспокій. Київ, 1966; Смолич Ю. Йогансен. *Розповідь про неспокій*. Київ, 1968. Ч. 1; Нечеса П. Щастя бути поруч. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; Муратов І. Просто талант: Спогади про М. Йогансена. Твори : у 4 т. Київ, 1983. Т. 4; Дзюба І. Вогнем не можна знищити. Майк Йогансен: поет, філолог, теоретик. *Україна*. 1988. № 39; Славутич Яр. Розстріляна муза: Мартиролог. Нариси про поетів. Київ, 1992; 3 архівів ВУЧК–ДПУ–НКВД–КГБ). Київ, 1995; Мельників Р. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. Київ, 2000; Авангард Йогансена. На основі книги Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альцести у Слобожанську Швейцарію». Львів, 2007; Гербурт-Йогансен А. Історія постановки фільму «Звенигора». *Майк Йогансен. Вибрані твори*. Київ, 2009; Кропив'янська Ю. Подорож ученого хулігана Майка Йогансена. *Смолоскип: Часопис творчої молоді*. 2009. № 11; Дзюба І. Майк Йогансен. *ЕСУ*. Київ, 2011. Т. 11; Тютюнник Ю. Від «Двійки» до ГПУ. Документи і матеріали. Київ, 2011; Єрмакова Н. Березільська культура. Історія, досвід. Київ, 2012; Автобіографія А. Довженко 1939 г., декабрь. *Довженко без гриму*. Київ, 2014; Бажан М. Диптих про Олександра Довженка. Ч. II. Написано через сорок два роки. *Маловідомі мистецькі сторінки*. Київ, 2014; Кавалерідзе І. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. Київ, 2017; Брюховецька Л. Юрій Тютюнник розповів Йогансену легенду. *Літературна Україна*. 04.03.2020. URL : <https://litukraina.com.ua/2020/03/04/jurij-tjutunnik-rozpoviv-jogansenu-legendu/>.

С. Тримбач

К



КАБАЛЕВСЬКИЙ

Дмитро Борисович /

КАБАЛЕВСКИЙ Дмитрий Борисович

(30.12.1904, м. Петербург, нині РФ – 14.02.1987, м. Москва, нині РФ) – композитор, педагог. Н. а. СРСР, Герой Соціалістичної Праці. (1974). Лауреат Сталінської премії (1946, 1949, 1951) та Державної премії СРСР (1980), Ленінської премії (1972), Державної премії РСФСР ім. М. Глінки (1966). Дійсний член АПН СРСР (1971), доктор мистецтвознавства (1965). Закінчив Московську консерваторію (1929) за класом композиції у М. Мясковського, за класом фортепіано (1930). Написав опери «Кола Брюньон» (1937), «Під Москвою» (1943), «Батьківщина Тараса» (1950), «Сестри» (1969). Має значний добробок у симфонічному і кантатно-ораторіальному жанрах. У кіно з 1934 – працював над створенням музики до х/ф «Петербуржская ночь», «Аэроград», «Щорс». Написав музику до музичного фільму «Антон Иванович сердится» (1941). Тривалий час співпрацював з режисером Г. Рошалем: «Вольница» (1955), кінотрилогія «Хождение по мукам» (за О. Толстим, 1959), також автор музики до х/ф «Зори Парижа» (1936), «Первоклассница» (1948), «Академик Иван Павлов» (1949), «Мусоргский» (1950) та ін. Викладав у Московській консерваторії. Перша зустріч митців сталася наприкінці квітня 1935, коли О. Д. запросив К. прийти на «Мосфільм» задля переговорів щодо написання музики до х/ф

«Аэроград». К. згадував: «Меня поразила какая-то почти фантастическая вера, а точнее сказать, глубокая убежденность Александра Петровича в том, что “Аэроград” – город, созданный его творческим воображением, будет построен на берегу Тихого океана. Обязательно будет!». Саме під враженням від цих зустрічей і розмов з О. Д. композитор створив музику, на його думку, за рекордно короткий термін – 2 місяці. К. спочатку перебував під враженням від О. Д. як від людини цілеспрямованої і одержимої, котра «все багатство своєї вдачі, розуму і почуттів своїх <...> цілком віддає ідеї, яка оволоділа ним, нічого не бачачи довкола, нічим іншим не цікавлячись, навіть просто не помічаючи нічого іншого». Його думка змінилася під час співпраці над «Щорсом»: «Я пізнав його не тільки як кінодраматурга і кінорежисера, але і як талановитого письменника, самобутнього художника і дивовижну людину, яку цікавить і хвилює, здавалося, все, що вміщується на нашій планеті і за її межами – в космічному просторі». Робота над музикою до «Щорса» розпочалася з того, що О. Д. подарував книжку, що містила майже 500 укр. пісень, із написом на титульному листі: «Дмитрию Борисовичу на память про боевую дружескую работу по “Аэрограду” и будущему “Щорсу”». К. зізнався, що неодноразово укр. фольклор надихав його на створення музичних композицій. А інколи й прямо вводив у свої твори: «Народні месники» (1942), «Концерт для скрипки з оркестром» (1948) – з опертям на дві укр. пісні («Ой, у Києві та на городищі», «Козаченько впився»), а пізніше – музична варіація на теми пісень «Ви, музики, хлопці добрі», «Котик сиренький». К. був вдячний О. Д. за відкриття унікальної краси укр. культури, природи, народної душі. К. мав намір написати оперу «Щорс» за лібрето О. Д. Плани не здійснилися, оперу «Щорс» написав Б. Лятошинський на лібрето І. Кочерги та М. Рильського. Інші задуми, зокрема, щодо спільної роботи над операми «Тарас Бульба», «Солдат і цар» також залишилися нереалізованими. К. наводить у спогадах лист О. Д. від 23.08.1938 з Києва. У ньому дуже коректно й інтелігентно висловлено певне невдоволення щодо «Пісні курсантов», яка мала завершувати «Щорс» і тому була сюжетно дуже важливою. О. Д. посилається на думку Ю. Солнцевої, пояснюючи, що сам він у музиці не розуміється й тому приєднується до думки більшості. Після цього запрошує композитора приїхати до Києва для перероблення пісні. Лист завершується тактовним приписом: «Несовершенное письмо мое к Вам я прошу рассматривать, как повод для выражения Вам моего уважения и почтения. Как жаль, что Вы не в Киеве. Будьте здоровы и благополучны». Роботу над «Щорсом» цей епізод не затьмарив. К. шкодував, що їхня подальша співпраця не склалася.

Вибрана фільмографія (композитор): «Петербургская ночь» (1933, реж. Г. Рошаль); «Аэроград», (1935, реж. О. Д.); «Зори Парижа» (1936, реж. Г. Рошаль); «Щорс» (1938, реж. О. Д.); «Антон Иванович сердится» (1941, реж. О. Ивановський); «Первоклассница» (1948, реж. І. Фрез, разом із М. Зівом); «Академик Иван Павлов» (1949, реж. Г. Рошаль); «Мусоргский» (1950, реж. Г. Рошаль); «Вихри враждебные» (1953, реж. М. Калатозов); «Вольница» (1956, реж. Г. Рошаль); «Кола Брюньон» (1974, реж. М. Пильдре, І. Ляян; фільм-опера).

Лит.: Прошева Е. Кабалевский Д. Москва, 1956; Кабалевский Д. Избранные статьи о музыке. Москва, 1963; Даратан Д. Киномузыка Д. Кабалевского. Москва, 1965; Кабалевский Д. Про трех китов и многое другое. Книга о музыке. Москва, 1970; Пожидаев Г. Д. Б. Кабалевский. Рассказы о жизни и творчестве. Москва, 1970; Кабалевский Д. Дві зустрічі. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка.* Київ, 1973; Капельгородська Н., Глуценко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ, 2004.

І. Карева



КАВАЛЕРІДЗЕ

Іван Петрович

(13.04.1887, х. Ладанський, нині Сумської обл. – 03.12.1978, м. Київ) – скульптор, кінорежисер, драматург. Н. а. УРСР (1969). Навчався в Київському художньому училищі (1907–09; викладач Ф. Балавенський), Санкт-Петербурзькій академії мистецтв (1909–10; майстерня І. Гінцбурга), Паризькій скульптурній майстерні А. Аронсона (1910–11). Від 1912 – художник-декоратор кінофірми П. Тімана та Ф. Рейнгарда, 1918–21 – режисер Роменського театру укр. драми при відділі Наросвіти. Викладав малювання, керував трупами міського театру й театру залізничників, виїжджав на фронт з агіткультбригадами. Від 1924 – художній керівник скульптурної майстерні у Харкові. У 1928–33 – на Одеській кінофабриці; у 1934–41, 1957–62 – на ККХФ. У скульптурній творчості К., попри впливи ряду загальноєвропейських стилів, переважало прагнення до опанування історичного часо-простору. Саме воно зумовило творчі інтенції митця в кіно. Національне буття України представлено у своїй стереоскопії та протяжності – мова про картини «Злива» (1929), «Перекоп» (1930), «Штурмові ночі» (1931), «Коліїв-

щина» (1932). «Злива» (фільм не зберігся, тому доводиться послуговуватися описами) має підзаголовок «Офорти з історії гайдамаччини». Уповільнена, епічно велична течія часу, що підкреслено стилізацією персонажів під скульптури. Фільм знято великими тривалими шматками на цілковиту противагу тодішній монтажній естетиці. Поетика твору принципово антипсихологічна і відтак розвиток характерів замінено пластико-ритмічним розгортанням теми. У «Перекопі» творча палітра майстра збагачується психологізмом у відтворенні драматичних колізій часу. Історію селянина, котрий іде на будівництво, аби заробити грошей на корову, вписано в епічну панораму історичних подій початку століття. І пластично, й ідеологічно фільм багато в чому продовжує європейську традицію експресіонізму, яка до того яскраво виявилася в укр. кіно в «Арсеналі» О. Д. Картина не має цілісної оповідної історії, глядач орієнтований радше на формування цілісної картини тогочасного світу, яка складатиметься з окремих, часом суперечливих сегментів. Перша частина стрічки відтворює образ України як великої руїни, на яку її перетворили війни початку ХХ ст. Почасти при цьому використовується Шевченків код України як Великої Руїни (тобто періоду вітчизняної історії другої половини ХVІІ ст., коли країну роздирали міжусобні конфлікти та дії військ Російської імперії). Ідеться про рубіж епох, який не перейдено. Війна світоглядних уявлень про майбутнє. Допоки одні дискутують, інші воюють. Більшовицький підхід позначений уявленням про те, що слід будувати власну індустрію: саме вона гарантує незалежність держави, країни в цілому. Відтак громадянська війна виглядає боротьбою за незалежність народу, за те, щоби Україна не була сировинним додатком до інших країн. У картинах К. з особливою виразністю відтворено основний у тогочасному мистецтві хронотоп – старий патріархальний світ закінчується у своєму саморозвитку, рух часу максимально прискорюється («Час, уперед!» – популярне гасло 1930-х), відтак місце дії змінюється – замість неквапливого хліборобського побуту бачимо потужні індустріальні комплекси. Людина підключається до нових ритмів буття, і в цьому вбачається справжній прогрес та надія на щасливе майбутнє. Наступну картину К. «Штурмові ночі» (1931) за постановою Головного репертуарного комітету РРФСР вже забороняють до показу за «формальное трюкачество», «отрицание роли партии и фетишизацию стихийности». Великі проблеми виникнуть і зі стрічкою «Коліївщина», там цензуру не влаштує образ царської імперії (більшовицька починала вибудовуватися і мимоволі виникали небезпечні асоціації). «Перекоп» – фактично перша («Злива» не збереглася) й остання робота майстра, яка не знала нищівних цензурних навал. Екранний пам'ятник епосі, коли ілюзії про національне Від-

родження з неодмінним опертям на більшовицьку ідеологію, ще діяли. Уже за два-три роки від них не залишиться й сліду. У 1920-х і на початку 1930-х в кіно домінував монтажний метод відтворення реальності. Чи не найдовершенішим виявом цього методу став «Арсенал» **О. Д.** Однак інші картини режисера, передусім «Звенигора» та «Земля», радше опиралися впливу монтажних методів, аніж трималися їх русла. Не меншою мірою це стосується ранніх фільмів **К.** Саме у творчості **К.** та **О. Д.** народжуються паростки потужної стильової матриці, названої пізніше (уже в 1960-х) Українським поетичним кіно. В основі тут – народна культура з її розумінням Космосу і людини в ній як магічного синкретичного цілого. За такого підходу історія є природним явищем, вплинути на її хід можливо лише магічними, ритуальними засобами, виробленими та перевіреними століттями практики народного життя. Відтак саме **О. Д.** і **К.** сформувавши на межі 1920–30-х найпотужнішу, а відтак і найвпливовішу в Україні стратегію образного мистецького осягнення світу. Йдеться про стильову та світоглядну матрицю Поетичного, а власне Мітопоетичного кіно. Це багато в чому сформувало операторську школу, де найпомітніше місце займали **О. Калюжний, Д. Демуцький і М. Топчий**, які й працювали з обома режисерами. **К.** мав чимало проблем зі своїм першим звуковим фільмом «Коліївщина», над яким працював упродовж 1931–33, кілька разів переробляючи стрічку. Вимоги щодо переробки мали здебільшого грубо-соціологізаторський зміст: історію Семена Неживого (**О. Сердюк**), який піднімає народ на повстання проти польських визискувачів, належало наповнити більшою кількістю власне соціального матеріалу. Та й власне історичного – адже йдеться про XVIII ст. і відоме повстання під проводом Івана Гонта (**І. Мар'яненко**) і Максима Железняка (**Д. Антонович**). Зокрема, у картині є епізод зради козацьких старшин, унаслідок чого російські каральні війська жорстоко розправляються з повстанцями. У наступному фільмі «Прометей» (1935) **К.**, зокрема, враховував і канонічну тоді теорію історика **М. Покровського**, який кваліфікував політику російського царату як колонізаторську, вказував на надмір повноважень державної влади в Росії. Тут знову про особистий бунт: стропитивого кріпака Іваса (**Іван Твердохліб**) пан одсилає на Кавказ, на війну, а його наречену Катерину (**Поліна Нятко**) віддає до публічного дому. На Кавказі Іван потрапляє під вплив революціонера **Гаврилова** (**Данило Антонович**) і, повернувшись додому, піднімає селянське повстання. Фільм, після деяких переробок, закінчено восени 1935. У підсумку режисера було звинувачено в дотриманні «квазі-історичної схеми», у слабкій сюжеттиці, грубому натуралізмі, затягнутості та статиці. Далі з'явилася стаття «Груба схема...» (авторство приписують **Михайлу Коль-**

цову, за вказівкою **Й. Сталіна**) у газеті «Правда». Судячи з усього, **Сталіна** найбільше обурило неприйняття методів колоніальної політики. **К.** потрапив під гарячу руку, звідтоді авторитет царів і князів знову пішов угору, вони потрактовуються як «собиратели Земли Русской», як творці Російської держави. Натомість інтелектуали-більшовики, у пенсне й окулярах, постають більше як пустопорожні балакуни, які після революції 1917 заходилися розбивати єдину державу на частини, керуючись «гнилими» ліберальними уявленнями про хід і логіку історії. Режисер замислював трилогію: третьою, після «Коліївщини» і «Прометей», мала бути стрічка «Дніпро». Фільм мав дати вихід епічної картини укр. світу в сучасність. Так чи інакше, експерименту для режисера фактично закінчилися. Хоча до певної міри «пошуком у невідоме» може вважатися робота над екранізацією опер – «Наталка Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937). Любів режисера до експериментів не тільки з просторовими величинами, а й зі звуком, лінгвою (що й виявилось у попередніх двох стрічках), тут знаходить свій вихід. Цікавим є і поєднання великих оперних співаків з драматичними акторами. Згідно з одним з донесень агента НКВС (датовано 14 січня 1938) в **О. Д.** без всякого погодження з ним відібрали і передали **К.** тему майбутнього його фільму «Тарас Трясило». Насправді йшлося про «Тараса Бульбу». За спогадами самого **К.** (за припущенням **Р. Росляка** сценарій «Тарас Бульба» режисером написано ще в 1935–36), екранізувати твір **М. Гоголя** йому запропонували, завершений сценарій було схвалено. У підсумку тему «Тараса Бульби» передано **О. Д.**, з постановкою фільму не склалося і в нього. Далі мав бути «Богдан Хмельницький», сценарій фільму **К.** писав разом **О. Корнійчуком**, однак сварка з впливовим драматургом не дозволила зробити й це («Богдана Хмельницького» поставив **І. Савченко**). Зрештою, **К.** таки розпочав роботу над фільмом «Олекса Довбуш», знімальна група виїхала на зйомки в Карпати – зйомки, які зупинила війна. Митець повернувся до окупованого Києва. Німецька адміністрація прихильно поставилася до **К.**: певний час він очолював відділ мистецтв Київської управи, плекаючи, зокрема, плани щодо реанімації київської кіностудії, керувати якою приїхав його знайомець ще з дореволюційних часів кінопромисловець **Пауль Тіман**, на фірмі якого **К.** працював у 1912–1914. 10 листопада 1941 окупаційна влада створила на базі Київської кінофабрики «Українфільму» державну студію Ukraine-Filmgesellschaft mbH («Товариство Україна-фільм») з філіями в Луцьку, Житомирі, Миколаєві та Дніпропетровську, який вдається зняти лише кілька фільмів. Нічого спільного з укр. культурою ті плани не мали. **К.** звільняється і решту часу до визволення Києва від німецьких військ просто виживає з родиною.

Після війни **К.** потрапив у немилість до партійних можновладців, одним з наслідків чого стала заборона працювати в кіно. У пізніші роки поставив фільми «Григорій Сковорода» (1958), «Повія» (1961). Автор п'єс «Вотанів меч» (1966), «Перша борозна» (1969; обидві поставлено в Тернопільському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка), «Міст через Гниле море», «Сіль», а також спогадів. **К.** згадував про те, як **О. Д.** 1924 запросив його подивитися картину «На барикаді»: «У цілому картина видалася мені слабкою. Не полишало враження, що для всіх постатей позувала одна і та ж людина. Та є малюнок. Про це відверто кажу авторові: “Малюнком ви оволоділи успішно”. – “Це завдяки Архипенку, – визнав Довженко. – Він вчасно мене підтримав, навчив вірити в свої сили, схоплювати найсуттєвіше”. Довженко розповів, як відвідав виставку Сашка в Берліні. Дізнавшись, що на експозиції присутній земляк, який кохається у живописі, Архипенко запросив його до своєї студії. Довженко вразили скульптомалюнки, вивершеність ліній, а також невтомність автора. Я визнав, що мені ближчі роботи Сашка, де втілюються його ідеї про виявлення простору і руху в скульптурі. Пригадав і суперечки з приводу переваги діалогічної пластики над монологічністю, які не раз спалахували, коли я був у Парижі. Розмова з Довженком показала, що його також цікавить ця проблема» (щоденниковий запис; за книгою О. Синько). Долі **О. Д.** та **К.** схожі передусім прагненням до мистецького пошуку, експерименту – те, чому комуністична влада поклала край уже на початку 1930-х: брутально, цинічно, жорстоко.

Тв.: пам'ятники: княгині Ользі, просвітителю Кирилу й Мефодію, апостола Андрію Первозванному (Київ, 1911, встановлено з бетону за участі Ф. Балавенського; розібрано в 1919–23; відновлено 1996 в мармурі), Т. Шевченку (1918, м. Ромни; 1926 – у Полтаві та Сумах), Г. Сковороді (м. Лохвиця, нині Полтавської обл., 1922; Київ, 1977; Харків, 1992), Артему (м. Бахмут Донецької обл., 1924, знищено), Б. Хмельницькому (м. Кобеляки Полтавської обл., 1961); *станкові портрети:* «Ф. Шаляпін» (1909), «Автопортрет» (1911), «Кінорежисер Я. Протазанов» (1912), А. Бучми в ролі Миколи Задорожного (1954), «А. Стражеско» (1955), М. Литвиненко-Вольгемут у ролі Одарки, І. Паторжинського в ролі Карася, І. Ільїнського в ролі Акіма (усі – 1957), «Т. Шевченко на засланні», «М. Кропивницький» (обидва – 1963); *скульптури:* «Святослав у бою», «Ярослав Мудрий з папірусом» (обидві – 1915), «Запорожець на коні» (1939), «Ярослав Мудрий з макетом Софії Київської» (1949), «Кобзар» (1954); меморіальні дошки – М. Врубелю (1962, Київ), Г. Сковороді (1964), Ю. Шумському (1965), Б. Гірни (1973).

Лит.: Німенко А. Кавалерідзе – скульптор. Київ, 1968; Іван Кавалерідзе: збірка статей і спогадів. Київ, 1988; Блюміна І. Мікеланджело ХХ ст. *КіЖ*. 1997. 16 квітня; Ревуцький В. Іван Кавалерідзе. *Нові дні*. 1997. Липень-серпень; Капельгородська Н. Окупація у творчій біографії митця (До 120-річчя від дня народження І. П. Кавалерідзе). Київ, 2005; Синько О. Олександр Архипенко.

Перші кроки. Київ, 1994; Синько Р. «Найщасливіший день – сьогодні»: Тема жінки, родини у житті й творчості І. Кавалерідзе. *Українська Січ*. Київ, 1995. № 4–6. Шудря М. Пересвіти великого таланту. *Дніпро*. 1999. № 9–10; Ханко В. Кавалерідзе І. П. *ЕСУ*. Київ, 2011. Т. 1; Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. Київ, 2017; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: у 2 т. Київ, 2021.

С. Тримбач



КАГАНОВИЧ Лазар Мойсейович

(22.11.1893, с. Кабани, нині с. Діброва Київської обл. – 25.07.1991, м. Москва, нині РФ) – радянський державний, господарський і партійний діяч. Народився у єврейській родині. Закінчив двокласну народну школу в Кабанах. З 14 працював на заводах, взуттєвих фабриках і швацьких майстернях у Києві. З 1911 – член РСДРП(б). У 1914–15 – член Київського комітету РСДРП(б). У 1915–17 займався агітаційною та організаційною роботою в організаціях більшовиків на півдні та сході України (на нелегальному становищі). У 1918–22 працював на партійних і господарських посадах у Нижньому Новгороді, Воронежі, у Туркестані. У 1922 призначений завідувачем організаційно-інструкторського відділу, а згодом обраний кандидатом у члени ЦК РКП(б), членом ЦК РКП(б). До 1957 обіймає найвищі партійні посади: член Політбюро (Президії) ЦК (1930–57). У 1933–34 – керівник Центральної комісії з «чистки партії», один з керівників та ініціаторів масових репресій. Поряд з партійними, обіймав низку керівних посад у наркоматах шляхів сполучення, промисловості. У 1957 разом іншими членами групи зробив спробу усунути з посади першого секретаря ЦК КПРС М. Хрущова. У червні 1957 – звільнений з керівних державних і партійних посад. У серпні 1957 – липні 1959 – керівник тресту «Союзасбест» у м. Асбесті Свердловської обл. З липня. 1959 – на пенсії. Двічі був партійним керівником України. У 1925 був обраний генеральним секретарем ЦК КП(б)У (07.04.1925–14.07.1928) за рекомендацією *Й. Сталіна*, якому після смерті Леніна в 1924, було вкрай важливо контролювати партійне

керівництво України. Спочатку підтримав оголошений раніше курс на «українізацію» – залучення до управління місцевих кадрів, впровадження укр. мови в мистецтві, науці та шкільництві, установах та в армії. Авторитарні методи **К.**, який прагнув, щоб політбюро ЦК КП(б)У стало єдиним центром управління в республіці, наразилися на спротив в Україні: у 1926 нарком освіти України *О. Шумський* на зустрічі зі Сталіним наполягав на його відкликанні з України. **К.**, прагнучи монолітності в КП(б)У, звинуватив у «націоналістичному ухилі» *О. Шумського*, який активно підтримував політику українізації. Лист Сталіна від 26.04.1926, спрямований проти укр. національного руху, його потенційної небезпеки для Росії і компартії, перевів дискусію з літературної площини в політичну і фактично відкрив **К.** шляхи для боротьби з «українськими націоналістами»: той особисто керував переслідуванням *М. Хвильового*, а потім *М. Скрипника* та *О. Шумського*. Саме в 1926–28 почався наступ на укр. культуру, боротьба з проявами опозиційної думки, згортання українізації та покарання тих, хто привів до її поступу. До числа цих «винуватців» потрапляє чи не все оточення **О. Д.** харківського періоду, зокрема ВАПЛІТЕ, відбувається «розстріл цілої генерації» (за висловом *М. Хвильового*). Протидія опонентів – діячів КП(б)У – методам **К.** привела в 1928 до його переведення до Москви й призначення секретарем ЦК ВКП(б). **О. Д.** ж постійно відстежував процеси згортання сфери побутування укр. мови в Україні. 16.02.1947 він записує в Щоденнику: «Дорого б я дав, коли б довідатися: чи знає Сталін, що на Вкраїні вищі школи давно переведено на руську [тобто російську. – *Ред.*] мову, що таким чином українська середня школа мусить також зникнути, як непотрібна, безперспективна, і що се взагалі нічого спільного з ленінсько-сталінською національною політикою спільного не має». Перша задокументована зустріч **О. Д.** з **К.** відбулася в ЦК ВКП(б) в лютому 1929 під час першого Тижня української культури, де, як писав у звіті про поїздку поет *Андрій Панів*, «2 найбільші братні літератури СРСР зустрілися одна з одною лише на 12-му р. революції. Взаємини їхні до цього часу часто характеризувалися анекдотами та непорозуміннями». **О. Д.** був у складі представницької делегації, яку укр. мовою привітав **К.**, який говорив про питання культурного й національного будівництва. Удруге в Україні **К.** працював у 1947 (03.03–26.12). Одна з ініційованих ним акцій – організація та проведення операції «Вісла», спрямованої проти підрозділів УПА. Так само ініційовав кампанію «за ідеологічну чистоту» (постанова «Про політичні помилки і незадовільну роботу Інституту історії АН УРСР»), зокрема, йшлося про праці інституту: «Короткий курс історії України» (1941, за редакцією *С. Білоусова*, *К. Гуслистого*, *М. Петровського*, *М. Супруненка*, *Ф. Ястребова*),

«Нарис історії України» (1942, за ред. *К. Гуслистого*, *М. Славіна*, *Ф. Ястребова*) та 1-й том «Історії України» (1943, за редакцією *М. Петровського*), де вбачалися «серйозні помилки і перекручення буржуазно-націоналістичного характеру». Ці процеси не могли пройти повз увагу **О. Д.** Він неодноразово констатує брак наукового усвідомлення історії укр. народу, належного історичного виховання. Він записує у Щоденнику «25 років немає історії і нема словника. Яка ганьба! Яка мерзота! Чия огидна рука тут діяла і во ім'я чого? Країна виховання безбатченків! Безбатченків без роду, без племені». Постанови ЦК започаткували кампанію критики і самокритики. Для викриття «порочності» творів багатьох відомих укр. письменників, як писали укр. критики, «стало потрібним спеціальне втручання ЦК КП(б)У і особисто тов. *Л. М. Кагановича*», щоб викрити «спроби ввести в літературу українського народу націоналістичну отруту». На пленумі СРПУ (вересень 1947) головували **К.** і *О. Корнійчук* (тодішній голова СРПУ). *Корнійчук* виступив з промовою «Про виконання СРПУ постанови ЦК ВКП(б) про журнали “Звезда” і “Ленинград”», у якій звинуватив у націоналістичних ухилах *М. Рильського* (за його доповідь «Київ в історії України», виголошену 1943 на урочистих зборах АН УРСР, за поетичні твори «Мандрівка в молодість», «Київські окраїни», статтю «Шевченкові роковини», 1942), *Ю. Яновського* (за роман «Жива вода»), **О. Д.** (за «Україну в огні») та *І. Сенченка* (за повість «Його покоління»). У своєму виступі **К.** особливу увагу присвятив роману *Яновського* «Жива вода»: «Это не “живая вода”, а “мертвая”. Много собак в книге, очень много!». По тому 20-тисячний наклад роману був знищений, а твори *Яновського*, одного з найближчих друзів **О. Д.**, ще 2 роки в Україні не видавали. Упорядники «Щоденникових записів» припускають, що саме позиція *Рильського*, який на посаді голови СРПУ (1943–46) робив спроби захистити **О. Д.** від критики під час розгромної кампанії з приводу сценарію «Україна в огні», серед іншого, стала причиною нападок на нього. 26.12.1947 пленум ЦК КП(б)У, вочевидь, погодивши із центральною владою в Москві, ініційовував відкликання **К.** Не відбувся і пленум ЦК КП(б)У з порядком денним «Боротьба проти націоналізму як головної небезпеки в КП(б)У», що його готував **К.** Історик *С. Єсельчик* зазначав особливу заповідливість **К.** в проведенні антиукраїнської політики: «І бюрократи, й інтелектуали не хотіли ідеологічної битви на самознищення, а Кремль цього і не вимагав». **О. Д.** на пленумі не був присутній, але був добре обізнаний з подіями, що там відбувалися. У 1952 занотував у Щоденнику новелу «Поет народу», героєм якої став *М. Рильський*. В основу лягли події пленуму 1947, де в образі «божого грози» зображений **К.** – «власть імущих провідник грізних». Уявний діалог **К.** та *Рильського* також ґрунтується

на реальних фактах, коли поет уявно погоджується з усіма ярликами, які на нього «навішували». Діалог завершується зверненням митця до «божого грози»: «Тільки два слова на прощання: ви прийшли і підете, а я вже остався». Щоправда, у реальному житті Рильський був змушений виступити з «покаянням» у «Літературній газеті» від 11.12.1947 «О националистических ошибках в моей литературной работе». Обидва рази **К.** очолював партійну організацію України в періоди, коли Сталін відчував, що позиції влади виявлялися хисткими. Саме **К.** «запускав» механізм репресій проти укр. науковців та митців, серед яких було і найближче оточення **О. Д.** Тільки перебування **О. Д.** у Москві рятувало його від радикальніших переслідувань.

Лит.: ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури). URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33108; ВАПЛІТЕ: останні сторінки «літературної дискусії». URL : <https://chytomo.com/ekzempliary-xx/vaplite-ostanni-storinky-literaturnoi-diskusii/>; Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник (1941–1956). Київ, 1995; Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956. Харків, 2013; Донос-шедевр. Юрій Смолич про Олександра Довженка. URL : <http://www.istpravda.com.ua/articles/2018/09/10/152898/>; «Українські щаблі» Кагановича. URL : <https://www.studall.org/all3-85964.html>; Єкельчик С. Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ, 2008.

О. Волошенюк



КАЗИРАГІ Уґо / CASIRAGHI Ugo

(25.02.1921, м. Мілан, нині Італійська Республіка – 07.01.2006, комуна Горіція, Італійська Республіка) – італійський кінокритик і журналіст. Журналістську кар'єру розпочав 1940 в тижневику «Il Popolo di Lombardia». Під час Другої світової війни працював над журналом «Pattuglia», присвяченому кіно. Воював на албанському фронті. Потрапив у німецький полон у 1943, був інтернований до Австрії, де працював на фермі до кінця війни. У цей період вивчав кіно, зокрема творчість Жюльєна Дювів'є. Після вступу до Комуністичної партії Італії працював кінокритиком у міланському відділі партійної газети

«L'Unita» (1947–77). У цей же період друкувався в журналі «Cinema», головним редактором якого був Гвідо Аристарко. Виступив одним з організаторів Федерації італійських кіноклубів. У 1953 взяв участь у конференції, присвяченій неореалізму. Після переїзду до Горіції в 1979–99 публікувався переважно в хорватському журналі «Rijeka», який виходив італійською. Видав ряд досліджень з історії та теорії кіно. Відзначений міланською журналістською премією за огляди Каннського кінофестивалю (1977). **К.** був знавцем кіномистецтва Центральної і Східної Європи, Китаю. На сторінках «L'Unita» **К.** відгукнувся на каннську прем'єру «Повісті полум'яних літ» (1961) статтею під назвою «Довженко на світі один», уже з перших рядків ставлячись до укр. режисера з мистецьким пієтетом: «Сьогодні в палаці кіно на Круазет повіяло подихом величної поезії Довженка, і це відразу підняло загальний рівень кінофестивалю». **К.** означає «Повість» як «поетичний згусток на теми війни та миру». Попри наявні у фільмі, знятому після смерті майстра, прорахунки, критик відзначає, що лише **О. Д.** був спроможний оспівати Землю як «найпрекраснішу з планет» і переконати глядача в цій істині «за допомогою психологічної правдивості образів».

Тв.: Довженко на світі один. Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. Київ, 1984; Storie dell'altro cinema. Torino, 2012.

Л. Новікова



КАЛАТОЗОВ

Михайло Костянтинівич

(справжнє прізвище Калатозашвілі Міхель) /

????? ?????????????? (?????????)

(28.12.1903, м. Тифліс, нині Грузія – 06.03.1973, м. Москва, нині РФ) – грузинський кінорежисер. Н. а. СРСР (1969). Походив з давнього князівського роду Амiredжибі. У кінематографі з 1923. Працював у тресті «Держкінпром Грузії» в різних професійних амплуа – від водія й кіномеханіка до асистента кінооператора і другого режисера. Взяв участь у роботі над х/ф «Гюллі» (1927) та «Циганська кров» (1928) як автор сценаріїв та кінооператор. У 1928 дебютував як режисер у фільмі «Іхне царство» (у співавторстві). У 1930 побачила світ художньо-документальна стрічка «Сіль Сванетії», оповідь про життя спільноти сванів. Ця народність зберігала залишки родового устрою (похоронний

обряд, жертвопринесення тощо), і саме на обрядовому характері патріархального життя акцентовано у фільмі. Через три десятиліття, у 1960-х, ця поетика виявить себе у фільмах укр. школи мітопоетичного кіно. У картині чимало документального матеріалу етнографічного змісту. Водночас фільм наповнений містикою Землі і Неба, що певним чином витворює його типологічну подібність із «Землею» **О. Д.** (обидві картини однолітки за часом своєї появи). «Земля в цьому місці найближче до космосу <...> Сванетія дана як праматір землі. Її простір – особливий мітологізований простір». Тож поетика стрічки тяжіє до відтворення нового міту на основі традиційних мітологій – новий світ потребував для свого осмислення правдивих світоглядних конструкцій. Наступну роботу **К.** – «Гвіздок у чоботі» (1932) – заборонено. У 1934–38 – директор Тбіліської центральної кіностудії. Після звинувачень у «насадженні буржуазного модернізму» залишив столицю Грузії і переїхав до Ленінграда, працював на к/ст «Ленфільм». Поставив два фільми на матеріалі авіації – «Мужество» (1939) і «Валерий Чкалов» (1941). Семантика неба і землі в деяких фільмах радянських режисерів ниприкінці 1930-х набула такого вигляду: у небі – робота, що провокує прозаїчні методи відтворення на екрані, на землі – поезія праці, що творить завтрашній день. «В “Аерограді” Довженко наполягає на колишній ієрархії цінностей: Землі – земне, Небу – небесне <...>. Калатозов у “Мужестве”, напевно, дотримується Довженкової позиції, однак розгортає оповідь за правилами й мірками авіаційних сюжетів, уже канонізованих на той час». У роки війни **К.** разом із **С. Герасимовим** зняв драму «Непобедимые» (1942). У 1943–45 перебував у США як уповноважений представник Кінокомітету радянського кіно. У 1945–48 – начальник Головного управління з виробництва художніх фільмів Комітету у справах кінематографії при Раднаркомі СРСР (з 1946 – Міністерства кінематографії СРСР). Потому повернувся до творчої роботи. Великий успіх у глядачів мала його лірична комедія «Верные друзья» (1954). Своєї вершини режисер досяг у фільмі «Летят журавли» (1957), який отримав, єдиний з-поміж радянських фільмів, Золоту пальмову гілку найпрестижнішого Каннського МКФ. Трагедія любові двох людей, яка виламується зі звичної для тогочасного кіно колективістської парадигми, що саме колектив – єдино можливий герой епічних подій років війни. Новаторство фільму багато в чому визначається камерою оператора **С. Урусевського** (за 2 роки до того **О. Д.** пропонував йому знімати разом з ним «Поему про море») – її рухливість, уникнення статичних точок знімання дозволяли відтворити суб'єктивність особистісних переживань, особистісного бачення світу. Використання схожої методи роботи з камерою дало змогу операторові **Ю. Ілленку** досягнути феноменальних

результатів у фільмі «Тіні забутих предків» (1965) **С. Параджанова** – статика патріархального світу підривається активністю камери й рухливістю внутрішнього світу центральних персонажів стрічки. Наступні х/ф **К.** та **С. Урусевського** («Неотправленное письмо», 1959; «Я – Куба», 1964) стали проривом у незвідані доти шари культури, опанування поетики, що дало змогу працювати в точках діткнення зовнішнього та внутрішнього світів. Новаторство цих кінотворів було по-справжньому поціновано тільки в наступні десятиліття. Останнім фільмом **К.** стала «Красная палатка» (1969), міжнародний проект, присвячений історії експедиції Нобіле, історії порятунку італійських аеронавтів в Арктиці 1928. Стосунки між **О. Д.** та **К.** були здебільшого офіційні. Вони були підписанцями спільних документів, листів (наприклад, відкритий лист **Г. Александрова**, **О. Д.**, **К.**, **Е. Тіссе** «Двинуть вперед технику кино» в «Літературній газеті» від 12 квітня 1956) тощо. Коли **О. Д.** влітку 1945 повернувся в штат «Мосфільму», то відзначив приязне ставлення **К.** У найдраматичніший час у житті **О. Д.**, коли він прагнув повернутися в Україну, щоб позбутися тягара немилості *Сталіна* і творити фільми на рідній землі, він звернувся до **К.** (липень 1945), який був присутній на нараді, де вирішувалася доля **О. Д.**: «Я спитав Калатозова: “Скажи мені, що вони про мене говорили”. Калатозов помовчав і вельми стримано сказав: “Слухай, ти знаєш все. Ти знаєш все, що було й що буде. І людей ти краще знаєш від мене і від нас усіх. Не питай мене. Невже ти думаєш, Хрущов міг про тебе сказати щось хороше? Тобі залилося одне – робота і тільки тут”». Тоді така відповідь теж була дружнім кроком. **К.** нічого не приховав від **О. Д.** і сказав йому те, що до певної міри не підлягало розголошенню. Коли **О. Д.** завершив сценарій «Повісті полум'яних літ», відзначав, що вона (повість) «лякає начальство», зокрема **К.**, який тоді обіймав посаду начальника Головного управління художніх фільмів. **К.** також не дозволив **О. Д.** запросити **Ю. Єкельчика** оператором-постановником х/ф «Жизнь в цвету» («Мичурин»). 04.08.1948 **О. Д.** підтримав задум авторів лібрето сценарію **В. Катаєва** і **К.** «Людина з Волл-стріт» на засіданні редколегії студії. Таку ж високу оцінку дає **О. Д.** і посередньому фільму **К.** «Змова приречених» (1950) на засіданні 12.04.1950 худради «Мосфільму», відзначивши політичну націленість, актуальність картини.

Вибрана фільмографія (режисер): «Сіль Сванетії» / *ҳод ӢзборӢ* (1930); «Валерий Чкалов» (1941); «Верные друзья» (1954, приз МКФ в Карлових Варах); «Летят журавли» (1957, головний приз МКФ у Каннах, премія ВКФ у Москві, 1958); «Неотправленное письмо» (1960); «Я – Куба» (1964, спільне виробництво з Кубою); «Красная палатка» (1970, спільне виробництво з Італією).

Лит.: Куденко М. Сторінки життя і творчості **О. П. Довженка**. Київ, 1975; Аннінський. Л. Зеркало екрана. Минск, 1977; Юренев Р. Книга фильмов. Мо-

скава, 1981; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1987; Богомолов Ю. Михаил Калатозов (страницы творческой биографии). Москва, 1989; Довженко О. Щоденникові записи 1939–1956. Харків, 2013; РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 2325.

І. Карєва, С. Тримбач



КАЛІНІН

Михайло Іванович /

КАЛИНИН Михаил Иванович

(19.11.1875, с. Верхня Трійця, нині РФ – 03.06.1946, м. Москва, нині РФ) – радянський політичний і партійний діяч. З 1898 брав активну участь у революційній діяльності, зокрема в революції (1905–1907) та жовтневому перевороті (1917). Зазнав кількох арештів і заслань з боку царської влади (1899, 1901, 1903). З 1919 обіймав найвищі посади в органах держ. влади: член ЦК ВКП(б) (1919–46), член Політбюро ЦК ВКП(б) (1926–46), член Оргбюро ЦК ВКП(б) (1919–20, 1924–25), делегат IV, VIII–XVIII з'їздів партії, голова Президії ВР СРСР (1938–46). Неодноразово приїздив в Україну, у 1919–20 – з агітаційними виступами, у 1922 – разом з головою ВУЦВК УСРР Г. Петровським налагоджував збирання коштів і продовольства для населення неврожайних регіонів РСФРР, що голодувало, хоча мешканці укр. губерній також потерпали від нестачі харчів і голоду. Починаючи з 1930-х, повністю перебував під впливом *Й. Сталіна* і займав високі посади формально. **К.** підтримав насильницьку колективізацію сільського господарства, підписав горезвісний «закон про 7 колосків» (1932), указ про створення позасудових органів, що стали складовою частиною механізму політичних репресій (1934). Був обраний головою Президії ВР СРСР (1938), лише формально мав деякі повноваження найвищої посадової особи держави, виконував представницькі державні функції. Лев Троцький назвав його «всеросійським старостою» (1919), а після 1935 його стали називати «всесоюзним старостою». **К.** мав авторитет серед простих громадян, вони писали листи з проханнями про захист і допомогу. Проте дарма, що багато років обіймав

керівні посади, справжньої влади він не мав. **К.** вручав **О. Д.** орден Леніна за фільм «Аэроград» (1935). Саме на цій зустрічі членів Політбюро з кінематографістами **Й. Сталін** сказав **О. Д.**, що за ним борг – «український Чапаєв». І згодом на екрани вийшов фільм «Щорс» (1939), за який режисер отримав Сталінську премію I ступеня. У кіноповісті та х/ф «Мичурин» (1948) **О. Д.** зображує **К.** як «всесоюзного старосту» з «добрими очима землероба», який з першого погляду впізнає Мичуріна і каже: «От саме таким я вас і уявляв». Перед цим повторювалася комічна ситуація невпізнання Мичуріна, якого приймали за службу американців, царського чиновника. Натомість з **К.** вони вгадують один одного з пів слова, у них цілковита гармонія і порозуміння, схожі погляди на розвиток сільського господарства та майбутнє країни. У картині образ **К.** викликає лише симпатію і повагу.

Лит.: Петров В. М. І. Калінін в Україні. УІЖ. 1965. № 12; Залесский К. Империя Сталина: Биографический энциклопедический словарь. Москва, 2000; Васильев В. Калінін Михайло Іванович. ЕІУ: у 10 т. Київ, 2007. Т. 4.

О. Шаповал



КАТАЄВ

Валентин Петрович /

КАТАЕВ Валентин Петрович

(16.01.1897, м. Одеса – 12.04.1986, м. Москва, нині РФ) – письменник. Лауреат Сталінської премії (1946). Герой Соціалістичної Праці. (1974). Член Гончурівського літературного товариства в Парижі (1976). Народився в родині вчителя. Брат письменника Є. Петрова. Почав друкуватися з 1910. За власними творами написав сценарії. «Белеет парус одинокий» (1937), «Шёл солдат с фронта», «За власть Советов» (із С. Клебановим), «Безумный день» (1956), «Время, вперед!» (1966, із М. Швейцером), «Хуторок в степи». **К.** – автор сценаріїв х/ф «Родина зовет» (1936), «Страницы жизни» (1948, обидва спільно з О. Мачеретом), «Поэт», т/ф «Сын полка» (1981), а також мультфільмів «Цветик-самоецветик» (1949), «Дудочка» и кувшинчик» (1951), автор тексту фільму «Брюссель» (1958). За його творами

знято телесеріал «Волны Черного моря» (1975–76), у який входять фільми «Белеет парус одинокий» (реж. А. Войтецький), «Зимний ветер» (реж. О. Гойда), «Катакомбы» (реж. В. Криштофович). Листи **О. Д.** свідчать про його дружні стосунки з **К.** Кінорежисер у листах до колег, друзів (лист до *Вс. Вишневського* від 6.03.1938) високо поцінував творчий здобуток письменника. Під час обговорень заявок, сценаріїв, лібрето **К. О. Д.** схвально про них відгукувався. У 1944 **О. Д.** підтримав на засіданні редколегії студії сценарну заявку **К.**, а пізніше і його ж (у співавторстві з *М. Калатозовим*) лібрето-сценарій «Человек с Уолл-стрит»: «Я дуже високої думки про цю річ. Тут наявна щаслива концепція, без якої не може бути твору. Переодягнутий мільйонер – це вже несподіванка, ключ до розв'язання драми чи памфлету. У цій концепції все політизовано до краю, у найширшому розумінні цього слова. Ясно виражена основна думка, що тепер у світі протистоять одна одній дві сили». На обговоренні, яке відбулося 04.08.1948, **О. Д.** сказав: «У сценарії кризь памфлет повинно прориватися високе моральне звучання. Тоді річ буде побудована не на дотепі, а дотеп виросте на високому ідейному фундаменті». Неодноразово **О. Д.** згадував **К.** в листах до Вишневського, *Солнцевої*, *Фадєєва*, переважно як людину, приємну в спілкуванні, товариську, що належала до письменницьких та кінематографічних кіл, близьких кінорежисеру, передавав йому вітання.

Тв.: Собрание сочинений : у 9 т. Москва, 1968; Автобиография. *Советские писатели. Автобиографии.* Москва, 1959. Т. 1.

Лит.: Скороин Л. Писатель и его время. Жизнь и творчество В. Катаева. Москва, 1965; Сценаристы советского художественного кино. Москва, 1972; Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Галанов Б. В. Катаев. Москва, 1982; Кинословарь : в 2 т. Москва, 1970. Т. 2; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1987; Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ, 2004.

І. Карєва

КАПКА

(справжнє прізвище **Капкунов**)

Дмитро Леонтійович

(07.11.1898, м. Київ – 24.10.1977, м. Київ) – актор театру і кіно. З. д. м. УРСР (1957). Хлопчиком співав у митрополичому хорі Києво-Печерської лаври. Виступав у складі хорової капели «Думка» (1924–25). Закінчив екранний відділ Вищих кінокурсів у Варшаві (1923), де його вчителем був польський комік Антон Фертнер. Входив до складу Українського дипломатичного представництва у Варшаві (1921–24). У 1924–25 співав в ансамблі «Думка». З 1924 почав зніматися в кіно. Надихнувшись екранними персонажами улюбленого французького коміка Макса Ліндера, намагався спеціалізуватися на комедійних



та епізодичних ролях. У 1935–73 працював у Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка. Дебютував у кіно у х/ф В. Гардіна «Остап Бандура» (1924), де знімався з *М. Заньковецькою*. Цей досвід справив велике враження на актора: «В уяві малювалася українська маска на зразок популярного

в той час Глупишкіна, в стилі якого я навіть пробував писати комедійний сценарій». Психологічні дані **К.** (*П. Масоха* пригадував його як «маленького, вертлявого, веселого, смішного») створювали передумови для самореалізації в комедійному жанрі. За твердженням *П. Масохи*, колеги очікували від нього кар'єри *Ч. Чапліна*. Проте, якщо Чаплін переважно грав центральних персонажів своїх фільмів, то **К.** завжди лишався майстром епізоду. У його доробку понад 100 різнопланових характерних кіноролей: завгоспів, детективів, прикажчиків, пасажирів, перукарів тощо. Виконавча майстерність дозволяла акторові надавати кожному створюваному екранному образу виразних індивідуальних рис. Особливо колоритними постають герої, зіграні **К.** в екранізаціях майстра сміхової культури *М. Гоголя*: Чорт («Ніч перед Різдом», 1927), Чорт, Бурсак і Дідок («Сорочинський ярмарок», 1939), Софрон («Травнева ніч», 1940), Ткач («Вечори на хуторі біля Диканьки», 1961), Дід Оверко («Вій», 1967), Дякоповідач («Пропала грамота», 1972). До найкращих робіт актора належить і сповнена народного гумору роль Кожуха в історичній драмі *І. Савченка* «Богдан Хмельницький» (1941). У кіно **К.** знявся майже в 100 фільмах. Серед його найвідоміших ролей – Сміт («Підозрілий багаж», реж. *Г. Гричер-Чериковер*, 1926), Пасажир («Міс Менд», реж. *Ф. Оцеп*, *Б. Барнет*; 1926), Матня («Микола Джеря», 1927, реж. *Й. Рона*, *М. Терещенко*), Бригадир («Багата невеста», 1938, реж. *І. Пир'єв*), Кожух («Богдан Хмельницький», 1941, реж. *І. Савченко*), Священник («Тарас Шевченко», 1951, реж.: *І. Савченко*, *О. Алов*, *В. Наумов*), Дід Сашко («Тихий Дон», 1957, реж. *С. Герасимов*), Дякоповідач («Пропала грамота», 1972, реж. *Б. Івченко*). За власним визнанням **К.**, природу його комедійного обдарування першим осягнув **О. Д.** Екранне прізвище **К.** замість справжнього (Капкунов) також вигадав **О. Д.** Вони познайомилися наприкінці 1920, коли **О. Д.** перебував на посаді секретаря губнаросвіти і завідував відділом мистецтв. **К.** зарахували до установи допоміжним канцеляристом. За рік обох відряджено на роботу

до Українського посольства в Польщі. «Пригадую, – пише у спогадах актор, – вже з перших днів нашого приїзду за кордон Довженко вчив нас <...>, як треба поводитися між людьми іншої країни, вимагав суворо дотримувати етикету. Разом з ним ми вивчали іноземні мови, а польську знали на “відмінно”». Обоє митців перебували в складі дипломатичної місії з репатріації та обміну військовополоненими. В офіційному розподілі обов’язків значилося, що **О. Д.** працює «по усмотрению наркома тов. Гринько», а **К.** – машиністом-друкарем. Інтереси обох не вичерпувалися бюрократичними обов’язками. У Варшаві **О. Д.** захопився живописом, відвідував музеї, картинні галереї і виставки, малював карикатури й шаржі. Допоміг вступові **К.** на кінокурси. Навесні 1922 **О. Д.** звільнився з дипломатичної роботи й переїхав до Берліна навчатися в приватній художній школі та працювати в консульстві України. Перебуваючи в Берліні у дипломатичних справах, **К.** бачився з **О. Д.**: «Довженко був тоді заповнений живописом, – згадував актор. – Кіно він не цікавився. Щоправда, кілька разів ми з ним ходили до Марії Федорівни Андреевої, яка тоді працювала в радянському повпредстві в справах кінематографії. Вона давала нам квитки до кінотеатрів, а якось і сама пішла з нами дивитися відомий кінофільм “Лукреція Борджія” – за участю таких відомих акторів, як Конрад Файдт, Пауль Вегенер та ін. Під час демонстрування цього кінофільму було влаштовано щось на зразок кіномаскараду, в якому брали участь актори в костюмах своїх історичних героїв-персонажів». Німецькі тогочасні історичні постанови на кшталт «Лукреції Борджії» робилися під впливом театрального режисера Макса Райнгардта. Виразність цих екранних фактур, можливість відтворити в експресивних образах історію були суголосними художньому світобаченню **О. Д.**, імовірно, вони сприяли його власному зверненню до історичної тематики в кіномистецтві. Наступного разу **О. Д.** зустрівся з **К.** в Харкові 1925, де вже мав статус відомого карикатуриста й автора кіноплакатів. Він допоміг **К.** отримати направлення на Першу кінофабрику ВУФКУ (м. Одеса) на посаду актора. А за рік і сам дебютував у кіно як драматург і режисер зробленою у співпраці з **Ф. Лопатинським** постановою сатиричної комедії «Вася-реформатор» за власним сценарієм. Роль завгоспа, який використовував службовий автомобіль для прогулянок під час роботи, **О. Д.** довірив **К.** Фільм не зберігся, тому оцінити цю акторську роботу неможливо. Того ж року **О. Д.** написав і сценарій комедії «Ягідка кохання» (відомої також під назвами «Перукар Жан Ковбасюк» і «Одруження Капки»), яку самостійно поставив. **К.** в гротескно-ексцентричній манері, близькій до стилістики популярного в ту добу Макса Ліндера, зіграв продавця іграшок, який під виглядом ляльки запаковує черговому покупцеві



Д. Капка в ролі продавця іграшок у фільмі «Ягідка кохання». 1927 р.

немовля. Спільна робота надихнула **О. Д.** на ідею створення цілого циклу короткометражних комедій з постійним персонажем: «Капка-футболіст», «Капка-допризовник», «Капка-фінінспектор», «Капка – агент карного розшуку». Але цей задум так і не був утілений. Керівництво кінофабрики більше не замовляло **О. Д.** комедійних постанов, хоча сам він завжди тяжів до сміхової культури і вплітав її в художню тканину всіх своїх екранних творів. У його наступній картині – політичному детективі «Сумка дипкур’ера» (1927) – **К.** з’явився в епізодичній ролі пасажир на пароплаві, на якому перевозилася дипломатична пошта. **О. Д.** безпомилково визначив комедійне покликання актора, яке розкрилося в його роботах у к/ф М. Шпиковського, П. Чардиніна, І. Пир’єва, *І. Савченка*, М. Садковича, М. Екка, П. Долини, *С. Герасимова*, а також у стрічках про Штепселя й Тарапуньку. Його запрошували до своїх картин майстри поетичного кіно – *С. Параджанов*, *В. Денисенко*, *Б. Івченко*. Працюючи в різних жанрах, **К.** був органічний і переконливий, відтворюючи у своїх екранних героях живі, впізнавані народні характери.

Вибрана фільмографія (актор): «Мисс Менд» (1926, реж.: Б. Барнет, Ф. Оцеп, пасажир); «Микола Джеря» (1928, реж. М. Терещенко, Матня); «Октябрюхов и Декабрюхов» (1928, реж. О. Смирнов, чиновник); «Шкурник» (1929, реж. М. Шпиковський, генерал); «Хліб» (1930, реж. М. Шпиковський, дід-переродженець), «Гомони, містечко» (1939, сигнальний); «Багата невеста» (1937, реж. І. Пир’єв, бригадир); «Как закалялась сталь» (1942, реж. М. Донський, петлюрівський офіцер); «Непокорённые» (1945, реж. М. Донський, зрадник); «Штепсель одружує Тарапуньку» (1957, реж.: Ю. Березін, Ю. Тимошенко, рибалка); «Тихий Дон» (1958, реж. С. Герасимов, дід Сашко); «Отаман Кодр» (1958, реж. М. Калик, Прохір); «Киянка» (1958, реж. Т. Левчук, арсеналець); «Таврія» (1959, реж. Ю. Лисенко, дід Левко); «Українська рапсодія» (1961, реж. С. Параджанов, військовополонений); «Наймичка» (1963, реж.: І. Молосто-

ва, В. Лапокниш, сват); «Сон» (1964, реж. В. Денисенко, кріпак); «Поцілунок Чаніти» (1974, реж. Є. Шерстобитов, дядечко Феліпе); «Помилка Оноре де Бальзака» (1968, реж. Т. Левчук, священик); «Між високих хлібів» (1970, реж. Л. Мілліонщиков, дід Матвій); «Право на любов» (1977, реж. А. Слісаренко, Курський) та ін.

Тв.: Звела мене доля з Довженком. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973.

Лім.: Жукова А. І після ста... *Культура і життя*. 1968. № 36; Масоха П. Кризь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно. Київ, 1970; Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ, 2004.

Л. Новікова



КАПЛЕР

Олексій Якович /

КАПЛЕР Алексей Яковлевич

(11.10.1904, м. Київ – 11.09.1979, м. Москва, похований у м. Старий Крим, АР Крим) – письменник, сценарист, актор, телеведучий. З. д. м. РРФСР (1969). Державні нагороди СРСР. Навчався 1919 у студії О. Екстер (Київ). Потому актор і режисер театрів у Києві, у 1921–26 – на Фабриці ексцентричного актора, організованій Г. Козинцевим та І. Траубергом у Петрограді. Знявся у х/ф «Чортове колесо», «Шинель»; обидва – 1926, реж. Г. Козинцев). З 1928–31 – сценарист і режисер Київської кінофабрики. Зняв фільми за власними сценаріями («Студентка», 1930; «Шахта 12–18», 1931), обидві стрічки були заборонені, після чого К. переїхав до Москви. Автор сценаріїв до кінокомедії «Три товарища» (1935, реж. С. Тимошенко), фільмів «Шахтери» (1937, реж. С. Юткевич), «Ленин в октябрі» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939, реж. обох – М. Ромм), «Она защищает Родину» (реж. Ф. Ермлер), «Котовский» (реж. О. Файнціммер; обидва – 1943). Стосунки з донькою Й. Сталіна С. Аллілуєвою стали для К. фатальними – 1943 його відправлено до Воркути, у Воркутлаг (табір у системі ГУЛАГ), де перебував 5 років, працював фотографом. Звільнений у 1948. Без дозволу відвідав Москву, після чого потрапив до режимного табору в Інті (обидва – Республіка Комі, РФ). Там познайомився з діячами укр. культури, зокрема Г. Кочуром, Д. Паламарчуком.

Звільнений у 1953, реабілітований у 1954. Від 1939 (з перервами) викладав у ВДІКу, на Вищих сценарних курсах (обидва – Москва). Написав сценарії до стрічок «За витриной универмага», «Первые радости» (обидві – 1956), «Необыкновенное лето» (1957; обидва – за однойменними романами К. Федіна; усі – реж. В. Басов). Співавтор сценаріїв до фільмів «Человек-амфибия» за однойменним романом О. Беляєва (1962, реж: В. Чеботарьов, Г. Казанський), «Полосатый рейс» (1961, співавтор В. Конєцький, реж. В. Фетін), «Принимаю бой» (1966, реж. С. Мікаелян), телефільму «Віра, Надія, Любов» (1972, реж. І. Шмарук, ККХФ ім. О. Довженка), радянсько-американського фільму «Синій птах» за однойменною п'єсою М. Метерлінка (1975). Працював асистентом режисера на х/ф «Арсенал» О. Д. «Якось один із українських режисерів розповів мені про молоду людину, яка викликала в нього симпатію. Мова про Довженка. Олександр Петрович ставив тоді “Арсенал”, асистентом в його групі почав працювати К. Хлопчик-артист самодіяльного театру, юнак – кіноактор 20-х, асистент одного з кращих режисерів – ось школа, яку пройшов Каплер» (Г. Козинцев). Сам К. стверджував: «Был предо мною пример – человек, который сочетал в себе и режиссера и писателя – Довженко. Но он представлял собою феномен, личность, неповторимую не только по силе таланта, но и особенно своеобразного мышления, но и потому, что Довженко был и философом, и писателем, и кинорежиссером одновременно. Все эти качества переплетались, сливались в нем. Ни один художник не мог повторить Довженко. Он был уникален, единственен». К. взяв участь у дискусії на сторінках журналу «Искусство кино» щодо фільму «Поэма про море» за сценарієм О. Д. Відповідаючи на критику з боку В. Некрасова (надто пафосно і театральнo, а відтак неправдиво), він писав: «Я был поражен изумительным величественным замыслом Довженко. Как это смело, как это верно – отбросить мелкие, натуралистические мотивировки и посмотреть вот так, по-крупному, на нашу жизнь!». І далі: «”Я смотрел <...> и был холоден”, – пишет В. Некрасов. А я не мог сдержать слез, не мог заставить себя спокойно смотреть эту картину. Меня до глубины души взволновала ее поэзия...».

Тв.: Крылья искусства. *Искусство кино*. 1959. № 6; О значении кинодраматургии в современном киноискусстве. Москва, 1960; Киноповести. Москва, 1962; Долги наши. Москва, 1973; Загадка королевы экрана. Москва, 1979; Избранные произведения. Москва, 1984. Т. 1–2.

Лім.: Козинцев Г. Алексей Каплер. *Советский экран*. 1960. № 15; Агишев О. Мастер. *Искусство кино*. 1974. № 10; Друнина Ю. Горький урок человековедения. *Искусство кино*. 1993. № 3; Череватенко Л. Каплер О. Я. ЕСУ. Київ, 2012. Т. 12.

С. Тримбач



КАПУТІКЯН

Сільва Барунаківна /

????????????????

(20.01.1919, м. Єреван, нині Республіка Вірменія – 25.08.2006, м. Єреван, Республіка Вірменія) – вірменська поетеса, прозаїк та публіцистка, академік НАН Республіки Вірменії. З. д. к. Вірменської РСР (1970), З. п. к. Грузинської РСР (1980). Лауреатка Сталінської премії II ступеня (1952), Державна премія Вірменської РСР (1988). Нагороджена укр. орденом княгині Ольги III ступеня. Закінчила філологічний факультет Єреванського державного університету (1941) і Вищі курси Інституту літератури ім. М. Горького (1950, Москва). Авторка понад 60 книжок, перекладених багатьма мовами світу. У ліриці відобразила світ почуттів сучасної жінки, красу природи і людей Вірменії, трагічні сторінки її історії. Присвятила Україні цикл віршів «Під київськими каштанами» та поезії «В садах під Києвом» і «В українському селі» (усі – 1950), «Тарасові Шевченку» (1961). Поетеса переклала вірменською мовою твори І. Франка, Лесі Українки, А. Малишка, П. Тичини та інших укр. авторів. Вірші К. перекладали укр. поети П. Тичина, П. Осадчук, Л. Костенко та ін. О. Д. познайомився з творчістю поетеси в 1950. У 1950, коли К. закінчувала вищі курси Літературного інституту, О. Д. слухав виступ поетеси. На сторінках його Щоденника зберігся захоплений відгук: «Прекрасное, изумительное выступление, буквально очарован этой речью. “Это новое начало”. Узнать ее имя и адрес и обязательно написать письмо». Досвід роботи над дикторським текстом к/ф «Страна родная» (1945) з колективом вірменських кіномитців О. Д. дав змогу досягнути всі культурні й історичні алюзії, закладені К. у її творах.

Літ.: Божко О. І. Капутікян Сільва Барунаківна. ЕСУ. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=9529; Довженко О. Щоденникові записи 1939–1956. Харків, 2013.

Л. Новікова

КАСАТКІН

Павло Дмитрович /

КАСАТКИН Павел Дмитриевич

(10.09.1913, м. Москва, нині РФ – 2002, м. Москва, РФ) – кінооператор документального кіно. З. д. м. РРФСР (1974), Сталінська премія (1942, 1951). Нагороджений 4-ма бойовими медалями і 3-ма орденами. Фронтний кінооператор. Закінчив операторський факультет ВДІКу (1939). З 1941 – оператор ЦСДФ. Мобілізований на фронт кінокомітетом як військовий кореспондент 28.06.1941 – кіногрупа 2-го Укр. фронту. Після знімання боїв під Москвою (зняті ним кадри увійшли до документального фільму «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой») знімав у партизанських з'єднаннях, що діяли в тилу ворога. Відряджений Укр. штабом партизанського руху у з'єднання М. Наумова в січні 1944. Учасник Західного рейду. Пізніше в складі кіногрупи 2-го Укр. фронту знімав військові дії в Угорщині та Чехословаччині. Цілий ряд кадрів, зроблених ним під час Будапештської операції, увійшли у фронтний випуск «Битва за Будапешт». Всього за час війни К. зробив 35 бойових вильотів. У 1952–53 працював на корпункті ЦСДФ у Празі (Чехословаччина). Відзняв понад 200 сюжетів для кіножурналів «На защиту родной Москвы», «Новости дня», «Пионерия», «Советский воин», «Советский спорт», «Советское кино», «Союзкиножурнал», «Хроника наших дней». Кадри про життя і протистояння житомирських партизан німецьким окупантам у 1943, зняті К., увійшли до художньо-публіцистичних фільмів «Битва за нашу Радянську Україну» та «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель».

Вибрана фільмографія (оператор): «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (1942, реж.: Л. Варламов, І. Копалін, Сталінська премія); «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д., реж.: Ю. Солнцева, Я. Авдієнко); «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, автори: О. Д., Ю. Солнцева), «Освобожденная Чехословакия» (1946, реж. І. Копалін); «Победа китайского народа» (1950, у співавторстві, реж.: Л. Варламов, І. Лукінський, Сталінська премія, 1951); «Станиславский» (1962, реж. С. Бубрик).

Літ.: Энциклопедический словарь. Москва, 1986; Історія українського радянського кіно : в 3 т. Київ, 1987.

В. Горпенко

КАЦМАН

Ісаак Соломонович

(21.07.1914, м. Сухарі, нині РФ – 03.10.1983, м. Київ) – кінооператор документального кіно. Сталінська премія за д/ф «Цветущая Украина» (1952). Закінчив робфак і курси звукорадіотехніків (1933).

Почав працювати в кіно з 1929. З 1931 в Харкові створюється Всеукраїнське відділення «Союз кінохроніки», куди переходить К. на посаду асистента оператора і працює в спецгрупі з висвітлення «трудових буднів» будівників Дніпрогесу. У 1940–83 – оператор к/ст. «Укркінохроніка». Зняв понад 1000 сюжетів для кіноперіодики, низку документальних фільмів. Фронтний кінооператор, з травня 1942 по серпень 1945 – оператор, звукооператор кіногруп Сталінградського, Центрального, 1-го Укр. фронтів. Учасник знімання повнометражних документальних фільмів-спостережень: «День війни» (1942, у співавторстві, реж. М. Слуцький); «Сталинград» (1942, у співавторстві, реж. Л. Варламов, керівник групи О. Кузнецов, ЦСДФ, Сталінська премія I ступеня в галузі літератури і мистецтва в жанрі «Хроніко-документальна кінематографія»). Група близько 6 місяців вела спостереження за перебігом Сталінградської битви. Зафільмовано понад 100 сюжетів, близько 35 тис. метрів плівки. Директор ЦСДФ В. Головня відзначав, що К. «реалізує важке завдання наближення синхронного звукозаписувального апарата до передових ліній фронту. Експериментує в тому напрямку, щоб надати фоногра-



(Зліва направо): кінооператор і звукооператор політуправління фронту І. Кацман, начальник кіногрупи політуправління Донського фронту О. Кузнецов, кінооператор В. Орлянкін, кінооператор Донського фронту С. Гольбріх.
Фото не раніше від 1943 р.
(Держкаталог РФ, № 10488284)

мі реалістичного звучання. Упродовж останнього часу не обмежується записом мовлення, а вводить у фонограму звуки бою: постріли, шум моторів тощо. Найкраще знімання оператора дало змогу внести в СКЖ живі голоси героїв Сталінградського фронту». У складі групи фронтних операторів К. брав участь у створенні документального художньо-публіцистичних фільмів «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д., реж.: Ю. Солнцева, Я. Авдієнко); «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, автори: О. Д., Ю. Солнцева).

Вибрана фільмографія (оператор): «На Дунає» (1940, у співавторстві з С. Коганом, А. Кричевським, М. Богомолівим та ін., реж.: І. Копалін, Й. Посельський); «По Криму» (1940, реж. Я. Посельський); «День війни» (1941, реж. М. Слуцький); «Дніпрогес» (1947, у співавторстві з С. Гольбріхом, А. Ковальчуком, С. Давідсоном, реж.: О. Підгорецька, М. Большинцов); «Цветущая Украина» (1952, реж. О. Стрижак); «Ми – радянські» (1973, у співавторстві з Ф. Камінським, Я. Лейзеровичем, реж. А. Слісаренко, почесний диплом ВКФ, Алма-Ата, головний приз II Республіканського кінофестивалю «Людина праці на екрані»), «Роменська мадонна» (1973, у співавторстві з Ф. Камінським, реж. А. Слісаренко, головний приз «Золотий голуб» XVI МКФ у Лейпцигу, диплом МКФ, Тампере, 1974); «Для тебе, людино» (1973, реж. А. Слісаренко, премія МКФ, Загреб, 1974).

Лит.: Кинолетопись: Аннотированный каталог киножурналов и документальных фильмов украинских студий (1923–1941). Київ, 1969; Історія українського радянського кіно : у 3 т. Київ, 1987; Капельгородська Н., Глуценко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ, 2004; Кинолетопись: Аннотированный каталог киножурналов и документальных фильмов украинских студий (1923–1941). Київ, 1969; РГАЛИ. Ф. 2451. Оп. 1. Д. 66. Л. 19.

О. Волошенюк, В. Горпенко



КЕВОРКОВ

(справжнє прізвище Геворкянц)

Степан Агабекович /

?????? ????????

(01.04.1903, м. Москва, нині РФ – 15.08.1991, м. Єреван, Республіка Вірменія) – вірменський

кінорежисер, державний та громадський діяч. Н. а. Вірменської РСР (1963), н. а. СРСР (1970), лауреат Державної премії Вірменської РСР (1967). У 1958–62 – голова Оргбюро Спілки кінематографістів Вірменії, у 1962–67 – перший секретар правління цієї ж Спілки. У 1930 закінчив Державний технікум кінематографії (з 1930 – ВДІК). Працював асистентом режисера на Бакинській к/ст. та «Мосфільмі». З 1939 – режисер, у 1949–51 директор к/ст. «Вірменфільм». Постановник фільмів «Привиди полишають вершини» (1955, у співавторстві), «Особисто відомий» (1957, у співавторстві), «Тверезе вино» (1959), «Дорога» (1961), «Надзвичайне доручення» (1965, у співавторстві), «Останній подвиг Камо» (1973, у співавторстві) та ін. У 1935 працював асистентом режисера на фільмі «Аэроград». Підтримував дружні стосунки з О. Д., про що свідчить листування між ними. Зокрема, у листі О. Д. К. від 25 листопада 1945 обговорюються нюанси творчого процесу, пов'язані з вірменським фільмом «Країна рідна», роботою над яким у фінальній стадії виробництва керував О. Д. Він просить зробити дозйомки. Серед іншого – «снимите Арарат. Нет Арарата. А Армения, даже наша Советская, без Арарата, это все равно, это меньше чем Япония без Фудзиямы. Так вот, Степа, у нас нет Арарата. Я боюсь, что некоторые Ваши армянские молодцы от кино считают Арарат эстетизмом или избитым мещанством. А между тем на Арарате остановился Ноев Ковчег, чем Вы по праву можете гордиться на весь мир, потому что это красиво и в этом очень много содержания. Мне нужен Арарат. Только пожалуйста, когда Вы будете его снимать, не позволяйте в это время проносить перед аппаратом переходящее знамя или другой какой-либо идеологический атрибут. Такие кадры у нас есть. И они “разбиты” именно этими вещами, раздроблены. Это Арарату в картине не помогает. Мне нужен чистый, безлюдный вечный Арарат, который я когда-нибудь обязательно увижу с близкого расстояния. А пока я хочу говорить о нем, цитируя не передовую статью, а библию с политической целью, для заграницы». Лист свідчить про наміри О. Д. пом'якшити ідеологізовані акценти вже відзнятого матеріалу, натомість звернутись до символів Вірменії та її багатовікової історії. У листах О. Д. К., датованих 7 та 18 березня 1953, йдеться про роботу над ще одним фільмом (про який саме, з тексту листа зрозуміти важко), про любов до творчості художника М. Сар'яна, про важкий фінансовий стан родини (півроку не отримує заробітну платню) та ін.

Лит.: Кино и время. Вып. 3. Режиссеры советского художественного кино. Москва, 1963; Кино: Энциклопедический словарь. Москва, 1987; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 3. Ед. хр. 136.

С. Тримбач



КЛЕБАНОВ

Дмитро Львович

(25.07.1907, м. Харків – 06.06.1986, м. Харків) – композитор, диригент, педагог, скрипаль, альтист, музично-громадський діяч. З. д. м. України (1967). Автор симфоній, опер, балетів, музичних творів для театру, музики до фільмів. Навчався в Харківському музичному училищі за класом скрипки у В. Слатіна (з 1914). Закінчив Харківський музично-драматичний інститут за класом композиції в С. Богатирьова (1926). Викладач Харківської консерваторії (з 1934), доцент (з 1940), професор (з 1960), завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (з 1970), професор-консультант (з 1973). Вихователь плеяди композиторів, поміж яких В. Бібік, В. Губаренко, В. Золотухін, М. Кармінський, Б. Яровинський тощо. До зустрічі з О. Д. композитор мав досвід роботи в кіно з режисерами В. Артеменком (1937, «Гірська квітка» («Едельвейс»), «Українфільм», Одеса), М. Садковичем (1940, «Майська ніч», ККХФ). О. Д. на нараді творчих працівників ККХФ відзначив сценарій «Майської ночі», особливості повісті, у якій «душа народу», і перенесення її на екран. Написав музику до «Боевого киноальманаха № 11», новел «Пауки» (реж.: І. Трауберг, М. Садкович, Ташкентська к/ст.), а також «Три гвардейца» («Родные берега») (1943, автор тексту пісні Б. Ласкін, реж.: М Садкович, В. Браун, Ташкентська к/ст.). Музику до художньо-публіцистичного документального фільму О. Д. «Битва за нашу Радянську Україну» К. написав у співавторстві з А. Штогаренком. Новий перезапис цієї музики за відновленою партитурою Л. Колодуба зроблено на ККХФ ім. О. Довженка, музичний редактор Б. Алексеєнко. У грудні 1944 О. Д. запросив К. записати укр. народні пісні з голосу матері режисера *Одарки Ермолаївни*. Зустріч відбулася на квартирі режисера в Москві. В архіві композитора збереглися нотні записи пісень «Ой що ж бо то за дерево», «Поставлю свічу проти місяця», «Як буду я женитися», «Сама ходжу та по каменю». Пізніше в спогадах про О. Д.

(архів М. Куценка) композитор так описує цю зустріч: «Довженко познайомив мене з своєю матір'ю. Було їй тоді, можливо, стільки, скільки мені зараз, але видалась вона мені дуже старою. Вона сиділа в кріслі. Мова одразу зайшла про народні обряди, пісні і танці. Виявилось, що її пам'ять береже багато чудових пісень... Поки вона розповідала і співала, я слідом записував». До моменту цієї зустрічі **О. Д.** записав від матері тексти понад 20 календарно-обрядових пісень. **К.** продовжив розпочату режисером роботу із запису пісенно-фольклорного матеріалу.

Вибрана фільмографія (композитор): «Подвиг разведчика» (1948, у співавторстві з **О. Сандлером**, реж. **Б. Барнет**, Сталінська премія II ступеня, 1948, відновлений у 1974 на к/ст. ім. **М. Горького**); «Я – черноморець!» (1944, реж.: **В. Браун**, **О. Мачерет**); «Главный проспект» (1956, реж. **Л. Естрін**); «Моя дочка» (1956, реж. **В. Жилін**); «Прапори на баштах» (1958, реж. **А. Народицький**); «Літак відлітає о 9-й» (1960, реж. **Ю. Лисенко**); «Сердце Бонивура» (1969, т/ф, 4 с., реж. **М. Орлов**).

Літ.: Гейліг **М.** Скрипковий концерт **Дм. Клебанова**. *Радянська музика*. 1940. № 6; **Фрумина И.** Заметки о мастерстве. *Вопросы искусствознания*. Харків, 1969. Вып. 1; **Фрумина И.** Зрелость таланта. *Советская музыка*. 1975. № 8; **Куценка М.** Сторінки життя і творчості **О. П. Довженка**. Київ, 1975; **Колодуб Л.** Посібник інструментування. *Українське музикознавство*. 1975. № 4; **Дмитро Клебанов.** Творчі портрети українських композиторів. Київ, 1980; **Дмитрий Львович Клебанов:** [Некролог]. *Советская музыка*. 1987. № 9; **ЦГАЛИ СРСР**. Ф. 2081. Оп. 1. Ед. хр. 589, 329.

О. Литвинова



КЛЕРІНГ

Ганс Карл /

KLERING Hans Karl

(справжнє прізвище Scharnagl Hans Karl)

(08.11.1906, м. Берлін, нині ФРН – 30.10.1988, м. Берлін, ФРН) – німецький актор, режисер, продюсер, художник-графік і письменник. З родини робітників. У 1926 вступив до компартії Німеччини. Входив до складу кількох агітпропівських театральних труп у Кельні й Берліні, зокрема «Червоної ракети»/ Rote Raketten, «Синьої блузи» / Blaue Blusen і «Лівої колонії» / Kolonne Links. Після загострення політичної ситуації в Німеччині виїхав у 1931 до Москви, де продовжував співпрацювати з «Лівою колоною». Грав у німецькомовних трупах під керівництвом



Г. Клерінг у фільмі «Щорс»

режисерів **Е. Пискатора** та **Г. фон Вангенхайма**, які також іммігрували до СРСР за політичними мотивами. Цій добі присвячено німецько-українську документальну стрічку «Ліва колона у вигнанні» (Gadiny – Scheusale – KOLONNE LINKS im Exil, 1990), поставлену за сценарієм **Крістіана Клемке** і **Тетяни Дерев'яно**. **Кар'єру** **К.** почав з ролі полоненого німця в «Окраине» (1933) **Б. Барнета**. У роки Великого терору, коли чимало німецьких іммігрантів стали жертвами репресивної машини СРСР, **Пискатор**, не встигнувши закінчити знімати х/ф «Красное немецкое Поволжье» (1936), виїхав до Франції. **А. фон Вангенхайм**, який на базі кінокомпаній «Межрабпомфильм» і «Рот Фронт» знімав політичну драму «Борці» / Kämpfer (1936) за участю своєї німецької трупи, звинуватив виконавців головних ролей **К. Неер** і **А. Бекера** в троцькізмі, за що першу стратили, а другий помер у ГУЛАГу. Зайнятий у цій картині в епізодичній ролі, **К.**, який у 1936 отримав радянське громадянство, був заарештований у числі сімох членів «Лівої колонії» у справі так званої «Змови гітлерівського юнацтва». Трьох із репресованих стратили. Завдяки особистою втручання **В. Піка** **К.** зумів, зрештою, звільнитися з-під арешту, продовжив роботу диктора німецького мовлення, навчався в Московському інституті графіки в майстерні **В. Фаворського**. Брав участь у розробленні радянської експозиції на всесвітніх виставках у Парижі (1937) та Нью-Йорку (1939). У **Г. фон Вангенхайма** **К.** знявся ще раз – уже в Східній Німеччині в х/ф «Таємні шлюби» / Heimliche Ehen (1956). Нагоду повернутися в кіно 1939 надав митцеві **О. Д.**, який тоді працював над х/ф «Щорс». На той час вони були вже тривалий час знайомі. **К.** належав до кола берлінських контактів **О. Д.** Дослідник німецько-українського кіномистецтва **Г.-І. Шлегель** наводить цитату з мемуарів **К.:** «У 1922 році в Берліні в маленькій галереї на Фрідріхштрассе, 25, художник **Гросс** познайомив мене з **Довженком**. Тут виставлялися і мої дві графічні роботи, на яких були зображені вулиці старого Берліна. Одна з них спо-

добалася Довженкові. Щодо іншої, то він порадив ще доопрацювати: поглибити фон і в цілому заострити графічність». Відтоді вони часто зустрічалися в галереях, студіях і вернісажах у Берліні. У 1931 К. переглянув х/ф «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929) і «Земля» (1930), осягнув режисерський стиль О. Д. У «Щорсі» (1939) актор створив сповнений ентузіазму образ вояка, спартаківця Отто, який звертається до німецьких солдат із закликком припинити війну проти більшовиків на знак солідарності з революційним рухом, а потім перекладає співвітчизникам промову М. Щорса. К. описав у спогадах, як режисер готував його до цієї ролі: «Він довго розповідав мені про Україну, про життя селян, про те, як вони відвоювали землю у природи й багатіїв. <...> Завдяки його докладним описам подій, що передували на Україні німецькій окупації 1919 року, я довідався про героїчну долю українського народу». Під час останньої зустрічі з К. у січні 1955, коли той у складі німецької делегації відвідав Москву з нагоди фестивалю фільмів НДР, О. Д. ділився з ним своїми творчими планами. У лютому того ж року актор представив фестиваль німецьких кінофільмів і в Києві. Завдяки виразній арійській типажності К. випадало грати в радянському кіно переважно німецьких персонажів. Виняток становить роль польського аристократа Чаплицького в історичній драмі І. Савченка «Богдан Хмельницький» (1941). У 1945 актор виїхав до НДР, де взяв участь у створенні к/ст. ДЕФА, яку очолював у 1946–50. За період роботи в СРСР і НДР зіграв 150 кіноролей, переважно в к/ф режисерів Курта Метцига і Конрада Петцольда.

Вибрана фільмографія (актор): «Україна» (1933, реж. Б. Барнет, 1-й полонений німець, підмайстер шевця); «Борці» (1936, реж. Густав фон Вангенхайм, слухач Лейпцизького суду); «Щорс» (1939, реж. О. Д., німецький солдат); «Вершники» (1939, реж. І. Савченко, німецький солдат, який веде Чубенка на страту); «Богдан Хмельницький» (1941, реж. І. Савченко, Чаплицький); «Морський яструб» (1941, реж. В. Браун, офіцер), «Боевой киносборник № 9» (1942, німецький солдат); «Райдуга» (1943, реж. М. Донський, Курт Вернер); «Непокоренные» (1945, реж. М. Донський, німецький лейтенант); «Зигмунд Колосовський» (1945, реж. С. Навроцький, фон Бюлов); «Радянська Україна» (Кіножурнал, лютий 1955, № 6); «Люди і звірі» (1965); «Голосні мелодії» / Rauschende Melodien (1968, реж. Ернст Вільгельм Фідлер); «Ася» (1978, реж. Й. Хейфіц); «Цілле і я» / Zille und ich (1983, реж. Вернер У. Вальрот); «Доппельгангер» / Der Doppelgänger (1985, реж.: Вернер У. Вальрот, воротар) та ін.

Тв.: Поет екрана. Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. Статті, есе, рецензії, спогади. Київ, 1984.

Лит.: Шлегель Г.-І. Довженко в Берліні. Україна – Німеччина: кінематографічні зв'язки. Київ, 2009; McLoughlin B., McDermott K. (Eds.). Stalin's Terror: High Politics and Mass Repression in the Soviet Union. Palgrave MacMillan, 2003; Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ, 2004.

Л. Новікова



КЛИМЕНКО Антон

Актор театру і кіно. Закінчив Державні курси кінематографії в Одесі (1924). Зіграв близько 50 ролей у кіно. І. Кавалерідзе, який зняв його у фільмах «Штурмові ночі» (1931) і «Коліївщина» (1933), дав позитивну оцінку його професійним і людським якостям: «Про А. Клименка можу сказати лише найкраще. Це актор гнучкий, багатогранний, з чудовим характером, винятково скромний, дисциплінований. Я завжди радий з ним працювати». Колега з акторського цеху П. Масоха зазначив у своїх спогадах, що К. «був непоганий в ролях командирів, бригадирів, шахтарів, міліціонерів, матросів, яких він зіграв дуже багато». Знявся в невеликих ролях у двох фільмах О. Д.: у сатиричній комедії «Вася-реформатор» (1926) зіграв попа, а в пригодницькій драмі «Сумка дипкур'єра» (1927) – першого дипкур'єра, прообразом якого послужив дипломатичний кур'єр Народного комісаріату закордонних справ СРСР Т. Нетте. Кінознавець Г. Островський стисло описав К., якого часто бачив на Одеській к/ст. наприкінці 1970-х, у своїй розвідці про «Сумку дипкур'єра»: «Постарілий, знесилений різноманітними коловоротами життя, зовсім не схожий на хвацького, грубуватого красеня зі стрічок 20 років Першої кінофабрики ВУФКУ».

Вибрана фільмографія (актор): «Макдоналд» (1924, реж. Лесь Курбас, член II Інтернаціоналу); «Димівка» (1925, реж. П. Сазонов, міліціонер); «Лісовий звір» (1925, реж. А. Лундін, вартовий в ЧК); «Марійка» (1925, реж. А. Лундін, член ватаги злодіїв); «Сіль» (1925, реж. П. Чардинін, кочегар); «Василина» (1927, реж. Ф. Лопатинський, молодий селянин Василь); «Вибух» (1927,



Кадр із фільму «Сумка дипкур'єра». 1927 р.

реж. П. Сазонов, робітник Скакун); «Івась і «Месник» (1928, реж. А. Лундін, червоноармієць Самарський); «Октябрюхов и Декабрюхов» (1928, реж. О. Смирнов, співробітник посольства (немає в титрах)); «Велике лихо маленької жінки» (1929, Павло Ковальчук); «Дівчина з палуби» (1929, реж. І. Перегуда, матрос); «Митрошка – солдат революції» (1929, реж. М. Терещенко, Павло); «Новими шляхами» (1929, реж. П. Долина, Новицький); «Чортополох» (1929, голова сільради); «Хлопчик з табору» (1930, реж. О. Штрижак, керівник комуни Петрович); «Вовчий хутір» (1931, реж. О. Штрижак, червоний командир Гнат Власенко); «Діти шахтарів» (1932, реж. О. Маслюков, бригадир Орлик); «Іноземка» (1937, реж. В. Гончуков, офіцер іншої країни).

Лит.: Масоха П. Великий німий на Французькому Бульварі. *Крізь кінооб'єктив часу*. Київ, 1970; Капель-городська Н., Глущенко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ, 2001; Островський Г. Все, що залишилось... Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація. Київ, 2002; Росляк Р. Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ ст.). Київ, 2006.

Л. Новікова



КОВАЛЕНКО Леонід Миколайович

(28.02.1922, с. Германівка, нині Київської обл. – 10.06.1983, м. Київ) – літературознавець, літературний критик. Учасник Другої світової війни. Нагороджений орденом Червоної Зірки. Закінчив КДУ ім. Т. Шевченка (1948). Кандидат філологічних наук (1954). Від 1948 працював в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. У 1957–59 – заступник головного редактора журналу «Радянське літературознавство». Книги – «Поет Андрій Малишка» (1957), «Андрій Головка» (1958), «Мовами світу» (1984), «Фронтний щоденник» (1986). Один з авторів «Історії української літератури»: у 2 т. (1957, т. 2), «Історії української літератури»: у 8 т. (1971, т. 8). Підписав 1968 «Лист 139-ти» до генерального секретаря ЦК КПРС Л. Брежнєва, протестуючи проти арештів молодого інтелігенції в Україні. За книги «Мовами світу» (1984), «Статті та нариси» (1987) удостоєний премії ім. О. І. Білецького (1988, посмертно). Оpubліковано «Фронтний щоденник» К. (1986). Єдиний з надрукованих листів О. Д. до

К. – реакція на відгуки літературознавців на статтю «Мистецтво живопису і сучасність» і той резонанс, який мала публікація оповідання О. Д. «Мати». Йдеться про головних героїв оповідання, їх прообрази – життєві та літературні. О. Д. звинуватили в запозиченні їх із твору А. Малишка «Прометей». Як завжди, твори О. Д. викликали полярні оцінки. О. Д. дякує К. за доброзичливість, підкреслює, що стаття знайшла «широкий позитивний відгук», а заперечення, на думку автора, «формальні і непереконливі». Будь-яке запозичення щодо оповідання «Мати» О. Д. повністю відкидає, посилається на факти, коли героїню оповідання Марію Стоян ідентифікували з реальними матерями. «Один співробітник Академії наук, здається, слізно просив мене повідомити його докладно про всі джерела і деталі історії Марії Стоян, бо вона оказалась його мати». Поему Малишка О. Д., за його словами, не читав, принаймні до написання листа К. «Я люблю Андрія Малишка, і мені приємно, що Ви вивчаєте творчість свого високообдарованого, прекрасного поета», – завершує О. Д. лист. Існують також неоприлюднені листи, які зберігаються в РДАЛМ: лист К. до О. Д. Крайні дати: 15.06.1955, 9.07.1956 (РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Ед. хр. 805). К. листувався з Ю. Солнцевою вже по смерті О. Д.

Лит.: Коваленко Л. Сонце в зіницях. Поезії. Київ, 1965; Довженко О. Твори. Київ: Дніпро, 1983–1985. Т. 5; 3 художнього спадку. Леонід Коваленко / вступна стаття В. Дончика. *Слово і час*. 1992. № 2; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 3. Ед. хр. 420. Фонд № 2081; Письмо Коваленко Л. Н., Ю. И. Солнцовой. Крайні дати: 26 янвря 1970.

І. Карєва

КОВАЛЕНКО Михайло Михайлович

(1901–?) – укр. філософ, доктор філософських наук, професор, автор спогадів про О. Д. На жаль, не вдалося здійснити пошук архівних даних про цю людину, хоча з часом подробиць про його життєвий і творчий шлях побільшає. Відомі три публікації спогадів К. про О. Д. Утім, самих спогадів там небагато – більше роздумів і аналітики стосовно фільмів режисера, усієї його творчості. Весь корпус текстів, присвячених О. Д., зведено автором у книгу, на обкладинці якої значаться два автори – К. і Олексій Мішурін, оператор і режисер. Однак не йдеться про спільне авторство, ні – у кожного свої спогади і свої уявлення про постать О. Д. Знайомство К. з режисером відбулося 1932 в Харкові, де автор спогадів навчався в аспірантурі в Інституті червоної професури і працював редактором журналу «Масовий театр». Це був період переглядів і обговорень фільму «Іван». «У цьому фільмі проблема “людина й машина”, мабуть уперше розкрита з глибокою філософською проникливістю», – зазначає К. Щоправда, тему цю далі не розвиває – усе на рівні констатації.

Наступна зустріч – це вже період «Щорса». К. тоді, за його власним свідченням, загорівся ідеєю написання сценарію на матеріалі втечі з Київської в'язниці 11 іскрівців. Поділився цим задумом з О. Д. Той відповів іронічно: «Багатьом сняться лаври “Максима”» (тобто відомої в ті роки трилогії про Максима Г. Козинцева і Л. Трауберга). Однак мемуарист занотував його поради щодо режисури. Перша: «Порада майбутнім режисерам не замикатись в сценарії, в роботі з актором, в монтажі, бо тоді з вас нічого не вийде. Нема нічого в фільмі, що б не виходило з моїх рук. Причому не соромлюсь жодних функцій, одягаю акторів і навіть гримую». Порада друга: «Коли я приходжу в павільйон знімати, я збираю всіх, хто в мене працює, і кажу, що ми сьогодні будемо робити те й те. А тому й освітлювачі, й електротехніки, і всі інші почувають себе в мене на зйомці справжніми учасниками цього творчого радісного процесу». Справді цікаві, хоча ніби й не складні поради. Наступний етап, висвітлений у спогадах, пов'язаний з роботою К. редактором-консультантом сценарного відділу ККХФ (з осені 1937). І тут цікавими є реакції й оцінки О. Д. фільмів своїх колег – те, що трапляється в «Щоденникових записках» украї рідко. До прикладу, О. Д. у х/ф «Сорочинський ярмарок» Миколи Екка не вистачило «самого гоголівської задумливості». «Коли б Микола Володимирович більше слухався моїх порад, кінофільм “Сорочинський ярмарок” у нього став би справді народною комедією сучасного українського кіномистецтва, кольоровою радістю, рухом кольорів... Але ні першого, ні другого не сталося...». Переповідаються й деякі архітектурні ідеї О. Д. Відома особлива увага режисера до питань містобудівництва – у Києві, Новій Каховці. «Весь Київ йому бачився з висотними будовами на горах і невисокими в ярах, з мережаними мостами і віадукми на схилах Дніпра, з незвичайними пам'ятниками історії, сучасності й майбутності». Деякі з його ідей іноді сприймалися, але рідко, на жаль. Як працівник кіностудії К. перебував в евакуації в Ашхабаді, у 1941 – там, де спершу перебував і О. Д. Ще далі йдеться про епізоди творчого життя О. Д. в роки війни. Остання зустріч – у Києво-Печерській лаврі, де К. працював науковим директором. Зустріч випадкова – О. Д. прийшов на прогулянку. І розказав директору безліч цікавих подробиць про колишнє життя Лаври – подробиць картинних, живописно виразних. Більше таких зустрічей не було. Наступні розділи К. присвячує окремим фільмам режисера і цікавим для нього аспектам образної системи, витвореної митцем. Іншим цікавим документом, пов'язаним з К., є його листування з актором театру і кіно *Петром Масохою* (головні ролі у фільмах О. Д. «Земля» та «Іван», епізодичні в «Арсеналі» і «Щорсі»). К. надіслав акторові роздобутий ним в архіві текст виступу О. Д. перед студентами ВДІКу, у Москві. Трапилося

це по закінченні роботи над фільмом «Іван», який сам режисер удачею не вважав. А відтак не знайшов нічого кращого, як перекласти провину на виконавця головної ролі Масоху та оператора *Д. Демуцького*. Коментар актора у листі-відповіді (він зберігся і віддрукований; див. «Довженко без гриму») відкриває чимало цікавих обставин творчого і білятворчого процесу. Відтак професор виступив у ролі такого собі провокатора дискусії – тієї, що може тривати впродовж десятиліть.

Тв.: Краса та велич ідей і образів. *Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця*. Київ, 1959; *Йду за Довженком. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; *Син зачарованої Десни: спогади і статті*. Коваленко М., Мішурін О. *Син зачарованої Десни*. Київ, 1984.

Лит.: Чужий голос Олександра Довженка. Лист Петра Масохи до М. М. Коваленка. *Довженко без гриму*. Київ, 2014.

С. Тримбач



КОВАЛОВ

Олег Альбертович /

КОВАЛОВ Олег Альбертович

(20.09.1950, м. Ленінград, нині РФ) – кінознавець, кінорежисер, сценарист, актор, педагог. Закінчив кінознавчий факультет ВДІКу (1983, майстерня Є. Суркова). Як кінокритик співпрацює з журналами «Искусство кино», «Сеанс», «Киноведческие записки», «Мнения» та ін. Від 1990 – член редколегії журналу «Сеанс». Викладач кафедри драматургії і кінознавства Санкт-Петербурзького державного університету кіно і телебачення та у Вищій школі режисури і сценаристів у Санкт-Петербурзі. Експерт, автор статей семитомного видання «Новейшая история отечественного кино. 1986–2000». Сценарист і режисер фільмів: «Сады скорпиона» (1991, монтажний), «Остров мертвых» (1992, монтажний), «Концерт для крысы» (1995, у співавторстві), «Сергей Эйзенштейн. Мексиканская фантазия» (1998, монтажний) та ін. У монтажній поетичній стрічці К. «Остров мертвых» (1992) дружина О. Д. Ю. Солнцева в образі Аеліти у виконаному за супрематичним дизайном О. Екстер костюмі постає повелителькою

світу, спроможною самим лише поглядом чи помахом руки змінювати долю цілих народів. Змальовуючи цивілізаційний злам порубіжжя ХХ–ХХІ ст., автор портретує і актуалізований цією епохою тип жінки – цілеспрямованої і владної, новочасної ремінісценції «La Belle Dame sans Merci» Дж. Кітса. У своєму двотомному дослідженні «Из(л)учение странного» про радянський кінематограф першої половини ХХ ст. К. присвятив розділ «Сны Александра Петровича Довженко» аналізу оніричної природи творчості О. Д. Провів паралель між естетикою М. Гоголя і О. Д.: «Ленты Довженко – сны не о бойкой современности, а об иных, эпических временах. Как в легендах, сказаниях или у его любимого Гоголя – видят и слышат его герои невероятно остро и далеко, прозревая иные дали и окликают друг друга сквозь бескрайние эпические пространства, взойдя на обычный холм, они могут обратиться ко всему миру». К. розкриває стильові способи митця, які створюють особливий буттєвий космос його фільмів, і виділяє в них дві наскрізні теми: Ерос і Танатос. Автор підкреслює, що О. Д. не лише вивершує екранний світ як безумовну реальність, але саме так його й усвідомлює. На переконання дослідника, інтонація епічних стрічок О. Д. двоїста, вона дозволяє інтерпретувати соціальні зрушення більшовицької доби як явище величне й прогресивне, але водночас дискредитує його, розкриває негативні підтексти «позитивних героїв», а «негативним героям» подекуди надає виразно привабливих якостей. За масштабом художнього мислення К. порівнює О. Д. із Гомером і Ф. Лангом.

Тв.: Из(л)учение странного. Санкт-Петербург, 2016. Т. 1; 2017. Т. 2.

Лит.: Новейшая история отечественного кино 1986–2000: в 7 т. Санкт-Петербург, 1997–2000.

Л. Новікова

КОВАЛЬЧУК

Олександр Петрович

(17.06.1910, м. Катеринослав, нині м. Дніпро – 27.01.1967, м. Запоріжжя) – кінорежисер. Лауреат Сталінської премії (1944, 1948). Учасник Другої світової війни. Народився в родині робітника. Знімав сюжети для кіножурналу «Маховик» (ВУФКУ, 1926), був лаборантом на кінофабриці «Кулькіно» (Москва), співпрацював з кіножурналом «Піонерія», оператор на к/ст. «Белдержкіно», «Азеркіно» (1928–30). З 1936 – на Укркінохроніці в Харкові. Зняв велику кількість сюжетів для кіноперіодики. У 1940 брав участь у зніманні документального фільму «На Дунає» (1940, у співавторстві із С. Коганом, А. Кричевським, М. Богомоловим та ін., реж. І. Копалін, Й. Посельський, Укркінохроніка, ЦСДФ). 24.7.1940 одночасно в усіх республіках СРСР 97 кінорежисерів знімали мегахроніку «День нового мира» (реж.: М. Слущкий, Р. Кармен), ідея

належала М. Горькому. Укр. кінохронікери під керівництвом К. і К. Богдана – у складі операторських груп. Фільмуючи робітників Дніпропетровщини, шахтарів Криворіжжя, колгоспників деяких областей України, К. демонструє віртуозну репортерську майстерність, поєднану з тонким використанням можливостей кінопортретування. К. був оператором документального фільму «По советскому Дунаю» (1941, реж. М. Шапсай), лірико-епічного фільму-спостереження за побутом придунайських жителів. У складі групи фронтових операторів брав участь у зніманні документального художньо-публіцистичного к/ф «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, автори: О. Д., Ю. Солнцева). З 1944 – оператор к/ст. «Укркінохроніка», керівник корпусу в Дніпропетровську. Брав участь у зніманні документальних фільмів «Донбас» (1946, реж. М. Білінський); «Дніпрогес» (1946, реж.: О. Підгорецька, М. Большинцов); «Радянська Україна» (1947; реж. М. Слущкий; Сталінська премія, 1948). Зафільмував понад 800 сюжетів для різних кіножурналів.

Вибрана фільмографія (оператор): «По Крыму» (1939, у співавторстві з В. Орлянкіним, реж. Я. Посельський); «По Советскому Дунаю» (1941, реж. М. Шапсай); «Гірники Криворіжжя» (1951, реж. М. Білінський); «Цветущая Украина» (1951, реж. М. Слущкий за участю А. Слісаревського); «Місто металургів» (1955, реж. Л. Френкель); «Живи, Україно» (1957, III премія ВКФ в Москві, реж. Л. Юдін).

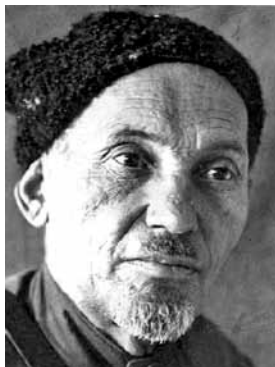
Лит.: Кинолетопись: Аннотированный каталог киножурналов и документальных фильмов украинских студий (1923–1941). Київ, 1969; Тримбач С., Дерев'яно Т. та ін. Олександр Довженко. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. Київ, 1994; Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ, 2004.

В. Горпенко

КОВПАК

Сидір Артемович

(13.05.1887, с. Котельва, нині Полтавської обл. – 11.12.1967, м. Київ) – укр. радянський військовий і державний діяч, командир партизанського з'єднання в Другу світову війну, двічі Герой Радянського Союзу (1942, 1944), генерал-майор (1943). Народився в бідній укр. багатодітній селянській родині. Учасник Першої світової війни (службу проходив у 186-му піхотному Асландузькому полку). Народжений Георгіївськими хрестами III і IV ступенів та медалями «За хоробрість» («георгіївськими» медалями) III і IV ступенів. У роки громадянської війни очолював партизанський загін у с. Котельва, воював у складі Червоної армії. З 1921 – на господарській, радянській і партійній роботі. З 1937 – голова Путивльського міськвиконкому Сумської обл. Під час Другої світової – командир Путивльського



партизанського загону, а згодом – з'єднання партизанських загонів Сумщини. У 1941–43 з'єднання під командуванням **К.** провело 5 рейдів по тилах німецьких окупантів. Ці великі партизанські операції відіграли одну з ключових ролей у розгортанні руху опору на окупованій території України. З 1947–67 – заступник голови

Президії ВР УРСР. Автор книг «Від Путивля до Карпат» (1949), «Із щоденника партизанських походів» (1964), «Партизанськими стежками» (1965). 5.05.1943 **О. Д.** пише листа **П. Вершигори**, акторові та режисерові, у партизанський загін **К.** Сповідь, що «не один раз думав і просився полетіти» в загін. Радить «описувати соціальні явища, характери, записувати думки свої, людські, Ковпакові. <...> Ковпак мусить остатися в мистецтві і в історії України. Це мусите зробити Ви. <...> Я думаю, мине війна, ми ще зробимо про нього і про Вас картину». Також сповіщає, що посилає до партизанів кінооператора **Б. Вакара** зняти епізоди партизанського життя для фільму «Україна в боротьбі» («Битва за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник **О. Д.**, реж.: **Ю. Солнцева**, **Я. Авдієнко**), де чимало епізодів присвячено **К.** У дикторському тексті режисер не поскупився на схвальні епітети, спрямовані на підтвердження статусу «найславновіснішого з партизан правобережних лісів». Наприкінці стрічки з високим патосом звучить ім'я Героя Радянського Союзу, «народного героя» – **К.** Україна визволена. Партизани ж від самого початку війни були «страшними для ворогів, як пророки, як передвісники перемоги». **О. Д.** написав про **К.**: «Старий – винятковий оригінал, тонка мудра людина, справжній син народу». На ККХФ ім. **О. Довженка Т. Левчук** зняв триптих «Дума про Ковпака» (1973–76).

Лит.: Довженко **О.** Твори. Т. 5; Куценко **М.** Сторінки життя та творчості **О. П. Довженка.** Київ, 1970. С. 191; Советский энциклопедический словарь. Москва, 1983.

Т. Журавльова

КОЗЛОВСЬКИЙ Іван Семенович

(24.03.1900, с. Мар'янівка, нині Київської обл. – 21.12.1993, м. Москва, нині РФ) – оперний і камерний співак (ліричний тенор). Н. а. СРСР (1940). Н. а. України (1993). Лауреат Сталінської премії СРСР (з 1941 – за досягнення в галузі театральновокального мистецтва, з 1949 – за створення об-

разу Юродивого в опері **М. Мусоргського** «Борис Годунов»); Державна премія УРСР ім. **Т. Шевченка** (1990). Навчався в Києві у школі при Свято-Михайлівському монастирі, закінчив Музично-драматичний інститут (1920, кл. **О. Муравйової**). Співав у хорах Софійського собору під керівництвом **Я. Калішевського**, під керівництвом **О. Кошиця**. Артист театру **М. Садовського** в Троїцькому домі (Київ), член «Товариства українських артистів». Серед відомих партнерок – **М. Заньковецька**. З 1920–23 – у Полтаві: організував хор червоноармійців, брав участь у виступах армійських самодіяльних колективів, співав у виставах Полтавського мандрівного музично-драматичного театру (всі вистави йшли укр. мовою), де вперше виконав партію Фауста в однойменній опері **Ш. Гуно** (1922). У 1923–25 – соліст Харківського (відомі партнери – **М. Литвиненко-Вольгемут**, **П. Саксаганський**), від 1925 – Свердловського (нині Єкатеринбурзького) оперних театрів. У 1926–54 – провідний соліст Великого театру в Москві. Дебютував у партії Альфреда («Травіата» **Дж. Верді**), в ансамблі зі співачкою **О. Катувльською**. Мав прозоро-сріблястий голос, рівний у всіх регістрах, з чудовими верхами. Виконавчий манері притаманні щирість, емоційність, прекрасна дикція та блискуче володіння технікою. Мав виняткові акторські дані, майстерно володів сценічним перетлінням, що забезпечило йому всенародну любов і шану. Високим артистизмом і професійною довершеністю позначено виконання камерного репертуару, зокрема, романсів (серед них кількостат укр.) **С. Гулака-Артемовського**, **М. Лисенка**, **П. Сокальського**, **Я. Степового**, **К. Стеценка**, **Л. Ревуцького**, а також **М. Глінки**, **О. Даргомижського**, **П. Чайковського**, **Ф. Ліста**. **К.** – тонкий інтерпретатор укр. і рос. народних пісень, зокрема, в обробці **М. Леонтовича**. На оперній сцені виконав близько 50 партій: **Андрій** («Запорожець за Дунаєм» **П. Гулака-Артемовського**), **Петро** («Наталка Полтавка» **І. Котляревського** – **М. Лисенка**), **Левко** («Утоплена» **М. Лисенка**) та ін. Записав на грамплатівки численні твори оперного й камерного репертуару. **К.** був одним з найближчих друзів-земляків **О. Д.** Познайомилися вони до війни, але **К.** не пригадує, де саме і як відбулася їхня зустріч. У спогадах про **О. Д.** він висвітлює переважно події воєнних років, підкреслює унікальну обдарованість режисера-художника, його ерудованість, громадянський патос захисника і трибуна ідеалів країни соціалізму: «Мета його життя – очистити від скверни суспільство, прикрасити землю». Їхні дружні стосунки міцнішали в зіткненні різних поглядів, пристрасних дискусіях про мистецтво, служіння народу. «Якось дирекція евакуйованого до Куйбишева Великого театру звернулася до мене з проханням переговорити з **Довженком** про постановку опери **Чайковського** “Черевички”. **Гоголь** і **Чайковський**, фантазія і поетика



Довженка <...> Все, здавалося, на радість всім, є, але...». На думку К., небагато режисерів знайшли б у собі мужність і творчу чесність відмовитися. Головним аргументом для О. Д. відхилити пропозицію театру стало усвідомлення специфіки роботи з драматургією музичного жанру (О. Д. не мав спеціальної музичної освіти): «Ненавиджу дилетантизм.

Опера – це особливий вид мистецтва». К. заперечував, переконував, доводив. «Ні, ні! – відповідав на всі мої доводи Довженко. І в моїй душі звучало: “Так, так, ти справжній художник, чесна людина!”». К. мав певний вплив на творчі погляди О. Д.: «Наші суперечки, розмови завжди відкладалися в пам’яті Довженка, синтезувалися його мисленням. Деякі елементи з них він використав потім у своїх творах». Митці брали участь у засіданнях Комітету зі Сталінської премії (разом з О. Толстим, Д. Шостаковичем – у лютому 1942), були учасниками Другого антифашистського мітингу представників укр. народу (30 серпня 1942, Саратов). «Це була перша багатолюдна зустріч української інтелігенції у місті над Волгою в ті напружені дні». Серед учасників того мітингу були П. Тичина, М. Рильський, Г. Юра, Н. Ужвій, І. Козловський, М. Бажан, А. Малишко, А. Бучма та ін. З натхненною промовою виступив О. Д. На Воронезькому фронті К. та О. Д. у складі групи укр. діячів культури стали свідками великого контрнаступу (між 2 і 7 серпня 1943, с. Малі Проходи Харківської обл.). У невеличкому селі, недалеко від Белгорода, вони проживали разом у великій хаті-мазанці. Кожен день виїздили в частини, що йшли в бій, вели бесіди з бійцями. К. з повагою і розумінням ставився до напруженого життя кінорежисера, його психологічного й фізичного перевантаження: «Раніше за всіх вставав і пізніше за всіх повертався до хати Сашко Довженко... Був хмурий і мовчазний. І раптом якось уночі чую стогін і чітко вимовлені слова: “О господи, не могу, де ж ви, люди?” <...> Якщо сон тільки гальмування пам’яті, то якими муками і стражданнями за тих, хто воював, і тих, за кого воювали, була наповнена Довженкова пам’ять». К. згадує про діяльність О. Д. – члена Надзвичайної комісії зі встановлення й розслідування злочинів фашистських загарбників. Він був присутній при розкопках масових могил у Харкові. Співак належав до кола визнаної інтелектуальної мистецької еліти, мав багато спільних із кінорежисером знайомих, серед яких були й військові, архітектори, письменники. К. вважав О. Д.

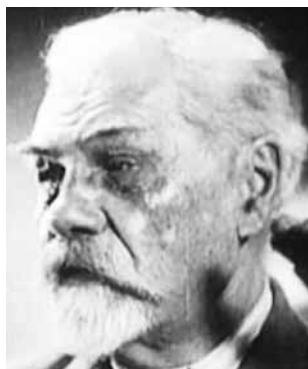
високоосвіченою і глибокообдарованою натурою: «Довженко закінчував малюнок. Це був малюнок режисера-професіонала <...>. Зараз болісно згадувати, де поділися ті малюнки, бо вже тоді розумів їхнє значення». О. Д. захоплювався талантом видатного співака. На засіданні художньої ради «Мосфільму, під час обговорення сценарію Л. Арніштама «Ромео і Джульєтта», О. Д. приділив увагу сценарному плану К. «Сцена поєдинку Ленського й Онегіна» і висловив думку, що «Із задуму Івана Семеновича можна зробити хорошу короткометражну річ». О. Д. називав К. «щасливим безтурботним солон’єм». Коли після доповіді Й. Сталіна «Про антинародні помилки та націоналістичні збочення в кіносценарії Олександра Довженка “Україна в огні”» (30.01.1944) О. Д. став небажаним знайомцем, К. залишається вірним другом і саме через нього симпатии режисера (генерал Г. Соколов, В. Костенко, 1-й секретар ЦК ЛКСМУ), які не могли «провідати бодай на годину», надсилали О. Д. своєрідні «сигнали» прихильності. К. брав участь і в панахиді по смерті О. Д. «<...> був похорон. Улюблена Україна прийшла до труни свого сина. Він лежав на старовинній українській плахті, обряжений по-селянському у вишивану білу українську сорочку. Земні плоди і квіти, які він так любив, майже закрили труну, в ногах стояли перев’язані стрічками два високі снопи української пшениці. “Чуєш, брате, мій, / Товаришу мій”, – співав друг Іван Козловський». К. знявся в ролі кобзаря в «Поемі про море», де стрілецька пісня «Чуєш, брате» у його виконанні звучить як тема українського наймитства. Узagalьнення творчої діяльності О. Д. дає К. в останньому фрагменті своїх спогадів, своєрідному некролозі: «Кінець 20-х – 30-і роки <...> Довженко інтенсивно працює над проблемами мирного дня країни соціалізму. Війна. Документальна хроніка з текстом Довженка стала літописом героїзму народу і вплинула на розвиток документального кінематографа. “Поема про море” – полеміка з самим собою. Є герої, які вмонтовуються тільки в ту епоху, в яку вони живуть. Є герої, які залишаються і в прийдешніх поколіннях. Довженко належить саме до таких. Чому? Півстоліття полум’яного життя в мистецтві, в житті мистецтва, в житті народу – це героїзм. І тому Довженко заслуговує лаврового вінка героя».

Тв.: Фрагменти спогадів. *Полум’яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; *Воспоминания*, стаття. Москва, 2005.

Лит.: Поляновский Г. Иван Семенович Козловский. Москва ; Ленинград, 1945; Костенко В. Юність полум’яних літ. Київ, 1969; Арнштам Л. Людина, що прожила тисячу життів. *Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; Булат Т. Українські народні пісні та романси в репертуарі І. Козловського. *Народна творчість та етнографія*. 1980. № 3; До 100-річчя І. С. Козловського. Мар’янівка, 1997; Сікорська І. Наш Іван Козловський. *Українська культура*. 2000. № 3; Фільц Б.

Славетний ліричний тенор Іван Козловський – неперевершений майстер вокального мистецтва ХХ ст. *Український альманах. 2000*. Варшава, 2000; Козак С. Вічний жайвір. Київ, 2001; Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956. Харків, 2013; ЦГАЛІ СРСР. Ф. 2081. Оп. 2. Ед. хр. 87.

О. Литвинова



**КОЗЛОВСЬКИЙ
Микола Феофанович /
КОЗЛОВСКИЙ Николай Феофанович**

(травень 1885 – 01.05.1939) – фотограф, кінооператор, організатор. У кіно з 1907. Закінчив училище в м. Балті. Фотографію опанував у Києві в ательє Н. Уземського, де працював директором. У лютому 1907 випустив свій перший сюжет «Мінна галерея і вибух горна на саперному полі в Києві»). У 1908 робить спробу самостійно демонструвати свої сюжети, для чого відкриває в Києві ілюзіон (кінотеатр). Спроба виявилася невдалою і він переїхав до Петербурга. Улітку 1908 його запрошує Олександр Дранков зняти фільм «Понизовая вольница» («Стенька Разин», «Стенька Разин и княжна», реж. В. Ромашков). Це екранізація народної пісні «Из-за острова на стрежень», що становила поєднання досить тривалих (до двох хвилин демонстрації) екранних планів, між якими виникали написи. Знімання велося нерухомим апаратом, розташованим фронтально до середини майданчика, де розігрувалося дійство. Певний час К. працював як помічник О. Дранкова. Останній незабаром полишив операторську роботу, доручивши цю справу К. та братові, Л. Дранкову. У передвоєнний час К. та О. Левицький починають використовувати не тільки передньоолобове та верхнє освітлення кадру, додаючи нові джерела світла. Це дало змогу відтворити глибину простору, виявити його багатоплановість. До 1917 зняв близько 60 фільмів, серед яких: «Обрыв», «Преступление и наказание» (1915). У 1917 зробив першу екранізацію роману М. Чернишевського «Что делать?». На початку 1920-х працював на к/ст. Ленінграда, Москви, Одеси. З 1923 по 1930 працював в Україні. У 1927 на запрошення ВУФКУ К. переїхав в Україну, став оператором х/ф «Сумка дипкур'єра».

Жалюгідною «пробою пера» назвав О. Д. фільм, який він почав ставити через три тижні після приходу на кінофабрику, коли йому доводилося «наосліп шукати істини». У виступі на Всесоюзній нараді працівників кінематографії (1935) О. Д. зізнавався, що не був у ті часи ні театральним режисером, ні актором, не вчився ні в яких кіношколах. А вчителем своїм назвав саме оператора К. Ця «хороша людина» дала йому «одне золоте правило: не йди на компроміс <...> підеш на компроміс на п'ятак – він виросте в 100 карбованців, і ти не знатимеш, як потім відкараскатись». Цього правила О. Д. дотримувався неухильно і заявляв про намір дотримуватись усе життя. «Я з гордістю бачу, що тут є частка й моєї праці», – це відчуття О. Д. багато в чому було забезпечене його мистецькою безкомпромісністю, правилом, на яке напучував його на початку кінематографічної діяльності саме К.

Вибрана фільмографія (оператор): «Брянский рельсопрокатный завод на ходу» (випуск кінотеатру «Иллюзион»: 12.VII.1907, Харків); «Разлив Днепра в Киеве в 1907 году» (випуск кінотеатру «Иллюзион»: 1.V.1907, Київ); «Полтавские торжества (Празднование 200-летия юбилея победы Полтавской битвы в Высочайшем присутствии 27–29 июня с. г.» (27–29.06.09, разом з О. Дранковим); «Богдан Хмельницкий» (1910, у співавторстві з Л. Дранковим); «Запорожец за Дунаем» (1910, разом з Л. Дранковим); «У дни борьбы» (1920, реж. І. Перестяні); «За владу Рад» («Княжна Васильчикова», 1923, реж. О. Пантелеєв); «Тарко» («Країна голубих песців», 1926, реж. В. Фейнберг); «Джентльмен і півень» («Півні перегукуються», 1928, реж. В. Баллюзек); «Квартал передмістя» (1930, реж. Г. Грічер-Чериковер).

Літ.: Гальперин А. Из истории кинооператорского искусства. Москва, 1983; Історія українського радянського кіно : в 3 т. Київ, 1987; Вишневецький Вен. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916. Москва, 1996; Миславський В. Кино в Украине (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена. Харьков, 2005; Операторы советского кино. Москва, 2011.

В. Горпенко



**КОЗУЛИЧ Каллісто /
COSULICH Callisto**

(07.07.1922, м. Трієст, нині Італійська Республіка – 06.06.2015, м. Рим) – італійський кінокритик і сце-

нарист. Почав кар'єру в кіно під час Другої світової війни, був кінокритиком газети «Giornale di Trieste». У 1950 став генеральним секретарем Федерації італійських кіноосередків (FICC). Разом з Енріко Россетті заснував перший італійський артгаузний кінотеатр у Римі. Тривалий час був офіційним критиком загальнонаціональних газет «Paese sera» й «Il piccolo», співпрацював з численними періодичними виданнями, зокрема «Cinema», «Cinema nuovo», «Bianco e nero», «Filmcritica». Був членом журі важливих кінофестивалів (Венеція, 1996; Берлін, 1987). Як сценарист співпрацював з режисерами Маріо Бавою, Луїджі Дзампою та ін. Виявляв послідовну зацікавленість у кіномистецтві Східної і Центральної Європи. Кілька публікацій присвятив творчості **О. Д.** На шпальтах журналу «Чінема» / Cinema оприлюднив докладну аналітичну статтю про к/ф «Мичурин», у якому **О. Д.** зосередився на темі саду, близькій художньому світові Італії. Розглядаючи вплив праці *С. Ейзенштейна* «Чувство кино» на кінематограф **О. Д.**, **К.** виступив прибічником естетики останнього: «Довженко вільно інтерпретує міркування Ейзенштейна із тим здоровим глуздом, який завжди його вирізняв і який, на відміну від автора «Панцерника „Потьомкін“», ніколи не дозволяв випускати з поля зору проблему людини з її борнею». **К.** вважав «Мичурин» доволі складним екранним твором і припускав, що остаточний вердикт фільму дасть час: «Постановкою „Мичурин“ Довженко встановив нову дату радянського кіно. Наступні роки та зріліша рефлексія скажуть нам, чи труднощі сприйняття надають його фільмові титул екстремального авангарду». За оцінкою **К.**, «Мичурин» був одним з найважливіших повоєнних фільмів.

Тв.: Cosulich C. La vita in fiore nel «Michurin» di Dovzhenko. *Cinema*. 1950; Cosulich C. Il cinema secondo Cosulich: scritti di Callisto Cosulich sul Giornale di Trieste, 1948–1953. Gorizia, 2005.

Л. Новікова

КОМПАНІЄЦЬ

Микола Павлович

(1909, с. Вільхівка, нині Донецької обл. – 10.1977, м. Київ) – партійний діяч, депутат ВР УРСР 1-го скликання (1938–47). Член ЦК КП(б)У (1938–49). Навчався в школі ФЗУ в м. Сталіно (нині Донецьк), брав активну участь у робітничій театралізованій бригаді «Синя блуза» (1925–27). Працював на заводі, потім на шахті – організовував там драматичні гуртки (1927–31). Закінчив електромеханічний факультет Дніпропетровського гірничого інституту, навчався в аспірантурі (1931–37). З 1937 очолював Дніпропетровське обласне управління у справах мистецтв. Начальник Управління у справах мистецтв при РНК УРСР (1938–44). Був уповноваже-



ним військової ради Південно-Західного фронту (1941). У 1945–47 – керував Комітетом у справах мистецтв при РМ УРСР. У 1947–1949 – директор Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка. У 1952–73 – заступник голови Комітету у справах мистецтв при РМ УРСР; начальник Головного управління у

справах мистецтв; начальник Управління театрів Міністерства культури УРСР; директор Київського українського драматичного театру ім. І. Франка; директор Київської студії телебачення; старший редактор Комітету з радіомовлення і телебачення при РМ УРСР; перший заступник голови правління Українського театрального товариства. Діяльність **К.** критично оцінював у своїх Щоденникових записках **О. Д.**, вбачаючи в його роботі прояви недбалого, байдужого ставлення до мистецтва, зокрема, до пам'яток архітектури у воєнний та повоєнний час. Він відмічав «відсутність вірності», «легку асиміляцію» і «безбатьківщину» у правлячій верхівки, що призвело до занепаду й зuboжіння укр. музеїв, пам'яток, інститутів, «культурного господарства» загалом. Як зазначав **О. Д.**, «наша урядова верхівка в цих справах, на жаль, нікчемна і розумово слабенька провінціалка, що і знайшло своє жалюгідне завершення в Компанійці». «Непошана до старовини, до свого минулого, до історії народу з ознакою нікчемності правителів, шкідлива і ворожа інтересам народу», – акцентував **О. Д.** У перші дні визволення Києва **О. Д.** з іще більшою силою критикує в Щоденнику діяльність управління: «Компанієць – сильніший за Гітлера. Гітлера буде знищено спільними зусиллями прогресивного людства і його керівників Сталіна, Черчіля, Рузвельта. Компанієць лишиться. Я визнаю його за свого переможця». Малося на увазі передусім захоплення столиці України чиновною «мафією», на засилля якої **О. Д.** реагував завжди дуже болісно.

Лит.: Компанієць Микола Павлович. *Театр*. 1938. № 4; Довженко О. Щоденникові записи. 1938–1956. Харків, 2013; Компанієць Микола Павлович: облікова картка депутата Верховної Ради УРСР. ЦДАВО України. Ф. Р–1. Оп. 31. Спр. 4. Арк. 63–64; Список депутатів ВР УРСР першого скликання, обраних 26 червня 1938 року. ЦДАВО України. Ф. Р–1. Оп. 31. Спр. 2. Арк. 52; Список депутатів, обраних до Верховної Ради УРСР. *Вісті [ЦВК УРСР]*. 1938. № 148 (5338). 29 червня.

О. Шаповал



КОНЧАЛОВСЬКИЙ

Петро Петрович /

КОНЧАЛОВСКИЙ Петр Петрович

(21.02.1876, м. Слов'янськ – 2.02.1956, м. Москва, нині РФ) – художник-живописець. Н. х. РСФСР (1946). Дійсний член АХ СРСР (1947). Лауреат Сталінської премії (1943). Народився в сім'ї літератора і перекладача П. Кончаловського. Навчався в Харківській художній школі, у вечірніх класах Московської державної художньо-промислової академії ім. С. Строганова, в академії Жюліана в Парижі (1897–98), у Петербурзькій академії мистецтв (1898–1907). Мешкав у Москві. Викладав у Московських вільних художніх майстернях (1918–21) і Вищому художньо-технічному інституті (1926–29). Ранні роботи К.: «Сухі фарби», «Сімейний портрет» (обидві – 1912), «Агава» (1916), «Бузок» (1933). Написав такі портрети: «Вс. Меєрхольд» (1938), «О. М. Толстой в гостях у художника» (1941); пейзажі: «Новгородська серія» (друга половина 1920-х); жанрові картини: «Повернення з ярмарку» (1926) та ін. Створював театральні декорації. Його донька, Наталія Кончаловська, письменниця, поетеса і перекладачка, дружина поета Сергія Михалкова і матір відомих режисерів Андрона Кончаловського і Микити Михалкова. **О. Д.** і

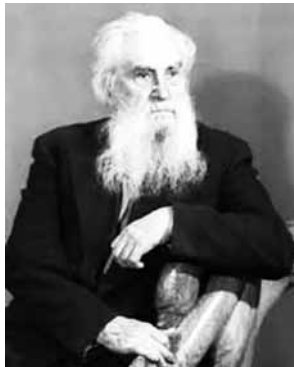


Картина «Бузок» П. Кончаловського

К. були знайомі ще з довоєнних часів, під час Другої світової війни їх стосунки перетворилися на справжню щирю дружбу. **К.** був одним з кількох найближчих друзів **О. Д.** Цим визначались їхні стосунки на різних рівнях від офіційного до особистого спілкування в колі родин обох митців. 26 лютого 1943 **О. Д.** висловився щодо творів **К.**, висунутих на здобуття Сталінської премії на засіданні Комітету з Державних премій СРСР: «<...> от Кончаловского, великого мастера, мне хочется большего <...>. Я хотел бы аплодировать этому художнику». Після зустрічі з **К.** 13.11.1955 **О. Д.** записав у Щоденнику: «Його роботи, що він створив їх за минуле літо, чи не кращі від усіх попередніх робіт. І се на вісімдесятому році життя, – от богатыр-художник». Уже після смерті **К.** і незадовго до власної смерті, 12.11.1956, **О. Д.** відвідав виставку картин художника в Академії мистецтв, яка знову викликала в нього захоплення: «Виставлено близько трьохсот картин з тисячі вісімсот, написаних за довге життя цим трудолюбивим майстром. Враження величезне». Як згадував кінорежисер В. Соловйов, «на одній із стін [у квартирі **О. Д.** – **І. К.**] з'явився “Бузок” Кончаловського – одного з друзів Олександра Петровича». У спогадах **Ю. Солнцевої** також відзначається дружба між ними: «У Олександра Петровича було несколько друзей в Москве. Козловский, Ливанов и, пожалуй, самыми ближайшими были Вера Игнатьевна Мухина и Кончаловский Петр Петрович. <...> Петр Петрович Кончаловский очень любил Довженко, мы бывали у него дома в мастерской, а иногда ездили в его имение, бывшее Трояновское. <...> Александр Петрович приходил смотреть его полотна. Их было около 150 штук. <...> Именно на этом фоне шли разговоры об искусстве, об людях искусства, Петр Петрович всегда был непримиримым художником». **М. Михалков**, онук **К.**, у своїх спогадах підкреслював: «Мой дед, художник Петр Кончаловский, вообще считал “Землю” лучшей картиной всех времен и народов: думаю, что именно ему я во многом обязан любовью к Довженко. Дед дал мне точку отсчета в понимании его мира, его поэзии». Саме тому **Михалков** вважає себе учнем **О. Д.** як митця, близького йому в мистецтві. Поряд із **Ф. Фелліні** і **Бергманом** він називає його серед чільних учителів. Інший онук **К.**, реж. **А. Михалков-Кончаловський**, називав сценарій **О. Д.** «Поема про море» геніальним, зазначав, що він багато в чому випередив **Фелліні**.

Лит.: Кончаловский П. Художественное наследие. Москва, 1964; Нейман М. П. П. Кончаловский. Москва, 1967; Михалков Н. Всегда живой. Довженко в воспоминаниях современников. Москва, 1982; Довженко О. Твори. Київ, 1985. Т. 5; Солнцева Ю. Воспоминания. Разрозненные главы. Варианты. Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. Київ, 2014; РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 7; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 3. Од. зб. 338.; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Ед. хр. 640.

О. Волошенюк, І. Карєва



КОНЬОНКОВ
Сергій Тимофійович /
КОНЁНКОВ Сергей Тимофеевич

(10.07.1874, с. Караковичі, нині РФ – 09.12.1971, м. Москва, нині РФ) – скульптор. Дійсний член Академії мистецтв СРСР (1954). Н. х. СРСР (1958). Герой Соціалістичної Праці (1964), лауреат Сталінської премії (1951) та Ленінської премії (1957). Закінчив Московське училище живопису, скульптури та архітектури (1899), навчався в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв (1899–1902). У 1897 відвідав Францію, Італію та Німеччину, у 1912 – Грецію, Єгипет. Викладач студії Пролеткульту та Вищих художньо-технічних майстерень у Москві (1918–22). У 1924 відряджений до США для участі у виставці рос. мистецтва. Персональна виставка відбулася в Нью-Йорку. Розпочався етап закордонного життя скульптора (1925–45), мешкав переважно у США. Примітна риса мистецтва К. – прагнення до монументальності, пошуку нових форм. Створював скульптурні композиції, портрети, барельєфи, горельєфи, пам'ятники. Серед найвідоміших робіт: портрети Н. Паганіні, Ф. Шалляпіна, М. Гоголя, А. Айнштайна, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, О. Пушкіна, А. Чехова, М. Мусоргського, С. Рахманінова, В. Маяковського. Виконав барельєф polegлим у боротьбі за мир і братерство народів (Спаська вежа Кремля); барельєфи та фігури для кондитерської Філіппова на вул. Тверській; горельєфи фризу будинку Інституту геохімії АН СРСР у Москві. К. з дитинства цікавився поезією Т. Шевченка. Вирізьблену з дерева композицію «Тарас Григорович Шевченко у засланні» передав у дарунок укр. народові. У 1974 в Москві відкрито Меморіальний музей-майстерню С. Коньонкова. Ю. Солнцева зазначала, що К. «навдивовижу шанобливо» ставився до О. Д. Сам же скульптор, який народився і провів дитинство на березі Десни на Смоленщині, зауважив: «У нас с Сашко одна прародительница – Десна. И родство душ, как видно, обнаружилось оттого, что одной землею вскормлены, а Десна-красавица – наша колыбель». О. Д. не раз бував на дачі в П. Капиці разом з К., Лівановим та

ін. діячами культури. Солнцева згадує і про свій візит до майстерні митця, де її вразили різьблені з дерева меблі з драконами, лебедями й іншими тваринами. К. також бував на дачі в О. Д., знайшов у нього книгу про М. Гоголя і завжди звертався до неї. Скульптор асоціював творчі прагнення О. Д. з космічними перспективами людства: «Когда 12 апреля 1961 года я услышал: “В космосе Гагарин”, то тут же вспомнил Довженко. Как о необходимом и срочном задании времени рассказывал Александр Петрович о задуманном им фильме “Жизнь на Луне”». У митців усталились довірливі дружні взаємини. Після смерті О. Д. попросив у Солнцевої його фотографії, а згодом запропонував оцінити портрет О. Д., виконаний на замовлення московського Союзу художників. Задум цієї роботи майстер зафіксував у книжці спогадів: «Александр Довженко – впередсмотрящий нашего искусства. Волевой, порывистый, красивый особой красотой человека, одержимого великой целью. Легко вскинута крепкая голова. Голова мыслителя и поэта. Просторен и крут разворот плеч, во всем устремление вперед, ввысь». Солнцева не сприйняла скульптури: «Я посмотрела на портрет Довженко, он показался мне неприемлемым. Он не был похож на Довженко. Соотношение лба и носа, слишком горбатого, показалось мне ужасным». Як не сприймала і портретів О. Д., виконаних П. Кончаловським і М. Сар'яном. Єдиним задовільним для неї зображенням О. Д. лишилася скульптура В. Мухіної, встановлена на Новодівичому цвинтарі в Москві. Портрет роботи К. точно передав сутність особистості О. Д., його життєвих і мистецьких надзавдань, став логічною частиною створеної скульптором галереї зображень видатних митців ХХ ст.

Тв.: Коненков С. Мрія. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973; Коненков С. Мой век: воспоминания. Москва, 1988.



П. Коньонков, О. Довженко, П. Капиця

Лит.: Трифонова Л. Сергей Тимофеевич Коненков. Ленинград, 1975; Бычков Ю. Коненков Сергей Тимофеевич. Москва, 1982; Солнцева Ю. Воспоминания. Разрозненные главы. Варианты; Довженко без гриму: Листы, стогади, архівні знахідки. Київ, 2014.

Л. Новікова



КОПИЛЕНКО Олександр Іванович

(01.08.1900, м. Костянтиноград, нині м. Красноград Харківської обл. – 01.12.1958, м. Київ) – дитячий письменник, літературний критик. Закінчив природничий факультет Красноградської вчительської семінарії (1912–16). У роки визвольних змагань К. був вояком полку ім. Костя Гордієнка Армії УНР (1917–18). Закінчив біологічний факультет Харківського інституту народної освіти (1925). З 1921 співпрацював з газетами «Селянська правда», «Вісті», «Комуніст», журналом «Студент революції». У 1923 вийшла перша збірка «Кара-круча», далі «Іменем українського народу» (1924) та повість «Буйний хміль» (1925), де в центрі сюжету – укр. село. З 1924 виступав у пресі з оповіданнями про дітей і для дітей. Член Спілки селянських письменників «Плуг» (1922–26), Спілки пролетарських письменників «Гарт» (1923–25). К. входив до ВАПЛІТЕ, яка обстоювала освоєння найкращих здобутків західноєвропейської літ. У 1926 К. написав сценарій «Кармелюк» за повістю Л. Старицької-Черняхівської (не поставлений). У романі «Визволення» (1929) письменник зобразив комуністичну владу як трагедію, яка спричинила братовбивчу війну. Твори К. фіксують зрушення у свідомості індивіда, пов'язані з постреволуційною дійсністю. З 1932 – член СРПУ. У 1931–32 унаслідок «письменницького експерименту із занурення в життя», під час якого майже два роки К. провів на будівництві Харківського тракторного заводу, ствоїв роман «Народжується місто», чим засвідчив свою лояльність до влади. Після цього намагався працювати майже винятково в жанрі дитячої літератури. У 1933–34 дитячі журнали опублікували твори К. для дітей з дуже цікавими

спостереженнями про природу, довколишній світ, птахів та звірів. У 1941–42 – працював в Інституті суспільних наук АН УРСР (Уфа). Із січня 1942 до кінця 1943 – редактор радіостанції «Радянська Україна» в Москві. По війні продовжив працювати в жанрі дитячої природничої літератури. О. Д. познайомився з К. 1923 в Харкові, після повернення з-за кордону. У цей час О. Д. багато спілкувався з представниками літературного об'єднання «Гарт», до якого входив і К. У 1925 О. Д. створив дружній шарж на К., де доволі точно відтворив образ письменника. М. Бажан згадував, що чимало шаржів намалював О. Д. і на своїх тодішніх товаришів: «Серед цих карикатур була й поривиста, рухлива, довгорука фігура Сашка Копилка». Після виходу стрічки О. Д. «Звенигора» розгорнулася дискусія як у пресі, так і під час переглядів фільму. К. виступив на захист «Звенигори» зі статтею «Очима глядача», де обстоював кінематографічну природу стрічки, право кінематографа на власну кіномову. Стаття завершується словами: «Ростуть нові кадри молодих митців. Один з них в кіно – з нових, свіжих – О. Довженко. Іспит на справжнього майстра-кінорежисера він витримав. <...> Спроба притягти в кіно О. Довженка виправдала себе». О. Д., К., М. Рильський, Ю. Яновський – учасники творчої зустрічі укр. письменників з членами редколегії і співробітниками газети «Література і искусство» (17.09.1942). К., як і О. Д., був серед перших діячів культури, які ввійшли разом з радянськими військами в Київ. 06.11.1943 О. Д. записав у Щоденнику: «Бачу, яку страшну трагедію пережив Київ». О. Д. вважав, що не німці «знищили центр нашої поневіченої столиці, а ми самі», як і пам'ятки культури: «На руїнах святої Лаври – Юля, Шура Копиленко, наш Макогон – плазували по страшній купі цеглин». О. Д. поділився своїми емоціями і планами повоєнного устрою України з К. у щойно звільненому Києві. Після зустрічі представників укр. інтелігенції, партійних та радянських діячів із Й. Сталіним 30 січня 1944, на якій обговорювали кіноповість О. Д. «Україна в огні», спрацював «принцип доміно», коли укр. партійна номенклатура «залучила» укр. творчу інтелігенцію до утисків кінорежисера. У витягу з повідомлення відділу пропаганди і агітації ЦК КП(б)У для газети «Радянська Україна» про збори письменників у м. Києві 12 березня 1944 йдеться: «Усі письменники, що виступили (тов. Тичина, Костюк, Новиченко, Городской, Гофштейн, Копиленко) відзначали, що антиленінські твердження Довженка не випадкові, вони впливають з усього його світогляду». Слова «гнівно», який спостерігачі застосовували до лідерів «шельмування», тут нема. К. належав до кола друзів режисера часів молодості, з яким усе життя не переривався зв'язок.

Оси. тв.: Копиленко О. Кара-Круча: 3 оповідання. Харків, 1923; Копиленко О. Буйний хміль. Харків, 1932; Копиленко О. Визволення. Харків, 1930; Копиленко О. Десятикласники. Київ, 1939; Копиленко О. В лісі: оповідання для малих дітей. Харків; Одеса, 1934.

Літ.: Копиленко О. Очима глядача. *Культура і побут*. 1927; Довженко О. О. Копиленко 1928–1930: дружній шарж О. Довженка. *Культура і побут*. 1928. № 39. 19 листопада; Бабишкін О. Перші фільми О. Довженка очима письменників. *Радянське літературознавство*. 1982. № 3; Бажан М. Митець шукає путі. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; Довженко О. Щоденникові записи 1939–1956. Харків, 2013.

О. Волошенюк



КОРНІЄНКО

Іван Сергійович

(27.11.1910, с. Шестірня, нині Дніпропетровської обл. – 13.11.1975, м. Київ) – кінознавець, сценарист, педагог. Доктор мистецтвознавства (1967), професор (1968). Учасник Другої світової війни (отримав бойові нагороди). Закінчив Одеський музично-драматичний інститут (1931). У 1932–34 – редактор виробничо-художнього управління «Українфільм» (Харків); у 1934–41 – редактор-консультант Головного управління кінопромисловості УРСР, у 1947–49 – начальник сценарно-редакційного відділу ККХФ, у 1949–58 – консультант відділу науки і культури, завідувачем сектору літератури і мистецтва ЦК КПУ, у 1958–59 – заступник голови Комітету радіо і телебачення при РМ УРСР, у 1959–61 – головний режисер журналу «Мистецтво» і «Новини кіноекрану» (усі – Київ). У 1961 разом з реж. В. Івченком і Т. Левчуком виступив ініціатором створення факультету при КДІТМ ім. І. Карпенко-Карого), у якому працював від 1962: завідувач кафедри кінематографії, теорії та історії кіно, у 1968–75 – завідувач кафедри кінознавства, у 1968–75 – ректор. Досліджував історію укр. кіно, загально-теоритичні питання, проблеми кінорежисури, драматургії, акторської майстерності. Розробляв і вдосконалював категоріальну базу для розвитку кінознавчої науки. Творчість О. Д. осмислювалась ним у контексті великих культурних та соці-

ально-історичних процесів ХХ ст. Автор сценаріїв фільмів «Золоті руки» (реж. С. Параджанов), «Гнат Юра» (реж. Г. Гончаренко; обидва – 1960), «Слово про Ігоря Савченка» (1965, реж. Г. Крикун).

Тв.: Народні таланти: нариси. Київ, 1959; Кіно і роки. Київ, 1964; Півстоліття українського радянського кіно. Київ, 1970; Кіно Советської України. Москва, 1975; Олександр Довженко. Київ, 1978; Чарівний промінь. Київ, 1981; Про кіномистецтво: у 2 т. Київ, 1985.

Літ.: Мусієнко О. Корнієнко І. С. *ЕСУ*. Київ, 2014. Т. 14.

С. Тримбач



КОРНІЄЦЬ

Леонід Романович

(21.08.1901, м. Бобринець, нині Кіровоградської обл. – 29.05.1969, м. Москва, нині РФ) – радянський, державний і партійний діяч, член КПРС із 1926, член ЦК КП(б)У (1938–54), член Політбюро ЦК КП(б)У (1938–54), член ЦК ВКП(б) (1939–52), кандидат у члени ЦК КПРС (1952–69). Депутат ВР СРСР 1–7 скликань, депутат ВР УРСР 1–3 скликань. Закінчив церковно-парафіальну школу (1914), вище початкове училище (1918), 5-й клас гімназії (1920), професійно-технічну школу (1922) – усі в Бобринці, 1-й курс Бакинського політехнічного інституту (1924). Служив у РСЧА (1922–25). Після демобілізації працював на адміністративній роботі (1927–31). Керівні партійні посади обіймав з 1931. Був завідувачем оргвідділу Новопраського райкому КП(б)У, другим секретарем Долинського райкому КП(б)У, очолював Магдалинівський райком, був виконувачем обов'язків першого секретаря Мелітопольського райкому. У 1938–39 – голова Президії ВР УРСР. У 1939–44 – голова Раднаркому УРСР. Брав активну участь у націоналізації промислових підприємств і установ на території Західної України. Під час війни К. був одним з організаторів евакуації промисловості УРСР, партизанського руху та підпільної боротьби в Україні на окупованих територіях. Був членом Військової ради Південного та Північно-Кавказького фронтів, Чорноморської групи військ. Контролював забезпечення армії зброєю, боеприпасами, матеріально-технічними засобами, віднов-

лював роботу партійних органів, налагоджував народне господарство та роботу культурних закладів у визволених районах (1943–44). Президія ВР УРСР звільнила **К.** і призначила **М. Хрущова** на посаду голови РНК УРСР (1944). Надалі також обіймав керівні посади: був першим заступником голови Раднаркому (1944–50), заступником Голови РМ УРСР (1950–53), міністром заготівель СРСР (з 1953), міністром хлібопродуктів СРСР (1956–58), першим заступником голови (1961–63), головою Державного комітету заготівель РМ СРСР (1963–69). У Щоденникових записках **О. Д.** згадує свою розмову з **К.** щодо реконструкції сільського господарства. Останній вважав, що, коли колгоспник все одержуватиме від колгоспу, тоді йому буде непотрібна власна худоба. **О. Д.** іронічно зазначав у Щоденнику, що «якщо і доведеться по новому плану одвести корову до колгоспу за нерентабельність, то лише з причини неспроможності її прогодувати на обскубаних своїх убогих сотках». Такі «реформи» **О. Д.** сприймав негативно, а про **К.** писав: «<...> навіть війна не може зробити людину розумнішою, якщо вона, ця людина, уже є розумною з першого дня призначення її на керівну посаду». **О. Д.** вважав, що ставлення **К.** до нього більш-менш шанобливе, тож він був серед тих укр. високопосадовців, кому **О. Д.** одним з перших дав прочитати «Україну в огні», і як і Хрущов, той відгукнувся позитивно. **К.** був у складі укр. делегації (з 8-ми осіб) на зустрічі представників укр. інтелігенції, партійних та радянських діячів з **Й. Сталіним** 30 січня 1944, на якій обговорювали кіноповість **О. Д.** «Україна в огні». Як і його колеги, **К.** підтримав критику вождя.

Лит.: Корнієць Леонід Романович. *УРЕ: у 12 т.* Київ, 1980. Т. 5; Єфіменко Г. Корнієць Леонід Романович. *EIY: у 10 т.* Київ, 2009. Т. 5; Довженко О. Щоденникові записи. 1938–1956. Харків, 2013.

О. Шаповал

КОРНІЙЧУК

Олександр Євдокимович

(25.05.1905, ст. Христинівка, нині Черкаської обл. – 14.05.1972, м. Київ) – драматург, сценарист, публіцист, громадський діяч, академік АН УРСР (1939) та АН СРСР (1943), Герой Соціалістичної Праці. (1965), лауреат Ленінської премії (1960), Сталінської премії (1941, 1942, 1943, 1949, 1951), Державної премії ім. Т. Шевченка (1971). Закінчив літературний факультет Київського інституту народної освіти (1929). Працював на Київській кінофабриці ВУФКУ, Першій кінофабриці ВУФКУ (Одеса) та Харківській кінофабриці (1929–34). У роки Другої світової війни – старший пропагандист Головного політуправління РСЧА; народний комісар (міністр) закордонних справ УРСР. У 1940–70-х **К.** вважався одноосібним лідером укр. радянської драматургії,

за життя проголошений класиком. Автор популярних драм і комедій у стилі соцреалізму «Загибель ескадри» (1933), «Платон Кречет» (1934), «Богдан Хмельницький» (1939), «В степах України» (1941). Автор сценаріїв до к/ф «Чорні дні» (у співавт., 1930), «Приємного апетиту» (у співавт., 1933), «Останній партизан» (у співавторстві, 1933), «Останній порт» (у співавторстві, 1933), «Богдан Хмельницький» (1941), «Фронт» (1942), «300 років тому...» (1956), «Загибель ескадри» (1965), «А тепер суди...» (1966), «Чому посміхались зорі» (1966, т/ф). За п'єсами **К.** створено фільми-вистави «В степах України» (1952, реж. Г. Юра), «Калиновий гай» (1953, реж. Т. Левчук); «Платон Кречет» (1972, реж. А. Ефрос, Г. Хопцова); зроблено екранізацію к/ф «Правда» (1957, реж. В. Добровольський та І. Шмарук). Був членом СПУ та СКУ. Голова СПУ в 1938–41 і 1946–53. З лютого 1944 – міністр (нарком) закордонних справ УРСР. Міністр-драматург намагався активно започаткувати безпосередні укр.-американські та укр.-англ. стосунки, мріяв створити «Слов'янську Антанту», до складу якої мали ввійти Україна, Польща та тодішня Чехословаччина, вбачав Україну повноцінним актором на міжнародній сцені. Уже 12.07.1944 **К.** було звільнено з посади, офіційно – через незнання іноземних мов. **К.** і **О. Д.** майже водночас прийшли в кіно в середині 1920-х. **К.** працював сценаристом, редактором, завідувачем художнього відділу на Київській кінофабриці та на Першій кінофабриці ВУФКУ (Одеса). Обоє усього дві мистецькі спроби відділяли від творів, які принесли їм визнання: режисера – від фільму «Звенигора» (1928), драматурга – від п'єси «Загибель ескадри» (1934). Час знайомства **К.** з **О. Д.** достеменно невідомий. Задokumentовано зустріч у лютому 1931 на виробничій нараді про проблеми дитячого кіно під час відвідин Київської кінофабрики бригадою Наркомпросу з метою залучення **О. Д.** до створення фільмів про юнь. На цій же нараді виступив **К.**, завідувач сектору дитячого фільму. Збереглися кінокадри, де **О. Д.** та **К.** зафільмовані поруч – у жовтні 1939 на Личаківському кладовищі (м. Львів). Тут відбувався мітинг львівської інтелігенції та представників столиці біля могили І. Франка, де митці поклали вінок від імені уряду УРСР, себто уособлювали мистецьку громадськість УРСР. Ці кадри невдовзі ввійшли до фільму «Визволення українських та білоруських земель від гніту польських панів...»



(1940). Й. Сталін з-поміж укр. митців найбільше вирізняв саме К. і О. Д. Кінорежисерові «замовив» створення «Аерограду» та «Щорса», кінодраматургові писав листи, де зізнавався, що «хохотал» от души над п'єсою «В степах України». У 1943, коли розпочалося визволення укр. земель від німецьких військ, М. Хрущов, який мав активне спілкування з О. Д., розглядав можливість призначення режисера головою Президії ВР УРСР. К., чи не найтитулованіший митець України, вочевидь, був не в захваті від цієї ідеї. Одна з версій, яка належить Т. Дудку, племінникові О. Д., зводиться до підозри, що приводом для привернення уваги вождя до «України в огні» став «сигнал» К., що «О. Довженко хоче зняти націоналістичну картину, яка іде врозріз з ідеологією політики партії». Однак сам О. Д. пізніше схилився до версії, що тим недоброзичливцем був М. Чаурелі. 30.01.1944 відбулося засідання Політбюро ЦК ВКП(б) («ніч у Сталіна»), присвячене кіноповісті «Україна в огні». На нього запросили К., М. Бажана і М. Рильського. У своєму виступі Сталін цитував уривки з твору і виказав себе «вправним» літературним критиком, щоправда, послуговуючись категоріями ідеологічними. «<...> сценарій «Україна в огні» – це спроба ревізії ленінізму, це виступ проти партії, проти радянської влади, проти колгоспного селянства, проти нашої національної політики». Ю. Солнцева у мемуарах писала: «Что касается сценария “Украина в огне”, из-за которого у Александра Петровича была трагедия всей его последующей жизни, мне кажется, что этот сценарий корректировал Корнейчук. Сталин всегда обращался к писателям той или иной республики, когда ему надо было получить исчерпывающие данные». К. був для О. Д. уособленням провладного флюгера, «пестунчика влади», узагальненням «порушувачів» його серця – численних колег та друзів, які підтримали публічну кампанію в Україні в 1944–47 зі звинувачення його у «войовничому націоналізмі». У Щоденнику він так і звертається до них: «Корнійчукам і Бажанам» (запис 22.01.49): «План ненависті щодо моєї особи і дискримінації перевиконано» (запис у Щоденнику 11 липня 1945). «Я – пасинок влади, я не сіль. Сіль – Корнійчук, Бажан і навіть Панч... Одіозне моє становище підозрілої неповноцінної людини серед свого народу на своїй землі зробило моє життя важким, сумним та нещасним». Завершуючи у вересні 1945 «Повість полум'яних літ», О. Д. інтерпретує долю твору через призму повісті «Україна в огні»: «Не треба мені слави, бо на її, задрипанку, знайдеться знову п'яньський Рильський та блакитний ангел Корнійчук». Однак К. і О. Д. були і своєрідними соратниками-мрійниками щодо візії суспільних реформ у повоєнній Україні. Коли Корнійчука звільнили з посади керівника Наркомату закордонних справ, О. Д., як засвідчено в одному з доносів, сказав: «Я, право, не испытываю

никакой радости. А потом, может быть, шлепнулся и не Корнейчук, а какие-то очень важные для Украины политические перспективы... Может, Корнейчук стал слишком украинской фигурой. Или, может быть, вообще миновала необходимость в украинских фигурах». Ю. Солнцева в спогадах детально відтворила розмову з К. щодо підготовки спогадів про О. Д. Коли вона зателефонувала: «Да, да, – говорил он распекая, – мы очень хорошо знали друг друга в молодости. И если Вы хотите знать, именно об этих годах, об этих годах я и напишу свои воспоминания. – Да Александр Евдокимович, вам надо написать именно об этом периоде. О другом Вам трудно. Не знаю, понял ли он мой намек. Но вся последняя жизнь Корнейчука – это была борьба с Довженко». Спогадів К. не написав. Солнцева також згадує, що він звертався до секретаря ЦК КПРС М. Сулова щодо надто великої кількості установ в Україні, яким присвоєно ім'я О. Д. Взаємини О. Д. з К. багато в чому характеризують саму епоху, боротьбу пристосуванства і митця, який, попри деякі компромісні стосунки з владою, прагнув служити високому мистецтву.

Лит.: Скрипниченко О. На зламі. Кіно. 1931. № 3; Куценко М. Сторінки життя та творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Вакуленко Д. Олександр Корнійчук. Київ, 1985; Письменники Радянської України, 1917–1987. Київ, 1988; Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця, 2007; Єжельчик С. Імперія пам'яті. Київ, 2008; Довженко О. Щоденникові записи 1939–1956. Харків, 2013; Тримбач С. Про Юлію Солнцеву. «Мне очень трудно...» Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки. Київ, 2014; Кошелівець І. Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту. З нагоди його останньої п'єси. Можна відверто, або Туга за катарсисом. Харків, 2018; ДАКО. Ф. 768. Оп. 1. Од. зб. 389. Арк. 53; Пучков А. Тривкий тролінг тристера. Метадраматургія Олександра Корнійчука. Київ, 2021.

О. Волошенко

КОРОГОДСЬКИЙ Роман Миронович

(03.02.1933, м. Київ – 16.06.2005, м. Київ) – кінокритик, літературо- та кінознавець, архівіст, учасник руху шістдесятників. Закінчив Київський державний університет ім. Т. Шевченка (1956). З 1977 – науковець Центрального архіву-музею літератури та мистецтва. Автор сценаріїв документальних фільмів «Анатолій Петрицький» (1970), «Гавриленко: образ світлий» (1987); «І правда нас вільними зробить» (1989); «Українці. Любов» (1992). За авторства К. побачили світ понад 400 статей. Один із засновників серії «Українська модерна література». Упорядник книги «Сергій Параджанов: Злет. Трагедія. Вічність» (1994). Подією стала поява збірки К. «Довженко в полоні: Розвідки та есеї про Майстра» (2000). Погляд на життя О. Д. був справді неорто-

доксальним, хоча не завжди послідовним щодо презентованих аргументів. Автор вступної статті до книжки О. Бурячківський писав: «Корогодський є пошуковець у галузі довженкознавства, він шукає і відтак знаходить (“шукайте і обряцете”). Він запитує Довженка, і той, без будь-якого спіритизму, йому відповідає. Він стукає у Довженкові двері, і той відчиняє йому (“стукайте – і відчинять вам”). Роман Корогодський, йому таланить у знахідках, документи (принаймні, таке складається враження) самі пливають йому до рук. Він опублікував невідому статтю Олександра Довженка «На фронті образотворчого мистецтва», його вражаючі листи до Олени Чернової, віднайшов документи, що стосуються перебування майбутнього режисера й прозаїка за кордоном, невідомі листи Юлії Солнцевої, спогади Максима Вовченка тощо. Ці відкриття є подіями в довженкознавстві. Вони руйнують міфи довженкознавства підрадянського, подають невідомого і “стереометричного” у своїх суперечностях і неузгодженостях Творця».

Тв.: Леонид Быков (у співавторстві). Москва, 1978; Екран героїки. Київ, 1985; «У пошуках внутрішньої людини: Літературознавчі розвідки про В. Шевчука» (2000), Р. Корогодський. Довженко в полоні. Розвідки та есеї про Майстра. Київ, 2000; «І дороги. І правда. І життя»: Автобіографія. Спогади. Літературознавчі розвідки (2002); Шістдесятники поза пафосом (2003; усі – Київ); Брама світла. Батьки. Київ, 2004; Брама світла: Шістдесятники. Львів, 2009; До брами світла. Портрети. Київ, 2016.

Лит.: Роман Корогодський. Спогади друзів, листування. Київ, 2020.

С. Тримбач



ЦК КП(б)У К., відзначений О. Д., на відміну від недругів, як «симпатичний Коротченко». 30.01.1944 на засіданні Політбюро ЦК ВКП(б), яке було присвячене лише одному твору – кіноповісті «Україна в огні» – був присутній і К. У художньо-публіцистичному фільмі «Битва за нашу Радянську Україну» (1943,

художній керівник О. Д., реж. Ю. Солнцева, Я. Авдієнко) згадується партизанський з'їзд (травень 1943) під головуванням К., на якому узгоджувався план весняно-літніх операцій партизан. У Щоденнику О. Д. постійно повертається до звинувачень щодо «України в огні», коли Сталін, зокрема, назвав його «буржуазним націоналістом». О. Д. вразило, як усі присутні, багато з яких називали цей твір видатним і навіть геніальним (такі як К.), тоді змовчали, погоджуючись із засудженням вождя.

Лит.: Довженко О. Щоденникові записи 1939–1956. Харків, 2013.

Т. Журавльова



КОРОТЧЕНКО

Дем'ян Сергійович

(29.11.1894, с. Погрібки, нині Сумської обл. – 07.04.1969, м. Київ) – державний, партійний діяч, Герой Соціалістичної Праці (1964). З 1939 – секретар ЦК КПУ. У 1947–54 – голова РМ УРСР, протягом 1954–69 – голова Президії ВР УРСР. Член ЦК КПРС з 1939, депутат ВР УРСР та ВР СРСР 1–7-го скликань. 06.11.1943, у день визволення Києва від нацистських загарбників, у Щоденнику О. Д. зобов'язується докладно записати основні події з життя столиці, зокрема, свої думки з приводу проєкту Звернення уряду Радянської України до киян. Серед тих, хто слухав цей документ, був і секретар

КОРЯК

(справжнє прізвище

Блюмштейн Волько)

Володимир Дмитрович

(14.01.1889, м. Слов'янськ – 22.12.1937, м. Харків) – літературознавець, театральний критик, викладач, редактор літературно-мистецьких часописів. Ідеолог «класової природи» літератури. Автор близько 100 друкованих праць. Син купця. У 1909 уперше виступив зі статтями, присвяченими укр. літературі. За одними джерелами мав незакінчену середню освіту, за іншими – навчався на юридичному факультеті Харківського університету. У 1915 за участь в есерівському гуртку К. було заслано до Тургайського краю. У 1917 повернувся, мешкав у м. Вов-

чі (нині Вовчанськ) Харківської обл., де працював у місцевій «Просвіті» й редагував журнал «Світло» (1918). Член УПСР із 1917; належав до її лівого крила, яке 1919 оформилося в УКП(б); з 1920 – член КП(б)У. У 1919–20 працював в установах Народного комісаріату УСРР у Києві й Харкові, у 1921–24 – у редакціях журналу «Шляхи мистецтва» та газети «Вісті ВУЦВК». У 1925–32 – професор і завідувач кафедри історії укр. літератури Харківського інституту народної освіти, у 1933–36 – Харківського державного університету. У 1926–36 – керівник кабінету радянської літератури Інституту ім. Т. Шевченка. Відомий як ідеолог «нової» радянської літератури, наріжним каменем якої проголошувалися ідейність, класовість і партійність. Найамбітнішим проектом **К.** став виклад першої марксистської історії укр. письменства: «Нарис історії української літератури. Література передбуржуазна» (1925), «Нарис історії української літератури. Література буржуазна» (1929), а також «Українська література. Конспект» (1929), свої студії він позиціював як альтернативні до студій інших істориків літератури (*О. Білецького*, *С. Єфремова*), застосовуючи новий «пролетарський відлік» до традиційного та актуального літ. розвитку. 30.09.1937 **К.** було виключено з КП(б)У як буржуазного націоналіста, а 01.10.1937 заарештовано органами НКВС. 22.12.1937 розстріляно в Харкові як «буржуазного націоналіста, що не побажав роззброїтися проти радянської влади». Реабілітовано в 1957. *В. Еллан-Блакитний*, редактор урядової газети «Вісті ВУЦВК» та додатка до неї «Література. Наука. Мистецтво», започаткував комунікацію між **О. Д.** і **К.**: обох, у недавньому минулому – боротьбистів, запросив до праці в цих виданнях, де вони й зустрілися в 1924. *В. Поліщук* писав про **К.**, що в ньому «присутня нестримна радість свідка народження нової культури». Критик, який виступав під псевдонімом *Аванті* (Вперед! – з італійської), став героєм одного із шаржів *Сашка*: на малюнку відбито літературну клетітну гарячковість митця, де спочатку в хід іде кулак, а вже потім перо. **К.** постійно рухала організаційна «лихоманка». Він – один із засновників літорганізації «Гарт», членом якої був і **О. Д.** Після розпаду «Гарту» (1926) **О. Д.** став одним із засновників ВАПЛІТЕ, яка в питаннях літературної політики дотримувалася незалежних позицій (січень 1926). **К.** ввійшов, поряд із чільними пролетарськими письменниками тих років *І. Куликом* і *І. Микитенком*, до «ядра» ВУСПП, яка була створена на протизагу ВАПЛІТЕ в січні 1927 і зосередилася на боротьбі проти «буржуазного націоналізму». Ці ж діячі склали й редколегію літерно-мистецького журналу «Гарт» (орган ВУСПП). У № 1 «Гарту» (1927) опубліковано статтю **К.** «Хвильовистий соціологічний еквівалент», де автор закликав припинити таке явище, як «хвильовізм», що почало впливати на розвиток

укр. літератури і становило велику загрозу «течії жовтня в літературі». Стаття стала початком полеміки не лише між двома письменниками, але й між двома літературними угрупованнями – ВУСПП і ВАПЛІТЕ – щодо шляхів розвитку і завдань укр. мистецтва. Далі *М. Хвильовий* у № 5 «ВАПЛІТЕ» опублікував відповідь – «Одвертий лист до Володимира Коряка», де **К.** охарактеризував як «холуя влади», а в «Гарті» № 1 (1928) вийшла стаття **К.** «Веселий швець Максим Заноза». Літературну полеміку перевели в політичну площину партійні органи, і мистецтво України відтоді підпорядковувалося ідеологічним приписам КП(б)У та принципам соцреалізму. Як пророче писав **О. Д.** ще в 1926: «Здається, це перший випадок в історії культури, де стиль “постановляють на засіданні”». **К.** також став одним з організаторів СРПУ, яка була покликана стати єдиновірною письменницькою організацією республіки. 05–11.02.1929 відбувся перший Тиждень української культури в Москві. **К.** і **О. Д.** були серед понад 50 членів делегації. Фільми **О. Д.** показували в московських кінотеатрах, а **К. А. Хвиля**, член ЦК КП(б) і його близький друг, відвів роль своєрідного ідеологічного лідера делегації – він виступав з основною промовою про шлях розвитку укр. літератури. До образів фільму «Іван», де вперше героєм у кінематографі **О. Д.** став не селянський світ, а індустріальний пейзаж, звернувся в полеміці з **К. М. Зеров**, якого *М. Доленго* назвав «найзадержанішим із поетів». **К.** розглядав творчість Зерова через звичну оптику початку 1930-х: так звану «ідеологему класовості», яка ідентифікувала текст із погляду його «пролетарськості». Він зазначив, що, навіть пишучи про Дніпрельстан, поет починає з минулого. Зеров відповів двома сонетами: у сонеті «Голос» (1931) іронічно переказав претензії **К.** до поета, а у «Відповіді» (1935) він уже сам апелював до **К.** та використав образ Івана як узагальнену поштарку нової людини, що докорінно змінює віковий плин життя: від простого селянина до провідного будівельника Дніпрогесу. «Дарма твій гнів, дарма твої докори / Пуста твоя убога pruderie / ...Іван зламав свій заповідний круг / Глуху обмеженість, батьківський плуг / Іван спалив у цій печі могутній / А ти мені верзеш безсило... ти! / Що ці співучі і тугі доти / Загадувати кажуть про майбутнє. У листі Зерова до бібліографа Тамари Волобуєвої, писаному не раніше ніж 30 березня 1935 року, читаємо: «В приложении посылаю два сонета, написанные в самое последнее время. Один для цикла о Днепре – и должен связать первое звено <...> со вторым, херсонским. Задуман он как ответ на сонет 4-ый “Голос”. Голос принадлежит Коряку, который некогда в одной из статей упрекал поэтов, что, говоря о Запорожьи, они смотрят все в прошлое и мало вспоминают о будущем и перспективах. Не удивляйтесь поэтому задорности тона». **К.** як адепт мистецтва,

перейнятого активним пролетарським світоглядом, став однією з ключових постатей, яка сприяла трансформації різноманітних форм мистецького життя 1920-х задля реалізації політики партії у сфері мистецтва. У підсумку сам **К.** став жертвою державно-репресивної комуністичної системи. Після х/ф «Іван» **О. Д.**, порятований *Й. Сталіном* від репресій, на ціле десятиліття потрапив до розряду «придворних» митців, однак встиг мовою кіно оповісти про трагедію українців за нового формату імперської тоталітарної держави.

Основні тв.: До брами. Київ, 1913; Українська державність і нова роль «Просвіт». Вовча, 1918; Тарас Шевченко. Харків, 1919 (5-те вид., Харків, 1920); Поет української інтелігенції М. Коцюбинський 1913–1923. Харків, 1923; На літературному фронті. Українська література перед VII жовтнем. Харків, 1924; Нарис історії української літератури. Література передбуржуазна. Харків, 1925; Боротьба за Шевченка. Харків, 1925; Організація жовтневої літератури. Харків, 1925; Хвилювистий соціологічний еквівалент. Лист темної людини. Харків, 1927; Українська література. Конспект. Харків, 1928; Українська література. Питання марксистського літературознавства. Харків, 1928; Нарис історії української літератури. Література буржуазна. Харків, 1929.

Лит.: Хвильовий М. Одвертий лист до Володимира Коряка. *ВАПЛІТЕ*. 1927. № 5; Довженко О. До проблеми образотворчого мистецтва. Розстріляне Відродження. Антологія 1917–1933. Paris, 1959; Білокін С. М. Зеров. URL : <https://www.s-bilokin.name/Personalia/Zerov/9.html>; Дзюба І. М. Зеров. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=16057; Цимбал Я. Леся Українка, Булгаков і Кубань. URL : <https://m.tyzhden.ua/publication/187718/>.

О. Волошенюк



КОСИНКА

(справжнє прізвище **Стрілець**)
Григорій Михайлович

(29.11.1899, с. Щербанівка, нині Київської обл. – 15.12.1934, м. Київ) – письменник і перекладач, автор розвідок про кіномистецтво. Походив з бідного селянського роду, змалку наймитував на цукроварні. Освіту здобував самотужки, переїхавши в 1914 до Києва, відвідував «вечірні гімназичні курси». Під час визвольних змагань узяв участь у повстаннях,

які охопили широкі верстви укр. селянства (козак Дніпровської повстанської дивізії отамана Зеленого). У 1919–22 навчався в Київському інституті народної освіти, який не закінчив через матеріальну скруту. Працював у редакції газети «Більшовик» (видання Політсекції Правобережжя і Київському губернському комітету КП(б)У), журналу «Нова громада», у Державному видавництві України, диктором на радіо, відповідальним секретарем ВУФКУ, редактором на Київській кінофабриці ВУФКУ. Друкуватися почав 1919 в газеті «Боротьба». «Мої вчителі – Вінниченко, Стефаник, Кнут Гамсун, Васильченко», – читаємо в «Автобіографії» **К.** Видав збірки оповідань «На золотих берегах» (1922), «Заквітчений сон» (1923), «За ворітьми» (1925), «В житах» (1926), «Політика» (1927), «Вибрані оповідання» (1928), «Циркуль» (1930), «Серце» (1933). **К.** був директором Харківського і Київського радіокомітетів, належав до літературного об'єднання АСПИС (1923–24). Член літоб'єднання «Ланка» (з 1926 – МАРС («Майстерня революційного слова»). Був відповідальним секретарем ВУФКУ, працював у сценарному відділі Київської кінофабрики. Після ліквідації літературних організацій у 1932 був позагруповим. Перекладав класиків рос. літератури: *М. Гоголя* («Мертві душі»), *А. Чехова*, *М. Шолохова*, *М. Горького*. **К.** – автор нарисів і статей, присвячених видатним письменникам: *І. Франку*, *М. Драгоманову*, *В. Еллану-Блакитному*, *П. Козланюкові*, *К. Анищенкові*, а також суто кінематографічним проблемам («Театр і кіно», «Архітектоніка сценарію»). Заарештований 05.11.1934, а вже 15.12.1934 розстріляний за вироком Військової колегії Верховного суду СРСР у справі терористів-білогвардійців. Місце поховання **К.** достеменно невідоме, дружина Тамара Мороз-Стрілець вказує на Лук'янівське кладовище, де нині поставлено дерев'яний хрест на відновленій братській могилі. Письменника помертньо реабілітовано 19.10.1957. Оповідання **К.** «Політика» реж. *Б. Савченко* обрав для своєї дипломної стрічки «Політика» (1971, ККХФ ім. О. Довженка). **К.** познайомився з **О. Д.** у 1925, коли мешкав у Харкові. Удвох, у помешканні *О. Копиленка*, вони розігрували мімічні сценки, розважаючи товариство й імпровізуючи. **К.** тоді працював у щойно заснованому журналі «Всесвіт» (1925), фактичним редактором якого був *О. Копиленко*, а також у сценарному відділі ВУФКУ (згодом – відповідальним секретарем). Найближче оточення **К.** того періоду – **О. Д.**, *В. Сосяра*, *П. Тичина*, *М. Йогансен*. Тамара Мороз-Стрілець стверджувала, що він одним з перших оцінив талант **О. Д.**: «Я певен, що Довженко виведе українське кіно на світові екрани. Прийде час, і ми скажемо: Олександр Довженко: наша гордість». Обіймаючи високі посади, **К.** по змозі допомагав **О. Д.**, сприяючи його просуванню та утвердженню. На перегляді щойно створеного фільму «Земля», який

був сприйнятий неоднозначно, **К.** заявив: «Довженко вирішує глибоку філософську проблему. Найбільше вражає в “Землі” похорон, що його Довженко подав з нечуваним ліризмом і патетикою... Земля – краєугольний камінь у показі села таким, як воно є» (березень 1930). Т. Мороз-Стрілець, авторка численних статей, розповідей та ін. публікацій про маловідомі сторінки життя і творчості **К.**, опублікувала, зокрема, і «Спогад: про українського кінорежисера та письменника О. Довженка».

Осн. тв.: Косинка Г. На золотих богів. Київ, 1922; Косинка Г. Заквітчений сон. Київ, 1923; Косинка Г. Новели дезертира (Київ, 1924) (підготовлено до друку, але не видано); Косинка Г. Театр та кінотеатр: [роздуми про «театр та кінотеатр – рідних братів й залятих ворогів...»]. *Кіно*. 1927. № 2 (14).

Літ.: Мороз-Стрілець Т. Спогад: про українського кінорежисера та письменника О. Довженка. *Вітчизна*. 1974. № 9; Мороз-Стрілець Т. Голос пам'яті: Спогади. Київ, 1989; Український письменник Григорій Косинка (1899–1934): біобібліографічний покажчик. Харків, 2013.

Л. Череватенко



КОСМАТОВ

Леонід Васильович /

КОСМАТОВ Леонид Васильевич

(13.01.1901, с. Верхній Ломов, нині РФ – 02.08.1977, м. Москва, нині РФ) – кінооператор. У 1927 закінчив ДТК (нині – ВДК). Працював на к/ст. «Межрабпом-Русь», «Госвоенкино», «Востокино», з 1933 – на к/ст. «Мосфільм». З. д. м. РРФСР (1944). Лауреат Сталінської премії (1949, 1950). З 1929 викладав у ВДІКУ, з 1950 – професор. Автор наукових праць з операторської майстерності («Кинемеханик». Москва, 1927; «Операторское мастерство». Москва, 1962. Т. 2; «Первая книга по искусству оператора. Композиция и свет в фильме» (спільно з Т. Тер-Гевондян)). Чудове вміння використовувати деталь, знайти необхідні акценти у вигляді та поведінці актора і ненав'язливо зобразити їх за допомогою пластики кадру, як це заявлено у х/ф «Каторга» (1928), очищення від побутовізму, опосередковане змалювання подій, як у х/ф «Летчики», вірогідність передання вікових змін героїні, що продемонстро-

вано в х/ф «Поколение победителей», – такі способи характерні для робіт **К.** довоєнного періоду, при домінуванні в них графічного підходу до творення внутрішньокадрової пластики. Новим етапом творчої еволюції митця стала співпраця з **О. Д.** під час знімання х/ф «Мичурин» (1948, разом з Ю. Куном; Сталінська премія, 1949); приз МКФ у Маріанське-Лазні за найкращий кольоровий фільм, 1949). «Мичурин» – практично перший «повнокольоровий» фільм, у якому реалізовано настанову **О. Д.:** «<...> коли з'являється поетичний бік кольору, вищий бік, то справа не лише у візуальному контролі, а в глибокому розумінні і вивченні природи. Ось вивчення природи, вміння знайти в ній священну секунду, коли вона буває найбільш виразна, і вміння принести це в картину, як мед несе бджола». Просякнутість світлом, що не відбивається від поверхонь речей, а немовби випромінюється з їх середини, – таким малюють автори світ Мичуріна, його портрети. Для фільму характерна віртуозна робота з кольоровим світлом, узгодження його можливостей з палітрою декоративних площин і плям – усе мінливе, рухається не лише від кадру до кадру, а пульсує зсередини. Усе це всупереч тодішнім рекомендаціям не використовувати контрове освітлення, яке нібито призводить до викривлень у кольоропереданні. Особливу роль відіграла робота з кольором за умов світлотіньового освітлення, фільмування в контражурі, з кольоровим підсвічуванням. Зрештою, додалося упереджене уявлення про те, що правильне кольоропередання можна забезпечити лише за допомогою розсіяного світла. Точне поєднання світлотональних рішень з перипетіями боротьби Мичуріна за втілення своїх ідей створює особливу кольорову драматургію, вивіши тим самим на якісно новий шабель розвитку ідею *С. Ейзенштейна* щодо колірної, а не кольорового фільму. Ці принципи розвинуті в подальших творах **К.**, оновлюючись і модифікуючись у специфіці широкоекранного («Хождение по мукам») та широкоформатного («Суд сумасшедших») фільмів. У вигляді основоположного висновку – правильність кольоропередання на екрані не в копіюванні кольорів природи, а в дотриманні закономірностей кольорових співвідношень у кадрі, у пластичній, емоційній чи сюжетній логіці побудови та розвитку його колориту: ці принципи ввійдуть у теоретичні праці майстра **К.** залишив спогади про **О. Д.** («Драматургія кольору»), де детально оповів про роботу над фільмом «Жизнь в цвету». Мемуарист, зокрема, зазначив: «У своєму єдиному кольоровому фільмі, створеному ним безпосередньо, Довженко намагався використати засіб колористичних розв'язань всюди, де вимагалось посилення емоційного впливу на глядача тієї чи іншої сцени, або як засіб, що поглиблював образ героя». Співпраця з **К.** – одна з

найцікавіших сторінок роботи **О. Д.** з оператором у книзі його творчого життя.

Вибрана фільмографія (оператор): «Круг» (1927, реж. Ю. Райзман); «Каторга» (1928, реж. Ю. Райзман); «Земля жажде» (1930, реж. Ю. Райзман); «Летчики» (1935, реж. Ю. Райзман); «Поколение победителей» (1936, реж. В. Строева); «Зори Парижа» (1937, реж. Г. Рошаль); «Бакинцы» (1938, разом з Д. Фельдманом, А. Атакишевим, реж. В. Турін); «Семья Опенгейм» (1939, реж. Г. Рошаль); «Поднятая целина» (1940, реж. Ю. Райзман); «Клятва» (1946; Сталінська премія, 1947, реж. М. Чаурелі; Золота медаль Венеціанського МКФ, 1946); «Падение Берлина» (1950, Сталінська премія, 1950; реж. М. Чаурелі); «Сестры», «Восемнадцатый год», «Хмурое утро» (1957–59, реж. Г. Рошаль); «Они живут рядом» (1968, реж. Г. Рошаль); «Морской характер» (1971, реж. Б. Токарев).

Лит.: Косматов Л., Тер-Гевондян Т. Первая книга по искусству оператора. Композиция и свет в фильме. Москва, 1966; Косматов Л. Драматургия кольору. Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973; Косматов Л. Основы кино и искусство оператора. Москва, 1980; Косматов Л. Свет в интерьере. Москва, 1973; РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 1640. Л. 28.

В. Горпенко



КОСМОДЕМ'ЯНСЬКА

Зоя Анатоліївна /

КОСМОДЕМ'ЯНСКАЯ Зоя Анатольевна

(13.09.1923, с. Осіно-Гай, нині РФ – 29.11.1941, с. Петріцево Московської обл., нині РФ) – учасниця Другої світової війни, Герой Радянського Союзу (по смертно). У 1941 **К.** добровольцем зарахована до складу особливого військового підрозділу, створеного з комсомольської молоді – «партизанської частини № 9903 штабу Західного фронту». Фактично цей підрозділ був не партизанським загonom, а військовою частиною для ведення розвідувально-диверсійних дій із застосуванням форм партизанської боротьби в рамках організації масштабного партизанського руху на території СРСР у роки Другої світової війни. Під час виконання одного з бойових завдань її схопили солдати 332 піхотного полку 197 дивізії вермахту і після допиту та катувань стратили. Після страти тіло висіло на шибениці тривалий

час і піддавалося нарузі з боку німецьких солдатів. Пізніше місцеві мешканці поховали тіло, не знаючи про загиблу нічого, крім імені, яке вона назвала німецьким військовим: Таня. Саме із цим ім'ям у назві вийшла перша стаття кореспондента П. Лідова (загинув у 1944) у газеті «Правда». Ім'я та особа закатованої дівчини до певного часу лишалися невідомими: радянські війська, що ввійшли в селище, дізналися від місцевих мешканців, що тут закатовано і страчено дівчину-партизанку. Згодом випадково у сумці загиблого німецького військового було знайдено фотографії, що зображали затриману радянську дівчину-диверсантку до, під час і після страти. Спеціальна комісія встановила прізвище, ім'я та особу загиблої. З'ясовані обставини смерті засвідчили, що **К.** проявила мужність та стійкість під час тортур і знущань, відмовившись надати будь-які свідчення чи співпрацювати, і навіть у момент страсти проголосила слова заклику до боротьби з окупантами. Фотографія тіла **К.**, зроблена військовим фотокореспондентом С. Струнниковим (загинув у 1944), відразу після розкриття місця поховання **К.**, – вмерзле в землю засніжене тіло напівоголеної молодої дівчини з закинutoю головою, із залишком мотузки на шиї – стала одним із найвиразніших фотозображень часів Другої світової війни, уособленням водночас героїзму і жертви воєнних злочинів. **К.** стала яскравим трагічним образом боротьби людини – і в річищі офіційної пропаганди, і у свідомості громадян. 24.10.1943, після оприлюднення обставин події, **О. Д.** написав статтю в газеті «Правда», використавши способи шокової деталізації і прямого звернення: «5 фотографий, как 5 дактилоскопических автоснимков преступников-любителей, как пять грозных статей приговора над подонками человечества, останутся в истории, как трагические шрамы эпохи, как дорогие знаки вечной славы девушки нашей страны». **О. Д.** використовує спосіб звернення від особи загиблої, досягаючи ударної емоційної сили: «<...> битая, замученная вами, пусть не познала я, не успевшая еще вырасти, жизненных утех и радостей, не родившая народу моему детей, <...> я победила вас. Терпка моя чаша, но несокрушима моя воля. Вы били меня перед смертью, вы отморозили мне ноги, вы глумились надо мною. Теперь сфотографируйте меня в своем подломе окружении. Пусть увидит мир, как ничтожны и глупы вы, пусть художники всматриваются в преступные ваши улыбки, <...> чтоб научиться изображать на картинах палачей и убийц. Пусть предстану я – повешенная среди вас – перед честным миром, <...> чтоб вздымался он ненавистью к вам, глядя на мою сломанную девичью шею, чтоб священное пламя ненависти к вам пылало в сердцах сестер моих во всем мире! <...> Посмотрите, что со мной сделали. Нет, вы только посмотрите, люди!». Після цього **О. Д.** додає точний роздум-спостереження, підкрес-

люючи і невизначеність моменту на рівні деталей, і емоційну його суть: «Что точно сказала Зоя на эшафоте? <...> – мы не знаем. <...> И ни один ни поэт, ни историк не ошибутся, когда припишут Зое в высокую вдохновенную минуту творчества самые великие и чистые слова». У цьому **О. Д.** ніби відповів на питання, які за кілька десятків років, після розвалу СРСР почали ставити щодо точності слів **К.**, розтиражованих офіційною пропагандою: стан і вчинок людини мають особливий духовний вимір. У післявоєнний час історія **К.** здобула додаткові трактування під загальним напрямом ревізії пропагандистських мітів. Однак фактично розкриття окремих аспектів події показало лише драматизм та неоднозначність форм військової боротьби: наказ № 0428 про тотальне знищення населених пунктів вліб окупованих територій (що позбавляло ворога ресурсів тилу та водночас було катастрофічним для мирних мешканців), масове залучення молоді для специфічної диверсійної роботи і, зрештою, належність **К.** фактично не до партизанів, а до штатної військової частини. Утім, ці питання воєнної історії ніяк не змінюють сенсу трагічної події. І показово в цьому контексті те, що в статті **О. Д.** подію розкрито саме в такому річищі, яке не залежить від пропагандистських інтерпретацій. Адже **К.** не була ані політичною, ані військовою діячкою, її історія – не сукупність величезної кількості подій і фактів, інтерпретація яких може змінювати ставлення до особистості та її місце в історії. Історія **К.** – це лише один, центральний, трагічний і з'ясований факт: вчинок простої людини в мить страшних випробувань, приречена війною молода дівчина. **О. Д.** виразив саме цю трагічну суть: стійкість перед фізичним стражданням, його невідворотність і безсилля, вірність обраному шляхові, жорстокість безкарної сили... Естетичний зміст ясніший за плутанину фактичних деталей, і він уособлює страшну драму війни: в центрі події – самопожертва молодого життя в страшних реаліях війни. У Щоденнику **О. Д.** згадано: «*Л. Арнштам* <...> оповідав багато интересного про Зою Космодем'янську в абсолютно іншому розрізі, ніж пишеться про неї в газетах. Вона була шизофренічка з манією жертвності та героїзму. За 3 р. до війни в неї були видіння. Її ніби мучили. Вона переживала в видіннях муки і катування. У неї була ідея-фікс героїства і мучеництва. Її не любили шкільні товаришки. Вона була відмінницею, але ніколи не дала ні одній учениці щось, скажімо, списати в неї. Вона була горда і задирлива». Цей запис – своєрідне віддзеркалення впливу жорсткої ідеологічної цензури на коло митців: коли творчий метод соцреалізму в утіленні певних тем набував форми особливо офіційного шаблону, який не допускав ніяких напівтонів чи відхилень, – будь-які сумніви чи альтернативні трактування були можливі лише в неофіційному спілкуванні, стаючи при тому своєрідною психоло-

гічно-емоційною компенсацією творчої несвободи. І Арнштам, створивши у своєму фільмі «Зоя» (1944) канонічний героїчний образ **К.** (Г. Водяницька), у побутовій розмові вдався до переказу чуток, які начебто виставляли особу **К.** в негативному світлі. Однак наведений вислів – компіляція припущень і суперечливий логічно. У пізніше відкритих джерелах факт психічного захворювання **К.** не підтвердився. Хоча після розпаду СРСР демітологізація торкнулася й історичного образу **К.**, утім, єдиним незбігом офіційної версії з фактами стало те, що **К.** як доброволець введено не до парамілітарного партизанського загону, а до особового складу диверсійно-розвідувальної частини № 9903, що опосередковано також робить сумнівним припущення про можливі психічні розлади в людини, яка готується для роботи в тилу ворога. «Манію жертвності та героїзму» нелогічно вважати негативною якістю, особливо коли людина через свої переконання свідомо прийняла мученицьку смерть. Згадки про відмови шкільним товаришкам у списуванні – що ніби показник непідтримування духу товариства і недоречної дотримуваних формальних правил – проти стоїть факт, що в тилу **К.** віддала свій револьвер, що мав ліпші бойові характеристики, своїй подрузі, яка йшла на завдання раніше від неї, чим не тільки вчинила серйозне порушення правил збереження особистої зброї, але й позбавила себе можливості пізніше застосувати зброю, коли була схоплена. Револьвер **К.** № 12719 зберігся. **О. Д.** робить свій висновок після згадки про почуте від Арнштама: «Очевидно в історичному аспекті важливий, зрештою, не прямий наслідок людського учинку, а сам поштовх на вчинок, його благородство і чистота спрямованості. Так і лишиться святою в віках оця антипатична хвора героїчна дівчинка, явище специфічне, народне і не вповні об'яснимо». Історія **К.** була подібна до інших трагічних епізодів воєнного часу – і саме ця типовість трагічного разом зі збігом факторів і обставин (юна жіночість жертви і протиставлена їй жорстокість злочину, виявлені документальні аматорські фото страти, кадр фотокореспондента, який точним ракурсом обезсмертив знайдене тіло, встановлені обставини події тощо) злились у резонансний образ, який віддзеркалив одну з багатьох безжалісних граней війни. У цьому лежить відповідь і на питання, чому саме доля **К.** стала відомішою за інші схожі долі, які розділили навіть ті, хто воював поряд з **К.** (загибель В. Волошиної), і на питання, чому розкриті пізніше додаткові обставини (належність не до партизанського загону, а до військової частини особливого призначення, оцінки й наслідки воєнного наказу Ставки Верховного Головнокомандувача № 428 тощо) мало що змінюють у значенні події як явища. Образ **К.** і уособлює окрему долю конкретної людини, і узагальнює всі схожі долі. Пряме звернення героя до реципієнта – серед виразних засобів **О. Д.** (зо-

крема в «Аерограді»). У війсьній публіцистиці цей спосіб **О. Д.** наділяє особливим емоційним, драматичним загостренням, використовуючи звернення не просто від особи героя, а від особи загиблого. Так побудовано, зокрема, оповідь «Невідомий» (1943). Так звертається до читача **О. Д.** від особи **К.**

Лит.: Любимов С. Мы не забудем тебя, Таня! *Комсомольская правда.* № 21. 27.01.1942; Лидов П. Таня. *Правда.* 27.01.1942; Лидов П. Кто была Таня. *Правда.* 18.02.1942; Довженко А. Смотрите, люди! *Правда.* № 263. 24.10.1943; Лидов П. Пять немецких фотографий. *Правда.* 24.10.1943; Лидов Т. Вокруг Тани. *Москва прифронтная 1941–1942: Сборник архивных документов и материалов.* 2001.

Г. Черков



КОСТЕНКО Василь Семенович

(26.04.1912, с. Дернівка, нині Київської обл. – 22.04.2001, м. Київ) – комсомольський, партійний і громадський діяч. Кандидат історичних наук. (1956). Учасник Другої світової війни. Отримав державні нагороди СРСР. Закінчив Комуністичний університет у м. Іркутську (1935), комсомольський відділ Київської вищої комуністичної сільськогосподарської школи (1937), ВПШ при ЦК КП(б)У (1950). У 1934–35 перебував на військовій службі; згодом – на комсомольській роботі; у 1943–47 – 1-й секретар ЦК комсомолу; 1950–52 – 1-й секретар Львівського міськкому КП(б)У; у 1952–54 – начальник Полтавського обласного управління кінофікації; водночас у 1952–58 викладав у Полтавському педагогічному інституті. У 1958–67 – завідувач редакції історії партії і філософії Головної редакції УРЕ (Київ), для якої особисто написав понад 200 статей; у 1967–72 – 1-й заступник голови Комітету з преси при РМ УРСР; у 1972–78 – старший науковий співробітник Інституту історії партії при ЦК КПУ. Засновник Баришівського літературно-художнього музею ім. Т. Шевченка (1987), до експозиції якого передав 112 «Кобзарів», серед них – прижиттєве видання 1860, помертну маску поета тощо. Автор художньо-публіцистичних книг «Наші весни» (1966), «Юність полум'яних літ» (1969), «Зірки мого життя» (1998; усі – Київ). Товаришував з А. Малишком, В. Сосюрою, **О. Д.**, М. Бажаном та ін., про яких

написав низку статей. Знайомство **О. Д.** і **К.** відбулося у квітні 1941. «Тоді, – згадував **К.**, – Довженко працював художнім керівником Київської студії художніх фільмів і прийшов до мене на роботу у справах <...>. Він досить різко критикував людей, від яких залежала робота кіностудії і які не розуміли значення цього мистецтва». Це зі спогадів «Красивий, мудрий, добрий», уміщених уже в першій книжці спогадів про **О. Д.**, яка побачила світ 1959. Багато справді цікавих подробиць. Зокрема, про ставлення **О. Д.** до мови – вона, на його думку, має бути розмовнішою, менш зашорено-літературною. Про відвідини села Яреськи на Полтавщині, про яке **О. Д.** сказав: «Це батьківщина моїх фільмів». Про особливості сприйняття Довженкових фільмів (хоча тоді ще не можна було сказати відвертіше про драму кіноповісті «Україна в огні», скажімо). Про останню зустріч з **О. Д.** на Володимирській гірці в Києві у квітні 1956. Про пропозицію митця облаштувати на гірці національний Пантеон. У наступній збірці спогадів про **О. Д.** (1973) так само є спогади **К.**, – ті самі, тільки скорочені. Зате в книжці коротких мемуарів про М. Рильського, А. Малишка, М. Бажана, М. Хрущова (1998) є спогади про **О. Д.** Цього разу розлогіші, вільніші від колишніх заборон. Так, докладно розповідається про історію «України в огні», про те, як рукопис було викрадено в автора (після читання тексту у Хрущова) і передано *Сталіну*. Як поводити себе партійні чиновники й письменники під час тієї зустрічі з «вождем», яка обламала ціле життя **О. Д.** У роки війни в Щоденнику **О. Д.** не раз надibuється прізвище **К.** Посеред 1942 (без точнішої дати): «Обов'язково знайти в ЦК інструктора Костенка». Вони зустрічалися у фронтовій і позафронтовій обстановці. Коли над **О. Д.** навис дамоклів меч політичної розправи, у митця з'явилася підозра, що навіть друг його намагається уникати. Іван Козловський розповів, що «бачився з Костенком Василем, якого я теж люблю більш за всіх людей на Україні. І що він, вернувшись з Англії, також не зміг побачитися зі мною, не міг провідати хоч на годину. Не захотів, чи побоявся, прости йому боже, а мені плакати хочеться весь день. Що зі мною? Хто прокляв мене? За що?» (10 січня 1946). Хоча підозри виявилися марними – добрі почуття між ними зберігалися до самої смерті митця. І навіть після – про що й свідчать спогади **К.**

Тв.: Красивий, мудрий, добрий. *Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця.* Київ, 1959; Тільки чисте золото правди. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка.* Київ, 1973; Слово про О. П. Довженка. *Василь Костенко. Зірки мого неба.* Київ, 1998.

Лит.: Вергунов В. Мій земляк з Дернівки – Василь Костенко, якого О. П. Довженко любив «...більш за всіх людей на Україні»: До 100-річчя від дня народження В. Костенка. Київ, 2012; В. Вергунов. Костенко В. С. *ЕСУ.* Київ, 2014. Т. 14.

С. Тримбач

КОСТЕНКО**Володимир Семенович**

(11.05.1937, м. Полтава – 01.03.1990, м. Київ) – кіно-режисер, сценарист. Кандидат філософських наук. (1965). Лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка (1991, посмертно). Закінчив філософський факультет (1959), аспірантуру (1964) Київського університету. У 1959–61 – асистент режисера і редактор на Ялтинській кіностудії. Працював у Держкіно УРСР (у 1965–67 – старший редактор, у 1967–73 – член сценарно-редакційної колегії). У 1973–90 – редактор і режисер студії «Укркінохроніка». Автор сценаріїв і диктор текстів документальних і науково-популярних стрічок: «Соната про художника» (1966, реж. В. Шкурін), «Мальована пісня» (1969, реж. М. Лактіонов-Стезенко; обидві – співавтор сценарію), «Відкрий себе» (1972, реж. Р. Сергієнко, співавтор сценарію; Державна премія України ім. Т. Шевченка (посмертно), 1991.), «Тарас» (1989, реж. В. Сперкач, співавтор сценарію) та ін. Режисер документальних фільмів: «Глибина» (1974), «Крила» (1975), «Світ Івана Генераліча» (1979), «На Зелену неділю» (1989), «Перед іконою» (1990; усі – автор сценарію) та ін. **К.** як сценарист і режисер тонко відчував природу мистецького процесу, роль і місце художника у творенні культури, суспільства загалом. Тому найуспішніші в його творчій спадщині – фільми про митців і мистецтво, серед яких і «Довженкова земля» за сценарієм **К.** (реж. В. Стороженко, 1970). Захистив кандидатську дисертацію «Питання естетики в творчості О. П. Довженка» (1965). Автор книжки «Довженківські обрії (новаторські шукання і естетичні роздуми)» (1964), у якій розкрито естетику та особливості поетики фільмів великого митця. Зокрема, акцентовано на дискусійних моментах спадщини митця, які виникали в тогочасній літературно-мистецькій критиці. Проаналізовано Щоденникові записи, листи і статті **О. Д.**, оприлюднені на той час, – передусім для виразнішого розуміння естетичних уявлень і принципів митця. Особливу увагу приділено незавершеним задумам сценариста й режисера в контексті його творчості. Про **К.** знято документальні фільми «Три храми на моїй долоні...» (реж. О. Балагура, 1991).

Вибрана фільмографія: автор сценаріїв і диктор текстів документальних і науково-популярних стрічок «Хага нашого роду» (реж. Л. Удовенко), «9 травня і на все життя» (1974, реж. Л. Букін), «Перша борозна» (1974, реж. К. Костов, співавтор сценарію), «Катюжанські матері» (1976, реж. М. Мамедов, автор, диктор тексту), «Місто на скелях» (1979, реж. Є. Татарець), «Диво Волинського лісу» (1981, реж. Е. Тимлін), «ХТЗ. Первісток п'ятирічки» (1981, реж. М. Лінійчук), «Під вітрилами братерства» (1983, реж. М. Саченко), «Ім'я твоє – Севастополь» (1983, реж. В. Шевченко). Режисер документальних фільмів «Глибина», «Як рідного брата» (обидві – 1974), «Крила» (1975), «Щоб виростало»

(1977), «Хорватія. Земля і люди» (1979), «Хрещена скалка» (1988), «Час роїння» (1988).

Літ.: Шевченківські лауреати: 1962–2001. Київ, 2001; Москаленко-Висоцька О. Костенко Володимир Семенович. ЕСУ. Київ, 2014. Т. 14.

С. Тримбач

**КОСТЕНКО
Ліна Василівна**

(19.03.1930, с. Ржищів Київської обл.) – письменниця, культурологиня, громадська діячка. Мати *О. Пахльовської*. Лауреатка Державної премії України ім. Т. Шевченка (1987), міжнародної премії Фонду О. і Т. Антоновичів (1990), премії ім. Ф. Петрарки (за книжку поезій у перекладі італійською мовою «Інкрустації». Київ, 1994), премії ім. О. Теліги (2000). Орден «За заслуги» 1-го (1992), князя Ярослава Мудрого 5-го ступеня (2000). Навчалася в Київському педагогічному інституті (невдовзі залишила за власним бажанням), у 1952–56 – у Літературному інституті в Москві. Перші поетичні збірки «Проміння землі» (1957), «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1961) одразу були помічені читачами і критикою. Від 1961 піддавалася критиці «за аполітичність», неучасть «у боротьбі ідеологій» – разом зі своїми ровесниками *М. Вінграновським*, *І. Драчем* та ін. Кіносценарій «Дорогою вітрів» було знято з видавництва. Фільм за сценарієм **К.** та *А. Добровольського* «Перевірте свої годинники», у режисерській версії *В. Ілляшенка*, був зупинений у виробництві та знятий іншим режисером (*Л. Осикою*) під назвою «Хто повернеться – долюбить» (**К.** зняла своє прізвище з титрів, оскільки нова версія докорінно відрізнялася від сценарію). Більше до кінотворчості поетеса не поверталася. Авторка знаменитого вірша «Незнятий кадр незіграної ролі», присвяченого *І. Миколойчуку*. Тривалий час, упродовж 1960-70-х, твори **К.** не друкували. Тільки 1977, після великої перерви, побачила світ збірка «Над берегами вічної ріки» (Київ, 1977). Написала два історичні романи у віршах «Маруся Чурай» (Київ, 1979; 1982; 1990) та «Берестечко» (1999). Серед інших збірок – «Неповторність»

(1980), «Сад нетанучих скульптур» (1987), «Бузиновий цар» (1987, для дітей), «Вибране» (1989), «Гіацинтове сонце» (2010). **К.** багато часу віддає збереженню спадщини Чорнобильщини, постійно порушує гострі соціально-побутові проблеми зони відчуження. У 2011 опубліковано роман «Записки українського самашедшого» (Київ, 2011) – історія «неконформного інтелігента, який намагається розібратися в світі абсурду, що обступає людство напередодні 2000 – Millenniumу» (І. Дзюба). **К.** зустрічалася з **О. Д.** ще студенткою Літературного інституту в Москві. У розмові з **О. Пахльовською** (у книжці І. Дзюби «Є поети для епох») є оповідь про цю зустріч. З однією з київських сценаристок опинилась у московській квартирі режисера. Та почала читати свій текст. **О. Д.** «слухав-слухав – і почав читати свій уривок із “Поєми про море”, ту фантастичної незграбної ніжності любовну сцену під зорями. Він читав дивовижно <...>. Я була вражена його збленістю, драматизмом його розповідей про те, як він знімав “Щорса”». А ще студентка Літінституту зауважила, що на стіні в квартирі **О. Д.** висіла картина з квітучими яблунями. «Він говорив, що старі люди повинні свій вік доживати в садах. До мене він звертався українською. І запросив почитати вірші, прийти до нього на дачу, вона десь там недалеко від Переделкіно, на Мічуринці». Студенти **К.** й **Єжи Ян Пахльовський** (він став її першим чоловіком) узимку часто їздили на лижах – якраз побіля письменницьких дач у Переделкіно. Заїхати до господині **О. Д.** не наважилися. «В юності ми ж усі безсмертні. Але я все відкладала, відкладала, мені здавалося, що мої вірші ще не годяться, щоб читати їх Довженкові. І ані взимку, ні влітку так і не зайшла. А потім раптом прочитала, що Довженко помер [25.11.1956. – С. Т.]. Плакала. Було безконечно шкода, що ми розминулись». Ці переживання лишилися у вірші «Підмосковний етюд»: «Там Пастернак, а там живе Чуковський, а там живе Довженко, / там Хікмет. Все так реально, а мороз – чукотський, а ми на лижах – і вперед, вперед! / Ще всі живі. Цитуємо поетів. Ми ще студенти, нам по двадцять літ. / Незрячі сфінкси снігових заметів перелягли нам стежку до воріт. / Зметнеться вгору білочка-біженка. Сипнеться снігом, як вишневий сад. / І ще вікно світилось у Довженка, як ми тоді верталися назад. / Ще нас в житті чекало що завгодно. Стояли сосни в білих кімоно. / І це було так просто і природно – що у Довженка світитись вікно...».

Тв.: Перевірте свої годинники. *Кіноповісті*. Київ, 1964. Т. 2 (у співавторстві з А. Добровольським); Над берегами вічної ріки. Київ, 1977; Маруся Чурай. Роман у віршах. Київ, 1979; Неповторність. Київ, 1980; Сад нетанучих скульптур. Київ, 1987; Берестечко. Роман у віршах. Київ, 1999; Гіацинтове сонце. Київ, 2010; Мадонна перехресть. Київ, 2011.

Літ.: Симоненко В. Краса без красивостей. *Молодь Черкащини*. 1962. 23 березня; Турбин В. Ліна Костенко: века, годы, дни и минуты. *Дружба народов*. 1979. № 1; Бажан М. Поема про кохання і безсмертя. *ЛУ*. 1980. 4 березня; Дзюба І. Неопалима книга. *Україна*. 1987. № 7; Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис життя і творчості. Київ, 1990; Кошарська Г. Творчість Ліни Костенко з погляду поезики експресивності. Київ, 1994; Кулаковський О. Ліна Костенко: Нарис творчо-світоглядної біографії. Харків, 2004; Дзюба І. Є поети для епох. Київ, 2012; Дзюба І., Костенко Л. В. *ЕСУ*. Київ, 2014. Т. 14; Брюховецька Л. Автор як проблема поезики фільму («Звірте свої годинники» – «Хто повернеться – долюбить»); Брюховецька Л. Таємна історія фільмів. Пам'ять документів. Київ, 2021; Тримбач С. Іван Миколайчук. Містерії життя. Київ, 2021.

С. Тримбач

КОСЯЧНИЙ

Петро Максимович

(09.01.1898, м. Новий Буг, нині Миколаївської обл. – 03.09.1937, м. Київ) – радянський державний діяч, організатор кінновиробництва. Навчався в учительській семінарії, у Чугуївській школі прапорщиків. У 1917–18 у чині прапорщика проходив службу в рос. армії, з якої був мобілізований як учитель. У с. Гарбузинці (нині смт Арбузинка Миколаївської обл.) разом з іншими вчителями створив підпільну більшовицьку організацію, був членом повітвиконкому. З травня 1919 по листопад 1922 проходив службу в РСЧА. З 1921 – заступник голови ревкому і голова «трійки» боротьби з бандитизмом (м. Балта Одеської обл.); до 1925 – заступник голови Тульчинського окрвиконкому; до 1928 – заступник голови Проскурівського окрвиконкому. Постановою Колегії НКО 28.03.1928 призначений заступником голови правління – комерційним директором ВУФКУ; був директором Київського кінофабрики. У 1932–33 – директор тресту «Українфільм». Був членом редколегії, заступником відповідального редактора, редактором журналу «Кіно», друкувався в цьому журналі. З лютого 1933 – голова Чернігівського облплану. На момент арешту – заступник голови Чернігівського облвиконкому. Заарештований у Чернігові 05.07.1937 за підозрою «в участі в контрреволюційній троцькістській організації і проведенні антирадянської роботи». Перевезений до Києва. 25.08.1937 внесений до сталінських розстрільних списків за категорією І. 03.09.1937 виїзна сесія Військової колегії Верховного суду СРСР засудила **К.** за статтями 54–7 і 54–11 КК УРСР до найвищої міри покарання; того ж дня вирок було виконано. Рішенням Військової колегії Верховного суду СРСР від 11.07.1957 вирок щодо **К.** відмінено, а справа через брак складу злочину припинена. Був реабілітований посмертно. У 1928 редакція журналу «Кіно» проводила опитування кінематографістів щодо їхнього ставлення до звукового кіно, результати яко-

го було опубліковано в матеріалі «Кіно закричало: Наші фільмари про тонфільм». Серед опитаних був К., який зайняв обережну позицію: ця справа «не є актуальна, в тому розумінні, що винахід цей надто мало ще нам відомий». Натомість О. Д. висловив повну підтримку звуковому кіно: «Вірю, що заговорить Великий Німий. Вбачаю в цьому нову еру в світовій культурі й наймогутніше знаряддя в справі підвищення культурного рівня мас». «Компетентні органи» намагалися пов'язати О. Д. з уже репресованим К. В оперативному повідомленні від 21.10.1937 про настрої О. Д. йшлося, що після початку знімання х/ф «Щорс» О. Д. «спочатку був в очень бодром, приподнятом настроении. Но заострившаяся борьба с всякими врагами, ряд арестов его близких и дальних знакомых (С. Орелович, П. Косячный, И. Косило, Б. Загорский, М. Иогансен) <...> значительно ухудшило в последнее время его настроение. Он снова вернулся в лоно националистов. Встреча с тов. Косиором подбодрила его и разъяснила ему подробнее причины самоубийства Любченко, аресты Хвыли, Косячного и т. д., т. е. те действия, к которым он очень часто в своих разговорах возвращался». О. Д. згадує К. 20.11.1943 в Києві в розмові із завідувачем відділу пропаганди і агітації ЦК КП(б)У П. Гапчкою. З'ясувавши, що останній доволі погано орієнтується в Києві, О. Д. зробив закид, мовляв, нічого дивного в цьому немає, бо рад. урядовці поголовно не знають історії. Як приклад О. Д. наводить своє спілкування з К. (яке відбувалося під час знімання на Чернігівщині фільму «Щорс»). Подальша розмова відбулася в режимі діалогу: «Я: – У мене була розмова у Чернігові з Косячним. Він, не повірите, не знав назви річки Стрижня, на якій біля мостика він жив. / Гапчка: – Ну, він увесь час думав, як посилити молочне господарство, поголів'я коней. / Я: – Потім його заарештували як ворога народу по обвинуваченню, що він труїв худобу ящуром. Це так би мовити єдинство противопо. / Гапчка: – Ха-ха. Ну вот язык. Ну как вам не стыдно? / Я: – Не турбуйтеся, після його розстрілу виявилось, що ніяких коней він не труїв, і загинув безневинно, але на певному даному етапі, чи пак отрізку часу, це було правильно. Гапчка зареготав діалектичним своїм реготом. На цьому я пішов». Докладніше про цю розмову з К. О. Д. також згадував (не називаючи прізвища, тільки Петро Максимович) у 1946 на нараді з питань документального кіно.

Осн. тв.: Діли і плани. *Кіно*. 1929. № 7; Півроку роботи (Що зробила й робитиме Київська кінофабрика). *Кіно*. 1929. № 11; Перед шерегом цифр. *Кіно*. 1929. № 19; Дійсний стан речей. *Кіно*. 1930; Лице наступного. *Кіно*. 1930. № 17; За дитячий фільм! *Кіно*. 1931. № 4; Свято перемоги: Промова керівника тресту «Українфільм» т. Косячного на відкритті першої комсомольської кінофабрики в Одесі. *Кіно*. 1932. № 5/6; Друга п'ятирічка української кінематографії (Доповідь керівника тресту

«Українфільм» тов. Косячного на II пленумі ВУКу Робмис (Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв). *Кіно*. 1932. № 11/12.

Лит.: Архів Управління СБ України в Чернігівській обл. Ф. 7. Оп. 1. Спр. П. 4120; Кіно закричало: Наші фільмари про тонфільм. *Кіно*. 1928. № 12; Довженко А. Собрание сочинений : в 4 т. Москва, 1969. Т. 4; Безручко О. Нові документи з архіву СБУ: штрихи до портрета Олександра Довженка. *Архіви України*. 2005. № 1/3; Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956. Харків, 2013.

Р. Росляк



КОТ

Сергій Іванович

(22.10.1958, м. Київ – 28.03.2022, м. Київ) – укр. історик, публіцист, краєзнавець, пам'яткоохоронець. Основна тематика досліджень та практичної діяльності – теоретичні й прикладні проблеми охорони та збереження історико-культурної спадщини, історія становлення пам'яткоохоронної справи в Україні, питання повернення та реституції культурних цінностей. У 1980 закінчив історико-педагогічний факультет Київського державного педагогічного інституту ім. О. М. Горького (нині Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова). З 1980 працював в Інституті історії України НАН України. Розпочав як старший інженер відділу історико-краєзнавчих досліджень, з 1982 – старший лаборант, з 1985 – молодший науковий співробітник, з 1991 – науковий співробітник, з 1993 – старший науковий співробітник, з 2017 – провідний науковий співробітник. З 2012 – керівник Центру досліджень історико-культурної спадщини України відділу історії України другої половини ХХ ст. Інституту історії України НАН України. З 1999 – керівник створеної в інституті неструктурної групи «Центр досліджень проблем повернення та реституції культурних цінностей». У 1990 захистив кандидатську дисертацію (науковий керівник академік П. Тронько). У 2021 став доктором історичних наук. З. п. к. України (2008). У 1993–96 – консультант Національної комісії з питань розшуку та повернення в Україну втрачених культурних цінностей при Кабінеті міністрів України, у 1992–96 – відповідальний секретар Головної редколегії Зводу пам'яток історії та культури



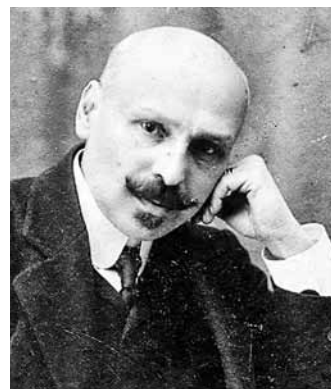
О. Довженко.
Автопортрет

України. У 2015–16 – голова Науково-методичної ради Міністерства культури України. Автор базового варіанту Закону України «Про ввезення, вивезення та повернення культурних цінностей» (1999), учасник робочої групи з підготування Закону України «Про охорону культурної спадщини» (2000). Член міжкультурних укр.-рос., укр.-німецької та укр.-польської комісії з питань повернення втрачених культурних цінностей, учасник офіційних міждержавних переговорів. Ініціатор та автор багаторічних експертних досліджень з питань повернення з РФ мозаїк і фресок Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, у 1998–2004 – фаховий експерт укр. делегації на укр.-рос. переговорах, унаслідок яких повернуто до Києва з Державного Ермітажу 11 фресок XII ст. Розшукав і повернув до України зі США бібліотеку та частину архіву відомого укр. архітектора та мистецтвознавця Олексія Повстенка. У 1992–94 – відповідальний секретар створеної за рішенням уряду України Міжвідомчої комісії з питань повернення в Україну спадщини О. Д., брав безпосередню участь у переговорах зі спадкоємицею Ю. Солнцевої, громадянкою РФ І. Петровою щодо повернення в Україну наявних у неї архівних матеріалів, бібліотеки, особистих речей та творів мистецтва, що належали О. Д., меморіальних предметів, що перебували в його помешканні при житті. Був уповноважений на підписання документів, що засвідчували передання меморіальної спадщини О. Д. Україні, особисто перевозив її з Москви до Києва (1994). Зокрема, розшукав і повернув з РФ відомий «Автопортрет» О. Д., який станом на той час вважався втраченим. Уперше опублікував ряд архівних документів, пов'язаних з діяльністю О. Д. в роки Другої світової війни, зокрема, про його боротьбу за збереження укр. кінематографа від знищення в умовах евакуації в східні райони СРСР.

Тв.: Неопубліковані автографи Олександра Довженка. *Дніпро*. 1994. № 9–10.

Лит.: Вчені Інституту історії України: Біобібліографічний довідник. Київ, 1998. Вип. 1.

Р. Росляк



КОЦЮБИНСЬКИЙ Михайло Михайлович

(17.09.1864, м. Вінниця – 02.04.1913, м. Чернігів) – видатний укр. письменник, громадський діяч, голова товариства «Просвіта» в Чернігові. Народився в сім'ї дрібного службовця, невдовзі родина переїхала в містечко Бар. Закінчив духовне училище в Шаргороді (1876–80). Перші його вірші та оповідання друкувалися в журналах «Дзвінок», «Правда», «Зоря» (з 1890). К. активно брав участь у Братстві тарасівців, захоплювався ліберально-просвітницькими ідеями. Працював в Одеській філоксерній комісії, їздив селами Бессарабської і Таврійської губерній, що дало багатий матеріал для написання циклу «молдовських» і «кримських» оповідань: «Для загального добра» (1895), «Пекотьор» (1896), «Посол від чорного царя» (1897), «Відьма» (1898), «В путях шайтана» (1899), «Дорогою ціною» (1901), «На камені» (1902), «У грішний світ» (1904), «Під мінаретами» (1904) та ін. На межі XIX–XX ст. К. дедалі частіше зосереджується на психологічних колізіях стосунків у суспільстві, що потім стало визначальною рисою його творчості. В імпресіоністичній новелі «Цвіт яблуні» (1902) К. вдається глибоко проникнути в психологічне життя головного героя, відтворити роздвоєння людської душі в момент надзвичайного горя (втрати доньки). Героя розриває між почуттями батька та митця, він одночасно перебуває у світі реальному та ірреальному, між світлом і темрявою, горем і радістю. Письменник відтворює його стан за допомогою контрастів світла й тіні, протилежних кольорів, підсилює емоційний ряд слуховими (свист при диханні, калатало сторожа, арфа, годинник) та зоровими (блимання лампи, зелені луки, цвіт яблуні) образами-символами. Уже тут простежується певна кінематографічність і метафоричність манери письма К. У повісті «Fata Morgana» (1904) К. зображує еволюційні зміни в соціальній психології селянства, які пізніше виявилися під час революції 1905. У ній представлено різні прошарки укр. селянства, відображено труднощі життя та

надії на краще майбутнє. Назва твору – алюзія на оптичне явище, фата-моргана, міраж – підкреслює примарність сподівань на власну землю, свободу, соціальну рівність селян. Друга частина повісті «Fata Morgana» (1910) належить до найкращих творів письменника, пов'язаних із революційними подіями 1905–07. Тут зображено сільську молодь, яка не змиряється зі своєю долею, а прагне змін, шукає шлях до кращого, нового життя. Цей модерний текст несе в собі ознаки лівої ідеології, яка в майбутньому стане домінантною в літературі, кіномистецтві і матиме вплив на творчість багатьох митців, зокрема й на **О. Д.** У картині «Земля» (1930) **О. Д.** також зображено протиставлення різних образів селян – старої когорти та нового світу. З 1905 **К.** багато подорожував та оздоровлювався в Європі. Повертаючись з-за кордону (1910), письменник проїздив карпатське село Криворівня (нині Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.). Згодом **К.** ще кілька разів відвідував цю місцевість і свої враження від незвичних традицій, побуту, людей цієї землі втілює у «Тінях забутих предків» (1911). Останні твори письменника – «Хвала життю» і «На острові» (1912), пройняті патосом торжества життя над смертю, ідеєю безперервності, вічності людського буття. У творах **К.** простежується тенденція до трактування конкретного матеріалу з позиції загального, універсального. У «Тінях забутих предків», а також в інших новелах, **К.** використовує фрагментарність в описі, вихоплює найяскравіші моменти з життя героїв, які мають узагальнений характер і дозволяють відтворити цілісність образу через зображення деталей. Фактурність описів, синтез зовнішнього і внутрішнього, прагнення поєднання цих двох начал у художньому образі, вміння візуалізувати не лише навколишній світ, але й внутрішній стан героя робить твори **К.** новаторськими та кінематографічними. Такою кінематографічною манерою письма можна охарактеризувати і творчість **О. Д.**, коли впізнаваними рисами стають фактурність, лаконічність, увага до деталей, через які відбувається узагальнення та переосмислення, динамічність художнього образу, що в перспективі має візуалізуватися на екрані. Повість «Тіні забутих предків» написана так кінематографічно, неначе **К.** передбачав її майбутню блискучу екранізацію. Лаконічність викладу, промовисті деталі, яскрава художня мова повісті стали основою для знакової картини укр. кіно – стрічки **С. Параджанова** «Тіні забутих предків», яка знімалася також у Криворівні й мала значний вплив на укр. і світовий кінематограф. Саме ця картина ознаменувала появу нової мистецької течії – укр. мітопоетичного кіно, примітними рисами якої стала візуальна виразність, сюрреалістичні, етнографічні мотиви, пошук нових виражальних засобів. А витoki поетичного – у творчості **О. Д.**, з його трак-

туванням загальнолюдських проблем крізь призму мітологом та поетичних символів. **К.** був одним з перших, хто усвідомив потребу реформування літератури в контексті сучасної модерної прози. Розвиток укр. літератури письменник бачив у пошуку нових ідей, розширенні тематики, віднайденні нових художніх форм та збагачення рідної мови. Знакові компоненти новаторського письма письменника – образи кольору, контрасти, гра світлотіней, тональність, настроєвість, а також динаміка образу, зображення об'єкта в постійному русі, зміна як зовнішнього вигляду, так і внутрішніх якостей. Усе це вказує на спорідненість індивідуальної естетики письменника з кіноестетикою. Письменник активно відвідував кіносеанси, вважаючи кінематограф мистецтвом майбутнього. Його інтерес до нового, синтетичного виду мистецтва простежується також у застосуванні кінематографічних способів у власній творчості. Він звертався до зорової уяви читача, вихоплював важливу деталь з-поміж багатьох подібних і ретельно її розглядав, надаючи нових сенсів і значень. Подібна манера письма додає творам митця своєрідної тілесності, пластичності, матеріальності, нагадує фактурний кінематографічний кадр. За мотивами творів **К.** знято х/ф, серед яких і ті, що мали значний вплив на укр. та світове кіно: «Навздогін за долею» (реж. М. Терещенко, 1927), «Фата моргана» (реж. Б. Тягно, 1937), «Кривавий світанок» (реж. О. Швачка, 1956), «Пекоптьор!» (реж. В. Карасьов, 1956), «Коні не винні» (реж. С. Комар, 1956), «Дорогою ціною» (реж. **М. Донський**, 1957), «Тіні забутих предків» (реж. **С. Параджанов**), «Подарунок на іменини» (реж. **Л. Осика**, 1991) та ін. Є певна спорідненість сатиричних способів, ужитих в оповіданні «Коні не винні» та фільмах **О. Д.** «Звенигора» й «Арсенал». Передусім ідеться про саркастичне портретування представників інтелектуальних прошарків українства, чий позірний патріотизм міцно прив'язаний до фінансово-економічних чинників їхнього існування. Традиція такого потрактування має точку відліку у творчості Т. Шевченка, **К.** і **О. Д.** дотримуються саме її. У 1939 **О. Д.** також відвідав Криворівню і був вражений цією місцевістю. У спогадах **Ю. Дороша** є згадка про те, як **О. Д.**, вдивляючись у гуцульські оселі, які розкидані по схилах гір, промовив: «От би пожити в такій хатці у гуцула хоча б з місяць. Він би мені варив куліш і розповідав казки», – а потім якось безнадійно махнув рукою і додав: «Та ні, я уже туди й не вийду». Криворівня поступово перетворилася на літню резиденцію укр. інтелігенції, яка приїздила сюди відпочити та надихнутися неперевершеною красою і самотністю цього краю. Зокрема, тут відпочивали такі знакові постаті укр. культури, як Іван Франко, Володимир Гнатюк, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Гнат Хоткевич, *Леся Курбас*,

Ольга Кніпер, Марко Черемшина, Костянтин Станіславський, а також уже згадувані С. Параджанов, О. Д. У Щоденникових записах О. Д. є згадка про книжку К., яку у своїй бібліотеці О. Д. мав і високо цінував. О. Д. іронічно зазначив: «Хтось з учасників Великої Вітчизняної війни украв книгу – вибрані твори Коцюбинського. Смерть німецьким окупантам! Хай живе соціалізм!». Згодом він знову згадує про цю книжку, коли бачить її на столику в С. Жураховича. О. Д. обурює такий вчинок, він пише записку і вкладає в книгу: «Сія книжка украдена вором Жураховичем у Довженка в час Великої Вітчизняної війни у місті Воронежі».

Лит.: Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Київ, 1973–1975; Лазанська Т. Коцюбинський Михайло Михайлович. ЕУ: у 10 т.; Руденко О. Сонцепоклонник та його Божі квіти. URL : https://espresso.tv/article/2014/09/17/sonseroklonnyk_ta_yoho_bozhi_kvity; Поліщук Я. «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: від повісті до кінофільму. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2013. Вип. 1; Довженко О. Щоденникові записи 1938–1956. Харків, 2013; Дорош А. Олександр Довженко в Галичині. Зі спогадів Юліана Дороша. URL : <https://photo-lviv.in.ua/oleksandr-dovzhenko-v-halychyni-zi-spohadiv-yuliana-dorosha/>.

О. Шаповал



КОШЕЛІВЕЦЬ

(справжнє прізвище Ярешко)

Іван Максимович

(23.11.1907, с. Велика Кошелівка, нині Чернігівська обл. – 05.02.1999, м. Мюнхен, ФРН) – літературознавець, перекладач, енциклопедист, громадський діяч, літературний організатор. Чоловік Е. Андіївської. Дійсний член Української вільної академії наук (США, 1947) і Наукового товариства імені Шевченка (Європа, 1948). Почесний доктор філософії Українського вільного університету (Мюнхен, 1966). Член Об'єднання українських письменників «Слово» в екзилі (1957), НСПУ (1992). Народився в заможній селянській родині. Закінчив сільську школу. Вступив до комсомолу, очолював комсомольський осередок в селі, став членом ВКП(б). Закінчив Ніжинський інститут

народної освіти (1930), де слухав лекції В. Резанова, Є. Рихлика, М. Петровського. Доцент Кременчуцького інституту соціального виховання (1931–33). Звинувачений в укр. націоналізмі, звільнений з роботи й позбавлений права викладати у вишах. Читав курси з історії давньої укр. літератури в Ніжинському педінституті (1938). Зробив декілька спроб стати науковцем (1932–40): лише в 1940 К. став аспірантом Інституту літератури ім. Т. Шевченка в Києві. Спеціалізація: історія старої укр. літератури під керівництвом академіка О. Білецького. Під час Другої світової війни – співробітник газети «Ніжинські вісті». З 1944 виїхав до Австрії. До 1946 перебував у таборі для переміщених осіб у Тіролі. Від 1947 – у м. Зальцбурзі. З 1947 разом з іншими укр. письменниками-емігрантами з УРСР почав видавати в Австрії журнал «Літаври». У 1951–55 редагував літературну сторінку часопису «Сучасна Україна» (виходив у Мюнхені). На її основі створив «Українську літературну газету» в 1955 – як антипод радянської «Літературної України». Спільно з видавцями й редакторами газети «Сучасна Україна» розгорнув її в літературно-політичний журнал «Сучасність», який об'єднав більшу частину невідрадянських укр. інтелектуалів. Був головним редактором у 1961–66, 1976–77 та 1983–84. Найвищим досягненням К. як літературознавця є книжка «Сучасна література в УРСР» (1964), де критик відкинув радянську періодизацію літературного процесу і в опозиційному дискурсі до радянського літературознавства запропонував свою періодизацію, взявши за відправну точку прихід у літературу чотирьох поколінь письменників: перше – сформовані до революції 1917 (як-от П. Тичина, М. Рильський), друге – ті, хто народився в 1901–10 (М. Бажан, Ю. Яновський), третє – ті, хто прийшов у літературу від початку 1930-х до середини 1950-х; четверте – народжені в 1930-х, зокрема шістдесятники, як-то Ліна Костенко й Іван Драч. У цій книжці читач уперше зустрівся з іншим поглядом на творчість П. Тичини, М. Рильського, О. Д. «Івана Кошелівця знали і боялися. Його потаємно читали і шістдесятники, і літературні наглядачі над шістдесятниками... Коли дивом потрапляв до нас один номер журналу «Сучасність», то він ламав «наші» засони, скидав шори, пробивав щілини в загорожах і кидав сніп світла на факти, засекречені від нас». Написав спогади про О. Білецького, Михайла Ореста, В. Державіна, В. Кубійовича, В. Резанова, О. Покровського, Є. Рихлика, М. Петровського, П. Бельського. К. створив дві дослідницькі праці в жанрі літературної біографії – «Микола Скрипник» (1972), «Олександр Довженко» (1980). «Мабуть, немає в українській культурі людини, про яку було б висловлено стільки різних думок, як про Олександра Довженка. Причому настільки різних, що не

віриться, що йдеться про одну й ту саму людину. Отже, Довженко: із захопленням прийняв революцію; вступив до лав комуністичної партії; був близьким до самого Сталіна; поставив своє мистецтво на службу більшовицьким вождям; з 16 років не вірив у Бога; був буржуазним націоналістом; понад усе любив Україну; ненавидів Сталіна і його оточення; був першим дисидентом. Розібратися в усій цій контраверсійній суміші складно, але вкрай необхідно. Тим більше що за радянських часів образи малювалися однією фарбою: білою або чорною. Відтінки були небажані. Олександр Довженко по своїй смерті був зарахований до «своїх», а отже, він не міг бути поганим ні в чому». К. аналізує кінематографічну діяльність митця, його ставлення до історії країни. «Знаємо двох Довженків. Один – лояльний громадянин радянської держави. І другий, у якого розпачем, страшнішим за смерть, дихають усі сторінки його щоденників. Який вмер, певно, не маючи надії, що крик його розпачу почують в Україні». Видання готувалося і вийшло в часи, коли доводилося мати справу з багатьма легендами щодо О. Д., коли неопубліковані його архіви були недоступні, але є абсолютно особною, розважливою мистецтвознавчою рефлексією на шлях митця, який відбувався між національною ідеєю і тоталітаризмом. У 1994 К. опублікував у журналі «Дніпро» (№ 9, 10), статтю під назвою «Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка», де чи не вперше поставив питання про достовірність окремих фактів біографії О. Д. Зокрема, К. дослідив взаємини О. Д. з жінками, дійшов висновку, що він жив із *Варварою Криловою* з 1917 у вільному шлюбі до часу оформлення стосунків у 1923; їхня розлука була складною, між їхнім розставанням і зустріччю з *Юлією Солнцевою* (1925–26) у О. Д. були взаємини ще з однією жінкою. Що Ю. Солнцева, «з погляду інтересів української культури відіграла в його житті відіємну роль». «Знаємо двох Довженків. Один у публічних виступах, статтях і лекціях – лояльний громадянин Радянської держави <...>. І другий Довженко <...>, обвинувачений в українському буржуазному націоналізмі».

Тв.: Сучасна література в УРСР. Мюнхен, 1965; Микола Скрипник. Мюнхен, 1972; Олександр Довженко: Спроба творчої біографії. Мюнхен; Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка. *Дніпро*. 1994. № 9–10.

Лит.: Бойко Ю. 70-ліття Івана Кошелівця. *Сучасність*. 1977. № 12

О. Волошенюк

КРАСЕНКО
(справжнє прізвище Красиліч)
Василь Кузьмич

(1881, м. Бобринець, нині Кіровоградської обл. – ?) – актор і режисер. До приходу в театр був провізором



в аптеці, прикажчиком у магазині. Сценічну кар'єру починав в аматорських театральних колективах. Працював у професійних театрах на півдні України. Зі створеною в 1923 трупною мандрівного театру «Сіяч» в амплуа героя виступав у Знам'янці, Кобеляках, Костянтинівграді, Пісках, Лох-

виці, Путивлі, Брянську, Тулі, Смоленську, Орлі, Белгороді. У кіно дебютував у 1928. Знявся у 27 фільмах, серед яких: «Напередодні» (1928), «Гамбринус» (1928), «Перекоп» (1930), «У заметах» (1929), «Коліївщина» (1933), «Діти шахтарів» (1932), «Вовчий хутір» (1931), «Наш чесний хліб» (1964) та ін. Режисера згадано в розстрільній справі *М. Надемського* як учасника контрреволюційної націоналістичної організації. У 1937, щоб уникнути переслідувань, на тривалий час залишив кіно і постійно змінював місце роботи. Працював у Черкаському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, Одеському пересувному театрі, Вінницькому пересувному театрі ім. М. Гоголя. У роки Другої світової війни залишався в окупованій Одесі, де дістав дозвіл на відкриття укр. театру. Поставив кілька вистав з репертуару укр. корифеїв. У 1946–54 працював в Одеській філармонії. У кіно повернувся в 1957. Називав екранний образ куркуля своїм «патентом», бо створив їх цілу низку. Зіграв епізодичні ролі у х/ф О. Д.: «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1928), «Земля» (1930), «Аэроград» (1935), «Щорс» (1939). У книзі спогадів К. подав свої спостереження й міркування про роботу О. Д. з акторами, про його увагу до візуального рішення ролі. За твердженням К., О. Д. «любив вдалі знахідки актора, всіляко їх підтримував. Взагалі Довженко-режисер виявляв величезну увагу до актора, шукав і знаходив вірні шляхи в роботі з ним, щоб той жив на екрані». Роль діда Петра, виконана К. у «Землі», невелика за обсягом екранного часу, але сповнена символічної значущості. К. писав: «В поясненні цього образу Олександр Петрович сказав, що він синтезує у дідові Петрові багатьох дідів, які мандрували з України і бродили по світу, шукаючи щастя. Вплив він у цей образ і діда Грицька, що їздив за щастям до Америки і повернувся ні з чим назад. Потім він поїхав своєю риженькою конячиною аж на Далекий Схід і, не знайшовши щастя і там, тією ж конячиною повернувся назад». К. поділився подробицями роботи над образом: «За задумом Олександра Петровича, воли в картині “Земля” повинні бути дужими і я – дід Петро – теж дужим. І Олександр



Плакат
до фільму «Земля»

Петрович довго підбирав для мене одяг і грим. Досить сказати, що гитани (широкі штани) мені пошив лише п'ятий кравець, і то вже в Ярьськах. На кінофабриці дали просто білі шаровари. Режисер забракував їх, бо вони зробили мене валькуватим, "гливким". А це дід ще дуже кремезний. Другі штани пошили вузькі, вони робили мене "шпінгалетним" дідком. Словом, у Ярьськах Довженко доручив мені сидіти у кравця і добитись таких штанів, які були потрібні. І дійсно, в цих штанах мій дід Петро мав вигляд дужого, кремезного. Під коліньми штани поношені і не розправляються, що свідчить про невгамовну працювиту натуру. А щоб дістати опорки, довелося вибігати всі Ярьськи, доки знайшли-таки в одного дідка, який вже років двадцять їх не взував». У картині «Щорс» К. зіграв петлюрівського полковника, який, згідно з негативною радянською інтерпретацією історичної ролі С. Петлюри і його війська, на екрані грабував селян, гвалтував, палив хати, вбивав. Під час наступу загону червоних, полковник якомога швидше тікав верхи. К. зробив важливе морально-етичне спостереження про принципи О. Д. стосовно вибору виконавців: «Ось знімається кадр рукопашного бою більшовиків з петлюрівцями. Олександр Петрович поставив вимогу, щоб зі мною перед самим апаратом бився фізично дужий актор. Дали мені міцненського "противника" актора Красиліча (мого брата). Олександр Петрович одразу відкинув цю кандидатуру, заявивши, що все-таки два брати не можуть "битись по-справжньому", а театральщини апарат не терпить». Це зауваження дозволяє оцінити істинне ставлення режисера до братовбивчої громадянської війни. Створений К. у «Землі» образ кремезного землероба з двома волами не тільки став одним з найупізнаваніших кадрів фільму, але й перетворився на широко цитований у різних контекстах символ нерозривного зв'язку укр. народу зі своєю землею.

Тв.: Піввіку на сцені. Одеса, 1961; Моя робота у режисера Довженка. *Кіно-Театр*. 2015. № 5. URL : http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1813.

Лит.: Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях (Кінодовідник). Київ, 2004.

Л. Новікова



КРИЛОВА-ДОВЖЕНКО

Варвара Семенівна

(1900, м. Сміла, нині Черкаської обл. – 23.09.1959, с. Демидів Київської обл.) – педагогиня, перша дружина О. Д. Виросла в багатодітній сім'ї, мала 6 сестер і брата. Батько помер рано, залишивши дружину з малими дітьми. Варвару взяли на виховання родичі матері, які жили в Житомирі. Навчалася в Маріїнській гімназії, а після її закінчення одержала призначення в Друге вище початкове училище, де й познайомилася з О. Д., який працював тут після закінчення Глухівського учительського інституту. «З нас готували учителів-обрусителів краю», – констатував через роки в автобіографії О. Д. Молода вчителька викладала природознавство та французьку мову. Невдовзі К.-Д. та О. Д. пов'язали романтичні стосунки. Існує кілька версій розвитку цих стосунків. За однією з них, вони повінчалися навесні 1917. Потому О. Д. залишив Житомир, був учасником визвольних змагань українців, інших подій. К.-Д. залишалася в Житомирі, куди він надсилав надзвичайно теплі листи й повертався при нагоді сам. Утім, оригінали листів (написані російською) не збереглися, ті з них, що оприлюднені М. Куценком, перекладені укр. і викликають ряд питань щодо їх ідентичності. З 1921 О. Д. працював у Народному комісаріаті закордонних справ, його призначили представником консульського відділу торгового представництва УСРР – спершу у Варшаві, потому в Берліні, куди О. Д. поїхав з К.-Д. Упродовж року працював у консульстві, водночас відвідував лекції в Академії мистецтв у Берліні. 17.07.1923, перед тим як повернутися в Україну, подружжя зареєструвало свій шлюб офіційно, про що зроблено запис у книзі актів громадянського стану представництва УСРР в Берліні. За ще однією з версій, К.-Д. ніби зрадила чоловікові й тому в майбутньому не могла змагатися і за його вірність. В опублікованих Р. Коргодським фрагментах спогадів М. Вовченка «Яким я знав Довженка», є свідчення мемуариста щодо важких переживань О. Д. восени 1920. «Я бачив, що Олександр тяжко переживає, а мовчить. Нарешті мені це надокучило. Я став на дверях і сказав: "Не

випущу, доки не розкажеш, у чому справа”. Сашко послав мене до чорта, потім розсміявся і заспівав: “Ой не шуми, луже, Зелений байраче. Не плач, не журися, Молодий козаче...” / – Ти пам’ятаєш ту дівчину, Варю, що колись я тебе з нею познайомив? Так-то моя наречена. Вона вчителька, в Житомирі. Була моєю нареченою сім років. А ось коли я хотів з нею одружитись – категорично мені відмовила. Сказала: – Я тебе люблю, але дружиною твоєю бути не можу. Не лай мене і не плач за мною. / Причини не сказала. Знаю лише те, що коли я був у Червоній армії і неподалік від Житомира, то прокрався якимось у Житомир, зайшов до Варі й застав у неї білого офіцера. / Після цієї розмови Сашко приходив і, як і раніш, обов’язково лежав на дивані, але став не такий сумний і більш балакучий. Іноді приносив і читав мені листи, які одержував від Варі. Листи були повні ніжних слів і туги за Сашком. Мене це вражало і дивувало. Треба було думати, що причина відмови Варі була дуже серйозною. / – Так любити, страждати обом і не побратися! Щось не звичайне, не природне, – говорив я <...>. / Якимось знову прийшов Сашко, полежав на дивані й після нашої розмови на ту ж тему і на таке ж моє твердження відповів: / – Цього не може бути – тепер це вже неможливо. Варя виїхала за кордон. З ким і як – не знаю». Той же Вовченко описує свою зустріч із О. Д. уже за кілька літ потому: «<...> я обережно запитав: – А де ж твоя Варя? Сашко нахилив голову і, не дивлячись на мене, тихо відповів: – Я з нею розійшовся. – Я зрозумів, що така розмова для Олександра буде неприємною, і ні про що більше не розпитував. Далі він дуже хвалив свою Юлію [Ю. Солнцева. –С. Т.], говорив, що вона дуже хороша як людина і як дружина і що він з нею щасливий». Цитоване мемуарне свідчення не викликає довіри. Міг романтизувати всю цю історію сам О. Д. (за іншими мемуарними текстами його усні оповіді були доволі фантазійними). Міг, через роки, щось плутати мемуарист. Та й сама оповідь Вовченка виконана в жанрі вочевидь авантюрного, у дусі пригодницького кіно 1920-х. Жанр, небайдужість до якого виявляв і сам О. Д. (його х/ф «Сумка дикпу’ера» знята саме в такому жанрі), і К.-Д. Ось як описує вона перебування у Варшаві, роботу в укр. представництві: «Немало заважали йому в цій справі таємні поліцейські агенти, всілякі жандармські шпигуни, які стежили буквально за кожним його кроком. Ховаючись за рогами сусідніх будинків або маскуючись під випадкових перехожих, що байдуже прогуляють вулицю, вони постійно чатували біля входу в представництво і ходили назирці за Олександром Петровичем по вулицях. Але, кмітливий, сміливий, спритний, він вислизав від переслідувачів, як риба, яку ловлять голими руками <...>. Образно, з тонким гумором розповідав Олександр Петрович товаришам по роботі про свої “пригоди”. Розповідь про “шпигунів”, що ні на се-

кунду не випускають з поля зору дипломата Сашка Довженка, дуже нагадує тогочасні фільми, витримані в авантюрному жанрі. Посилання на подібні тексти як джерело фактів – не щось доказове й аргументоване. Категоричні заперечення проти такої версії містить і стаття М. Куценка («Сповідь про трагічне кохання»), з посиланнями на М. Бажана та В. Чазова, сина К.-Д. З 1923 подружжя жило в Харкові. Жінка мріяла про кар’єру театральної актриси, однак на заваді стала хвороба. Існують різні версії її виникнення. За однією з них, під час катання на човні К.-Д. вдарилася веслом по коліну, що спричинило прикрий катаклізм. Туберкульоз кісток вимагав тривалого лікування в санаторійних умовах. «Довженко, – описує той час М. Бажан, – ходив понурий, похнюплений, незвичайно й небувало замкнутий у собі, у своєму горі, у своїй самотності, в неладі свого життя. Я і Стьопа, його найближчі сусіди, бачили тяжкий стан Сашка, намагалися його розважити, але без великого успіху». О. Д. пригнітила хвороба дружини, яка, до того ж, вимагала чималих грошей задля ефективнішого лікування. Повної ясності про те, що відбувалося далі, немає. Хвороба прогресувала, з’явилися милиці, без них К.-Д. вже не могла пересуватися самотужки. Мрії про акторську кар’єру зазнали фіаско, як і надії на родинне щастя з О. Д. Вони розлучилися, хоча офіційно шлюб було розірвано через багато років (у 1955). О. Грищенко, який добре знав О. Д., у своїх надто белетризованих спогадах (нерідко вони нагадують «фантазії на тему») подає це так: «Коли прощалися, Варя сказала: “Пригадуєш? Як сходилися ми, то умовилися так: житимемо вкупі, поки не надокучимо одне одному, поки почуватимемо потребу одне в одному. А як тільки в когось із нас не стане цієї потреби – не кривити душею, обов’язково признатися, хоча б іншому й гірко про те було слухати. Наша спільна доля вирішила це питання за нас і без нас. Значить, прийшов час нас роз’єднати. Я не нарікати му на свою долю, бо вона, хоч і не навечно, була з’єднала нас”». Значно інформативніший лист О. Д. до актриси Олени Чернової від 1928. Він пише: «Она [Варвара Крилова. –С. Т.] приїхала совершенно неожиданно после полугода молчания. Две недели огромные костыли стояли передо мною, как жуткие призраки. Я натыкался на них на каждом шагу. Я боялся прикасаться к вещам. Мне казалось, что от прикосновения они будут ломаться и деформироваться. Моя комната стала маленькой, тесной. А на кровати лежала моя жена Варя. Жалкая, измученная. Это был глубочайший абсурд, какой я когда-либо чувствовал в жизни. Мне хотелось выбежать на улицу и кричать громко: “Нет, это не она, она была совсем другая”. Несчастье разлилось, как туман, в моей комнате. Мне было бесконечно жаль эту хорошую женщину. И ужас был в том, что мне ее было жаль. И многое другое. Ах, Олеся, милая моя мяту-

щася дівочка, какими словами и как говорить об этом. Любовь – не Жалость, долг, обязанность – да. А жизнь?». І далі, у тому ж листі щодо К.-Д.: «У нее умирает мама в Житомире, и она уехала скрасить ей жизнь ли, смерть ли. Бедная Варя. Она написала мне письмо. Она благодарит меня за то, что был я нежен и внимателен. Решила, что не будет писать мне больше. Потому что жизнь была ее карту и потому что я должен быть ничей. Бедная, бедная Варя. Она героически создавала себе милые противоречия в жизни, пока несчастье не внесло жуткое противоречие в ее жизнь». Останні рядки і є ключові щодо розуміння деяких особливостей психологічного портрету К.-Д. Напевно, вона належала до людей, які надто ускладнюють своє життя різнорідними і різнопорядковими умовностями і власноруч виробленими правилами. Лист О. Д., неспростовно свідчить: вони розлучилися з К.-Д. саме 1928. Потому вона ще кілька років лікувалася, переважно в Криму. У 1933 народила позашлюбного сина Вадима (у майбутньому став художником), на прізвище Чазов. Петро Чазов (прізвище офіцера НКВС, який пропонував К.-Д. одружитися і який, імовірно, був репресований у 1937–38; М. Куценко наводить кілька листів Чазова до К.-Д.). Деякі автори підтримують версію, ніби дитина народжена від О. Д. (М. Куценко, В. Осипова), хоча підстав для подібного висновку вочевидь замало. Куценко стверджує, що стосунки не поривалися, на доказ чого відтворює фрагменти листування О. Д. і К.-Д. Однак тексти наводить не мовою оригіналу (рос.), а в перекладі укр. Через брак оригіналів самих листів (де вони – встановити поки що не вдалося) доказова база тверджень виглядає доволі непереконаливо. Від 1937 і до самої смерті в 1959 К.-Д. жила в с. Демидів на Київщині. Працювала в місцевій школі вчителькою. Зв'язок з О. Д. час від часу виникав. У 1949 Вадим Чазов написав листа О. Д. з проханням надіслати гроші на купівлю велосипеда. О. Д. відповів не відразу. М. Куценко наводить листа К.-Д. у відповідь, посилаючись на архівний фонд О. Д. у РДАЛІМ (насправді не виявлено), так само не мовою оригіналу, у перекладі. Йшлося про грошову суму, надіслану О. Д., і прохання щодо оформлення розірвання шлюбу. Таке оформлення відбулося тільки 22.09.1955 рішенням Московського обласного суду (М. Куценко). Одна з фраз листа К.-Д. заперечує версію батьківства О. Д.: «Чому ти повинен виявляти піклування про чужу дитину?». З 1958 Ю. Солнцева попросила К.-Д. написати спогади про О. Д., їх уміщено у збірнику «Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка». У них ідеться про роки їхнього подружнього життя.

Тв.: Найдорожче, вічне. *Полум'яне життя. Спогади про О. Довженка*. Київ, 1973.

Лит.: Грищенко О. З берегів зачарованої Десни. Спогади про О. Довженка. Новели. Київ, 1964; Бажан М.

Митець шукає путі. *Полум'яне життя. Спогади про О. Довженка*. Київ, 1973; Корогодський Р. Довженко в полоні. Київ, 2000; Ты мой единственный праздник. 18 писем А. Довженко / публикация И. Гращенковой. Москва, [б. д.]; Осипова В. Твоя навіки Варвара Довженко. *День*. 2003. 25 квітня.

С. Тримбач



КРИЧЕВСЬКИЙ

Абрам Григорович

(31.05.1912, м. Харків – 08.01.1982, м. Москва, нині РФ) – кінооператор документального кіно. З. д. м. РФСР (1969). Лауреат Сталінської премії (1941, 1948). У 1926–28 навчався в Ялтинському промислово-економічному технікумі. У 1928–31 – робітник, асистент оператора, з квітня 1931 – оператор, режисер Київської кінофабрики ВУФКУ / «Українфільм»; у 1931–35 – оператор Укркінохроніки в Харкові. Знімав перші хронікальні фейлетони: «У будинку було весело і жваво», «Ваш сусід Митя Чепурний». У 1935–37 – оператор «Союзкінохроніки»; закінчив заочні курси з підвищення кваліфікації операторів при Державному інституті кінематографії (1936). З лютого 1939 – оператор Іркутської студії кінохроніки; у 1940–41 – оператор к/ст. «Укркінохроніка». Фронтний кінооператор у роки Другої світової війни. Мобілізований 22.06.1941. Звання: військовий інженер 3 рангу, інженер-капітан. З 25.06.1941 по 20.10.1944 – оператор кіногруп Південно-Західного, Західного, Сталінградського, 2-го і 1-го Українських фронтів, Чорноморського флоту. З 20.10.1944 по 19.11.1945 – у відділі фронтів кіногруп ЦСДФ. Після війни працював на к/ст. «Укркінохроніка», Чорноморській кінофабриці, ЦСДФ. К. з О. Д. познайомився ще підлітком, коли в 1927 намагався потоваришувати з кінематографістами, які жили в готелі «Палас» на бульварі Т. Шевченка. Він залишив опис робочого столу «художника-мислителя» в номері О. Д., заповненого ескізами, глиняними зліпками та посудом. У складі групи фронтів операторів працював над художньо-публіцистичним фільмом «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, автори фільму: О. Д., Ю. Солнцева). К. залишив докладні спогади про фільмування «Перемоги...»: «У 1943 році ми, фронтів оператори, розуміли, але не могли чітко і ясно, як Довженко, сказати всю правду війни: ми

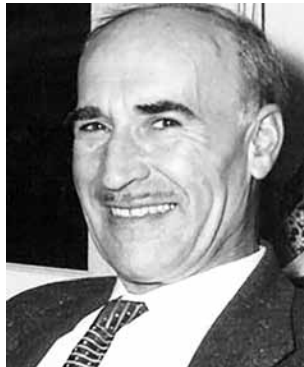
знімали бойові епізоди <...> в той час, коли велика буденна праця війни <...> залишалася за межами наших кадрів». Тому він так радів, що зафільмував, як батальйон, який зупинився на спочинок, за кілька хвилин заснув прямисінько на асфальті шосе.

Вибрана фільмографія (оператор): «На Дунає», (1940, у співавторстві із С. Коганом, М. Богомоловим, В. Ковальчуком, О. Ковальчуком, М. Койфманом та ін.; реж. І. Копалін, Й. Посельський; Сталінська премія, 1941); «День війни» (1942, у співавторстві з М. Беро-вим, Г. Бобровим, І. Вейнеровичем, І. Кацманом, В. Комаровим та ін.; реж. М. Слуцький); «Черноморці» (1942, реж. В. Беляєв); «Сталинград» (1943, у співавторстві з В. Орлянкіним, Д. Ібрагімовим, В. Шадровим, Є. Мухніним, Г. Островським, Б. Вакаром, С. Гольбрихом, М. Посельським; реж. Л. Варламов, Сталінська премія, 1943); «Потсдамская конференция» (1945, реж. І. Копалін); «Советская Украина» (1947, у співавторстві; реж. М. Слуцький, Г. Тасін, Сталінська премія, 1948); «Счастье трудных дорог» (1955, у співавторстві з А. Зенякіним, Є. Єфімовим; реж. Р. Григор'єв, Й. Посельський); «В долине Сусамыра» (1957, реж. Є. Учитель); «Необычные встречи» (1958, реж. А. Ованесова).

Тв.: Довженко і фронтний оператор. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; *Сплячий батальйон. Довженко в воспоминаннях современников*. Москва, 1982.

Лит.: Історія українського радянського кіно : в 3 т. Київ, 1987. Т. 2; Тримбач С., Дерев'яно Т. та ін. Олександр Довженко. Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми. Київ, 1994; Капельгородська Н., Глушенко Є., Силько О. Кіномистецтво України в біографіях (Кінодовідник). Київ, 2004.

О. Волошенюк



КРИЧЕВСЬКИЙ Василь Васильович

(18.01.1901, м. Харків – 16.06.1978, Маунтен-В'ю, США) – укр. художник, архітектор. Син В. Кричевського. Закінчив Київський художній інститут (1923). Співпрацював з видавництвами, працював на Київській та Одеській кіностудіях. У 1941–43 – в окупованому Києві. У 1944–49 – у Чехословаччині, Австрії, Німеччині. Від 1949 – у США. Основні сфери мистецької діяльності: декоративний і станковий живопис, графіка. Персональні виставки у Каліфорнії (1970, Нью-Йорку (1971), Вашингтоні

(1972), Торонто (1972), Філадельфії (1973), Едмонтоні (1976). Оформив х/ф «Земля» О. Д. «Батьковим завданням, – згадувала донька художника К. Кричевська-Росандіч, – було знайти цікаві місця для зйомок. Він знав місця коло села Шишаки, на Полтавщині, де його дядько Федір Кричевський мав хату. Батько вирішив, що село Яреськи було якраз те, що треба». Доти українське село знімали в душі примітивів: хаги під стріхами, «садок вишневий коло хати», традиційний народний одяг. У «Землі», зусиллями Д. Демуцького та В. Кричевського, явлено іншу стратегію, нову візуальну поетику: «Основна фактура картини – земля і небо. Вони зняті на панхроматичну плівку, яка зберігає природні відтінки кольору. Жовтий соняшник на ній виходить світлішим, ніж синє небо, в той час як на звичайній плівці жовтий колір буде чорним, а синій – білим. Кадр оголено до останньої межі можливого. З нього викинуто усе зайве, все, що могло б відволікти увагу глядача від основної ідеї» (М. Ушаков). Відтворення національного космосу було метою всього творчого колективу картини, помітну роль в якому відіграв К.

Тв.: (оформлення фільмів) «Василина» (1928), «Джальма» (1928), «Комсомолія» (1929), «Село веселе» (1929) «Земля» (1930), «Контакт» (1931), «Шлях вільний» (1932).

Лит.: Ушаков М. Три оператори. Київ, 1930; Лопата П. Василь Кричевський-молодший. *Образотворче мистецтво*. 2001. № 3; Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський. Київ, 2004; Кричевська-Росандіч К. Мої спогади. 2006; Лагутенко О., Стельмащук Г. Кричевський В. В. ЕСУ. 2014. Т. 14.

С. Тримбач



КРИЧЕВСЬКИЙ Василь Григорович

(10.01.1873 (за ін. даними – 12.01.1873), с. Ворожба, нині Харківської обл. – 15.11.1952, Каракас, переповханий 1975 у м. Бавнд Брук, США) – архітектор, графік, живописець, художник театру і кіно, колекціонер і дослідник народного мистецтва. Доктор мистецтвознавства (1939), професор (1917). З. д. м. УРСР (1940). Дійсний член секції мистецтв (1922)

та Всеукраїнського археологічного комітету (1925) ВУАН. Почесний член Української вільної академії наук і Академії мистецтв у США (1945). Один із фундаторів і професорів Української академії мистецтв (1917), архітектурних і художніх інститутів (1922–25, 1928–41) у Києві, Одеського художнього політехнікуму (1927–28) і Вищої образотворчої студії у Львові (1943–44, одночасно – ректор); у 1918–19 – дириктор Миргородського художньо-промислового інституту. Творчість К. мала фундаментальне значення дл укр. мистецтва ХХ ст., поєднавши модерні стиліові установки з традиціями власне укр. мистецтва, вітчизняної народної культури. Митець працював у різних сферах культури, він справді був ренесансним художником, який творив форми самого життя. Національною самобутністю, витворенням особливих форм життєвого простору характеризуються декорації для театру М. Садовського, оформлення укр. фільмів. У 1925 ВУФКУ запросило К. виступити консультантом та оформлювачем біографічного х/ф «Тарас Шевченко». Уже наступного року К. оформив дві історичні стрічки «Тарас Трясило» та «Микола Джеря». Відтак основним місцем роботи К. стала Одеська кінофабрика ВУФКУ. Він оформив х/ф «Василина» Ф. Лопатинського, «Сорочинський ярмарок» Г. Гричера-Чериковера, «Навздогін за долею» М. Терещенка, «Черевички» й «Примха Катерини II» П. Чардиніна та «Звенигору» О. Д. (усі 1927). К. також консультував Г. Стабового під час зйомок «Двох днів» (1927) – визнаного шедевра укр. психологічного кіно. Упродовж наступних років К. працював над х/ф «Буря» П. Долини, «Джальма» А. Кордюма (1928). Далі були так само цікаві роботи, серед яких «Чортополох» П. Долини і психологічна драма А. Кордюма «Вітер з порогів». У 1936 К. оформив «Прометей», авангардовий фільм І. Кавалерідзе, наступного року – картину «Назар Стодоля» Г. Тасіна за однойменною п'єсою Тараса Шевченка. Остання стрічка, яку оформив К. – перший укр. кольоровий х/ф «Сорочинський ярмарок (1938) М. Екка. Внесок К. у становлення пластичної екранної культури в Україні є справді неоціненним. У нове мистецтво кіно він приніс багатство традиції образотворчого мистецтва – як професійного, так і народного. Слід взяти до уваги одну з новел історії культури, сутність якої Андре Мальро у своїй «Психології мистецтва» сформулював у такий спосіб: закінчення сюжетного малярства збігається в часі з народженням кіно. Кіно, у певному сенсі, прийшло на зміну стилю барокко в пластичних мистецтвах, з його багатством засобів фіксації пластичних акцентів та установкою на видовищність. У контексті укр. культури цей висновок виглядає цілком обгрунтованим, зважаючи на особливу роль у ній барокового мистецтва та барокової стилістики. Впливовість цієї стилістики в укр. кіно багато в чому пояснює той факт, що

мистецькі успіхи вітчизняного кіно пов'язані головним чином не з фільмами сюжетного, оповідного спрямування, а з тими, в основі яких лежать ті чи інші стратегії переосмислення національної міфології, їх філософсько-поетичної обробки та модернізації. Відтак закономірним є те, що зазвичай обирається матеріал уже структурований у культурі (передусім народній, неофіційній; це властиво для культури нації, чий статус є недержавним), такий, що має унормований та упорядкований набір знаків і символів. Які, одначе, піддаються обробці й передкамерному перетворенню задля виформування автономного образно-пластичного світу. Це те, що К. як витворював власними зусиллями митця, так і осмислював як теоретик мистецтва. Працюючи з О. Д. над фільмом «Звенигора», художник багато в чому сприяв новаторській презентації часу і простору, які обіймають одразу кілька епох. Про самого О. Д. К., у запису Ю. Яновського, говорив так: «Ця людина глибоко оре: треба йому піднімати чересло час від часу і щоб леміш не так глибоко зарізався в землю. Зразу цілини не обробиш. Хай залишає сили ще не на одну оранку. Поле ж таке велике і тверде».

Тв.: живопис: Харків. Берег річки Лопань (1892), «Харків. Осінь в університетському саду» (1894), «На Дніпрі» (1900), «Крим» (1901), «Гора Ай-Петрі» (1908), «Венеція. Острів Мурано» (1911), «Ярмарок» (1912), «Кирилівська церква у Києві» (1915), «Церква І. Мазепи» (1916), «Село Шпичинці» (1921), «Вулиця Прорізна в Києві» (1929), «Сорочинський ярмарок» (1938), «Церква над Дніпром» (1952); *архітектурні проекти:* власний будинок у стилі французького Ренесансу (Харків, 1896); будинок Полтавського земства (1903–08); Народний дім (м. Лохвиця, 1904); *будинки:* М. Дмитрієва (містечко Яреськи), Д. Милорадовича (с. Веселий Поділ; усі – Полтавської обл., 1905), М. Грушевського (1909, оформлення фасаду й вестибюля), на вул. Полтавській (1908) та Кудрявській (1913; усі – у Києві); павільйон України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці у Москві (1923); сільський клуб-читальня для Міжнародної виставки в Парижі (1925); реконструкція Будинку-музею Т. Шевченка у Києві (1928); меморіальний музей Т. Шевченка поблизу його могили в Каневі (1934–37, співавтор П. Костирко); *оформлення к/ф:* «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило» (обидва – 1926, реж. П. Чардинін; Одеська кіностудія ВУФКУ), «Звенигора» (1928, реж. О. Д.), «Назар Стодоля» (1937, реж. Г. Тасін; обидва – на Одеська к/ст. художніх фільмів), «Сорочинський ярмарок» (1939, реж. М. Екк; ККХФ).

Лит.: Яновський Ю. «Звенигора»; Яновський Ю. Твори: у 5 т. Київ, 1959. Т. 5; Ханко В. Василь Кричевський. НТЕ. 1973. № 1; Павловський В. Василь Григорович Кричевський: Життя і творчість. Нью-Йорк, 1974; Чепелик В. Майстер корабля архітектурного відродження. *Архітектура України*. 1991. № 5; Блюміна І. Родове дерево Кричевських. *Вітчизна*. 1992. № 11; Ясієвич В. Василь Кричевський – співець українського народно-стилю. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 1993. Вип. 1; Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура ХХ ст. Василь Кричевський. Київ, 2004. Кн. 1; В. Ханко. Кричевський В. Г. ЕСУ. Київ, 2014. Т. 14.

С. Тримбач



КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ Мар'ян Михайлович

(18.04.1897, с. Пилява, нині Тернопільської обл. – 03.04.1963, м. Київ) – актор, режисер, педагог. Н. а. СРСР (1944). Сталінська премія (1947, 1948). Закінчив Тернопільську гімназію (1914), навчався у Львівському університеті (1921–24), на медичному факультеті Університету в Карлових Варах (нині Чехія, 1924). Сценічну діяльність розпочав 1913 в аматорських гуртках. У 1921–24 – у Театрі товариства «Руська бесіда» у Львові. Від 1924 – актор театру «Березиль». Учень В. Юрчака і Л. Курбаса. У 1933–52 – художній керівник, режисер і актор Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка. У 1952–63 – актор і головний режисер Київського українського драматичного театру ім. І. Франка (з 1952 – актор, з 1954 – режисер). Найкращі ролі зіграв у виставах «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса», «Дай серцю волю», «Мартин Боруля», «Тев'є-молочник», «Король Лір» та ін. Зіграв у х/ф «Ягідка кохання» (1926, Жан Ковбасюк). «Коліїщина» (1933, полковник), «Мартин Боруля» (1953, Омелько), «Суєта» (1956, Тарабанов), «Кривавий світанок» (1957, Андрій Волик). З 1946 викладав у Харківському інституті мистецтв (з 1947 – профе-



Кадр із фільму «Ягідка кохання».
М. Крушельницький у ролі перукаря
Жана Ковбасюка

сор, з 1952 – у КДІТМ ім. І. Карпенко-Карого). Про нього створено документальний фільм «Мар'ян Крушельницький» (1960, реж. В. Ляховецький, «Київнаукфільм»). К. зіграв головну роль Жана Ковбасюка, перукаря та серцеїда в ексцентричній комедії «Ягідка кохання», що була його кінематографічним дебютом. Тоді він працював у театрі «Березиль» Л. Курбаса, що в середині 1920-х зняв три короткометражні ігрові фільми, які, вочевидь, вплинули на ранню творчість О. Д. Це стрічка про перукаря, який прагне позбутися нав'язаної йому дитини, «ягідки кохання», яка щоразу чудернацьким чином до нього повертається. Комедія, у якій помітні впливи західноєвропейської комедії, передусім М. Ліндера. К., актор школи образного перетворення Леся Курбаса, майстер гротескного жанру, ревію, клоунади, напрочуд органічний у фільмі, насиченому карколомними трюками, комедійними ситуаціями та перегонами. На засіданні Комітету з присудження Сталінської премії у галузі літератури і мистецтва, що відбулося 14.01.1941, О. Д. високо оцінив творчість К., висунутого на здобуття цієї відзнаки. У 1943 О. Д. на засіданні Комітету наголосив на великому внеску К. у розвиток театральної культури країни як головного режисера ХУДТ, особливо відзначаючи його участь у постановці п'єси «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука в прифронтовому Воронежі. О. Д. написав до режисера листа щодо постановки п'єси «Жизнь в цвету». Відповідаючи на лист О. Д., К. вибачився за затримку свого листа і пояснив: «Цілий ряд серйозних причин гальмували мою Вам відповідь відносно Вашої п'єси “Жизнь в цвету”». К. запропонував зустрітися в Москві і про все домовитися. «Ваша п'єса схвилювала мене по-справжньому як глибоко принципіальна мистецька і глибоко філософська тема». П'єса так і не була поставлена. О. Д. неодноразово запрошував до участі у своїх фільмах акторів Харківського театру, відзначаючи їхню прекрасну школу і високий професійний рівень (Є. Бондаренко, Л. Тарабарини та ін.) саме як учнів К., який продовжував традиції Леся Курбаса.

Лит.: Крушельницький М. Спогади. Статті. Щоденники. Київ, 1969; Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Танюк Л. Мар'ян Крушельницький. Київ, 1974; Митці України. Київ, 1992; Мистецтво України. Біографічний довідник. Київ, 1997; Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях (кінодовідник). Київ, 2004; РГАЛІ. Ф. 2081. Оп. 1. Ед. хр. 822; РГАЛІ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 2; РГАЛІ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 7; Танюк Л. Мар'ян Крушельницький. Київ, 2007.

І. Карєва

КУДІН В'ячеслав Олександрович

(19.02.1925, с. Терлиця, нині Черкаської обл. – 10.12.2018, м. Принстон, США, похований у Києві) – філософ, кінознавець, громадський діяч. Учасник



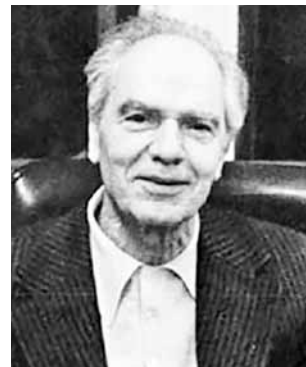
Другої світової війни. Закінчив літературознавчий факультет Владивостоцького педагогічного інституту (1949), аспірантуру філософського факультету Київського університету ім. Т. Шевченка (1954). Доктор філософських наук (1963), професор. (1965). З. п. к. УРСР (1968), лауреат Республіканської премії

в галузі літературно-художньої критики (1979). Завідувач кафедри естетики Київського університету ім. Т. Шевченка (1960–76). Ректор КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого (1965–68), професор Братиславського університету (1979–81). Читав лекції в ряді інших зарубіжних вишів. Опублікував понад 180 наукових праць. Автор нарисів про кіно: «Екран і життя» (Київ, 1967), «Кіно Радянської України» (Київ, 1979), сценарію телефільму «Кіно України» (1967). Автор статей у збірниках «Кіно і сучасність», «Мистецтво екрана», «Людина і кіно», «Сучасна кінопанорама» та ін. Спількувався з Ю. Солнцевою, бував у неї вдома в її московській квартирі. Автор книжок про життя і творчість О. Д.: «Сашко», «Зоряний шлях» (обидві – Київ, 2004). У них, багато в чому ідентичних за змістом, вміщено оповідь про життя і творчість О. Д. від народження і до смерті. Митець поданий з погляду уявленя автора про те, яким має бути кінохудожник, що сповідує засади соціалістичного реалізму. Тому О. Д. постає людиною, націленою на творення образу нової радянської людини, на постійне узгодження свого бачення світу з постулатами панівної естетики. Більшість персонажів книг К. мають справжнє прізвище, водночас поряд діють герої під вигаданими псевдо. Передусім ідеться про Ю. Солнцеву, яка в книжках має вигадане прізвище Пересветової і вигадане дитинство з батьками, які нібито рано померли. М. Бажан і О. Корнійчук дістали прізвища Біжан і Коренчук, легко вгадувані та подані винятково в негативному плані. Можна припустити, що К. брав на віру версії стосунків О. Д. з обома письменниками, авторства Ю. Солнцевої і відомі з її спогадів.

Тв.: Питання соціалістичного реалізму. Київ, 1959; Що таке мистецтво. Київ, 1960; Соціалістичний реалізм. Київ, 1961; Естетика. Київ, 1967; Бесіди про естетику. Київ, 1969; Естетика і творчість. Київ, 1973; Мистецтво і духовний світ молоді. Київ, 1996; Образование в судьбах народов (Дидактика нового времени). Киев, 2007; Бережіть любов і рідну Землю: (сторінки поезії). Київ, 2013.

Лит.: Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1987; Мистецтво України. Біографічний довідник. Київ, 1997.

С. Тримбач



КУЗАКОВ

**Костянтин Степанович /
КУЗАКОВ Константин
Степанович**

(01.09.1911 (в анкеті писав 1908), м. Сольвичегодськ, нині РФ – 1996, м. Москва, РФ) – рос. радянський партійний діяч. З. п. к. РРФСР. Доктор філософських наук. Імовірно, позашлюбний син *И. Сталіна*. Мати, Марія Прокопівна Кузакова, після загибелі чоловіка в рос.-японській війні, залишилася з 5-ма дітьми, а сам К. народився після від'їзду із заслання в їхньому місті Йосипа Джугашвілі, який 1911 жив на квартирі в Кузакові. У 1927 вступив до Ленінградського інституту філософії, літератури та історії (ЛІФЛІ). Інші дані – Ленінградський інститут народного господарства. Після закінчення інституту викладав філософію у Військово-механічному інституті, працював лектором в обкомі партії. З 1939 член ВКП(б), з ініціативи А. Жданова був переведений на інструкторську роботу в ЦК ВКП(б) і незабаром став заступник начальника Управління пропаганди ЦК ВКП(б). У 1940–45 – головний редактор журналу «Большевик». Під час Другої світової війни в складі лекторської групи виїжджав до військових частин, мав звання полковника. У 1946–47 – заступник міністра кінематографії СРСР *І. Большакова*. У 1947 виключений з партії, знятий з роботи «за втрату пильності». Після арешту *Л. Берії*, 18.08.1953 був відновлений у партії. З 1947 по 1954 – старший редактор, начальник сценарно-редакційного відділу к/ст. «Мосфільм». У 1954–55 – начальник Головного управління кінематографії Міністерства культури СРСР. З 1955 по 1959 – директор видавництва «Искусство». З 1959 до виходу на пенсію в 1987 – у Держкомітеті з радіомовлення і телебачення при РМ СРСР: начальник Головного управління, заст. голови Комітету, головний редактор Головної редакції літературно-драматичного радіомовлення, головний редактор Головної редакції літературно-драматичних програм ЦТ Держтелерадіо СРСР, член колегії Держтелерадіо. Автор сценаріїв телевізійних, художніх, документальних фільмів.

Перша згадка про причетність **К.**, тоді заступника міністра кінематографії СРСР, до творчої долі **О. Д.** документально зафіксована 23.08.1947 у зверненні до директора «Мосфільму» Л. Антонова з офіційним повідомленням про затвердження міністерством нового варіанта фінальних епізодів до фільму **О. Д.** «Жизнь в цвету» та із зауваженнями до літературного сценарію. У 1949 вже **О. Д.** звернувся до **К.** (08.07), тоді начальника сценарного відділу «Мосфільму», повідомляючи про намір продовжити роботу над сценарієм «Прощай, Америка!» самостійно, бо *брати Тури* через завантаженість ще не розпочали роботи. **О. Д.** висловився з приводу невдалої співпраці з колегами, додаючи: «Почти 25 лет я занимаюсь в кинематографии искусством и сей час особенно. Мне нужен сценарий как произведение искусства, а не эскиз братьев Тур... У них нет времени построить нужное важное здание сценария... Мы различны по стилю...». З цієї цитати зрозуміло, що не лише затягування терміну не влаштувало **О. Д.**, але, мабуть, головне – різні мистецькі засади. **К.** пішов тоді назустріч **О. Д.**, сприяв затвердженню його єдиним автором сценарію. 12.10.1955, коли **К.** уже не працював у Головному управлінні кінематографії Міністерства культури СРСР, **О. Д.** залишив у Щоденнику запис: «Кузаков, до якого я протягом 5 років ставився як до рідного брата [напевне, мається на увазі співпраця, коли **К.** був начальником сценарно-редакційного відділу к/ст. «Мосфільм». – **О. В.**], якого я підтримував в найтяжчі для нього часи, раптом обернувся на мого злого ворога. Він робить все, аби не дати мені жити. Ясно, робиться се з наказу його друга і начальника патрона Александрова». І завершує цитатою з опонентів: «Никакого сценария он не напишет». Ймовірно, йдеться про сценарій «Поєми про море», над яким тоді працював **О. Д.**

Лит.: Куценко М. Сторінки життя і творчості **О. П. Довженка**. Київ, 1975; Довженко О. Щоденникові записи 1939–1956. Харків, 2013.

О. Волошенюк, І. Карєва

КУЗЯКІНА

Наталія Борисівна

(05.10.1928, м. Київ – 22.05.1994, м. Санкт-Петербург, РФ) – театрознавиця і літературознавиця, авторка розвідок про кіномистецтво. Докторка мистецтвознавства (1971). Професорка (1972). Авторка численних монографій, статей з різноманітних галузей філології (укр. словесність, русистика, компаративістика), театрознавства, кулішезнавиця тощо. Досліджувала творчість *Лєся Курбаса*, *Миколи Куліша*, **О. Д.** У 1948 завершила екстерном філологічний факультет (рос. відділення) Київського університету ім. Т. Шевченка, там само була

прийнята до аспірантури (кафедра укр. літератури). У 1952 захистила кандидатську дисертацію «Становлення української радянської драматургії 1917–1934 рр.». У 1962–67 – наукова співробітниця відділу театрознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАН УРСР.

У «Нарисах української радянської драматургії (1958–63, ч. 1–2), які Іван Світличний назвав «першою серйозною спробою сучасного історико-літературного синтезу», **К.** критично аналізує сучасну укр. драматургію, зокрема, твори прижиттєвого класика укр. радянської драматургії *О. Корнійчука*, пошанованих владою *О. Левади*, *В. Собка* та ін. Позиція **К.** не могла залишитися безкарною і з часу виходу «Нарисів» розпочалося цькування дослідниці, яка, з погляду офіційної науки, пішла «хибним шляхом» («З хибних позицій» – саме так називалася викривальна рецензія на розвідку літературознавця *Д. Шлапака*). У 1960-х чільна сфера наукового пошуку **К.** – творчість *М. Куліша* як вершинного явища укр. драматургії ХХ ст. У 1962 вийшла монографія «Драматург Микола Куліш». **К.** вважала, що дослідження драматургії Куліша допомогло їй побачити епоху 1920–30-х іншими очима. У 1968 було видано монографію «Драматург Іван Кочерга. Життя, п'єси, вистави» (1968). В опублікованій 1967 статті «Народжена революцією» (альманах «Український календар», Варшава) дослідниця запропонувала власний погляд на розвиток укр. радянського театру, що потрачували як наклеп на укр. радянську драматургію. «Наклеп» полягав у тому, що авторка розглядала в п'єсах *О. Корнійчука* «і поверхову ілюстративність, і закамфльовану під правдоподібність фальш». За цю «ідейно помилкову публікацію, у якій викривлено висвітлюється шлях розвитку української радянської драматургії» **К.** була звільнена (під час наукової атестації визнана такою, що не відповідає посаді) з ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. У 1969–72 – викладачка КДІТМ ім. І. Карпенко-Карого. У 1971 захистила в Москві докторську дисертацію «Драматург і театральний критик Іван Кочерга». Не маючи можливості працювати за фахом, була змушена залишити Україну. З 1973 і до кінця життя – професорка кафедри історії театру в Ленінградському інституті театру, музики та кінематографії. Продовжувала займатися українознавчими студіями, досліджувала сучасну естонську драматургію. У 1980–90-х працювала з архівами КДБ, досліджувала докумен-



ти про укр. інтелігенцію в ГУЛАГу, про останні дні М. Куліша, Л. Курбаса, М. Зерова та ін. На основі архівних розвідок видала книгу «Архівні сторінки...» про укр. письменників М. Куліша, М. Хвилювого, І. Дніпровського та стосунки між ними (Київ, 1992). Авторка сценарію циклу документальних фільмів «Моя адреса – Соловки» (реж. Л. Анічкін, «Київнаукфільм», 1991–92). У 1995 опубліковано її книгу «Theatre in the Solovki PRISON CAMP» у Великій Британії у видавництві «Harwood Academic Publishers». У 2010 вперше видано монографію «Доля Миколи Куліша», над якою К. працювала в останні роки життя, а також цикл наукових розвідок, де на широкому архівному матеріалі розгортається драма письменника після того, як він був репресований. У книзі «Архівні сторінки» К. детально відтворила події і суспільно-політичні контексти першого Тижня української літератури та мистецтва в Москві (лютий 1929), учасником якого був О. Д. У журналі «Український театр» (1989, № 6) опублікувала розвідку «Олександр Довженко і Лесь Курбас». К. звертається до періоду 1920-х в укр. культурі й досліджує причини пізнішого дистанціювання О. Д. від чільних укр. культурних діячів, яких він в автобіографії (1939) означає, але не називає. Дослідниця відзначає, що проблему «Довженко і українська культура 20-х років» досі не розглянуто як слід у реаліях тих часів: що конкретно він знав, як сприймав, від чого відштовхувався. К. у статті «Олександр Довженко та Лесь Курбас» дослідила генезу з'яви О. Д. в укр. кіномистецтві, яку переважно історики кіномистецтва тривалий час виводили з мелосу, творів Шевченка і Гоголя. Вона обґрунтовує, що поява феномена О. Д. була б неможливою без школи режисера Леся Курбаса: «Надзвичайна б здавалась і професійна свобода Довженка, який зробивши так мало фільмів, так вільно володів різноманітними прийомами художньої виразності, бо на сцені театру Курбаса показав Довженкові форми політичної вистави, запропонував діапазон художніх засобів». К. означає довженківський спосіб освоєння дійсності як «збільшення краси». Вона також часто поверталася до тези, що п'єса О. Д. «Потомки запорожців» створена на тих же засадах «неприбраної правди», що й драматургія Куліша. У 1994 в журналі «Дніпро» К. друкує розширений варіант статті «Олександр Довженко і Лесь Курбас». Вона аналізує унаочнення, близькість важливих позицій у творчому мисленні режисерів: «<...> експресію руху та скульптурність пози, натуральність реакції однієї фігури та умовну статику другої – це дозволяє переключати реальні події та почуття героїв у символічний ряд»; акцентує на акторах, вихованцях Курбаса у перших фільмах О. Д. (М. Крушельницький, С. Сващенко, П. Масоха, О. Подорожній). Дослідниця підсумовує: «Куліш заплатив за постановку “Народного

Малахія”, Довженко – за “Україну в огні”. Безглуздо запитувати – чи варто платити життям за будь-який, навіть найзначніший, твір. Надходить та єдина хвилина, коли художник перестає зважувати наслідки, коли він не може і не хоче їх зважувати, бо повинен сказати правду – навіть ціною життя. І він її говорить».

Лит.: Кузякіна Н. Олександр Довженко і Лесь Курбас. *Український театр*. 1989, № 6; Кузякіна Н. Олександр Довженко і Лесь Курбас. *Дніпро*. 1994, № 9–10; Наталя Кузякіна: автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх реценції та інтерпретації, memoria. Дрогобич, 2010; Тримбач С. Довженко і вожді. *Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки*. Київ, 2014.

О. Волошенюк



КУЛІШ

Микола Гурович

(18.12.1892, с. Чаплинка, нині Херсонської обл. – 03.11.1937, урочище Сандармох поблизу м. Медвеж'єгорська, нині РФ) – драматург, громадський діяч. Член «Гарту» (1923–25), ВАПЛІТЕ (у 1926–28 – президент), засновник Пролітфронту (1929). З 1922 вступив до КП(б)У. У 1923–25 працював в органах народної освіти Одеси. Від 1925 – у Харкові. Співредактор журналу «Літературний ярмарок», редактор журналу «Червоний шлях». Голова Всеукраїнського товариства драматургів і композиторів (1926–31). П'єси К. упродовж десятиліття (1924–34) визначали репертуар багатьох укр. театрів, зокрема театру «Березиль» на чолі з Лесе́м Курбасом, де п'єси К. ставилися найчастіше. Курбас поставив п'єси «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса»; за його ініціативи і підтримки – «Комуну в степах» і «97». Ряд творів не поставлено внаслідок заборон: «Отак загинув Гуска», «Хулій Хурина», драми «Зона», «Закут», «Вічний бунт», «Патетична соната» (остання п'єса поставлена 1931 в Камерному театрі Таїрова в Москві). На Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934) К. оголосили буржуазно-націоналістичним драматургом, представником «ви́явів націоналізму» в драматургії, «більшість п'єс

якого є відверто націоналістичними і ворожими нам» (доповідь І. Кулика). У грудні 1934 К. заарештували органи НКВС і звинуватили в належності до націоналістичної терористичної організації і зв'язках з ОУН. Під час судового процесу у «Справі боротьбистів» у березні 1935 виїзна Військова колегія Верховного суду засудила К. до 10 років Соловецьких таборів. На Соловках його утримували в суворій ізоляції. У листопаді 1937, за постановою особливої трійки НКВС по Ленінградській обл. від 9 жовтня 1937, розстріляний в урочищі Сандармох, у складі так званого «Соловецького етапу». Реабілітований 04.08.1956 «за отсутствием состава преступления». У 1934 написав кіносценарій «Парижком», який, за свідченням дружини письменника А. Куліш, «постав після його поїздки в рідне село <...>. Сценарій прийняли, дозволили до фільмування і навіть почали знімати в Київській кіностудії» (А. Куліш), однак арешт письменника зупинив роботу над картиною. Зберігся фрагмент тексту російською мовою (Твори в двох томах, т. 2). Драму «Зона» (1926) екранізував на ККХФ ім. О. Довженка 1988 реж. М. Мащенко. За творами письменника знято телефільми: «Мина Мазайло» (1991, «Укртелефільм», реж. С. Проскурня), «Народний Малахій» (1991, «Укртелефільм», реж. Р. Синько). К. присвячено стрічки «Микола Куліш» (1970; 1991), документальний фільм «Моя адреса: Соловки. Тягар мовчання» (1991, реж. Л. Анічкін, сценарій Н. Кузякіної, «Київнаукфільм»). К. та О. Д. познайомилися 1924, перебуваючи в організації «Гарт». Тоді ж письменник почав працювати над кінороманом, у стилістиці якого прозирає О. Д. – «майбутній Довженко <...>. Так, ритми “Звенигори”, “Арсеналу”, “Землі” ще бродять у Довженку, як молоде сушло. А Куліш, у якому також грає своє вино, хоч він і говорить про старість, намагається дати вихід новим ритмам у кіноромані» (Н. Кузякіна). Роман не завершено. Мистецькі пошуки К. та О. Д. поєднує і спрямування на традиції, що йдуть від М. Гоголя (комедії К. із сатиричним відтворенням сучасного суспільства кореспондують з ранніми комедіями авторства О. Д., який узагалі мав намір присвятити себе цьому жанрові). Обидва митці спілкувалися і як члени ВАПЛІТЕ, метою якого було передусім відродження укр. культури і заперечення тотального «лівого» екстремізму. У виставі театру «Березіль» «Народний Малахій» (1927, реж. Лесь Курбас) є сцена вечірньої вулиці із сяйливою рекламою фільму «Звенигора» О. Д. У самій п'єсі Мокій Мазайло хвалить титри в картині О. Д.: «От, наприклад, написи в “Звенигорі” – краса! Стильні, поетичні, справжньою українською писані. А подивіться ви на написи по других кінокартинах. Олива з мухами! Немов навмисне псують таку прекрасну, таку милозвучну мову». О. Д. у виступі на театральному диспуті 8 червня 1929 висловився з приводу по-

становки Курбасом «Народного Малахія». Про що саме говорив режисер, ми дізнаємося тільки опосередковано – з виступу К. Він стверджував, що більшість критиків його п'єсу просто не зрозуміла. При цьому він апелює і до сприйняття фільмів О. Д.: критика «не спромоглася навіть “Арсенал” і “Звенигору” розтлумачити робітничій масі, щоб маси їх зрозуміли. Треба було б почати заздалегідь підготовку робітничого глядача до цих кінофільмів, тоді б, я знаю, не довелося т. Ткачуку в Дніпропетровську знімати “Арсенал” і натомість ставити закордонний фільм. І коли б наша театральна критика вміло та яскраво роз'яснила, що ж таке “Народний Малахій” – вона використала б мою п'єсу як могутній удар по міщанству». Пояснення К. стосовно причин прокатних невдач фільмів (винні критики) виглядають стереотипно. Що ж до самої п'єси, то в «малахіанстві» драматург, а за ним і театр спробували мистецькими засобами виразити сутність недолугого утопізму, коли майбутнє, оті самі «голубі мрії», пришвидшується, коли ставиться категорична вимога дістатися ідеалу вже завтра. До критиків вистави, як свідчить виступ К., приєднався і О. Д. «А от інтелігент Довженко виступав і сказав, що мрії нам потрібні, що всі наші геніальні великі люди, починаючи з Томаса Мора і кінчаючи Леніним, були мрійниками, всі вони мріяли <...>. Цікаво, що Довженко, кажучи про п'єсу, що вона, мовляв, гнітить, що таких п'єс нам не треба, закінчив свою промову закликом відродитися від Малахія і малахіанства <...>. Треба вам, т. Довженко, відродитися якскоріше від Малахія і від малахіанства. Правильно, т. т., треба відродитися і всім нам від малахіанства, бо малахіанство є наша національна хвороба <...>. І коли Довженко, нарешті, усвідомив собі, що треба відродитися, то це і є та користь для революції, яку робить моя п'єса». Хоча є й інші свідчення про ставлення О. Д. до п'єси і вистави «Березоля». «Про “Малахія”, – писав в одному з листів М. Бажан, – тут тисячі суджень. Семенко сварить, на чому світ стоїть, Довженко хвалить, Слісаренко підносить». Ущипливість К. стосовно О. Д. очевидна. В автобіографії режисер згадував про розвиток у себе «шкідливої мрійливості». До певної міри можна сказати, що О. Д. справді мав деякі риси «малахіанства», донкіхотського прожектерства. І, можливо, деякі його монологи в літературно-мистецьких компаніях скидалися на «виступ» Малахія перед робітниками: «Ревуть сирени по заводах, гудуть гудки й дроти, співа Україна за могилами в долині, та сурма золота народного наркома над усе: про даль голубу та про голубі мрії сурмить вона вам, гегемони <...>. Негайну реформу людини прийшов я робити до вас, гегемони. Слухайте мене, а більш нікого». Хоча, з другого боку, отаке «шкідливе мрійництво» і давало привід не любити подібну публіку, сказати б народницько-

патріотичного спрямування. Саме такі історичні персонажі **О. Д.** зображав у сатиричному плані – спершу в газетних карикатурах, а потім і в фільмах. Політична тріскотня, трибунна красномовність і – нехтіть до щоденної рутинної роботи, яка одна лиш може зарадити справі, допомогти щось змінити в цьому житті. Одначе репліка **К.** може говорити на користь тези про те, що й самого **О. Д.** могли сприймати подібним чином. Таке враження, напевно ж, посилювалося балакучістю: при ньому рідко кому дозволялося сказати хоча б слово. «Говорив, – свідчить Смолич, – звичайно, Сашко, а мені, здебільшого, так і не вдавалося вставити своє слово і повідати йому те, що я хотів... Ми товаришували таким чином весь наш вік». У будь-якому разі «малахіяństwo» – це й справді національна риса, прояви якого трапляються в середовищі укр. політиків та діячів культури й досі. То ж дискусія двох великих митців мала опертя на практику національного життя, яке тоді, на межі 1920–30-х, входило у свою трагічну фазу, де вже нікого не цікавив погляд укр. інтелектуалів на розвиток нації.

Тв.: Твори: у 2 т. Київ, 1990. Т. 1; 2.

Лім.: Куліш А. Спогади про Миколу Куліша. Філадельфія, 1953; Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. Київ, 1970; Кузякіна Н. Микола Куліш у «Гарті», Турбіно і ВА-ПЛІТЕ. ЛУ. 1988. 4 листопада, 25 лютого, 3 березня; Семенюк Г. Біля джерел: драматургічний процес на Україні в роки Жовтня та громадянської війни. Київ, 1989; Танюк Лесь. Читайте «Мину Мазайла», товариші! *Вітчизна*. 1989. № 1; Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша. Київ, 1990; Яременко В. Микола Куліш. «Червоний заспів української драматургії». Київ, 1996; Кузякіна Н. Траєкторії долі. Київ, 2010; Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи. Балтимор; Торонто, 1989; Семенюк Г. Куліш М. Г. ЕСУ. 2016.

С. Тримбач



КУРБАС Лесь (Олександр-Зенон Степанович)

(25.02.1887, м. Самбір, нині Львівської обл. – 03.11.1937, урочище Сандармох поблизу м. Медвеж'єгорська, нині РФ) – режисер, актор, театральний діяч, драматург, публіцист, перекладач.

Н. а. УСРР (1925, 1933 позбавлено звання, 1991 відновлено). Навчався на філософських факультетах Віденського (1907–08, 1911) та Львівського (1908–10) університетів. У 1916 вступив до Театру М. Садовського. **К.** – основоположник національного модерного театру європейської орієнтації. Організував трупи: «Тернопільські театральні вечори» (Тернопіль, 1914–16), Молодий театр (пошук нових форм втілення сучасної і класичної драматургії; Київ, 1916–19), «Киїдрамте» (Біла Церква, Умань, 1920–21), «Березиль» (Київ, 1922–26; Харків, 1926–33, художній керівник, від 1935 – Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка). На Одеській кіностудії ВУФКУ за власними сценаріями поставив фільми «Макдоналд», «Вендета» (обидва – 1924), «Арсенальці» (1925). Для вистави «Джиммі Гігінс» (1923, за Е. Синклером) знято спеціальний фільм з головним її персонажем (у ролі Джиммі – А. Бучма), який став складником спектаклю, виводячи на екран акторські великі плани, додаючи експресії сценічній дії завдяки можливостям кіномонтажу. Саме в ті роки остаточно ствердилася курбасівська теорія «образного перетворення». Після арешту в 1933 засланий, за сфабрикованим рішенням суду, спершу на будівництво Біломорсько-Балтійського каналу, а потому до Соловецького табору особливого призначення, де поставив кілька вистав. Розстріляний 03.11.1937 в Сандармоху. До школи **К.** належать актори А. Бучма, Н. Ужвій, Й. Гіряк, М. Крушельницький, Л. Сердюк та ін., реж. Я. Бортник, В. Василько, Ф. Лопатинський, Б. Тягно (останні двоє працювали в кіно) та ін. У наявній літературі творчість **К.** вписана в історію вітчизняної екранної культури переважно з використанням описових методів, у режимі констатації. Фільми «Вендета», «Макдоналд» та «Арсенальці» вивчені – за відсутності самих кінострічок – без докладнішої аналітики. Іноді творчість **К.** уявляється (ретроспективно) явищем, що перебувало в центрі культурного життя 1920–30-х. Насправді воно було швидше маргінальним, периферійним. Йдеться про особливу зону культурно-мистецького пошуку, де продукуються майбутні мистецькі мови та стилістики, передусім у режимі експерименту. Тому конфлікт між тим, що перебувало в центрі культурної практики і пошуками **К.**, які сприймалися як така собі «курбалесія», циркова епатажність провінціала, що «мавпує паризьку театральну моду», був неминучий. Його загострила еволюція політичної системи, яка в 1930-х була скерована в річище консервативного буття, реставрації культурних стереотипів часів Російської імперії. Драма вітчизняної культури і драма **К.** зокрема полягає в тому, що авангард так і не мігрував до центру, як це сталося в інших європейських культурах, чие життя не зазнавало політичного та державного тиску. Народницька ідеологія та естетика не полишили «команд-

них висот», що й стало однією з основних причин спрямованої іззовні архаїзації та старосвітського іміджу національної культури загалом. Поетика вистав **К.** нерідко сприймалася крізь призму суто пластичних мистецтв, разом із кінематографом. «Наші новатори, – писав, наприклад, П. Саксаганський у 1923, – забувають, що пластика, грація рухів і живописність поз – приналежність опери та балету, а в драмі найважливішим є виконання. “Гайдамаки” Курбаса – це лубок, який згодився б хіба що для кіно! Протягом всієї п’єси жодного слова, жодного монологу, від якого забилося б моє серце, постало дибом волосся, вирвалося із грудей тяжке зітхання, навернулися на очі сльози!». Кіно подано як знак примітивного наїву, необробленого «високою» культурною фольклорного матеріалу (лубок). Насправді кіно мало й іншу змістову компоненту – наближення до максимальної життєподібності. І саме на правах останнього до театральних вистав вносилися невеликі кінематографічні стрічки. У «Джиммі Гігінсі» реалізовано принцип рваного й аритмічного монтажу епізодів, коли дія протягом однієї хвилини могла поперемінно відбуватися на різних майданчиках або спалахувати одночасно «тут і там», чим досягався особливий ефект вірогідності. Введення екрана посилювало його ще більше. У виставі **К.** химерно поєдналися «диктатура факту» і елементи ігрового кіно: ігровий фільм, відзнятий з Бучмою в ролі Джиммі, глядач прочитував як хронікальне свідчення, посилюючи психологічну вірогідність того, що відбувалося. І все ж частіше кіно сприймалося і використовувалося як щось лубкове, «індустріальний фольклор». У 1920-х це й приваблювало – належало віднайти контакт із масовою аудиторією, заговорити її мовою. У сатиричній кінострічці «Вендета» **К.** стилізував жанр лубка в його гротескному вимірі. Предметом пародії стала відомо кінофеєрія *Ж. Мельєса* «Курка із золотими яйцями». Режисер відсилав глядача до звичного культурного коду ярмаркового видовища, у контексті якого сприймалося тогочасне кіно. Кіно у сфері всієї культури ще перебувало в статусі маргінала, у парадоксальній зв’язці з авангардними мистецькими течіями, вони разом прагнули експансії, щоб потрапити до центру культури. Інтерес **О. Д.** до режисури почався з театру. У 1920 **О. Д.** обіймав посаду комісара театру ім. Т. Шевченка, у групі якого працювали колишні працівники Молодого театру і йшла вистава «Гайдамаки» **К.** Мемуаристи свідчать про те, що **О. Д.** мріяв поставити виставу. Найчастіше **О. Д.** відвідував вистави театру ім. І. Франка. За свідченням *Ю. Смолича*, особливо цікавили його театр Меєрхольда в Москві та театр **К.** в Києві (мистецьке об’єднання «Березіль» тоді в Києві нещодавно утворилося). «Театр Франка, театральний “Гарт” (ГАРТ), в якому я був тоді “лідером”, не цікавили Сашка. Він мислив собі театр як мистецтво різких

контрастів, як яскраву, барвисту дію, як найбільш умовне і виразне лицедійство. В акторському виконанні Сашко вважав абсолютно невідмінним грання ставлення актора до образу». Ті наміри, плани не здійснилися, а згодом у життя **О. Д.** увійшло кіно. За однією з версій, **О. Д.** познайомився з **К.** у 1917–20. За іншою, це сталося вже в Одесі, коли він працював на місцевій кінофабриці. Цей факт зафіксовано в спогадах *О. Мар’ямова*. Він відтворює розмову **О. Д.** та його друга, журналіста Степана Мельника про театрального режисера, реформатора укр. сцени: «І раптом сказав [Довженко. – С. Т.], що Курбас запропонував йому поставу в своєму театрі. / – Оформлення? – навіть не запитав, а ніби констатував Стьопа. / Олександр Петрович заперечив. Ні, не оформлення. Лесь Степанович запросив його поставити виставу на березільській сцені. При цьому обіцяв не зв’язувати якоюсь певною п’єсою. Хай Довженко вибирає сам – звісно, краще, щоб це була комедія. Розмова відбувалася після того, як Олександр Петрович розповів йому про свою роботу над “Ягідкою кохання”. Курбас уважно слухав, хвалив режисерські знахідки, сміявся з вигадок, а потім гаряче почав говорити про те, що, на його думку, немає для актора кращої школи, ніж роль в ексцентричній комедії, та ще з хорошою музикою, що задає виконавцеві чіткий ритм і дає змогу дисциплінувати сценічні рухи». Про вплив **К.** на **О. Д.** до рубежу 1980–90-х не говорилося. Передусім тому, що з кінорежисера зробили одну з ікон соцреалізму, а **К.**, попри легалізацію його спадщини в 1950–70-х, залишався в ролі людини, опозиційної до партійно-державного режиму. Першою, серйозно й обґрунтовано, заговорила про такий вплив театрознавець *Н. Кузякіна* – насамперед у плані становлення режисера, який починав своє професіональне життя в певному контексті. Йшлося передусім про середовище, через яке **О. Д.** засвоював, а відтак успадковував цілком конкретну режисерську культуру й технологію. У цьому сенсі найбільший інтерес має саме творчий набуток **К.** Зацікавленість **О. Д.** професією постановника почалася саме з театру, і **К.** та Вс. Меєрхольд виступали взірцевими театральними системами. Це позначилося і на поетиці фільмів режисера. Кузякіна точно окреслює кілька точок сходження двох мистецьких світів. Одна з них надто очевидна – у своїх перших фільмах **О. Д.** використовує здебільшого курбасівських акторів: *М. Крушельницького* – у «Ягідці кохання», *А. Бучму*, *С. Сващенко*, *П. Масоху*, *О. Подорожного* – у «Звенигорі», «Арсеналі», «Землі», «Івані», *С. Шагайду* – у «Ягідці кохання» та «Аерограді». Тільки вони могли задовольнити потребу у творенні різких контрастів, обов’язкової фіксації ставлення актора до образу, поєднання психологізму та символічної, непобутової випруженості. Кузякіна наводить приклади і прямого текстового збігу. Скажімо,

в «Арсеналі» з'являється актор Бучма, який «схвилював кінорежисера в ролі Джиммі Гігінса. У виставі Курбаса сценічне життя Джиммі після тортур у контррозвідці закінчувалося божевільним сміхом, він був страшніший за всі можливі прокляття. У підсумку О. Довженко запрошує Бучму на роль німецького солдата, що божеволіє під впливом газу. А може, навпаки, режисер тому і створює образ божевільного німця, що пам'ятає сміх Бучми». Подібні завуальовані цитування є навіть у «Землі», що, здавалося б, уже віддаляється від К. Наприклад, «сцена місячної ночі, коли закоханий Василь танцює на вулиці, ця справді блискуча сцена творчо бере імпульс від того ж “Джиммі Гігінса”. У такому самозабутті, у захваті танцював Бучма, почувши про революцію в Росії <...>. Казав Курбас: “Танок – це хода, що відчувається”. Так розгортає кадри і Довженко. Його герой насправді не танцював, він йшов собі додому, тільки хода його – як вияв емоцій – стала відчутною, незвичною. Актор С. Свашенко, який грав Василя, згадував пізніше, що він наспівував собі мелодію “Козачка”, написану Р. Глієром для “Гайдамаків” Курбаса». Практично немає сумнівів і в тому, що О. Д. уважно дивився фільми, зроблені К. на Першій кінофабриці ВУФКУ. Це позначилося вже на самому виборі жанру першої кінороботи режисера – комедії «Ягідка кохання». Так само курбасівські «Арсенальці», напевно, що бралися до уваги, коли ухвалювалося рішення про постанову «Арсеналу». Не йдеться про якусь механічне, учнівське наслідування. Йдеться про культурно-мистецький контекст, атмосферу, джерела. 1920-ті в Україні були насичені пошуками власної національної ідентичності, свого місця у світовому культурному ансамблі. Інтрига такого пошуку не могла не захопити і молодого О. Д. Відомий виступ О. Д. під час обговорення вистави К. «Народний Малахій», за п'єсою М. Куліша, 29.05.1929. Митець висловив ряд серйозних зауважень щодо професійного рівня вистави, водночас високо поцінувавши акторське виконання. Не погодився він і з песимістичним поглядом на соціальну природу мрійництва. Відзначив, що герой вистави, Малахій, «є надзвичайно заплутана фігура: він настільки затушований, завуальований, стільки там незрозумілого і неясного, що не знаєш зрештою, що там таке <...>. Також заплутана й сама п'єса, якась вона неточна, незрозуміло, що саме автор хотів сказати». У відповідь на критику О. Д. К. сказав: «Щодо промови тов. Довженка. Він, на жаль, вийшов, але я сподіваюсь, що йому передадуть те, що я скажу. Так от, я мушу констатувати, що ніколи не чекав, щоб художник такою мірою, як є Довженко, так зробив. Очевидно, художнику і критику не завжди ходити до пари». Далі К. зауважив, що і у фільмі самого О. Д. «Арсенал» можна знайти чимало вад, йдучи за запропонованим режисером аналітичним методом.

Вистави (вибрані режисерські роботи): «Газ» (1923), «Гайдамаки» за поемою Т. Шевченка (1924), «Золоте черево» за Ф. Кроммелінком (1926), «Мина Мазайло» за М. Кулішем (1929), «Маклена Граса» за М. Кулішем (1933).

Літ.: Марьямов А., Довженко А. Москва, 1968; Лесь Курбас: Спогади сучасників. Київ, 1969; Корниєнко Н. Режиссерское искусство Лесь Курбаса. Москва, 1971; Ревуцький В. Нескорені березильці. Нью-Йорк, 1985; Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. Москва, 1987; Березиль. Лесь Курбас: Із творчої спадщини. Київ, 1988; Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас. *Український театр*. 1989. № 6; Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи. Балтимор; Торонто, 1989; Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас. *Дніпро*. 1994. № 9/10; Лотман Ю. Внутрі мислящих миров. Москва, 1996; Корниєнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ, 1998; Чечіль Н. Лесь Курбас і кіно. *Кіно-Театр*. 2007. № 3; Тримбач С. Притлумлений діалог митців (Олександр Довженко і Лесь Курбас). *Курбасівські читання*. 2009. № 4; Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, методика. Дрогобич; Київ; Одеса, 2010; Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х рр. Київ, 2010; Єрмакова Н. Березильська культура. Київ, 2012; Життя і творчість Лесь Курбаса. Львів; Київ; Харків, 2012; Архів Розстріляного Відродження. Лесь Курбас і театр «Березиль». Архівні документи (1927–1988). Київ, 2016.

С. Тримбач



КУСТУРИЦЯ Емір / KUSTURICA Emir

(24.11.1954, м. Сараєво, нині Боснія і Герцеговина) – сербський кінорежисер, сценарист, продюсер, актор, музикант. Командор французького Ордену мистецтв і літератури (2007). Володар багатьох нагород у галузі кінематографії, серед яких дві Золоті пальмові гілки Каннського МКФ. («Тато у від'їждженні» / «Otac na službenom putu», 1985; «Підпілля» / «Podzemlje», 1995), Срібний ведмідь Берлінського МКФ («Аризонська мрія», 1994), Приз за найкращий дебютний фільм («Чи пам'ятаєш ти Доллі Белл? / «Sjećaš li se Doli Bel», 1981) та Сріб-

ний лев Венеційського МКФ («Чорна кішка, білий кіт» / «Crna mačka, beli mačor», 1998), Золотий лебідь Копенгагенського МКФ за вагомий внесок у європейський кінематограф (2005), призи ФІПРЕССІ на Венеційському («Чи пам'ятаєш ти Доллі Белл», 1981) та Каннському («Тато у відрядженні», 1985) МКФ, премія «Сезар» («Життя як диво» / «Život je čudo», 2004). Номінант Національної премії Американської академії кіномистецтва «Оскар» та премії «Золотий глобус» («Тато у відрядженні», 1985). Народився в сім'ї боснійських мусульман сербського походження (у 2005 прийняв християнство). Батько, Мурат Кустуриця, був співробітником Міністерства інформації Боснії і Герцеговини, членом КП Республіки Югославії. Мати, Сенка Нуманкадич, працювала секретарем суду. Закінчив факультет кіно та телебачення Академії виконавчих мистецтв у Празі (1978). За дипломний фільм «Герніка» / «Guernica» (1978), у якому дебютував як сценарист, режисер і оператор, отримав головний приз Фестивалю студентського кіно в Карлових Варах (1978). По завершенні навчання повернувся до Сараєва. Більшість фільмів створив на батьківщині з використанням місцевих діалектів. Віддає перевагу жанрові бурлескної трагікомедії з гострою соціальною, політичною та національною проблематикою, зазвичай пов'язаною з темами війни на Балканах та етнічних груп цієї території. На початку режисерської кар'єри зняв два телефільми для місцевого телебачення: «Наречені приходять» (1978), заборонений цензурою соціалістичної Югославії, та «Кафе "Титанік"» (1979) за однойменним романом нобелівського лауреата Іво Андрича. Створив 8 повнометражних х/ф: «Чи пам'ятаєш ти Доллі Белл?» (1981) – перший югославський фільм недержавною мовою, «Тато у відрядженні» (1985) про табуйовану на той час тему політичної депортації за межі Югославії, «Час циган» (1988) – перший фільм ромською мовою, «Аризонська мрія» / «Arizona Dream» (1993) – єдиний фільм режисера англійською мовою, створений у США під час викладання в Колумбійському університеті, фантазмагоричний фільм-опус «Підпілля» (1995), що охоплює 50-річну історію Югославії між Другою світовою та громадянською війнами. «Чорна кішка, білий кіт» (1998) – оптимістична комедія, що виникла на основі проекту про ромську музику для німецького телебачення, «Життя як диво» (2004), «Заповіт» / «Zavet» (2007) та документального фільму. «Марадона» (2008). Відомий акторською роботою в ряді фільмів. Викладав курс кінорежисури в Кіношколі м. Сараєва (1980–ті), Колумбійському університеті США (1990–92). Фронтмен і соло-гітарист музичного фольк-рок-гурту «The No Smoking Orchestra». Засновник містечка Кюстендорфа в гірському районі Сербії Златіборі, організатор щорічного Міжнародного музичного та кінофестивалю «Küstendorf Film

Music Festival». Знайомство режисера з творчістю **О. Д.** відбулося в період навчання в академії. З того часу своє захоплення **О. Д.** він неодноразово висловлював в інтерв'ю та на пресконференціях. За словами **К.**, його фільм «Заповіт» – данина пам'яті та пошани великому укр. кінорежисеру. Зокрема, на пресконференції в рамках ХХІХ Московського МКФ **він** зазначив: «За часів навчання у Празі я знаходив своїх ідолів серед режисерів російського кіно. “Заповіт” – це мій особистий уклін Довженку». Свою глибоку повагу до **О. Д.** він також висловив в інтерв'ю укр. музичному гурту «Гайдамаки» на закритті другого Міжнародного музичного та кінофестивалю «Küstendorf Film Music Festival» 14 січня 2009. У грудні 2013 **К.** негативно висловився щодо революції в Україні, заявивши, що нічого доброго люди на Майдані Україні не принесуть і лише Росія та Володимир Путін можуть захистити Україну від НАТО та Євросоюзу. Пізніше **К.** підтримав рос. вторгнення в Україну в лютому 2014, заявивши, що вважає, що Крим – частина РФ.

Вибрана фільмографія: «Герніка» / «Guernica» (1978, реж., автор сценарію); «Чи пам'ятаєш ти Доллі Белл?» / «Sjećaš li se Dolly Bell» (1981, реж., співавтор сценарію); «Тато у відрядженні» / «Otac na službenom putu» (1985, реж.; «Час циган» («Будинок для повшання») / «Dom za vešanje» (1988, реж., співавтор сценарію); «Аризонська мрія» / «Arizona Dream» (1993, реж., співавтор сценарію); «Підпілля» / «Podzemlje» (1995, реж., співавтор сценарію, актор); «Чорна кішка, білий кіт» / «Crna mačka, beli mačor» (1998, реж., автор сценарію); «Життя як диво» / «Život je čudo» (2004, реж., автор сценарію, композитор, продюсер); «Заповіт» («Обіцянка») / «Zavet» («Promise Me This») (2007, реж., співавтор сценарію, співпродюсер).

Лит.: Bouineau J.-M. Le petit livre d'Emir Kusturica. Spartorange, 1993; Vecchi P. Emir Kusturica. Gremese, 1999; Gocić G. The cinema of Emir Kusturica – notes from the Underground. Wallflower press, 2001; Iordanova D. Emir Kusturica. BFI publishing, 2002; Dragan Teodorović Zeko и Dr. Nele Karajlić. Emir Kusturica The No Smoking Orchestra. DR Studio, 2007.

О. Сулименко

КУТУБ-ЗАДЕ

Кенан Абдураїмович / KUTUB-ZADE Kenan Abduraim oğlu

(13.08.1906, м. Константинополь, нині Турецька Республіка – 22.02.1981, м. Ростов-на-Дону, нині РФ) – кінооператор кримськотатарського походження. Закінчив художньо-промисловий технікум у Бахчисараї (1925). У 1925–27 – помічник оператора, у 1927–29 – оператор Другої кінофабрики ВУФКУ (Ялта). У 1933–34 – помічник, асистент оператора, у 1935 – оператор кінофабрики «Востоккино». З 1935 – оператор к/ст. «Мостехфільм». З лютого 1936 – на Казанській студії кінохроніки. З липня 1937 – кінооператор Московської (потім Центральної) студії кінохроніки (з 1944 – ЦСДФ).



Фронтовий кінооператор під час Другої світової війни. На фронті з 1942 – кінооператор політуправління 1-го Українського фронту. Брав участь у бойових операціях 1-го Українського фронту, зокрема: Букринській, Київській, Житомирсько-Бердичівській, Корсунь-Шевченківській наступальних операціях, розгромі німецьких військ у Західній Україні, Польщі, Берлінській наступальній операції. Виняткову сміливість виявив під час знімання ліквідації Корсунь-Шевченківського угруповання. Закинутий у район оточення літаком, знімаючи в умовах сніжної хуртовини, пересуваючись з кіноапаратурою пішки, бувши до того ж тяжкохворим, **К.** під сильним артилерійським вогнем противника зафільтмував епізоди розгрому німецького угруповання. Взяв участь у зніманнях боїв у районі Бучача, знімав репортажі про звільнення Львова, форсування Вісли, за що був представлений до ордена Вітчизняної війни II ступеня. Кадри, зняті **К.-З.** спільно з фронтовими кінооператорами **М. Ошурковим, Н. Биковим, Павловим та А. Воронцовим,** увійшли в документальний фільм «Освенцим» (1945). Також кіноматеріали, зняті **К.** й іншими фронтовими кінооператорами, лягли в основу звинувачення нацистських злочинців на Нюрнберзькому процесі. У 1946 – бе-

резні 1948 – оператор ЦСДФ. У 1949–80 – оператор Ростовської-на-Дону студії кінохроніки, одночасно викладав у кінотехникумі фотографію і кінознавання. Зняв понад 1500 сюжетів для кіножурналів: «Союзкиножурнал», «Железнодорожник», «Советский спорт»; «Советский юг», «Новости недели» і «По Дону и Кубани» (Ростовська-на-Дону студія кінохроніки) та ін. У складі групи фронтових операторів працював над створенням художньо-публіцистичного фільму «Перемога на Правобережній Україні та вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944, автори: **О. Д., Ю. Солнцева**).

Вибрана фільмографія (оператор): «СРСР – большое железнодорожное государство» (1940, реж. Ю. Мурін); «Освобожденная Чехословакия» (1945, реж. І. Копалін); «Освенцим» (1945, реж. Є. Свілова); «В небе Покрышкин» (1965, реж. А. Гендельштейн); «Репортаж из зала суда» (1966, реж. Ф. Мінухина).

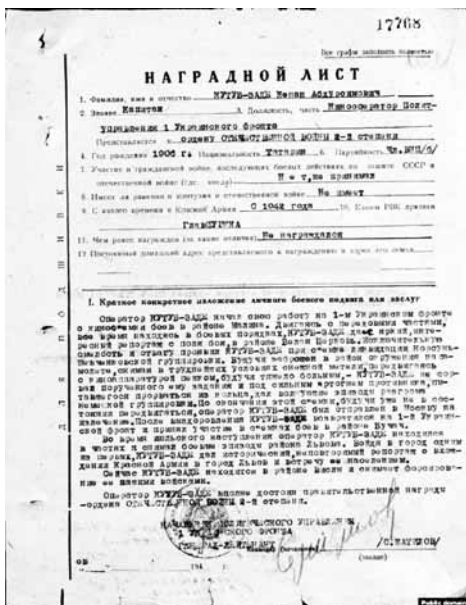
Літ.: Бекирова Г. «Киноглаз» Кенана Кутуб-заде. Фронтовые дороги оператора.

О. Волошенюк, В. Горпенко

КУЦЕНКО

Микола Володимирович

(06.02.1913 м. Тульчин, нині Вінницької обл. – 02.02.2006, м. Харків) – журналіст, літератор, історик, дослідник життя і творчості **О. Д.** Народився в багатодітній селянській родині. Почав писати ще для багатотиражки при машинно-тракторній станції. Далі був вечірній робітфак, комсомольські курси при Всеукраїнському інституті журналістики в Харкові. Працював журналістом у газетах Харкова та Урюпинська (1941–43). У 1968 закінчив КДУ ім. Т. Шевченка (відділення журналістики). Робота в Книжковій палаті відкрила для **К.** нові можливості в пошуках і заповненні нових сторінок з життя та творчості його кумира – **О. Д.,** яким він захоплювався ще в студентські роки. Дослідник виявив хист справжнього архівіста, у деталях викладаючи мозаїку життя кінокласика. З 1975 побачила світ книга **К.** «Сторінки життя і творчості **О. П. Довженка**» (Київ) – доволі докладна хроніка життєвих метаморфоз, яких у житті митця було немало. На жаль, до книги, за свідченням її автора, увійшло менше половини підготовленого до друку матеріалу – усе інше не пройшло «цензурного сита» (надто багато імен і явищ ще перебували в тіні, та й тоді, у середині 1970-х, в Україні розпочався наступ на інтелектуалів, діячів літератури і мистецтва; період так званої «маланчуківщини», за прізвиськом тодішнього секретаря ЦК з ідеології). Попри це, книга «Сторінки життя і творчості **О. Довженка**» до сьогодні є цінним джерелом інформації про світ митця, визнаного Україною і світом. Крім того, перу **К.** належать десятки статей, які внесли багато нового в наукову довшенкіану. Важливою частиною в дослідженнях є з'ясування правди про



Нагородний лист **К. Кутуб-Заде**

Крилову-Довженко В., першу дружину, та її сина В. Чазова. У ЦДАМЛМ України зберігається архів К., який ще потребує вивчення, наукового опрацювання та оприлюднення. Серед творчих матеріалів дослідження життя та творчості О. Д.: «Літопис славного життя. Дні і роки О. П. Довженка» (1971), «Терни й олімпи генія...», «Сторінки життя і творчості О. П. Довженка» (1975) та ін., ряд статей, нарисів, рецензій, велика кількість виписок, начерків, заміток. Розділи листування представлені листами К. Ю. Барабашу, Ю. Гончару, Т. Дерев'янку, І. Дзюбі, Ю. Солнцевій, П. Федченку та ін. адресатам, а також листами І. Андронікова, О. Венцеславської, К. Вовченко, М. Дудка, В. Касіяна, І. Козловського, М. Пилипчука та ін. дописувачів до К.

Тв.: Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Сповідь про трагічне кохання. Довженко без гриму. Київ, 2014.

С. Тримбач

КУЧИНСЬКИЙ
Микола Вікторович /
КУЧИНСКИЙ Николай
Викторович

(29.01.1880, нині РФ – 1958, м. Рязань, нині РФ) – актор театру і кіно. З. а. РРФСР (1948). Грав у фільмах 1920-х і 1930-х на укр. кіностудіях. Актор Рязанського обласного драмтеатру (1937–58). Дебютував у кіно в ролі сумирного націоналіста у х/ф А. Лундіна «Лісовий звір» (1925). Знімався переважно в епізодах – у стрічках П. Чардиніна, Г. Тасіна, О. Со-

ловйова, М. Терещенка та ін. П. Масоха, який у мемуарах залишив короткі характеристики багатьох своїх колег, згадав про нього одним рядком: «Ролі справників, гетьманів, отаманів, приставів і священників добре грав Микола Кучинський». Головна роль, виконана актором у романтичній мелодрамі «Дівчина з палуби»

(1929), – капітана корабля, у якого закохується врятована на морі дівчина – могла вивести його на новий рівень кінематографічної кар'єри, але після 1930-х К. більше не працював у кіно. Двічі втілював на екрані образ С. Петлюри: у х/ф «П. К. П.» (1926) і «Арсенал» (1928). Проте на роль Петлюри в «Щорсі» (1939) О. Д. запросив вже іншого актора – Г. Полежаєва.

Вибрана фільмографія (актор): «Беня Крик» (1926, пристав), «Свіжий вітер» (1926, рибачий отаман), «Тарас Трясило» (1926, гетьман), «За монастирською брамою» (1927, священник), «Бенефіс клоуна Жоржа» (1928, комбриг), «Гість з Мекки» (1930, полковник Блесман) та ін.

Лит.: Кризь кінооб'єктив часу. Київ, 1970; Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ, 2004.

Л. Новікова



Л



ЛАВРЕНЬОВ
(справжнє прізвище Сергєєв)
Борис Андрійович /
ЛАВРЕНЁВ Борис Андреевич

(17.07.1891, м. Херсон – 07.01.1959, м. Москва, нині РФ) – письменник, драматург, журналіст. Лауреат Сталінської премії (1946, 1950), два ордени Трудового Червоного Прапора, медалі. Учасник Першої світової війни та громадянської війни в Росії 1917–21. Мати, Марія Єсаулова, учителька початкової школи; батько, Андрій Сергєєв, помічник директора сирітського будинку Херсонського земства. У будинку, де мешкала родина Л., тепер Херсонський літературний музей та літературно-меморіальний музей Б. А. Лавренєва. З дитинства Л. цікавився мистецтвом, про що писав у спогадах: «С той пори, как я начал сознательно воспринимать окружающее, мою душу властно заполонили две страсти: книги и театр». Закінчив Херсонську чоловічу гімназію (1909). Навчався на математичному факультеті Київського університету Святого Володимира (1909) (нині КНУ ім. Т. Шевченка), закінчив юридичний факультет Московського університету (1909–15). Перші публікації – оповідання «То было раннею весной» та «Его смерть» у московській щотижневій газеті «Студенческая жизнь» (1910), вірш «Векное» в херсонській газеті «Родной край» (1911). У 1912 в московському альманасі «Жатва» надруковано цикл віршів (уперше під псевдонімом «Борис Лавренев») – саме цю подію Л. у спогадах вважав «введением во всероссийский храм литературы». У 1915 пішов добровольцем на фронт. Після 1917

вступив до Добровольчої армії, згодом перейшов до РСЧА, брав участь у бойових діях у Криму, в Україні. 29.7.1919 в бою із загонами отамана Зеленого (Д. Терпило), керуючи артвогнем бронепоезда, удруге був тяжко поранений. Після одужання працював на різних посадах у літературно-видавничому відділенні політуправління Туркестанського фронту, у газеті «Красная звезда», «Туркестанская правда», журналі «Новый мир», «Скорпион». Життєвий досвід, знання матеріалу, літературна майстерність та інтерес до таких складників твору, як сюжет, виразні характери, драматизм колізій зробили Л. одним із засновників і провідним представником героїко-революційного жанру в радянській літературі («література должна взвинчивать и захватывать», «должна владеть прежде всего сюжетом»). У роки Другої світової війни – військовий кореспондент. Автор статей, нарисів, оповідань. П'єси «Песнь о черноморцах» (1943), «За тех, кто в море» (1945). Нагороджений медаллю «За бойові заслуги». Професійну літературну діяльність розпочав після демобілізації в 1924. Дослідниця творчості Л. О. Марущак наводить фрагмент із листа письменника 1925, де Л. характеризує цей етап свого життя: «Литературная карьера сделана в один год без протекций, без связей, своим горбом и сделана блестяще. По крайней мере, по отзывам критики, я сейчас первая литературная скрипка Ленинграда». Найпродуктивніший період творчості – 1920-ті. Повісті: «Ветер», «Сорок первый», «Звездный цвет» (усі – 1924); «Польнотрава», «Рассказ о простой вещи» (обидві – 1925); «Седьмой спутник», «Таласса» (обидві – 1927) та ін. П'єси: «Дым» (1925); «Разлом» (1927) та ін. Твори Л. неодноразово екранізовано, окремі мали кілька постановок: за повістю «Ветер» – к/ф «Ветер» Ч. Сабінського та Л. Шеффера (1926) та к/ф «Ярость» М. Ільїнського (1966); за повістю «Зоряний цвіт» – к/ф «Шакалы Равата» К.Гертеля (1927) та однойменний к/ф М. Ільїнського (1971); за повістю «Сорок первый» поставлено однойменні к/ф Я. Протазановим (1927) та Г. Чухраєм (1956); за повістю «Седьмой спутник» – однойменні фільм-спектакль В. Турбіна (1962) та к/ф Г. Аронова й О. Германа (1967), к/ф «Око за око» (2010, Г. Полока); «Рассказ о простой вещи» (1975, М. Менакер). З О. Д. Л. пов'язували товариські стосунки. Л. із захопленням сприймав творчість О. Д., у листі до дружини так описує свої враження: «Пишу тебе под оглушительным впечатлением только что виденного фильма киевского режиссера Довженко "Земля". Это не поддается описанию. Все, что было до сих пор в кино, и нашем и за границей, это сущее дерьмо. То, что сделал Довженко – полный переворот. Это совершенно гениально... Ай-да парень! Рассказывать нельзя – иди и смотри». Уперше опубліковано О. Марущак і листи Л., у яких він описує свої думки після смерті О. Д. – у цих рядках Л. вкрай критично висловлюється

щодо політики та державного устрою епохи: «с грустью и нежностью вспоминал незабываемого автора, с которым последние годы нас связывала хорошая, простая и честная дружба. Его дача ведь в каких-нибудь 500 метрах от моей и он постоянно заходил ко мне во время своих прогулок и летом и зимой. <...> Ушел не только мастер огромного масштаба, но и чудесный поэт, последний могикан из настоящих художников кино... Один за другим покинули жизнь Сережа Эйзенштейн, Пудовкин, Игорь Савченко и последним милый, прозрачный, душевный Александр Петрович. И какое же подлейшее лицемерие – всю жизнь этих четырех людей грызли, травили, душили грязные руки мелких чинуш, понимавших в искусстве куда меньше, чем обыкновенная свинья в апельсинах, а теперь в передаче диктор деревянным голосом дудит о «великом художнике Довженко, лучшем сыне народа, которого глубоко ценили и берегли». А я ведь видел, как болела душа Довженко от бесконечных моральных оплеух, которыми награждали «украинского националиста, формалиста, анархического индивидуалиста» Довженко до последних минут его жизни... невежественная и бездарная банда. Когда во время войны я перевел на русский язык пять его великолепных рассказов – ни один не нашел себе площадки в печати из-за «шовинистической окраски». Тьфу! Вспоминать об этом мерзко и больно. Мне даже тяжело подойти сейчас к заколоченной даче, откуда улетела окрыленная душа и где властвует сейчас злобная мегера Юлечка Солнцева, которая тоже своей глупостью и бестактностью немало ранила сердце Человека». Сьогодні подібні свідчення – зі щоденників, особистого листування митців – з огляду на специфіку епохи тоталітаризму дають необхідний матеріал для розуміння мистецького середовища і вкрай складних умов формування світосприйняття, поглядів, мотивацій вчинків митців, а частенько й конформізму. У листі від 1957 Л. пише: «У каждой революции очень тяжелая поступь, и ее чугунные сапожищи всегда давят без разбору правых и виноватых. Но у нашей революции поступь не только тяжелая, но еще на редкость бессмысленно жестокая и неуклюжая... Эту поступь направлял полупомешанный маньяк, азиатский сатрап, который согнул страну в бараний рог и перед которым ползали в страхе на карачках с полными штанами его соратнички, у которых не хватило мужества пресечь кровавую карусель. Дрожь за свои шкуры, они бросали в жертву злобе сумасшедшего сотни тысяч невинных... Пытаются оправдать эти чертовы гекатомбы поговоркой: “лес рубят – щепки летят”. И поговорка идиотская, и оправдание подлое. Люди не щепки!». Водночас для офіційної ідеології – і, що важливо, для масової свідомості – і згадувані Л. С. *Ейзенштейн*, *І. Савченко*, *В. Пудовкін*, *О. Д.* і сам Л. були митцями, талантом яких ідеологічний зміст досягав естетичних

вершин у мистецтві. Піднесення патосу революції, героїзація її представників, оспівування руйнівної сили драматичних соціально-політичних явищ, зрештою, надання ідеологічному мітові такої необхідної для влади мистецької сили переконання мас лишаються на рахунок найталановитіших митців усіх подібних епох. А щоденникові записи і приватні свідчення – для нащадків і істориків стають важливим матеріалом розкриття драматизму трансформацій особистостей у подібні епохи.

Вибрані тв.: Собрание сочинений : в 6 т. Москва, 1982–84; Собрание сочинений : в 8 т. Москва, 1995.

Літ.: Кардин В. Борис Лавренев. Москва, 1981; Марущак О. Борис Лавренев у листах про час, письменників та про себе; Марущак О. Доповідь на засіданні Клубу любителів книги «Кобзар». Херсон, 8 жовтня 2016 року. URL: <https://biblio.lib.kherson.ua/olena-maruschak-boris-lavrenov.htm>.

Г. Черков



ЛАНГЛУА Анрі / LANGLOIS Henri

(13.11.1914, м. Ізмір, нині Турецька Республіка – 12.01.1977, м. Париж, Французька Республіка) – французький історик кіно, кіноархівіст, педагог. Один із засновників і незмінний директор Французької сінематеки. Спеціальна премія Американської академії кіномистецтва (1974). Навчався в Лицеї Кондорсе (одному з найкращих навчальних закладів країни) у Парижі, отримав диплом бакалавра. У 1935 організував кіноклуб «Круг кіно» («Кіногурток» / *Cercle du cinéma*), що об'єднував поціновувачів кіномистецтва, де вони мали змогу переглядати та обговорювати кінокласику. Отримані кошти використовувалися для створення першої колекції фільмів. Пол Огюст Гарле, власник журналу «Французький кінематограф» / *La Cinématographie française*, надав їм кредит – десять тисяч франків, за який Л. та Франджу купили копії перших десяти фільмів колекції. У 1936 Л., Жорж Франджу та Жан Мітрі офіційно заснували Французьку сінематеку – некомерційну організацію, мета якої – збереження, реставрація і демонстрація фільмів (у 1970 її фонд становив понад 60 тис. фільмів). Під керівництвом



А. Ланглуа

Л. велася велика науково-дослідницька, навчально-інструктивна та просвітницька робота в галузі кіномистецтва. Він створив музей, що після його смерті став державним і дістав ім'я Л., викладав курс історії кіно в університетах Франції. У 1938 взяв участь у заснуванні Міжнародної федерації кіноархівів FIAF, а з 1939, після конгресу FIAF у Нью-Йорку, врахувавши заслуги Л. із започаткування Французької сінематеки, що стала на той час найбільшим кіносховищем Європи, його обрано головою FIAF. Третій конгрес FIAF відбувся в Парижі, де один із промовців сказав, що під час воєнних дій Федерація зіграла роль справжнього Червоного Хреста для кіно. У 1968 міністр культури Франції А. Мальро усунув Л. від адміністративного керівництва сінематекою, залишаючи за ним лише художнє керівництво з причин нехтування бухгалтерським обліком та управлінням. Його звільнення спровокувало хвилю протестів у світі кіно за участю Ч. Чапліна, С. Кубрика, О. Веллеса, Л. Бунюеля, Ф. Трюффо, Ж.-П. Лео, Ж.-Л. Годара, Ж. Моро та ін. 22.04.1968 Л. було відновлено на посаді. Л. мав великий вплив на французьких режисерів «нової хвилі», а саме: Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годара, К. Шаброля та ін. Вони називали себе «дітьми сінематеки». У 1962 Л. виклав свої ідеї щодо збереження, реставрації та фільмів в інтерв'ю М. Мардору та Е. Ромеру у впливовому кіножурналі «Cahiers du Cinéma» (№ 135, вересень 1962). Ця публікація стала знаковою в історії сінематеки. Л. багато зробив для збереження фільмів О. Д., ознайомлення з його творчістю як мистецької громадськості, так і наймасовішого глядача. Він брав участь у міжнародному опитуванні в Брюсселі з визначення найкращих фільмів усіх часів і народів у 1958, коли «Земля» О. Д. була визнана серед дванадцяти великих творів кіномистецтва. Перший і останній лист Л. до О. Д. був написаний з нагоди святкування ювілею сінематеки. 15.10.1956 він як головний секретар «Сінематек Франсез» / La Cinémathèque française на-

діслав О. Д. лист-запрошення приїхати до Франції у зв'язку зі святкуванням 20-річчя заснування музею. Л. у листі уточнює, що О. Д. запрошений разом із Ч. Чапліним, Л. Бунюелем, Р. Клером, Р. Росселіні та ін. живими класиками, що само по собі було визнанням видатного внеску його в культуру ХХ ст. «Що ж до Радянського Союзу, – пише Л., – «Сінематек Франсез» вирішила обрати Вас, тому що Ви розглядаєтесь у Франції як найбільший майстер нашої доби, а окрім того, після смерті Ейзенштейна, Пудовкіна, Дзиги Вертова, Ви також єдиний репрезентатор групи великих основоположників, які роблять славу радянському кінематографу». 29.10.1956 О. Д. сповістив Л., що з вдячністю приймає його запрошення і неодмінно приїде з дружиною Ю. Солнцевою. Однак подорожі завадила смерть О. Д. Пізніше Л. визнавав себе одним із найпалкіших прихильників і шанувальників творчості О. Д.: «Коли я думаю про Довженка, – писав він у спогадах, – то згадую чомусь Бальзака: я бачу їх близькість у могутності таланту, у незвичайній реальності, яку вони створювали у своїй уяві...».

Лит.: Ланглуа Анрі. Талант, звернений у майбутнє. Полум'яне життя: спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973; Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, 1975; Кино. Энциклопедический словарь. Москва, 1986; Словарь французского кино. Минск, 1998; Ланглуа Ж. П., Майрент Г. Анри Ланглуа, первый гражданин кинематографа. Искусство кино. Москва, 2001. № 5.

І. Карєва, О. Волошенюк

ЛАПТІЙ Андрій Трохимович

(17.10.1914, с. Летвяки, нині Полтавської обл. – ?) – кінооператор. У 1934 закінчив технікум книжкової торгівлі. З 1937 навчався в Київському кіноінституті. У 1938–41 навчався на операторському факультеті ВДІКу. У 1941–43 – асистент оператора к/ст. «Казахфільм», знімав сюжети для Дзиги Вертова та ін. У складі групи фронтових операторів брав участь у зніманні художньо-публіцистичного фільму «Битва за нашу Радянську Україну» (1943, худ. кер. О. Д., реж.: Ю. Солнцева, Я. Авдієнко). У 1943–84 – оператор кореспондентського пункту «Укркінохроніки» в Харкові. Зняв понад тисячі сюжетів для кіножурналів «Радянська Україна», «Новини дня» та ін.

Вибрана фільмографія (оператор): «День нового мира» (1940, у співавторстві, реж.: Р. Кармен, М. Слуцький); «Цветущая Украина» (1949, у співавторстві, реж.: М. Слуцький, А. Слісаренко); «20 років ХТЗ» (1952); «Пам'яті В. Г. Короленка» (1956); «Осінь прийшла» (1966); «А у нас у Диканьці» (1966); «Здрастуй, Харкове!» (1974, автор-оператор, автор сценарію); «Полтаві – 800» (1974).

Лит.: Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004.

В. Горпенко

**ЛЕВІН****Василь Миколайович**

(21.02.1923, м. Самарканд, нині Республіка Узбекистан – 09.05.1998, м. Одеса) – режисер, сценарист. З. д. м. України (1991). Чл. СКІНУ (1957). Учасник Другої світової війни. Мав бойові нагороди. Закінчив ВДІК (Москва, 1950; майстерня Г. Козинцева). Працював на к/ст. «Мосфільм»: асистент режисера (1951–53), 2-й режисер (1953–55). Від 1955 – режисер Одеської кіностудії художніх фільмів. Режисер-постановник: «Повість про перше кохання» (1957), «Сильніше урагану» (1960), «Дочка Стратіона» (1964, співрежисер; обидві – співавтор сценарію), «Товариш пісня» (1966, новела «Пісня на світанку»), «Петля Оріона» (1981); телефільми: «Остання справа комісара Берлаха» (1972), «Здрастуйте, лікарю!» (1973), «Капітан Немо» (1975, 3 серії, співавтор сценарію), «Довгий шлях у лабіринті» (1981), «Спокуса Дон Жуана» (1985, співрежисер), «Шабля без піхов» (1987, співавтор сценарію). Автор циклів передач на Одеському телебаченні «Чарівний ліхтар» і «Магія кіно» (обидва – 1994–95), присвячених фільмам Одеської кіностудії, сучасному кіномистецтву загалом. По закінченні ВДІКу Л. працював асистентом режисера х/ф «Прощай, Америка!» (1950–51). У січні 1955 за рекомендацією О. Д. Л. запрошено на Одеську кіностудію художніх фільмів. Автор спогадів про О. Д., фрагмент яких видруковано в книжці «Довженко без гриму». Мемуарист оповідає про роботу над фільмом «Прощай, Америка!», стосунки з окремими членами знімальної групи, про погляди режисера на мистецтво. Висвітлено також деякі нюанси стосунків О. Д. і Ю. Солнцевої.

Вибрані тв.: Білий цвіт яблуні (про Олександра Петровича Довженка). *Довженко без гриму*. Київ, 2014.

Літ.: Кино и время. Режиссеры советского художественного кино. Москва, 1963. Вып. 3.

С. Тримбач

ЛЕВІН**Юхим Самуїлович /****ЛЕВІН Ефим Самуилович**

(17.11.1935, м. Москва, нині РФ – 25.11.1991, м. Москва, РФ) – кінознавець, педагог, редактор, кандидат

мистецтвознавства (1971). Закінчив філологічний факультет (рос. філологія) Львівського університету ім. І. Франка (1959), (нині ЛНУ ім. І. Франка) та кінознавче відділення ВДІКу (1964). Працював редактором ККХФ ім. О. Довженка (1964–69), викладав у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (1965–77). Від



1977 жив і працював у Москві, завідувач відділу теорії кіножурналу «Искусство кино». Основна сфера зацікавлень – проблеми естетичної, текстової цілісності фільму – визначилася ще від часів написання кандидатської дисертації «Деякі проблеми естетичної цілісності фільму» (1971). У центрі уваги дослідника перебувала спадщина С. Ейзенштейна як режисера й теоретика мистецтва. Водночас творчість О. Д. так само привертала увагу Л., передусім з боку органічності поєднання мистецьких компонентів. «Згадаймо <...> фінал “Землі”, згадаймо похорон Боженка в “Щорсі” – ось зразки кіносинтезу: периферією свідомості ми розрізняємо окремі кадри (як зображення, що змінюють одне одного), одначе єдиний цілісний образ безперервної дії, який не розкладається на окремі часткові сенси». Підтримував взаємини із Ю. Солнцевою, у 1986 підготував разом з нею і Т. Дерев'янку збірник неопублікованих досі текстів О. Д. («Поиски. Литературное и кинематографическое наследие»), який так і не був виданий. Ставлення Л. до Солнцевої було неоднозначним, часом гострокритичне: «Сама Ю. И. произвела двойственное впечатление. С одной стороны, дай Бог каждому из нас такую вдову, с другой – страшный в своем рассчетливом фанатизме, ограниченности и терроризме человек». Частину архівних матеріалів Л. опублікував у журналах «Київ» (1984, № 9), «Искусство кино» (1989, № 9).

Вибрані тв.: О художественном единстве фильма. Москва, 1977; Два замысла Довженко: К 90-летию со дня рождения писателя и режиссера. Москва, 1984; Епічні вітри сучасності / за неопублікованими архівними даними [зі спадщини О. Довженка]. Київ, 1984. № 9; Художественный образ в киноискусстве. Київ, 1985; Компоненты композиции сценария: (Экспозиция и завязка действия). Учебное пособие. Москва, 1989; День за днем. *Искусство кино*, 2000. № 4.

Літ.: Кино: Энциклопедический словарь. Москва, 1987; Ефим Левин: [библиографический список]. *Кинограф: журнал прикладного киноведения*. Москва, 2008. № 19; Мусієнко О. Його називали Фіма. *Українське кіно: Тексти і контекст*. Вінниця, 2009.

С. Тримбач



ЛЕВЧУК Тимофій Васильович

(19.01.1912, с. Бистрівка, нині Київської обл. – 14.12.1998, м. Київ). Н. а. УРСР (1969), н. а. СРСР (1972). Учасник Другої світової війни. Отримав державні та бойові нагороди СРСР. Депутат ВР УРСР 6–10-го скликань. Закінчив Київський кіноінститут (1934). Відтоді працював, до 1995, режисер ККХФ (з 1957 – ККХФ ім. О. Довженка, нині з 1991 Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка); водночас від 1957 – голова Організаційного бюро, у 1963–87 – 1-й секретар правління СКІУ. Від 1960 викладав у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого; у 1964–85 – художній керівник курсу, від 1976 – професор кафедри кінорежисури (нині КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого). По закінченні кіноінституту працював асистентом режисера – у *І. Кавалерідзе*, у х/ф «Перекоп» (1930), «Коліїщина» (1933), «Прометей» (1935); *І. Савченка* – у стрічці «Вершники» (1939). Дебютував науково-популярним фільмом «Зоря над Карпатами» (1949). Зняв документальні фільми «Київ» (1950), «М. В. Гоголь» (1951), екранізував п'єси *О. Корнійчука* «В степах України» (1952), «Калиновий гай» (1953). Поставив х/ф «Полум'я гніву» (1955), «Іван Франко» (1956), «Киянка» (1958–59, 2 серії), «Спадкоємці» (1960), «Помилка Оноре де Бальзака» (1969), «Родина Коцюбинських» (1971; Державна премія України ім. Т. Шевченка, 1971), «Від Бугу до Вісли» (1980), «Ми звинувачуємо!» (1985), «І в звуках пам'ять відгукнеться...» (1987), «Війна (На західному напрямку)» (1990, 6 серій), «Бухта смерті» (1991; обидві у співавторстві); трилогію «Дума про Ковпака» (1973–76; Золота медаль ім. О. Довженка, 1979, премія 10-го ВКФ, Рига, 1977). У своїх стрічках Л. тяжів до епічного формату відтворення історичних подій. Створив перший укр. широкоформатний х/ф «Закон Антарктиди» (1963). Серед учнів – Р. Балажан, С. Клименко, І. Симоненко. У 2012 на Будинку кіно в Києві (вул. Саксаганського, 6) Л. встановлено меморіальну дошку. Л. – студенту Київського кіноінституту пощастило слухати лекції О. Д., по-

тому не раз спілкуватися з ним, а по його смерті з *Ю. Солнцевою*. «Олександр Петрович, – згадував Л. одну з перших лекцій майстра, – вразив нас пристрасністю своєї мови; така ж пристрасність і захопленість пронизували всю його творчість, робили його фільми схожими на натхненні пісні». У спогадах *Гр. Григор'єва* йдеться про те, що саме Л. був ініціатором ближчих контактів О. Д. та студентів. «Після дискусії про фільм “Земля” хтось висловився, що непогано було б поговорити з режисером, почути його пояснення Ця думка захопила всіх <...>. Мабуть, найактивнішим серед нас був Тимофій Левчук. На другий день після згаданої розмови він покликав декого з нас і тихесенько сповістив: “Діло на мазі. Олександр Петрович живе недалеко від інституту в готелі “Палас”. Сьогодні після лекції підемо до нього <...> видно ініціативу в розмові захопив Тиміш. “Ми оце нещодавно переглядали вашу “Землю” і, як то кажуть, не дійшли згоди. В чому саме?”. / Розмахуючи руками, Тиміш пояснював: “Оті ваші воли, коні, а біля них миршавенький трактор <...>”. Трактор справді миршавенький, – відповів Довженко, – можна було, звичайно, підшукати показніший, могутніший, який переможно крає землю, дивує всіх, не вимагає ремонту. Але я обдурих би глядача. Саме так непоказні машини прийшли вперше на наші поля. Не давалися зразу до рук, вражали примхамі. Недаремно воли так скептично дивляться на них. Що їм? Постояли, крутнули хвостами і пішли. Так само коні... Навіть регочуть, побачивши, як їх конкурент не може зрушити з місця». Подальший перебіг розмови тривав у руслі роздумів щодо співвідношення правди – життєвої та художньої. Далі у спогадах розкриваються деякі особливості спілкування О. Д. зі студентами. Л. незмінно виявляв у них особливу активність: «Тиміш задавав такі питання, що Довженко з охотою відповідав». Л. не раз повертався до спогадів про О. Д. У своїх інтерв'ю, зокрема, для кіно і телебачення.

Тв.: С любов'ю к зрителю. Москва, 1974; Кинорежиссура (у співавторстві). Київ, 1980; Тому, що люблю: Спогади кінорежисера. Київ, 1987.

Лит.: Григор'єв Гр. Що було, те бачив. Спогади. Київ, 1966; Про Тимофія Левчука: Збірка статей, нарисів, інтерв'ю. Київ, 1982; Жукова А., Журов Г. Кинематографическая жизнь столицы советской Украины. Київ, 1983; Фількевич М. Сторінки нашої історії. 2003; Госейко Л. Історія українського кінематографа. Київ, 2005; Владимірова Н. Левчук Т. В. ЕСУ. Київ, 2016. Т. 16.

С. Тримбач

ЛЕЙДА Джей / LEYDA Jey

(12.02.1910, м. Детройт, США – 15.02.1988, м. Нью-Йорк, США) – американський кінематографіст (документаліст), дослідник та історик кіномисте-



цтва, зокрема кінематографії дореволюційної Росії та СРСР. Автор книжок з історії кіномистецтва. Був особисто знайомий з О. Д. Перша зустріч відбулася в Москві, після закордонної прем'єри х/ф «Іван». Режисер готувався до постановки «Аэрограда» і під час зустрічі прочитав Л., тодішньому студентіві, який стажувався у ДКку, сценарій фільму. Л. вже мав досвід практичної роботи в кіно, зокрема, у 1931 зняв «Ранок у Бронксі» / A Bronx Morning – 11-хвилинну документальну стрічку. Під час перебування й навчання в СРСР брав участь у зніманні х/ф С. Ейзенштейна «Бежин луг». Своїм враженням від спілкування з О. Д. і впливу його особистості на слухача Л. присвятив окремих фрагмент книжки «Kino. A History of Russian and Soviet Film». Дослідник зауважив: «Моєю головною метою було створити документально ґрунтовний нарис естетичного зростання радянського кінематографа і окреслити шляхи зростання його митців». Автор постійно звертався до хронології творчого шляху О. Д., становлення його як майстра кіномистецтва, коротко аналізуючи його фільми. Л. підкреслює таку специфіку поетики О. Д., як «автобіографічні витoki в усіх Довженкових фільмах», епічну образність його світобачення, яка «лишає в пам'яті полум'яні образи смерті і пристрасного життя». Окремо торкаючись документалістики О. Д., Л. підкреслює значущість фільму «Визволення» (1940), який був «єдиним фільмом того періоду, що піднявся вище від простого репортажу», та авторський патос у «Битві за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д., реж.: Ю. Солнцева, Я. Авдієнко): «<...> це був його особистісний фільм, настільки, наскільки його була "Земля"». Авторський погляд Л. відзначається неупередженістю суджень. Одна з важливих і водночас цінних для вивчення творчості О. Д. рис, притаманних аналізу Л., полягає в тому, що з огляду на час виходу друком (1960) його нариси стають аргументованою протипагою офіційній радянській мистецькій парадигмі. Дослідник пропонує особистий погляд на творчість О. Д., вільний від упереджень заідеологізованої офіційної радянської гуманітарної науки та історіографії.

Либера, який стажувався у ДКку, сценарій фільму. Л. вже мав досвід практичної роботи в кіно, зокрема, у 1931 зняв «Ранок у Бронксі» / A Bronx Morning – 11-хвилинну документальну стрічку. Під час перебування й навчання в СРСР брав участь у зніманні х/ф С. Ейзенштейна «Бежин луг». Своїм враженням від спілкування з О. Д. і впливу його особистості на слухача Л. присвятив окремих фрагмент книжки «Kino. A History of Russian and Soviet Film». Дослідник зауважив: «Моєю головною метою було створити документально ґрунтовний нарис естетичного зростання радянського кінематографа і окреслити шляхи зростання його митців». Автор постійно звертався до хронології творчого шляху О. Д., становлення його як майстра кіномистецтва, коротко аналізуючи його фільми. Л. підкреслює таку специфіку поетики О. Д., як «автобіографічні витoki в усіх Довженкових фільмах», епічну образність його світобачення, яка «лишає в пам'яті полум'яні образи смерті і пристрасного життя». Окремо торкаючись документалістики О. Д., Л. підкреслює значущість фільму «Визволення» (1940), який був «єдиним фільмом того періоду, що піднявся вище від простого репортажу», та авторський патос у «Битві за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д., реж.: Ю. Солнцева, Я. Авдієнко): «<...> це був його особистісний фільм, настільки, наскільки його була "Земля"». Авторський погляд Л. відзначається неупередженістю суджень. Одна з важливих і водночас цінних для вивчення творчості О. Д. рис, притаманних аналізу Л., полягає в тому, що з огляду на час виходу друком (1960) його нариси стають аргументованою протипагою офіційній радянській мистецькій парадигмі. Дослідник пропонує особистий погляд на творчість О. Д., вільний від упереджень заідеологізованої офіційної радянської гуманітарної науки та історіографії.

Либера, який стажувався у ДКку, сценарій фільму. Л. вже мав досвід практичної роботи в кіно, зокрема, у 1931 зняв «Ранок у Бронксі» / A Bronx Morning – 11-хвилинну документальну стрічку. Під час перебування й навчання в СРСР брав участь у зніманні х/ф С. Ейзенштейна «Бежин луг». Своїм враженням від спілкування з О. Д. і впливу його особистості на слухача Л. присвятив окремих фрагмент книжки «Kino. A History of Russian and Soviet Film». Дослідник зауважив: «Моєю головною метою було створити документально ґрунтовний нарис естетичного зростання радянського кінематографа і окреслити шляхи зростання його митців». Автор постійно звертався до хронології творчого шляху О. Д., становлення його як майстра кіномистецтва, коротко аналізуючи його фільми. Л. підкреслює таку специфіку поетики О. Д., як «автобіографічні витoki в усіх Довженкових фільмах», епічну образність його світобачення, яка «лишає в пам'яті полум'яні образи смерті і пристрасного життя». Окремо торкаючись документалістики О. Д., Л. підкреслює значущість фільму «Визволення» (1940), який був «єдиним фільмом того періоду, що піднявся вище від простого репортажу», та авторський патос у «Битві за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д., реж.: Ю. Солнцева, Я. Авдієнко): «<...> це був його особистісний фільм, настільки, наскільки його була "Земля"». Авторський погляд Л. відзначається неупередженістю суджень. Одна з важливих і водночас цінних для вивчення творчості О. Д. рис, притаманних аналізу Л., полягає в тому, що з огляду на час виходу друком (1960) його нариси стають аргументованою протипагою офіційній радянській мистецькій парадигмі. Дослідник пропонує особистий погляд на творчість О. Д., вільний від упереджень заідеологізованої офіційної радянської гуманітарної науки та історіографії.

Либера, який стажувався у ДКку, сценарій фільму. Л. вже мав досвід практичної роботи в кіно, зокрема, у 1931 зняв «Ранок у Бронксі» / A Bronx Morning – 11-хвилинну документальну стрічку. Під час перебування й навчання в СРСР брав участь у зніманні х/ф С. Ейзенштейна «Бежин луг». Своїм враженням від спілкування з О. Д. і впливу його особистості на слухача Л. присвятив окремих фрагмент книжки «Kino. A History of Russian and Soviet Film». Дослідник зауважив: «Моєю головною метою було створити документально ґрунтовний нарис естетичного зростання радянського кінематографа і окреслити шляхи зростання його митців». Автор постійно звертався до хронології творчого шляху О. Д., становлення його як майстра кіномистецтва, коротко аналізуючи його фільми. Л. підкреслює таку специфіку поетики О. Д., як «автобіографічні витoki в усіх Довженкових фільмах», епічну образність його світобачення, яка «лишає в пам'яті полум'яні образи смерті і пристрасного життя». Окремо торкаючись документалістики О. Д., Л. підкреслює значущість фільму «Визволення» (1940), який був «єдиним фільмом того періоду, що піднявся вище від простого репортажу», та авторський патос у «Битві за нашу Радянську Україну» (1943, художній керівник О. Д., реж.: Ю. Солнцева, Я. Авдієнко): «<...> це був його особистісний фільм, настільки, наскільки його була "Земля"». Авторський погляд Л. відзначається неупередженістю суджень. Одна з важливих і водночас цінних для вивчення творчості О. Д. рис, притаманних аналізу Л., полягає в тому, що з огляду на час виходу друком (1960) його нариси стають аргументованою протипагою офіційній радянській мистецькій парадигмі. Дослідник пропонує особистий погляд на творчість О. Д., вільний від упереджень заідеологізованої офіційної радянської гуманітарної науки та історіографії.

Г. Черков



ЛІБЕР Джордж / LIBER O. George

(12.03.1953, м. Перт, нині Австралія) – американський історик, професор департаменту історії Алабамського університету в Бірмінгемі. Сфера наукових інтересів: радянська і пострадянська соціальна історія, ідеологія новітніх проявів націоналізму та формування національної ідентичності, історія України ХХ ст., політика пам'яті щодо ОУН, УПА та Другої світової війни, історія літературно-мистецької інтелігенції 1920–30-х. Упродовж 1998–2001 досліджував тему «Олександр Довженко, 1894–1956: Традиція, сучасність і сталінські реалії». Підсумком стала книжка «Олександр Довженко: Життя в радянському кіно» (Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film. British Film Institute, 2002). Книжка становить цілісний виклад основних подій у житті і творчості О. Д. Зокрема, автор зупиняється на проблемі антисемітизму і ставлення О. Д. до євреїв. У ряді інших публікацій Л. висвітлює текстологічні питання творення фільмів О. Д. у контексті політичних реалій, соціальні та психологічні нюанси творчого процесу.



Обкладинка книжки «Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film»

Тв.: Soviet Nationality Policy, Urban Growth, and Identity Change in the Ukrainian SSR, 1923–1934. Cambridge University Press, 1992; Dovzhenko, Stalin, and the (Re) creation of «Shchors». *Harvard Ukrainian Studies*. 1997. Vol. 21. No. 3–4; Adapting to the Stalinist Order: Alexander Dovzhenko's Psychological Journey, 1933–1953. *Europe-Asia Studies*. 2001. Vol. 53. No. 7; Total Wars and the Making of Modern Ukraine, 1914–1954. University of Toronto Press, 2016.

Лім.: John Riley. A (Ukrainian) Life in Soviet Film: Liber's Alexander Dovzhenko. *Film-Philosophy*. 2003. Vol. 7 No. 31; Chernetsky V. Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film. by George O. Liber. *Harvard Ukrainian Studies*. 2004–2005. Vol. 27. № 1–4; Маркусь В. Джордж Лібер. *ЕСУ*. Київ, 2016. Т. 17.

С. Тримбач, Г. Черков



ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ / LEONARDO DA VINCI

(15.04.1452, селище Анк'яно, поблизу Флоренції, нині Італійська Республіка – 02.05.1519, замок Кло-Люсе, поблизу Амбуаза, Турень, Французька Республіка) – італійський живописець, скульптор, архітектор, учений та інженер. Народився в родині багатого нотаря. Л. розробляв і теоретично осмислював нові засоби художньої мови, створив гармонійний образ людини, який би відповідав гуманістичним ідеалам. Його естетичні пошуки підсумували досвід кватроченто і заклали фундамент основ мистецтва Високого Відродження. Навчався в Андреа дель Верроккйо (1467–72). Методи роботи у флорентійській майстерні кватроченто, де художня практика поєднувалася з технічними експериментами, а також зближення з астрономом П. Тосканеллі сприяли зародженню його наукових інтересів. У ранніх творах «Благовіщення» (приблизно 1474), «Мадонна Бенуа» (приблизно 1478) митець розвивав традиції кватроченто, підкреслюючи об'ємність форм м'якою світлотінню, іноді оживляючи обличчя ледь помітною усмішкою. У «Поклонінні волхвів» (1481–82) він демонструє різні людські емоції, розробляє новаторські методи малюнка. Спостереження за природою виявилися в начерках, ескізах, виконаних у різних техніках (італійський олівець, сантіна, перо та ін.). Л. досягав гостроти у відтворенні міміки (іноді звертаючись до гротеску), а фізіологічні особливості руху людського тіла у нього співвідносяться з духовною

атмосферою композиції. На службі в правителя Мілану Лодовіко Моро (з 1481 або 1482) виступав у ролі військового інженера, гідротехніка, організатора придворних феєрій. У цей період відбувся творчий розквіт його хисту живописця. У «Мадонні у скелях» (1483–94, другий варіант – 1497–1511) улюблена найтонша світлотінь («сфумато») грає роль естетично-сполучного начала, персонажі оточені вигадливим пейзажем скель, де проявилися геологічні спостереження Л. У трапезній монастиря Санта-Марія делле Граціє створює «Тайну вечерю» (1495–97), який притаманні струнка математична закономірність композиції та поєднання з реальним архітектурним простором, чітка система жестів і міміки персонажів, – це одна з вершин у розвитку європейського мистецтва. В архітектурі Л. розробляв різні варіанти «ідеального міста» та центральнобаневого храму. У Мілані навколо нього гуртувалися учні. У Флоренції він розписав Палаццо Веккйо («Битва біля Анг'ярі», 1503–06), де заклав основи батального жанру мистецтв нових часів, зокрема, відображаючи «тваринне божевілья» (Л.) війни (мотив, близький деяким творам О. Д., передусім фільму «Арсенал», сценарію «Україна в огні»). Митець не залишив систематичного викладу думок. «Трактат про живопис», який уклав його учень Ф. Мельці, спричинив потужний вплив на європейську художню практику й теоретичну думку. Для Л. мистецтво і наука мали непорушний зв'язок. Митець віддавав перевагу живописові – універсальній мові (на кшталт математики серед наук), яка через пропорції та перспективи відтворює різноманітність проявів розумного начала, притаманного природі. Як учений та інженер Леонардо збагатив різні галузі тогочасної науки власними спостереженнями. Митець був представником нового експериментального природознавства. Особливу увагу приділяв механіці, яку вважав «раєм математичних наук» і вбачав у ній ключ до таємниці всесвіту. Спостереження Л. впливів прозорих і напівпрозорих середовищ на забарвлення предметів сприяло утвердженню в мистецтві Високого Відродження принципів повітряної перспективи. Л. випередив відкриття бінокулярності зору, завдяки вивченню людського ока. Досліджував внутрішні органи, їх функції та розглядав організм як взірці «природної механіки», уперше описав ряд кісток і нервів. Ввів експериментальний метод у біологію, відокремлював ботаніку як самостійну науку, підкреслював структурно-функціональні ознаки. Натурфілософські та естетичні погляди майстра впливали на послідовників – представників мистецтва нового часу. Мистецькі пошуки майстра залишалися актуальними впродовж наступних епох. О. Д. високо оцінював творчість Л. У «довільно складеному скромному списку» творів мистецтва, які пропонував для критичного засвоєння «майстрами нашого

мистецтва», він назвав «печерні малюнки варварів, єгипетські піраміди, мармури Греції і Риму, Евріпіда, Софокла, Арістофана, Шекспіра, Мольєра, Гоголя, Островського, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Веласкеса, Тіціана, Рембрандта...». Хоча є підстави вважати, що серед велетнів Ренесансу для **О. Д.** більше важила постать Мікеланджело Буонаротті. Мемуарний нарис *С. Ейзенштейна* «Народження майстра» свідчить про те, як після показу «Арсеналу» в березні 1929, під час зустрічі самого мемуариста, *В. Пудовкіна* та **О. Д.** вони розігрували «між собою велетнів минулого». *Л.* випав *С. Ейзенштейну*, Мікеланджело – **О. Д.** У щоденниковому записі від 2 листопада 1952 **О. Д.** зафіксував свої враження про політ літаком над Україною і в його уяві постав великий митець Відродження. «Мені хочеться думати, що поруч мене сидить Леонардо да Вінчі і дивиться разом зі мною у вікно на сніги-хмари. Сива довга борода його божественна зливається з білизою освітлених просторів і в строгих очах великого творця світиться радість. Як далеко людина може бачити! Яка вона мала і велика<...>. Я почуваю се з особливою ясністю і тим самим я почуваю своє безсмертя. Я безсмертна людина і абсолютно не важно, скільки мікронних шматочків часу ще існуватиме моє прекрасне я, я безсмертна щаслива людина. Хвала життю». Ренесансні відчуття краси життя, універсальності всесвіту кореспондуються в **О. Д.** саме з образом *Л.* Не випадково частина процитованого тексту ввійшла до монологу героя «Поєми про море» генерала Федорченка.

Тв.: Мікеланджело (1475–1564): до 500-річчя з дня народження: Збірник / укл. М. П. Бажан. Київ, 1975.

Лит.: Heydenreich L. Leonardo architetto. Firenze, 1963; Гукowski М. Леонардо да Винчи. Москва, 1967; Камінь і биль: роман / з чес. пер. Д. Андрухів. Київ, 2006; Clark K. Leonardo da Vinci. Cambridge, 1969; Ейзенштейн С. Народження майстра. *Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка.* Київ, 1973; Довженко О. Твори : у 5 т. Київ, 1983–1985; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013.

О. Пашкова

ЛЕНІН

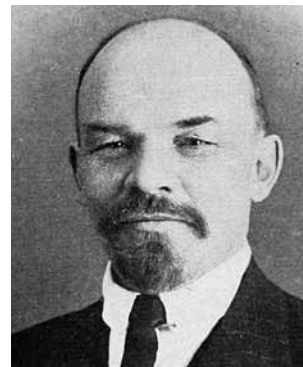
(справжнє прізвище Ульянов)

Володимир Ілліч /

ЛЕНІН (Ульянов) Владимир Ильич

(22.04.1870, м. Симбірськ, нині РФ – 21.01.1924, с. Гірки Московської обл., нині РФ) – політичний діяч ліворадикального спрямування, публіцист, один з ініціаторів створення Російської соціал-демократичної робочої партії (більшовиків), яка прийшла до влади у Росії 1917 внаслідок жовтневого перевороту. Перший голова більшовицького уряду, Ради народних комісарів. Концепція державного тероризму була запрограмована саме *Л.* В основі державної національної політики, за його ж переконанням, лежить рівноправність націй, одначе за

умови, коли нації формуються в боротьбі проти великого капіталу. За такої парадигми немає жодного сенсу говорити про особність укр. культури. Понад те, будь-яка спроба говорити про таку особність викликає звинувачення в «укр. буржуазному націоналізмі». **О. Д.** відчув це особливо добре



після конфлікту з владою, зі *Сталіним*, пов'язаного з кіноповістю «Україна в огні»: митця звинуватили в нерозумінні ленінської політики саме щодо співпраці і співіснування національностей. Стенограма обговорення твору зберегла гнівну заяву *Сталіна*, що «сценарій «Україна в огні» – це спроба ревізії ленінізму, це виступ проти партії, проти радянської влади, проти колгоспного селянства, проти нашої національної політики». Іменем *Л.* побивався й інший витвір **О. Д.** – фільм «Земля». *Дем'ян Бедний* у своєму фейлетоні «Філософи» («Известия», 1930, 4 квітня) так спрогнозував ставлення *Л.* до кінострічки: «Кино-штучка “ЗЕМЛЯ” Ильичу Была-бы не в радость, – Он ее оценил-бы брезгливым словом: – “Нестерпимая гадость!” И дело с концом». *М. Бердяев* так визначав привабливість ідей соціалізму, у ленінському, зокрема, дискурсі: «Зла сила діє в ім'я блага людства, в ім'я високих, справедливих, прекрасних цілей, в ім'я рівності і братерства, в ім'я загального щастя і благоденства». Приклад **О. Д.** яскраво промовляє на користь цієї тези – «злу силу» він незрідка приймав за добру, ту, що діє в ім'я великої і неодмінно гуманістичної мети. Навіть у випадках, коли бачив катастрофічний стан суспільної моралі, причину вбачав у недостатньому контролі з боку «вождів». «Суспільство лжи і нікчемства, – записував **О. Д.** у Щоденнику – Господи, коли б *Ленін* воскрес, чи коли б *Сталін* мав змогу заглянути хоч на годину інкогніто і побачити “самое великое из всех искусств”, що з ним зробили чиновники безголови, до якого занепаду і морального здичавіння і байдужості призвели – яким би гнівом запалали їх прометеївські душі!» (05.11.1945). Незрідка *Л.* в **О. Д.** постає в образі носія вищих істин. У фінальному епізоді «Щорса» головний герой фільму звертається до курсантів, майбутнього народу, нації: «Ненавидьте рабство, як смерть, любіть революцію, як життя. Це я вам кажу. А мені сказав *Ленін!*» Майже релігійні почуття щодо вождя пролетаріату має і головний персонаж іншого фільму **О. Д.**, «Мичурин». «Ленін! – глухо простогнав *Мичурин*, дізнавшись про смерть більшовицького лідера. – За своє життя він приніс людству більше до-

бра, ніж усі великі люди світу за десять століть». У «Щоденникових записях» є чимало згадок про Л. Іноді контroversійних. Ось що записав О. Д. у Запоріжжі, за чотири місяці до своєї смерті: «Ранок. Прокинувся о 7 годині. Приснився дивний сон два рази: неначе Ленін мене обнімав і цілував. Цілував мене в лоб, у очі і говорив якісь хороші слова. І я, повний подяки і високого хвилювання, зворушений до краю, цілував його в щоки, і чоло, і очі, і дякував дорогій безцінній людині. Так і прокинувся. Потім сон повторився. Очевидно, буде мені трудно» (28.07.1956). Можливо, то й було передвістя смерті, що постала в образі нібито ж доброго антихриста.

Лит.: Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. Москва, 1990; Лукач Д. Ленин. Исследовательский очерк о взаимосвязи его идей. Москва, 1990; Волкогонов Д. Ленин. Политический портрет : в 2 кн. Москва, 1994; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; Шаповал Ю. Ленін В. ЕСУ. 2016. Т. 16.

С. Тримбач



ЛІВАНОВ

Борис Миколайович /

ЛИВАНОВ Борис Николаевич

(08.05.1904, м. Москва, нині РФ – 22.09.1972, м. Москва, нині РФ) – актор театру і кіно. Н. а. СРСР (1948). Лауреат Сталінської премії (1941, 1942, 1947, 1949, 1950) та Державної премії СРСР (1970). Закінчив 4-ту студію МХАТу (1924) і працював у ньому до 1970. Перші сценічні роботи Л. (Шаховський – «Царь Федор Иоаннович» О. Толстого, Бондезен – «У врат царства» К. Гамсуна, Альмавіва – «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.-О. Бомарше, Кассио – «Отелло» В. Шекспіра та ін.) у 1920-х висунули його ім'я в число видатних представників молодого покоління артистів МХАТу. Надалі грав ролі виразного сатиричного звучання, у яких розкрив усі барви свого комедійного темпераменту (кавалер Ріппафрата – «Хозяйка гостиницы» К. Гольдоні, Ноздрьов – «Мертвые души» за М. Гоголем та ін.); створював сповнені ліризму образи (Чацький – «Горе от ума» О. Грибоедова). Як режисер поставив такі спектаклі: «Ломоносов» (1953), «Братья Карамазовы» (1960), «Хозяин» (1961), «Егор Булычев и другие» (1964),

«Чайка» (1968) та ін. Дебютував у кіно в 1924. За свою екранну кар'єру знявся в 42 х/ф. Поважна постова, густий проникливий тембр голосу, особливий виконавський темперамент визначили те, що серед зіграних ним персонажів були переважно особи високого соціального статусу: міністр Терещенко («Октябрь», 1927), князь Пожарський («Минин и Пожарский», 1939), імператор Микола I («Глинка», 1946), князь Потьомкін («Адмирал Ушаков», 1953), генерал Мамонтов («Алеко Дундич», 1958), адмірал Гранатов («Загибель ескадри», 1965) та ін. Ю. Солнцева називала Л. одним з найближчих друзів О. Д. Їхня дружба зав'язалася в середині 1930-х і тривала до кінця життя О. Д. Політик А. Громико, який познайомився з О. Д. в домі Л., у мемуарах точно спостеріг: «Я чому-то сравнил Довженко и Ливанова. Вероятно, потому, что видел их вместе, а они оба представляли наше искусство – и театр, и кинематограф. Внешне они были очень непохожими людьми. Довженко – среднего роста, подтянутый, эмоциональный, а рядом был огромный, внешне спокойный, но с взрывным темпераментом Ливанов. А в искусстве они были единомышленниками». У часи опали, коли від О. Д. відвернулася більшість його оточення, Л. незмінно підтримував майстра. У свій день народження в 1945 О. Д. занотував, що до нього прийшли з квітами й привітаннями С. Герасимов, Л., В. Шкловський, Ю. Єкельчик і «стара приятелька» Е. Шуб, тоді як з України було єдине вітання – та й те надіслане на ім'я Ю. Солнцевої. У січні 1946 Л. запросив О. Д. із Солнцевою на день народження дружини, хоча й пожартував, що коли його питатимуть, чому О. Д. був у нього, відповість, що той сам прийшов, без запрошення. Утім, мало хто зі знайомих наважувався тоді запрошувати О. Д. навіть із застереженнями. Ю. Солнцева зберегла спогад про те, як на ранок після смерті чоловіка одним з перших прийшов Л. разом з Д. Шостаковичем, обидва «особенно волновались». У 1956 життя О. Д. обірвалося під час підготовчого періоду до знімання к/ф «Поема про море», завершеного в 1958 вже Ю. Солнцевою. Єдиними акторами, яких встиг затвердити на цей фільм особисто О. Д., став він сам (на роль Письменника) та Л. (на роль генерала Федорченка). Актор залишив спогади про обговорення ролі з О. Д., які розкривають режисерське бачення цього екранного героя: «Він був захоплений думкою створити образ генерала – не службіста і вояку, а селянина, якого історична необхідність змусила стати військовим. <...> у генералі найяскравіше втілилися риси людини нашого часу, що пройшла важкий шлях, риси героя тяжкої і складної долі. Учасник усіх воєн, він зумів зберегти в собі ніжну душу. Незвичайне хвилювання відчуває він, ступаючи на живу землю... Він чує її серцем селянина». Наведені міркування свідчать, що О. Д. вкладав частку своєї особистості, онтологічного до-



Б. Ліванов
у фільмі
«Поема
про море»

свіду, накопиченого під час Другої світової війни, не лише в образ Письменника, якого планував зіграти сам, але й у персонаж, образ якого довірив утілити на екрані Л.

Вибрана фільмографія (актор): «Дубровский» (1936, реж. А. Івановський, Володимир Дубровський), «Депутат Балтики» (1937, реж.: О. Зархі, Й. Хейфіц, комісар Віхоров), «Свет над Россией» (1947, реж. С. Юткевич, Маяковський), «Михаил Ломоносов» (1955, реж. О. Івановський, Ломоносов), «А тепер суди» (1966, реж. В. Довгань, Богутівський), «Степень риска» (1968, за мотивами повісті кардіохірурга М. Амосова «Думки і серце», реж. І. Авербах, професор Михайло Іванович Седов) та ін.

Тв.: Поема про людину. *Полум'яне життя. Спогади про О. Довженка.* Київ, 1973; *Поэма о человеке. Довженко в воспоминаниях современников.* Москва, 1982.

Літ.: Іванова Е., Б. Н. Ливанов. Москва, 1955; Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956. Харків, 2013; Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. Київ, 2014; Муратов О. Земля мене до себе кличе. *Дзеркало тижня.* 2014. 5–11 вересня. № 1006; Громыко А. Памятное. Кн. 2. Испытание временем. Москва, 2015; РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 3. Ед. хр. 338. Л. 44.

Л. Новікова



ЛІДЗАНИ Карло / LIZZANI Carlo

(03.04.1922, м. Рим, нині Італійська Республіка – 5.10.2013, м. Рим, Італійська Республіка) – італійський режисер, сценарист, актор, історик кіно. Відзначений національною премією «Давид ді Донателло»/ David di Donatello за кар'єру (2007). З юності

співпрацював з редакціями журналів «Сінема», «Bianco e Nero». Брав участь у Русі опору як партизан, 1942 вступив до компартії Італії, після радянського вторгнення до Угорщини в 1956 вийшов з партії. Зберігав ліві переконання і знову повернувся до партії в 1972, коли її очолив Е. Берлінгуер (у 1984 зняв фільм «Прощання з Енріко Берлінгуером» / L'Addio a Enrico Berlinguer) про церемонію поховання політика в Римі). Як актор дебютував у ролі священника дона Камілло у фільмі Альдо Вергани «Сонце ще сходить» / Il sole sorge ancora (1946). Як кінодраматург співпрацював з майстрами неореалізму: Р. Росселліні, Дж. Де Сантісом, А. Латтуадою. У 1949 разом із Дж. Де Сантісом номінувався на «Оскар» за сценарій фільму «Гіркий рис» / Riso amaro. Автор і співавтор сценаріїв до 48 стрічок. Як режисер поставив понад 60 к/ф (21 документальний, 34 ігрових, 10 телевізійних), найвідоміші з яких: «Повість про бідних закоханих» / Cronache di poveri amanti (1954, приз Каннського МКФ), «Бандити в Мілані» / Banditi a Milano (1968), «Муссоліні останній акт» / Mussolini ultimo atto (1974), «Площа Сан Бабіла о 20 годині: марний злочин» / San Babila ore 20: un delitto inutile (1976), «Фонтамара» / Fontamara (1980), «Дорогий Горбачов» / Caro Gorbaciov (1988), «Целлулоїд» / Celluloide (1996). Домінантними темами творчості Л. були політика, мистецтво та кохання. Він досліджував у своїх екранних творах важливі тогочасні проблеми країни: підвищення рівня злочинності, тероризм, насильство серед молоді. Наприкінці 1990-х – на початку 2000-х Л. зняв серію документальних кінопортретів своїх видатних сучасників і друзів: Р. Росселліні, Л. Вісконті, Дж. Де Сантіса, П. Джермі, Дж. Монтальдо та ін. Підсумком його роздумів про мистецтво й життя став тригодинний документальний фільм «Мое двадцатое столетие» / Il mio Novecento (2010). У 1979–82 очолював Венеційський МКФ і вивів його з тривалої кризи. Викладав режисерську і сценарну майстерність в Експериментальному кіноцентрі в Римі (1968–74) і в Академії кіно та телебачення в Римі (2006–10). У 1998 опублікував збірку нарисів «Крізь ХХ ст.» / Attraverso il Novecento, до якої ввійшли, зокрема, анекдоти про світ неореалізму. У 2007 видано автобіографію режисера «Моя довга подорож крізь коротке сторіччя» / Il mio lungo viaggio nel secolo breve). Л. був ґрунтовно обізнаний з радянським кіномистецтвом і з творчістю О. Д., про вплив якого на італійський неореалізм написав у співавторстві зі сценаристом і критиком М. Мідюю статтю «Чого навчає Довженко». Знайомство італійської кіноспільноти з творчістю О. Д. почалося з показу «Землі» на першому Венеційському МКФ (1932). Автори статті відзначають: «Цей фільм приковував до себе увагу своєю побудовою сюжету, чистою лірикою, глибиною змісту і душевних переживань героїв». Звернення до теми природи і землі як основ людського буття

виявилось суголосним тогочасним художнім пошукам італійської кінематографії. А. Блазетті, якого критика визнала предтечею неореалізму і «батьком-засновником модерного італійського кіно», дебютував у режисурі фільмом на сільському матеріалі «Сонце» / Sole (1929), а його наступна картина «Матінка-земля» / Terra madre (1931) продовжила осягнення взаємин людини та природи. Проте римлянинові Блазетті звернення до стихії народного життя давалося нелегко. Для селянина за походженням О. Д. ця стихія була глибоко органічною, він спромігся розкрити на екрані складні конвенційні зв'язки, малодоступні розумінню містянина. Хоча деякі радянські коментатори простежують вплив на творчість Блазетті ідей С. Ейзенштейна і Л. Кулешова, є підстави вважати, що наявний також і вплив О. Д., відчутний зокрема в картині «1860» (1934), присвяченій гарібальдійському визвольному рухові на традиційно аграрній Сицилії. Темпоритм, образний стрій «1860» і «Землі», очевидна типажна подібність сицилійця Кармеліду до українця Василя підтверджують міркування Л. та Міди: «Дарма що вплив «Землі» проявляється приховано (хочеться навіть сказати, таємно), проте його відчували всі, у кого були очі, щоб побачити, і розум, щоб мислити». Автори фіксують оригінальні технічні способи, запозичені майстрами неореалізму в О. Д.: «вільний ритм розповіді, творчий монтаж, залучення до зйомок непрофесіоналів. Але при цьому вирішальне значення, особливо в «Землі», має внутрішній задух художника, його захоплення і правдива розповідь». Найближчим до естетики О. Д. режисером Л. та Міда вважають Р. Росселіні, у найкращих творах якого «ліризм завжди поєднується з громадським і духовним пафосом, і стиль його набуває епічного характеру, образи розкриваються в тій самій ліро-епічній <...> манері, що і в Довженка». Основні положення статті «Чого навчає Довженко» базуються на мистецькій інтуїції авторів та їхньому професійному досвіді й відображають наявну в італійському кінознавстві концепцію художнього зв'язку між творчістю О. Д. і неореалізмом.

Вибрані тв.: Італьянское кино. Москва, 1956; Чого навчає Довженко. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. Київ, 1973 (у співавторстві); Неореалізм і італьянская действительность. Кино Италии. Неореализм. Москва, 1989.

Лит.: Poppi R. Dizionario del cinema italiano. I registi: dal 1930 ai giorni nostri; Roma, 1993; Босенко В. 100 режиссеров итальянского кино. Москва, 2012.

Л. Новікова

ЛІНГАРТ Любомир / LINHART Lubomir

(28.06.1906, м. Прага, нині Чеська Республіка – 10.06.1980, м. Прага, Чеська Республіка) – чеський кінознавець, теоретик фотографії, публіцист, пере-

кладач та громадський діяч. З 1927 працював у кінокритиці, друкувався в журналах, щотижневиках, газетах. Організатор та голова фільмфотогрупи Лівого фронту (1931–34). Учасник Словацького повстання (1944–45). У 1945–56 працював на відповідальних державних посадах. Від 1956 – професор кінофакультету Академії мистецтв (Прага), завідувач катедри кінознавства. Написав низку книжок, присвячених різним проявам фотографічного мистецтва. Автор книжок: «Коротка абетка фільму» (1930), «Радянський фільм» (1936), «Ейзенштейн, Пудовкін, Довженко – три титани радянського і світового кіно» (1960), «Фільм і кіно в СРСР» (1962), «Олександр Родченко» (1964), «Фрідріх Ермлер» (1973), «Сергій Ейзенштейн» (1980). Виявляв інтерес до укр. кіно. Автор книжки «Іван Кавалерідзе і три етапи його кінотворчості» (Прага, 1962). Л. познайомився з О. Д. в липні 1930 в Празі. Пізніше написав спогади про це. «Довженко приїхав до Праги зі своєю чарівною дружиною – артисткою, режисером і товаришем у роботі Юлією Солнцевою. Я їх супроводжував. Розмовляли про фільми взагалі і про радянські зокрема, про українське кіно і кіно інших радянських народів. Який контраст це становило в ті часи з нашою країною! До війни в нас не зроблено жодного словацького фільму. А в СРСР з'явилися фільми також у кавказьких і середньоазійських народів, навіть у тих, що за царату не мали писемності. І, зрозуміло, ми говорили про стару й нову Прагу, якою вони обоє захоплювалися. Довженко відразу розгорнув конкретний план, майже сценарій фільму про Прагу, про контрасти в ній. Це та сама тема старого й нового, яка так характерно в найрізноманітніших варіантах проходить через усю творчість Довженка. Тоді ж Довженко продемонстрував для клубу кінорежисерів свої перші фільми. Вони нас вразили. Але власники кінотеатрів не хотіли радянських фільмів! <...> Тільки в 1931 фільми Довженка з'явилися на екрані завдяки Мирославу Іннеману, директорові кінотеатрів «Люцерн» («Ліхтар») і «Котва» («Якір») <...> / Там 16 січня 1931 відбулася прем'єра «Землі» Довженка, а 1 травня 1931 – «Арсеналу», на який люди йшли просто з першотравневої демонстрації». Знайомство Л. та О. Д. продовжилось у тому ж 1930, уже в Україні. «Перший раз ми зустрілися в Харкові після з'їзду пролетарських письменників. А в листопаді 1930 року – нова зустріч у Києві і, за збігом обставин, у готелі «Прага», де Довженко і Солнцева жили на горішньому поверсі. Їм було видно увесь Київ, чудове місто в садах, що розташувалося на пагорбах, як і Прага. З вікон відкривався краєвид – далеко, далеко, далеко за місто, кудись у гліб України. Довженко не міг не бачити перед собою природу, простір, далекі горизонти. Таким він був – так він любив, так жив і так творив». У наступній частині тексту Л. подав характеристику творчості О. Д.

За його переконанням, **О. Д., Ейзенштейн** та **Пудовкін** – найбільші імена у світовому кіно, поряд з якими можна поставити тільки імена **Ч. Чапліна** та **Д. В. Гріффіта**. «У світовій кінематографії Довженко навично стоїть серед її п'яти найвидагніших представників», – такий висновок **Л.**

Тв.: Sociální fotografie. Praha, 1934; Mezinárodní fotografie 1958. Praha, 1959; Jaromír Funke. Praha, 1960; Alexandr Rodčenko. Praha, 1964.

Лім.: Зустрічі й розставання. Praha, Moskwa, 1957. № 1; *Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця*. Київ, 1959; *Довженко і світ*. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. Київ, 1984.

С. Тримбач

ЛІСОВСЬКИЙ

Володимир Володимирович

(1894–?) – характерно-комедійний актор театру і кіно. У 1924–25 працював у Харківському драматичному театрі ім. І. Франка. У другій половині 1920-х – в Одеській українській державній драмі (тепер Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька). Після війни – актор Державного театру ім. ЛКСМБ (тепер Брестський академічний театр драми), де в 1950-х створив образ мужнього захисника фортеці у відзначеній премією Ленінського комсомолу (1967) виставі за п'єсою К. Губаревича «Брестська фортеця». За півтора десятиліття кар'єри в кіно (1924–40) зіграв у 36 х/ф, більшість з яких не збереглася. Знімався у фільмах В. Гардіна, П. Чардиніна, М. Шпиковського, Г. Тасіна, І. Кавалерідзе, Г. Гричера-Черикова, А. Кордюма та ін. **П. Масоха** у спогадах про добу ВУФКУ тепло відгукнувся про колегу: «Хто не знав тоді “Мамочку”, як звали на Одеській фабриці Володимира Лісовського? <...> Почавши з ролі попа в “Остапі Бандурі”, він познайомив нас далі з поліцейськими, президентом, генералами, дячками, п'яницями. Лісовський здебільшого грав негативних героїв, але той, хто знав “Мамочку” в житті, скаже: “Яка це була хороша і сердечна людина, добрий товариш і неабиякий актор”». **Л.** був знаним майстром епізоду. Хоча грав він переважно невеликі ролі, але знаходив для кожного екранного персонажа виразне



В. Лісовський у фільмі «Ягідка кохання»

пластичне рішення. У 1926 в режисерському дебюті **О. Д.** «Ягідка кохання» створив проїнятий гумористичними інтонаціями образ старого, якому Жан підкинув немовля. Властива виконавській манері **Л.** характерна виразність, уміння в індивідуальному образі окреслити впізнаваний тип, зробила цю двохвилинну роль промовистою і колоритною.

Вибрана фільмографія (актор): «Остап Бандура» (1924, реж. В. Гардін), «Мандрівні зорі» (1926, реж. Г. Гричер-Черіковер), «Гамбург» (1926, реж. В. Балюзек), «Микола Джеря» (1926, реж. М. Терещенко), «Тарас Шевченко» (1926, реж. П. Чардинін (1926), «Борислав сміється» (1927, реж. Й. Рона), «Черевички» (1927, реж. П. Чардинін), «Бенефіс клоуна Жоржа» (1928, реж. О. Соловйов), «Проданий апетит» (1928, реж.: М. Охлопков, Й. Рона.), «Фата моргана» (1931, реж. Б. Тягно), «Прометей» (1935, реж. І. Кавалерідзе), «Кармелюк» (1938, реж. Г. Тасін) та ін.

Лім.: Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004; Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі. *Крізь кінооб'єктив часу: Спогади ветеранів українського кіно*. Київ, 1970.

Л. Новікова



ЛОПАТИНСЬКИЙ

Фавст Львович

(29.05.1899, м. Львів – 03.09.1937, м. Київ) – режисер і актор театру й кіно, сценарист. Представник родини театральних діячів. Батько – актор і письменник Лев Васильович Лопатинський (1868–1914), мати – драматична актриса і співачка (сопрано) Філомена Миколаївна Лопатинська (1873–1940). Актор театру товариства «Руська бесіда» у Львові (1914–15), трупи театру «Тернопільські театральні вечори» (1915–16), «Молодого театру» в Києві (1916–1920), Першого державного драматичного театру УСРР ім. Т. Шевченка (1920–22). У 1918–19 служив в Українській галицькій армії в чині офіцера, потім в армії С. Петлюри. Соратник Леся Курбаса й один із засновників театру «Березіль» (1922–26). Зіграв такі ролі: кухарчук Леон («Горе брехунові», 1918), Циган і Пастух («Різдва́ний вертеп», 1919), маркіз Форліполі («Господиня трактиру», 1919), Ярема і Лейба («Гайдамаки», 1919, 1920, 1924), блазень («Макбет», 1920) та ін.

Л. виконував переважно гротескні та ексцентричні ролі, мав гарну циркову підготовленість і майстерно виконував трюки. У 1924 у Мистецькому об'єднанні «Березиль» поставив п'єсу Е. Толлера про стихійний бунт англійських робітників проти машин «Машиноборці», означену критикою як «кіновертепний монтаж», і комедію-водевіль М. Кропивницького «Пошились у дурні» (1923). Об'єднав естетику цирку й кінематографа в постанові за оповіданням Ю. Зозулі «Нові йдуть» і застосував цей досвід у роботі над виставою «Пошились у дурні». Режисер і сценарист на Першій кінофабриці ВУФКУ в Одесі (1926–33) і «Українфільму» в Києві (1930–37). У театральних і кінопостановках був приборником експресіонізму, який розглядав як «певну суму нових, свіжих, іноді надзвичайно влучних засобів, що виявляють глибoku сутність речей». На переконання Л., експресіонізм у кіно уможлилював умовність. Показовим зразком цього стилю став його х/ф «Кармелюк» (1931), який спричинив не лише дискусію про художнє втілення, але й звинувачення режисера в захопленні «буржуазно-націоналістичними ідеями». У 1926 Л. був запрошений як режисер на поставу сатиричної кінокомедії «Вася-реформатор» за сценарієм О. Д. Через виробничі проблеми, які постали в ході знімання фільму (керівництво кінофабрики звинуватило Л. в «неправильному виборі типажу і неправильному тлумаченні художньої сторони постанови»), завершення роботи над ним передали О. Д., для якого це був перший досвід режисури кіно. Фільм, як і наступна стрічка Л. «Синій пакет» (1926), не зберігся. Разом із О. Д. Л. виступив ініціатором організації в 1927 групи режисерів і акторів (до неї входили також А. Бучма, О. Перегуда, К. Кошевський, П. Долина та ін.), метою якої був захист творчих, матеріальних і мовних інтересів укр. кінематографістів. Ішлося, зокрема, про вимогу редактора Першої кінофабрики ВУФКУ (Одеса) послуговуватись у виробничих питаннях рос., а не укр. мовою, а також про систему оплати, згідно з якою, запрошеним з Москви кіномитцям нараховували гонорари, майже вдвічі вищі від передбачених укр. творцям. Л. на шпальтах журналу «Кіно» висловив переконання всіх учасників групи, коли обстоював необхідність «Тримати курс на притягнення кваліфікованих робітників, не зважаючи, розуміється, на їхнє національне походження, проте з обов'язковими можливостями будування українського фільму». У 1933 Л. був заарештований і на чотири місяці ув'язнений як учасник УВО. За чотири роки його репресовано за «фашистську контрреволюційну діяльність». На виконання наказу НКВС СРСР № 00485 від 11.08.1937 Л. розстріляно 03.09.1937. Реабілітований у 1962 «за відсутністю состава преступлення». У ході пов'язаного з процесом реабілітації слідства залучений як свідок режисер В. Кучвальський зазначив: «Як режисер на Одеській кіностудії Лопатинський користувався заслуженим



Плакат
до фільму
«Василина».
1927 р.

авторитетом. Антирадянських висловлювань від Лопатинського я не чув. З ним було цікаво бесідувати на різні творчі теми, історичні й сучасні. Він добре знав історію України, живопис, літературу, а також театр. По літературній роботі Лопатинський був добре обізнаний у кінодраматургії, мав художній смак, як кінорежисер також був цікавим, творчим працівником, що вмів працювати з актором і гарно знався на знімальному процесі і його техніці». За десятиліття роботи в кіно Л. створив сім фільмів. Був першим вітчизняним кінематографістом, який зацікавився ідеєю міжнародної співпраці: з появою звуку в кіно 1929 планував зробити звукову екранізацію повісті І. Франка «Захар Беркут» у копродукції з європейськими партнерами, але тоді цей задум лишився невітленим. Сучасники вважали його, разом з О. Д., провідними режисерами укр. кіно.

Фільмографія (режисер): «Вася-реформатор» (1926, у співавторстві з О. Д.); «Синій пакет» (1926); «Василина» (1927) і «Суддя Рейтанесу» (інші назви – «Суддя Рейтан», «Двійник», 1929); «Кармелюк» (1931); «Висота № 5» (інша назва «Немає таких фортець», 1932); «Роман міжгрі'я» (1933).

Вибрані тв.: Експресіонізм в кіно. *Кіно*. 1926. № 6–7; Наша анкета *Кіно*. 1929. № 5.

Лит.: Марочко В. Зачарований Десною: Історичний портрет Олександра Довженка. Київ, 2006; Канівцев А. Умовно «компрометуючих» фактів у біографії режисера знайшли два (Фавст Лопатинський). *Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять: Статті й документи. Кінематографічні студії*. Київ, 2017. Вип. 5; Лаврентій Р., Телипська О. Фавст Лопатинський. Біографічна довідка. *Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять: Статті й документи. Кінематографічні студії*. Київ, 2017. Вип. 5; Уголовное дело с материалами производства по обвинению Лопатинского Фауста Львовича. ЦДАГО України. Ф. 263. Оп. 1. Спр. 56034.

Л. Новікова

**ЛЮБИМОВ****Юрій Петрович /****ЛЮБИМОВ Юрій Петрович**

(30.09.1917, м. Ярославль, нині РФ – 05.10.2014, м. Москва, РФ) – рос. театральний режисер, актор театру і кіно, педагог. Художній керівник (1964–84, 1989–2011) і директор (1990–2011) Московського театру на Таганці. Н. а. РФ (1992), лауреат Сталінської премії (1952) і Державної премії РФ (1997). Один з найвизначніших реформаторів театру другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Закінчив Театральне училище ім. Б. Щукіна при театрі ім. Є. Вахтангова (1939). У 1946 прийнятий у трупі Театру ім. Є. Вахтангова. З 1953 викладав в училищі ім. Б. Щукіна. У 1963 зі студентами курсу А. Орочко поставив виставу «Добрый человек из Сезуана» за п'єсою Б. Брехта, його виконавці в 1964 утворили ядро трупі нового «Театру драми і комедії на Таганці». Вистави театру швидко завоювали величезну популярність і авторитет у СРСР і за кордоном, ставши одним з найпривабливіших символів свободи творчості й водночас цензурних утисків з боку влади. У 1983 Л. не повернувся до Москви із закордонного відрядження і впродовж кількох років працював у театрах Західної Європи. У 1988 повернувся до СРСР, отримав радянське громадянство, якого був позбавлений 1983. Робота Л. в Театрі на Таганці не раз супроводжувалася конфліктами в самому театрі й завершилася 2011 звільненням його керівника за власним бажанням. Після цього, уже в Театрі ім. Є. Вахтангова та ряді ін. театрів, режисер поставив кілька вистав (зокрема, «Бесы» за романом Ф. Достоевського), які дістали високу оцінку критиків, театральної громадськості. Від 1941 Л. знімався в кіно, здебільшого в ролях другого плану. Зокрема, це ролі у х/ф «Дни и ночи» (1943, реж. О. Столпер), «Беспокойное хозяйство» (1946, реж. М. Жаров), «Голубые дороги» (1946, реж. В. Браун), «Кубанские казаки» (1950, реж. І. Пир'єв), «Композитор Глинка» (1952, реж. Г. Александров), «Каин XVIII» (1963, реж. Н. Кошеварова та М. Шапіро) та ін. Зіграв ролі у х/ф О. Д. «Мичурин» (1948, перекладач) та «Прощай, Амери-

ка!» (кореспондент Блейк) у властивій для актора іронічній та емоційно-відкритій ігровій стилістиці. Л. залишив спогади про О. Д. У його «Рассказах старого трепача» О. Д. – найзгадуваніший персонаж. Мемуарист відтворює епізоди роботи над фільмами «Мичурин» та «Прощай, Америка!», дає характеристику стосункам О. Д. і його найближчих співробітників. Підкреслює химерні сторони поведінки О. Д. Стверджує, що О. Д. мав намір запросити його на роль Андрія у фільмі «Тарас Бульба». Розповіді усні, записані з магнітофона. Вочевидь, більшість із них – акторські етюди з певним авторським «збагаченням» оповідуваних історій.

Вибрані тв.: Рассказы старого трепача. Москва, 2001.

Літ.: Мальцева О. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. Санкт-Петербург, 1999; Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. Москва, 1999.

С. Тримбач

**ЛЮБЧЕНКО****Аркадій Панасович**

(20.03.1899, с. Старий Животів, нині Вінницького р-ну Вінницької обл. – 25.02.1945, м. Бад-Кісінген, нині ФРН) – письменник, редактор. Член літературних об'єднань «Гарт», ВАПЛІТЕ, Пролітфронт. Автор збірок оповідань, повістей, п'єс. Виступав у ролі критика, зокрема кінострічок: рецензії на х/ф «Злива», «Коліївщина», «Богдан Хмельницький» та ін. З 1944 – в еміграції в Німеччині. Один із співтворців нового театру, символом якого був Лесь Курбас, організатор і редактор Українського видавництва, один з ініціаторів та член літературно-мистецької організації ВАПЛІТЕ (1925–27), пізніше «Літературного ярмарку» (1929), потому Пролітфронту (1930). У 1920 Л. стає актором Державного театру ім. І. Франка, багато гастролює з трупією по Україні. Грав у виставах «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Лісова пісня», «Суєта», «Лихі пастухи», «Фуенте Овехуна», «Еуген Нещасний» та ін. У 1923 разом з Ю. Смоличем, прибувши до Харкова з театральною групою, стають членами театрального «Гарту», пізніше й літературного. З 1924 Л.

обіймає посаду секретаря центрального бюро театрального «Гарту», працює в секторі художньої літератури. У більшості цих організацій брав участь і О. Д. У «Щоденникових записах» Л. згаданий лише один раз – у саркастичній репліці щодо своєї «другорядності»: «Я пасинок у влади. Я не сіль. Сіль – Корнійчук, Бажан і навіть Панч, не кажучи вже про Любчика Аркашу. Вони I-го рангу, я другого». Як і О. Д., Л. вів щоденник. Н. Чиж дослідила прояви авторського в «Щоденникових записах» О. Д. та Л., здійснила порівняльний аналіз текстів двох авторів, вплив щоденникової форми на їхні літературні твори.

Вибрані тв.: Проста історія. Харків, 1930; Власність. Новели. Харків, 1933; Земля горить: П'єса на 4 дії. Харків, 1933; Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник. Харків, 2005; Вибрані твори. Київ, 1999.

Лит.: Чиж Н. Жанровий статус та роль щоденників у літературі. Щоденники Олександра Довженка та Аркадія Любченка. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. 2010. Т. 135. Вип. 122.

С. Тримбач



ЛЮБЧЕНКО

Микола Петрович

(літературне псевдо Кость Котко)

(29.02.1896, м. Київ – 08.12.1937, Ленінградська обл., нині РФ) – прозаїк, журналіст. Закінчив Третю київську гімназію (1914), після чого вступив на філологічний факультет Київського університету. У 1918, за гетьманату, у Бердичеві вступив до підпільної партії боротьбистів. При поваленні гетьмана був комісаром міста, організував газету «Свобода» при штабі повстанських військ. До встановлення радянської влади працював у Бердичеві з підпільним більшовицьким ревкомом, з березня 1919 – заступник голови Бердичівського революційного комітету. У 1920 – член Київського губернського виконавчого комітету, потім губернського революційного комітету й водночас редактор ряду радянських газет. У березні 1920 Л. вступив до ВКП(б). У 1921–24 працював у Народному комісаріаті закордонних справ: завідувач відділу інфор-

мації, уповноваженим в Одесі, першим секретарем повноважного представництва у Варшаві (Польща), старшим референтом у Народному комісаріаті закордонних справ. У 1924–29 – працівник редакції газети «Комуніст»: завідувач відділу, згодом член редколегії. У 1929–31 – радник повноважного представництва у Празі (тодішня Чехо-Словаччина). З грудня 1931 по травень 1934 – голова Української організації Всесоюзного товариства культурних зв'язків із закордоном. Статті, фейлетони, памфлети, гуморески друкував у всіх республіканських газетах і журналах. Видав 20 книжок гумору і сатири. Серед них: «Альманах трьох» (1920), «Петлюрія» (1921), «Чудоправ-майстри» (1922), «Без штепселя», «Дивовижна пригода з гречкою», «Обличчям до спини», «Як воно там за кордоном» (1927), «Істукрев», «Сонце поза мінаретами», «Сто годин на добу» (1928), «Теж люди» (1929), «Останній полон», «Щоденник кількох міст» (1930), «Трагедія і фарс» (1933). Заарештований 04.12.1934. 14.01.1935 виключений із членів ВКП(б) «як активний учасник контрреволюційної організації». З примусу, під тиском слідства Л. визнав «належність до боротьбистського крила блоку контрреволюційних націоналістичних сил». Вирок Військової колегії Верховного суду СРСР: позбавлення волі на 7 років з конфіскацією особистого майна. Після перебування в кількох концтаборах був засуджений до розстрілу. Вирок виконано 08.12.1937 в Ленінградській обл. 04.08.1956 реабілітований посмертно. Л. та О. Д. співпрацювали в системі Народного комісаріату закордонних справ. У 1924 в часописі «Знання» опубліковано сатиричний памфлет Костя Котка (Л.) «Істукрев» («Історія українських революцій») з ілюстраціями О. Д. Це сатиричні малюнки «Бігун Петлюра», «Бігун Скоропадський», «Бігун Винниченко». «У цій іскрометній політичній сатири письменник з гнівом і пристрастю розвінчує укр. буржуазно-націоналістичне охвістя, крок за кроком простежує ганебний шлях зрадництва і морального розкладу цих духовних ліліпутів, показує справжнє обличчя запроданців інтересів народу», – підцензурний коментар І. Золотоверхової, Г. Коновалова у книжці «Довженко-художник» (1968), типовий для часів УРСР.

Лит.: Остання адреса: Розстріли соловецьких в'язнів з України у 1937–1938 роках. Київ, 2003. Т. 2; Шевченко С. Архіпелаг особливого призначення. Київ, 2006.

С. Тримбач

ЛЮБЧЕНКО

Панас Петрович

(02.01.1897, м. Кагарлик, нині Київської обл. – 30.08.1937, м. Київ) – укр. і радянський державний і партійний діяч. Нагороджений орденом Леніна (1935). Народився в селянській родині колишніх



кріпаків. У 1909 закінчив двокласну сільську школу, а в 1914 – Київську військово-фельдшерську школу. У 1917 склав іспити екстерном на атестат зрілості при Київському навчальному окрузі. Квітень 1914 – лютий 1917 – помічник лікаря (фельдшер) у рос. армії. Існують свідчення, що в 1917–

19 навчався на лікарському факультеті Київського університету Святого Володимира. З 1913 – учасник революційного руху (ліве крило укр. партії есерів). З весни 1917 – член Центральної ради від УПСР. За гетьманату П. Скоропадського – член нелегального ревкому в Києві від «боротьбистів». У березні 1919 відбувся розкол партії, після чого Л. увійшов до керівництва Української партії соціалістів-революціонерів-боротьбистів (комуністів), трансформованої у серпні того ж року в Українську комуністичну партію (боротьбистів). У березні 1920 з іншими лідерами «боротьбистів» увійшов до складу КП(б)У. У 1927–34 – секретар ЦК КП(б)У. Активно підтримував кампанії з переслідування політичних опонентів *Сталіна*. З 1933 – перший заступник голови Ради народних комісарів УСРР, з 1934 – голова Ради народних комісарів УСРР, з 1934 – член Політбюро ЦК КП(б)У. Л. виступив як «громадський обвинувач» на процесі СВУ (1930). Відіграв одну з головних ролей у процесах колективізації в Україні, конфіскації продовольства в селян, що стало однією з причин Голодомору 1932–33. У 1927–37 за участю Л. розроблялося чимало заходів ЦК КП(б)У і Ради народних комісарів щодо розвитку освіти, театрального мистецтва, літературної діяльності, народної творчості, проектування культурно-мистецьких інституцій тощо. З 1934 *Сталіна* почало непокоїти те, що вплив вихідців з «інших партій» (Л., А. Хвилі та ін.) пересильює авторитет його ставлеників – С. Косіора, П. Постишева, В. Галицького. З 1936 фабрикується справа про «буржуазно-націоналістичну організацію колишніх боротьбистів». Л. заступився за свого арештованого друга А. Хвилю, начальника управління у справах мистецтва при Раді народних комісарів УСРР, колишнього боротьбиста. 29.08.1937 на пленумі ЦК КП(б)У (20–30.08.1937) перший секретар ЦК КП(б)У С. Косіор виступив з доповіддю «Про буржуазно-націоналістичну антирадянську організацію бувших боротьбистів і про зв'язки з цією організацією Любченка П. П.», зокрема, заснованій на свідченнях А. Хвилі. 30.08. Л. відкинув звинувачення. Під час перерви (за відсутності Л.) пленум ухвалив рішен-

ня виключити його з Політбюро і складу ЦК КП(б)У і партії, зняти з посади голови Раднаркому, передати справу Л. до НКВС. Одразу після постанови присутнім було повідомлено, що Л. застрелив дружину і самого себе. За іншою версією, його з дружиною застрелили енкаведисти. Л. був однією з чільних постатей, які обстоювали національно-культурну реформу в країні. Як і М. Скрипник та О. Шумський, вважав, що укр. мова має домінувати в суспільно-політичному й культурному житті країни, ключові посади мають обіймати етнічні українці. Водночас подальший поступ України пов'язував лише з її перебуванням у складі СРСР. О. Д. та Л. майже ровесники, але якщо Л. – один із фундаторів Української комуністичної партії (боротьбистів), то О. Д. долучається до неї вже напередодні її саморозпуску. Достеменно невідомо, як відбулося їхнє знайомство, але в 1920-х вони – активні учасники процесів національно-культурного будівництва: О. Д. як мистець, Л. як організатор. У травні 1936 О. Д. під час перебування в Києві спілкується з укр. партійною елітою (С. Косіором, П. Постишевим), буває вдома в П. Постишеву, другого секретаря ЦК КП(б)У. Під час виступу на Київській кінофабриці (15.09.1936) О. Д. говорить про виховання режисерських кадрів, апелюючи до Л. як до близького знайомого, особи, перед якою він може обстоювати свої переконання, авторитетного творця культурної політики. «Я звернувся до голови СНК тов. Любченка і сказав: «Для мене прийнятне виховання молоді, але я повинен сказати свою думку із цього приводу. Якби я міг як професор режисури викладати будь-якій кількості студентів свою дисципліну, то я не можу таку ж кількість виховувати». У «Щоденникових записках» улітку 1952 О. Д. згадує, як на початку 1930-х під час роботи над х/ф «Іван» складав плани реконструкції міста, які позиціонує «як реконструкцію життя і природи». Зокрема, йшлося про насадження садів, про що мріяв усе життя. Після переїзду уряду України до Києва О. Д. ввели до складу урядової комісії з реконструкції міста, він виступив з доповіддю на засіданні Політбюро ЦК КП(б)У, де були присутні Косіор і Л. О. Д. мав намір написати оповідання про те, що з «того вийшло» (тобто з планів щодо реформ). В одному із донесень агента спецслужб від 20.08. 1938 цитується фраза О. Д. щодо Л.: «Ми з Панасом – старі друзі». 10.10.1954 у «Щоденникових записках» О. Д. знову звертається до теми укр. партійно-державної еліти 1930-х, коли пише про трагедію взаємин з «маленькими сірими людьми» влади: «С большим трудом поддавался я их обработке. Они возненавидели меня. Их власть должна ненавидеть мою художническую власть». У його нотатках: «Незнание укр.(аинского) языка. Факт аморальный. Нигде в мире. Скрипник, Любч(енко), Косиор и пр». Водночас ініціювання, створення та відродження бага-

твоя культурних інституцій Л. свідчить, що він був одним з небагатьох прихильників «укр. справи» в укр. радянському істеблішменті.

Літ.: Шаповал Ю. І. Україна 20–50-х років: сторінки ненаписаної історії. Київ, 1993; Лозицький В. Політбюро ЦК Компартії України: історія, особи, стосунки (1918–1991). Київ, 2005; Олександр Довженко. Виступ на Київській кінофабриці 1936 року. *Кіно-Театр*. 2006. № 6; Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків, 2013; Шаповал Ю. Любченко П. П. *ЕСУ*. Київ, 2017. Т. 18; Олександр Довженко. Документи і матеріали спецслужб: зб. архів. док.: у 2 т. Київ, 2021.

О. Волошенюк

ЛЮДВИНСЬКИЙ

Василь

(?-?) – хлопчик-актор у стрічках Першої кінофабрики ВУФКУ (1922–30) та Одеської кіностудії (1931–39). Особливо плідним для юного виконавця став 1926, коли він знявся в шести х/ф: «Бухта смерти» (Павлик, реж. А. Роом), «У пазурях радянської влади» (Васько, реж. П. Сазонов), «П. К. П» (селянський хлопчик, реж.: А. Лундін і Г. Стабовий), «Спартак» (брат Спартака, реж. Е. Мухсін-Бей); у біографічній драмі П. Чардиніна «Тарас Шевченко» (1926) створив образ Тараса в дитинстві (А. Бучма, який зіграв у цій картині дорослого Шевченка, згодом зняв Л. в ролі хлопчика-ліфтера у своїй режисерській роботі – екранізації роману Г. Данилевського «За стіною» (1928)). У 1926 Л. виконав у сатиричному х/ф за сценарієм О. Д. «Вася-реформатор» (реж. Ф. Лопатинський, О. Д.) головну роль – сина фабричної робітниці Васю, якого вабить романтика



Виробництво ВУФКУ 1926 року

„ВАСЯ РЕФОРМАТОР“

КОМЕДІЙНИЙ ФІЛЬМ

Сценарій та постановка худ. ДОВЖЕНКА

пригод. Серед здійснених Васею «реформ» – перетворення церкви на кінотеатр, а попа – на кіномеханіка. Фільм не зберігся.

Вибрана фільмографія (актор): «Марійка» (піонер Тишко, реж. А. Лундін, 1925), «Свіжий вітер» (хлопчик, реж. Г. Стабовий, 1927), «Черевички» (хлопчик, реж. П. Чардинін, 1927), «Безпритульні» (Вася, реж.: Д. Ердіман, Я. Геллер, 1928), «Хлопчик з табору» (Сашко, реж. О. Штрижак, 1930), «Вовчий хутір» (хлопчик-партизан, реж. О. Штрижак, 1931), «Морський пост» (червонофлотець Бочкарьов, реж. В. Гончуков).

Літ.: Капельгородська Н., Глушенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ, 2004; Миславський В. Одеса... Німе кіно. 1897–1930. Харків, 2015.

Л. Новікова



ЛЯТОШИНСЬКИЙ

Борис Миколайович

(03.01.1895, м. Житомир – 15.04.1968, м. Київ) – композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч. З. д. м. УРСР (1945). Н. а. УРСР (1968). Лауреат Сталінської премії СРСР (1946, за «Український квінтет»; 1952, за музику до х/ф «Тарас Шевченко», реж. І. Савченко, 1951), Державна премія УРСР ім. Т. Шевченка (1971, посмертно, за оперу «Золотий обруч»). Нагороджений орденом Леніна (1960) та ін. орденами й медалями СРСР. Закінчив Житомирську гімназію (1913), юридичний факультет Київського університету Св. Володимира (1918, у роки навчання, з 1913, також студював теорію композиції у Р. Глієра), Київська консерваторія (1919, клас композиції Р. Глієра). Від 1919 – викладач композиції та оркестрування, у 1935–68 – професор, у 1944–49 – завідувач катедри теорії музики цієї консерваторії. Водночас у 1936–37 і 1941–44 (в евакуації в Саратові) – професор Московської консерваторії (викладав оркестрування). Поміж учнів композитори: О. Балакаускас, І. Белза, Р. Верещагін, В. Годзяцький, Л. Грабовський, Л. Дичко, О. Канерштейн, І. Карабиць, К. Кара-Караєв, М. Поллоз, В. Польовий, В. Сильвестров, Є. Станкович, Г. Таранов, І. Шамо, Ю. Шуровський та ін.; музикознавці, зокрема Н. Матусевич, Т. Бондаренко (Тер-Ованесова); диригент І. Блажков. У 1920-х – член

Асоціації сучасної музики і голова її Київської організації, член оргбюро Спілки радянської музики України (1932–39), голова Спілки радянських композиторів України (1939–41), потім – член правління Спілки, одночасно – оргкомітету Спілки композиторів СРСР (1939–48), правління Спілки композиторів СРСР (з 1948). Іменем композитора названо музичну школу № 1 у Житомирі (де також відкрито його кімнату-музей), Харківське музичне училище, Київський камерний хор (унаслідок його об'єднання з новоствореним камерним оркестром 1992 створено Ансамбль класичної музики ім. Лятошинського), вулиці в Києві (Голосіївський р-н), Житомирі, Луцьку. У 1995 засновано премію ім. Б. Лятошинського. Композиторові присвячено к/ф «Осіньні мініатюри» (реж. Б. Небієридзе, 1984) та «Борис Лятошинський» (реж. В. Скворцов, 1994). Творчий доробок Л. охоплює: опери «Золотий обруч» («Захар Беркут», «Беркути») та «Щорс» («Полководець»), вокально-симфонічні («Урочиста кантата», кантата «Заповіт»), оркестрові (5 симфоній, балада «Гражина», симфонічна поема «На берегах Вісли», сюїти з музики до к/ф «Кармелюк» і «Тарас Шевченко» та ін.), камерні ансамблеві (зокрема, «Український квінтет») та сольні інструментальні, хорові (оригінальні й обробки народних пісень) композиції, камерно-вокальну лірику, оркестрування творів інших авторів (зокрема, опери «Тарас Бульба» М. Лисенка), музику до драматичних вистав, кінофільмів тощо. Автор великого епістолярію, публікацій у періодиці. Композиторська спадщина Л. належить до шедеврів художньої культури світового рівня. Митець-новатор, представник модернізму, у його музичних творах різних жанрів проявилися риси нової музики, експресіонізму, імпресіонізму, неофольклоризму. «Симфоніст за особливостями світогляду й музичного мислення. Творчість вирізняється глибиною філософсько-етичних концепцій, яскравим індивідуальним стилем», осягненням глибинних суперечностей буття суспільства у ХХ ст. Мав високий міжнародний авторитет. Однак у 1930–40-х його творчі напруження зазнали несправедливої тенденційної критики (зокрема, Постанова ЦК ВКП(б) про оперу «Велика Дружба» В. Мураделі від 1948). Уперше Л. звернувся до роботи в кінематографі, коли був уже відомим і визнаним майстром. Восени 1932 митець почав співпрацювати з ККХФ. У листах до свого вчителя і друга Р. Глієра він зазначав: «У меня главная новость – это то, что я уже поступил на кинофабрику в качестве композитора для звуковых фильмов. Думаю, что не буду жалеть...». Загалом композитор створив музику до 15 к/ф (1932–1960), де проявилися вищевказані риси його художнього стилю. На переглядах фільму «Арсенал» Л. зустрівся з О. Д. У подальшому двох митців пов'язували творчі й дружні стосунки. Йому належить музика

до х/ф О. Д.: «Іван» (у співавторстві з Ю. Мейтусом, 1932), документального «Визволення» (реж. О. Д., Ю. Солнцева, 1940). Композитор згадував: «За последнее время я написал звуковую (впрямь озвученную) картину “Два дня” и половину музыки к картине “Иван”. Т[ак] к[ак] композитор Мейтус не успел всего написать, да и не поладил немного с Довженко, то он (Довженко) просил меня принять участие в картине. Если будете смотреть “Иван”, то мои №№: вступление и “Ледоход”, “Ударники” и все в 5-й и 6-й частях». Музика фільму «Іван» лірико-драматична, патетико-романтична, вона виявляє внутрішній зміст візуального ряду. Тематизм позначено симфонічним розвитком, завдяки чому муз. супровід піднімається до рівня філософських узагальнень. О. Д. високо цінував музику Л. до х/ф, зокрема фільму «Два дні» (1927, реж. Г. Стабовий, озвучений 1932). А патетичний музичний ряд у сцені зборів робітників Дніпробуду у фільмі «Іван» уважав зразковим щодо емоційного впливу музики на глядачів. «Олександр Петрович, – пише у спогадах І. Белза, – як ніхто інший, міг цінувати майстерність і майстрів. До них він відносив і Лятошинського, який незмінно відповідав йому любов'ю і повагою. В уста “великого німого” Довженко і Лятошинський вклали справді дивовижні звуки». Простежуються точки дотику в осягненні однієї й тієї ж сюжетної основи в опері «Щорс» Л. та однойменному х/ф О. Д. (музика Л. Кабалевського, 1939). Спільним для обох митців було виявлення національно специфічних рис художньої образності, підкреслення її духовного сенсу, що надавало трагедійному змістові цих творів гуманістичного звучання. Серед нездійснених спільних творчих планів О. Д. та Л. – х/ф «Тарас Бульба».

Музика до к/ф: «Кармелюк» (реж. Ф. Лопатинський, 1931, озвучений у 1932), «Любов» (реж. О. Улицька, О. Гавронський, 1933), «Червона хустина» (реж. Л. Френкель), «Щасливий фініш» (реж. П. Коломойцев, обидва у співавторстві з Г. Тарановим), «Кришталевий палац» (реж. Г. Грічер-Черіковер, усі – 1934), «Новели про героїв-льотчиків» (1937, реж. О. Уманський, обидва у співавторстві з І. Белзою), «Полум'я гніву» (1955), «Іван Франко» (у співавторстві з М. Колесою, в обох реж. Т. Левчук), «Кривавий світанок» (реж. Олексій Швачко, обидва – 1956), «Григорій Сковорода» (1959), «Повія» (1961, в обох – реж. І. Кавалерідзе) «Летючий корабель» (реж. М. Юферов, 1960) та ін.

Літ.: Белза І. Про творчість Б. Лятошинського. *Радянська музика*. 1934. № 10; Запорожець Н. Б. Лятошинський. Москва, 1960; Фількевич Г. Музика Б. Лятошинського до кінофільму «Тарас Шевченко». *Українське музикознавство*, 1968. Вип. 3; Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ 1969; Фількевич Г. Музика в українських художніх фільмах: дис. канд. мист-ва. Київ, 1971; Белза І. Автор «Арсеналу». *Полум'яне життя: спогади про Олександра Довженка*. Київ, 1973; Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Киев, 1977; Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы : 2 ч. Ч. 1. Киев, 1986; Копиця М. Симфо-

нії Б. Лятошинського. Епоха, колізії, драматургія. Київ, 1990; Пархоменко Л. Лятошинський Борис Миколайович. УМЕ. Київ, 2001. Т. 3; Фількевич Г. Кіномузика Б. М. Лятошинського. Мистецькі обрії 2004: альманах. Київ, 2005. Вип. 7; Борис Лятошинський – Рейнгольд Гліер: епістолярна спадщина. Київ, 2016.

О. Литвинова



ЛЯШЕНКО

Лука Іванович

(12.11.1898, с. Житне, нині Сумської обл. – 01.12.1976, м. Київ) – актор, сценарист, письменник, кінорежисер. Закінчив Київський музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка (1930). Працював на Одеській (1928–32) та Київській кінофабриках ВУФКУ, «Українфільмі». Зазнав репресій 1935 і 1946, реабілітований у 1955. Знімався у х/ф: «Знайоме обличчя» (1929, начальник партизан), «Хліб» (1930, червоноармієць), «Останній порт» (1935, матрос із Прилук), «Троє з однієї вулиці» (1936, Антон, вантажник), «Перемога» (1938, Фомін), «Йшов солдат з фронту» (1939, Зіновій Петрович), «Дружба» (1941, директор МТС), «Григорій Сковорода»



Кадр із фільму «Щорс».

Л. Ляшенко (дід Чиж) – другий ліворуч. 1939 р.

(1959, кріпак). Автор сценаріїв х/ф «У заметах» (1930), «Вовчі стежки» (1931, у співавторстві і реж.-постановник), «Степовий цвіт» (1931, режисер-постановник), книжок: «У заметах» (Харків, 1930), «За екраном» (1961), «Панас Горнятко» (1962), «Битва з чорним бароном» (1963; 1984), «Блискавиця темної ночі» (1965; 1972), «Дивосил» (1970; усі – Київ) та ін. Автобіографічна повість «Шість хлопців і сьомий Лука» лишилася неопублікованою. Знявся у х/ф О. Д. «Земля» (1930, молодий куркуль) та «Щорс» (1939, дід Чиж і командир Северин Черняк). Л. – актор універсального обдарування, соціальна типажність, психологізм його екранних образів поєднувалися з умінням дистанціюватися від своїх героїв, надавати їм легкого гротескного забарвлення.

Лит.: Мистецтво України: Біографічний довідник. Київ, 1997; Безручко О. Л. Ляшенко. ЕСУ. Київ, 2017. Т. 18.

Л. Новікова

Національна академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського

Наукове видання

Олександр Довженко:
МІЖ ТОТАЛІТАРИЗМОМ
І НАЦІОНАЛЬНОЮ ІДЕЄЮ

Енциклопедичний словник

Том 1
А-Я

Редакторка-координаторка
Олена Щербак

Операторка
Ірина Матвеева

Верстка
Марина Голеня

Дизайн обкладинки
Людмила Настенко

Підписано до друку 02.02.2023
Формат 84×108/16
Умов. друк. арк. 29,9. Обл.-вид.арк. 32,15
Наклад 50 прим.

Адреса редакції
01001 м. Київ-1, вул. Грушевського, 4

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 1831 від 07.06.2004