









О ЛЕКСАНДР

ВИДАВНИЦТВО ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Д

ОВЖЕНКО

Т В О Р И

В П'ЯТИ

Т О М А Х

Т О М

ЧЕТВЕРТИЙ

„ДНІПРО“, КИЇВ, 1965

У2
Д58

Редакційна колегія:

*О. Т. Гончар, М. Т. Рильський, О. М. Підсуха,
Ю. І. Солнцева, М. П. Стельмах*

Редактор тома *О. М. ПІДСУХА*



КИЇВСЬКА КНИЖКОВА ФАБРИКА „ЖОВТЕНЬ“



УБЛІЦИСТИЧНІ СТАТТІ ТА ВИСТУПИ



РАДЯНСЬКА ЛЮДИНА — ПРЕКРАСНА

Наші фільми виходять на екран у прекрасний, глибоко інтересний час. Я хочу, щоб свідомість величі нашого часу завжди будила натхнення у нас, радянських митців.

До мирного змагання, до мирного співіснування радянський уряд кличе всі держави світу і серед них Сполучені Штати Америки. Коли з цих позицій дивитись на програму будівництва нашої країни, проголошену в проекті Директив XX з'їзду нашої партії, можна сказати лише одне: душа радіє, що дожили ми до цього великого і прекрасного часу.

Сьогоднішня радянська людина цілком інша, ніж людина не тільки дореволюційна, а навіть та, що жила п'ятнадцять-двадцять років тому. Темпи її життя і праці, духовні особливості, культурний рівень, освітній ценз, завдання, що постають перед нею,— все виросло, все змінилося.

Шоста п'ятирічка — новий величезний крок у нашому розвитку на шляху до комунізму.

Ось чому від нас, митців, сьогодні вимагається особливої, натхненної праці. Наше завдання — утвердити в мистецтві образ народу, його безнастанне внутрішнє збагачення, молодість і силу, його духовну красу. Ми зобов'язані створити для людства колективний портрет свого народу, правдивий і гідний його високого покликання.

Для того щоб випускати багато добрих фільмів у шостій п'ятирічці, ми перш за все мусимо позбутися хиб,

типових для наших сценаріїв. У нас кінчився період, бідний на фільми, а разом з ним і період забуття простої людини. Не можна тему простої людини трактувати в мистецтві як буденну, дрібну тему. В рядовій радянській людині може і повинен вміщатися наш світ. Не треба дрібнити. Для втілення в мистецтві образу сучасника треба мислити завжди значними соціальними категоріями в усій різноманітності суперечностей, почуттів, з глибокими підтекстами, у невсипущому відчутті загальної великої картини життя. Інакше на екрані дедалі частіш почнуть з'являтися ходячі схеми замість живих радянських людей. Не можна замінювати людські почуття міркуваннями, складність стосунків — субординацією, характери — посадами, а творчість у кіно — холодним редагуванням, яке приводить до одноманітності у фільмах.

Треба поважати у глядачеві його розум.

Головна вада наших фільмів у тому, що їх творці ніби не хочуть зважати на високий інтелектуальний рівень нашого народу, на зростання його естетичних вимог. У нас більше, ніж у будь-якій іншій країні, людей з вищою освітою. Середня освіта стає загальною, політична стала всенародною, технічна — неминуче обов'язковою.

Великі справи та благородні цілі високо піднесли свідомість і духовну могутність радянських людей. І вони з гирким подивом одвертаються від творів, у яких з ними розмовляють, як з першокласниками, а багатогранність художніх образів підміняється утилітарною прямолінійністю, яка і рухає схематичне, повчальне дійство. Інтелектуальний рівень багатьох наших фільмів занижений.

Нам треба творити мистецтво, що несло б у собі високу, передову мисль, показати людей душевно багатих, мислячих, не піддаючись спокусі пустих сюжетів, натуралізму, буденщини і т. ін. Треба боротися з безконфліктністю та банальним лакуванням життя, але не треба боятися показу гармонійних благородних почуттів, бо в них — краса людини. Недарма одна з колгоспниць, виступаючи якось у Спілці письменників, спитала: «Чому ви не даєте творів, де ми побачили б приклади красивих взаємин, гідних радісного наслідування, що радували б нас, де ми побачили б втіленою своєю мрією?»

Прокласти шлях до серця людини — це ж прекрасно. Прокласти шлях народу до народу — велике діло. Остан-

ні події — візити наших державних діячів в країни Азії— це великі події, майже безприкладні своєю красою і значенням, вони хвилюють серця мільйонів. Може людина помилитися в людині, але не можуть народи помилятися в народах. Не можуть помилятися мільйони в мільйонах. Коли сотні мільйонів людей поділяють нашу радість і люблять нас — зачинателів великої епохи соціалізму, епохи всесвітнього братерства,— значить, радянська людина — прекрасна. І давайте нести це як прапор. Давайте покажемо на екрані високий образ радянської людини, красу її прагнень і високе її призначення.

14 лютого 1956 р.

НА ДОПОМОГУ ЖІНКАМ І ДІТЯМ НАРОДНОЇ ІСПАНІЇ

«Я ненавиджу фашизм і зневажаю його уже хоча б тому, що він служить цілям роз'єднання людства, а не цілям його об'єднання»,— так сказав великий пролетарський письменник О. М. Горький. Так повторюємо за Горьким і ми.

Ми, більшовики, служимо цілі об'єднання людства. Відколи стоїть світ, відколи гріє сонце, ніколи ще нікому не випадало таке почесне й велике завдання, як нам. Що ми проробили за час нашої революції, за дев'ятнадцять років? Перемігши на фронтах, ми несемо культуру, несемо щастя, несемо розумне життя всім народам, які населяють великий Радянський Союз. А що несе фашизм? Смерть, пустку, занепад, ганьбу.

Ми несемо світло не тільки у великі міста, не тільки в наші українські, російські й інші села, ми несемо світло й у наші колишні пустелі, в тайгу. А Гітлер несе пустелю в університети, несе занепад у театри, в літературу, мистецтво. Ми будуємо за проводом Комуністичної партії своє господарство, будуємо санаторії, будуємо виші. Гітлер будує тюрми, будує концентраційні табори, будує казарми з метою перетворити весь світ у вимуштрувану німецьку казарму.

Товариші, ми несемо на своєму прапорі те, що давно вже втратила буржуазія,— гуманізм, несемо його у всіх виявах свого соціалістичного будівництва. Цей великий прапор, який був запаскуджений, засмічений буржуазією, кинутий нею, ми не віддамо нікому.

Ми знали про Іспанію з літератури, знали її мистецтво, її живописців, знали імена великих людей іспанського народу. Сьогодні ми знаємо іспанський народ по його блискучій героїчній боротьбі. Гідний пошани і прекрасний народ, який так само, як і ми билися, б'ється зараз за своє щастя.

Дорогі товариші — робітники, службовці, художники, артисти, вчені! Допоможімо іспанському народові всім, чим можемо, морально й матеріально.

29 вересня 1936 р.

ПРО ХУДОЖНЄ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

Причини недоліків художнього виховання наших дітей — не в дітях, а в педагогах, у їх культурному і художньому рівні, в їх можливостях.

Яка мета мистецтва? На це питання даються десятки різних відповідей. Кажуть, що мета мистецтва полягає в підвищенні культури суспільства, художнього смаку, що мистецтво — це розвага, насолода і т. д. і т. ін., але всі визначення мети мистецтва того чи іншого суспільства кінець кінцем зводяться до утвердження цього суспільства в часі, тобто в безсмерті.

Висока мета мистецтва нашого соціалістичного суспільства, як авангарду людства, зобов'язує нас, працівників мистецтва і політиків, поставитись до справи художнього, творчого виховання дітей з глибокою увагою і відповідальністю.

На всіх ділянках мистецтва — і в театрі, і в співі, і в малюванні, і в скульптурі — з таких причин, як відсутність достатньої принципності, відсталість критичного фронту, легковажність і лінощі, обивательщина і міщанство, відсутність високих і неухильних вимог, — на всіх, повторюю, ділянках мистецтва багато виникло і твердо відклалося такого, з чим настав уже час почати серйозну боротьбу, як з бракоробством на підприємствах.

Художнє виховання дітей завжди залежить від художнього обличчя батьків. Отже, як неможливо вилікувати руку чи ногу від лихоманки (малярії), а треба лікувати весь організм, так само піднесення художнього виховання дітей на вищий рівень треба розглядати в загальному плані піднесення творчого життя.

Я думаю, що вам, комсомольцям, найдорожчому, що є в країні, треба взяти на себе цей великий обов'язок — стати ініціаторами й організаторами піднесення творчого життя в загальнодержавному масштабі.

Дивлячись виступи колективів і окремих дітей Києва та Київської області, я прийшов до таких висновків.

Багато хто з керівників колективів просто відбував «олімпіадну повинність».

У процесі підготовки олімпіаді не було надано в достатній мірі національного обличчя. В основі цього сумного факту лежало, на мою думку, неправильне розуміння інтернаціоналізму. Внаслідок цього деякі школи марно витратили багато часу й енергії на такі речі, добре виконати які вони не могли.

Було мало гумору, жартів, веселого руху, всього того, що притаманне нашому народові і особливо дітям.

Неправильним і шкідливим було намагання вдавати з себе дорослих артистів та артисток великих театрів. На манері багатьох, безперечно, високообдарованих маленьких дівчаток, які радували нас на олімпіаді, знати пальці мами, що старанно навчала дитину театральних, тривіальних рухів та «драматичних» інтонацій.

Було багато неохайно одягнених дітей. Так не можна виходити на сцену. Наче забули, що в мистецтві сцена — святе, святкове місце. Особливо для дітей. Треба, щоб діти на сцені викликали замилювання, щоб самі вони згадували про свої виступи, як про свято, і щоб готувались до них, як до свята.

Для дітей олімпіада — не тільки змагання. Олімпіада повинна бути святом, як у стародавніх греків.

Тому чистота, охайність, ретельність, оригінальність, смак і досконалість повинні бути обов'язковими на олімпіадах.

«Усяка зовнішня пристойність має свою внутрішню моральну основу», — писав Гете. Ми часто про це забуваємо, дотримуючись прислів'я: «Аби душа чиста, а личаки хай собі».

Я дивлюсь на вас, товариші комсомольці, як на найпередовішу молодь світу, я хочу, щоб вашому внутрішньому багатому змістові відповідала зовнішня краса. Ви молоді, перед вами далекий шлях. Я питаю: чи не забули ви чого?

Я був з вами у визвольному поході на Західну Україну. Я радів і пишався, дивлячись, як красиво ви несли своїм братам свою більшовицьку гідність, і розум, і освіту, і слова великого вчителя — Леніна.

І я не раз, признаюся, згорав від прикрості, коли бачив, що недостатність зовнішньої пристойності у декого з вас заважала вашій гідності в очах людей, безперечно, набагато менш розумних, інтересних і глибоких, ніж ви.

У нашому майбутньому зростанні, всепереможному, як саме наше життя, те, що ми будемо зовнішньо охайними і красивими, відповідно до свого внутрішнього змісту, дасть тільки користь.

Вміти творити — це не означає вміти лише добре малювати чи добре ліпити. Я думаю, що вміти творити — це означає бути також мислителем своєї епохи, свого часу, бути на рівні передових ідей свого часу, бути виразником інтересів свого суспільства.

Як жаль, що в картинах і скульптурах багатьох наших художників так мало краси. Ці художники здаються мені іноді людьми без свого ідеалу краси. Тому їх картини не радують і не хвилюють нас. Вони натуралістичні, описово-побутові, і в них майже ніде нема справжнього інтересу і любові до людини. Такі художники біжать в обозі за сферою ідей, тим-то в нас майже нема портретів наших кращих людей, а якщо і є, то ці люди на портретах десь далеко і не зовсім, як кажуть, у фокусі, і всі вони замазані фарбами, наче портрети робили альфрейники.

Стародавні греки були звичайними людьми. Іли вони багато часнику, цибулі, поганого хліба і пили погане вино, а створювали філософію, математику — усю ту величезну культуру, про яку Маркс сказав усім вам відомі слова. Не всі греки були такими красивими, як скульптури, що залишились після них. Не всі були афродітами, геркулесами, аполлонами, але в них був ідеал краси, і вони бачили її в різних проявах, увічнювали її, вчилися у неї краще жити на світі.

І от мені хотілось би, щоб у нас, у людей, які створили величезні цінності, ідеал краси був об'єктом широкої популяризації, широкої пропаганди і щоб його прагнули люди справжньої творчості.

Що є красивим?.. Красиві події Великої Жовтневої

соціалістичної революції, красиві творці високих форм продуктивності праці, красиві маси людей, які йдуть на визволення своїх братів, красиві люди, які створили високі врожаї; краса у велетенському інтелекті людей, краса в мудрості, в розумі, у здібностях молоді, але треба знайти для її вираження відповідні форми, і такі, що коли художник переносить її, розуміючи, відчуваючи життя, на полотно, то щоб перед картиною люди шапки скидали, ходили навшпиньках, говорили пошепки або мовчали і радувались. Ось чого мені, митцеві, хочеться.

Повертаюсь до олімпіади. Репертуар, український зокрема, був, на мою думку, вельми убогий. На це я хочу звернути вашу увагу. І педагоги, і, на жаль, композитори мало знають українських пісень. Вони користуються здебільшого заспіваними й переспіваними на пластинках та по радіо піснями. Таких приблизно є з півсотні. А тим часом пісень на Україні є кілька тисяч — і багато чудесних.

Отже, треба буде в наступному році особливу увагу приділити величезним народним скарбам і подбати про те, щоб вони засяяли всіма барвами.

Наші українські поети і композитори створили мало пісень для дітей, мало поезій, мало музики. Чому б Києву не завести собі традиційну київську пісню? Чому б Київ не міг мати щовесни нову пісню?

Треба, щоб питання художнього виховання дітей у нас обмірковувались частіше, з залученням громадськості для того, щоб наступні олімпіади готувати не наскоком, а заздалегідь. Давайте зробимо олімпіаду 1941 року зразковою, враховуючи все до найменших деталей, які стосуються й самих учасників, дітей, щоб показати, що наш народ і наша молодь при наявності всіх сил, які ми зараз маємо, при наявності того керівництва, яке в нас є, можуть створити ще в тисячу разів більші цінності, ніж досі створені, хоч і створене досі — прекрасне.

16 серпня 1940 р.

ВОРОГ БУДЕ РОЗГРОМЛЕНИЙ

Чорний отаман, проклятий народом, проклятий сотнями мільйонів пограбованих, знедолених, голодних жителів розтерзаної і замученої Європи, кинув на нас своїх майстрів смерті і руйнування. Кинув, як і личить розбійнику, вночі, без попередження, без будь-яких приводів з нашого боку.

Гітлер несе нам поневолення і смерть. Видно, невесел його діла. Видно, застаріла ненависть до Радянського Союзу прорвалась у нашого ворога, як гнійник. Видно неминучість близького краху і загибелі позбавила його останньої краплі розуму і кинула його, цього скаженого собаку, на нас.

Своїм розбійницьким нападом Гітлер розпочав проти нас війну. Радянський Союз відповів оголошенням священної Вітчизняної війни проти фашистських бузувирів.

Сто дев'яносто три мільйони наших сердець здригнулися в гніві. Образа національної честі, знищення культури, підлість і розпуста, голод і бідування населення, сльози і горе вигнанців, дикий антисемітизм, зневажання елементарних прав, руйнування на землях французьких, чеських, сербських, голландських, бельгійських — нескінченний перелік злочинів фашистів.

Світова війна вступила в нову фазу. Почалася найбільша битва в історії людства.

Відповімо ж на удар стократним ударом, щоб фашизм-гітлеризм був стертий з лиця землі!

До зброї, Радянська Україно! Розправляйте свої могутні крила, богунці, терці, боженківці, пархоменків-



О. П. Довженко. Фото кінця 40-х років

ці — один одного кращий, один одного сильніший,— щоб передавалась слава ваших бійців від роду до роду довгі віки.

До боротьби, дорогі мої брати-співвітчизники, за честь, за свободу!

До зброї!

До праці!

До самовідданості!

27 червня 1941 р.

ДУША НАРОДНА НЕПОДОЛАННА!

Україно-батьківщино! Велика земле наша, чесна, прекрасна мати, ти в огні. Тебе завалено німецькими мерцями. Укривавили вони тебе своєю ганебною сукровицею, засіяли своїми проклятими кладовищами, валяються, як сміття, по твоїх широких ланах, розторгані й мерзлі.

А ті мерці, які ще живі, мучать тебе в передсмертній люті, палять тебе вогнем, грабують, плюндрують красу твою і багатства, здобуті чесною працею синів і дочок твоїх.

Матір наша рідна, велике твоє нещастя, та великі ж і люди твої, твої діти.

Великий і незламний народ твій, народ-трудівник, народ-воїн, народ-лицар. Не підкорився він мерцям. Жива душа народна, жива, неподоланна!

Живуть в народній душі великі імена Наливайка, Богдана Хмельницького, Богуна, Кривоноса, Трясила, Кармалюка і кличуть до бою за свободу, за життя України, за славу.

Спалили клятї гітлерівські недолюдки Чернігів, зрівняли з землею, та не спалили славного імені Щорса, Боженка. І запалала древня Чернігівщина священним полум'ям гніву і ненависті до мерців-окупантів.

Смерть фашистським окупантам! Прокочується партизанська луна по всій Україні. Сорок мільйонів українських сердець, гнівних, обурених, натхнених ненавистю, готують могилу гітлерівським мерцям-гнобителям.

Шалійте, фашисти! Скаженійте, лютуйте, мерці! Все одно не подолати вам України, не жити на ній вам, а тліти... Скоро, скоро

...на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люди на землі.

Це заповів нам ясний геній слов'янства, наш поет, художник і борець Тарас Шевченко. Велика людина, якою пишається народ наш і наші братські народи. Великий патріот українського народу, батько його поезії, його добрий геній, дорогий і близький кожному, хто любить свою Батьківщину, хто не зраджує її, не продає, хто бореться за її життя і щастя. Великий безсмертний Кобзар наш, могилу якого над Дніпром осквернили фашистські мерці.

Не забудемо і не простимо!

Кобзарю наш великий! Український народ святкує сьогодні вашу дорогу пам'ять в умовах безпощадного смертного бою з лютим ворогом людства, з насильниками і гнобителями, що їх ви так ненавиділи колись.

Народ святкує вашу пам'ять і славить ім'я ваше «в сім'ї вольній, новій», в сім'ї радянській, на всіх фронтах, сильний духом, численний і збройний. Славить вас, великого ворога ворогів наших, на велетенських снігових полях боїв у партизанських лісах зі зброєю в руках, омий кров'ю і потом труда нечуваних битв.

Славить на фабриках і заводах, де кується наша зброя.

Славить і в знедолених полонених хатах і таборах, де мучаться в неволі люди наші, де б'ються серця надією на визволення, на перемогу.

Живе Радянська Україна!

Лунає по ній голос великого поета:

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.

Живе поет! Живуть його слова. Живуть гасла Радянської України, що ніколи не буде німецькою рабинею.

З українського міста Луганська, де починалася наша перемога над німцями у 18-му році, ми, вільні сини українського народу, кличемо:

Ми тут! Ми на Батьківщині! На Батьківщині!
Ми почали наступ! Міцніше зброю!

Нема на світі сили, що подолала б нашу силу!
Вперед, до перемоги! Слава великому Кобзареві!
Слава українському народу-бійцю!
Слава збройним сином його, бійцям-героям

Червоної Армії!

Слава партизанам! Слава безстрашним партизанам
України, Шевченковим дітям!

Щоб же розквітала і сяяла ваша слава довгі віки,
щоб передавалася і піснею звучала із роду в рід, і при-
крашала чесну землю нашу українську, і з далеких май-
бутніх радянських часів освітлювала чистим світлом ваш
труд боїв у цю велику епоху і ваші безсмертні імена.

10 березня 1942 р.

УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ

Українська пісня! Хто не був зачарований нею, хто не згадує її, як своє чисте, прозоре дитинство, свою горду юність, своє бажання бути красивим і ніжним, сильним і хоробрим?

Який митець не був натхнений її багатючими мелодіями, безмежною широтою і красою її образів, її чарівною силою, що викликає в душі людській найскладніші, найтонші, найглибші асоціації, почуття, думки і прагнення всього, що є кращого в людині, що підносить її до вершин людської гідності, до людяності, до творчості.

Який боєць не знаходив для себе в українській пісні сили і завзяття, бойової щедрості, любові до народу, презирства до ворога і до смерті.

Виринають з сивизни століть і проходять гордою ходою перед нашими воїнами славні прадіди — Байда-Вишневецький, Дорошенко, Нечай, Богун, і Богдан, і славний Морозенко, і козаки Швачка та Голота — і кличуть до бою за Батьківщину. І Щорс, і богунці.

Який трудівник — ой у лузі та ще й при березі, чи у полі на роздоллі, чи серед степу широкого, чи на морі глибокому, чи у шахті під землею, чи на заводі за верстатом — не почував легкості і бадьорості од її геніального ритму?

Яка мати не співала цих легких, як сон, пісень над колискою дорогих дітей своїх?

Яка дівоча весна не приносила кохання на її крилах?

Українська пісня — це геніальна поетична біографія українського народу. Це історія українського народу,

народу-трудівника, народу-воїна, народу, що цілі віки бився, як лев, за свою свободу, що цілі віки витрачав усю свою силу, свою кров, своє життя, як казав великий Шевченко, «без золота, без каменю, без хитрої мови» на виконування у боротьбі свободи, права на повноцінне життя, на виявлення в житті всіх своїх здібностей!..

Тяжка була історія. Кривава, бодай не вернулась. І народ, якого позбавляли багатьох можливостей, у кривавій боротьбі вилив свою душу, свій поетичний геній в єдине, в що міг,— у пісню, в безсмертну українську народну пісню. Українська пісня — це бездонна душа українського народу, це його слава.

Наша дума, наша пісня
Не вмре, не загине,
От де, люди, наша слава,
Слава України.

Даремно пробують гітлерівці задушити наш народ. Живе народ, живе його душа! Лунає українська пісня од Білого моря до Чорного. На всіх фронтах співають її кращі сини України — більшовики,— ідучи до бою проти пса Гітлера, ідучи на смертний бій із грізною зброєю в руках, з братами-народом пліч-о-пліч, з гордими прадідівськими іменами в гарячих, гнівних серцях і в піснях.

Честь, і вічна слава, і добра пам'ять достойному сину українського народу композитору Миколі Лисенку, який в найпохмуріші царські часи, часи народної темноти, не кинув народ свій, а ціле життя своє присвятив збиранню української народної пісні, який вчився у народу (як він казав, «вчився на сірій свитині, на грубій сорочці, на дьогтяних чоботях — там душа божа сидить»), який увесь свій талант і многолітній труд поклав на те, щоб знайти, зберегти перли народної творчості, обробити їх і повернути народу, повернути нам, любовно очищені й витончені, як скромний дар достойного сина і учня своєму батькові — народу-вчителю.

22 березня 1942 р.

УКРАЇНА У ВОГНІ

Від Сяну до Дінця простяглися довгі, довгі шляхи, міста, і села, і передмістя, і всюди жіночий незабутній плач. Плакала Україна:

— Ой сини мої, синочки, діти мої, на кого ви мене покидаєте? Огляньтесь. Чи є на світі ще такі поля, такі пшениці, сади, таке небо?

Горіли поля, палав хліб. Чорний дим здіймався до неба, як народний гнів, як гнів мужів-воїнів, праворуч, і ліворуч, і позаду, скільки сягає око...

Виють собаки ночами, віщують недолю, і невидані птахи літають над нами вночі і віщують недолю, і ревуть воли і корови і віщують недолю.

Земля наша українська, мученице наша, у вогні ти, у вогні!

— Діти наші!

— Брате мій, муже мій коханий!

— Батьку наш молодий, заріже нас фашист! Вип'є дитячу кров, заморить нас вошами та голодом. Батьку наш красивий...

Прощайте, мої ніжні квіти, прощайте, ми повернемось!

Ми повернемось!

Не плакали дівчата. Напували холодною водою і мовчки вдивлялися в очі широко відкритими очима й мовчазно питали тривожну долю свою:

— Що чекає мене? Що чекає красу мою дівочу, мою молодість?

У дівочих очах був невимовний сум і тяжке передчуття неолі.

Завмерли серця дівочі в німій тузі.

Мільйони краших синів України відходили на схід, залишаючи за собою небачене німецьке кладовище.

Як розповісти про це? Коли ми спалювали свої хати, з ворогом у них, і тікали в ліси і яри, оглядаючись на своє горе.

— Прощайте, діти наші і дружини наші!

За ваші муки не пошкодуємо ні заліза, ні крові, ні поту, ні праці, ні найзаклятішої палкої ненависті, ні життя свого. Щоб вічно жила земля наша українська, щоб ніколи народ наш не став рабом, ніколи і нізащо.

Відколи світ стоїть, не була Україна такою багатого і пишною, такою небачено прекрасною, як в те літо. Хто пройшов по ній — не забуде повік.

І ніколи над світлою і радісною красою не нависали такі темні хмари.

Ніколи ще краса не була знівечена шрамами таких злочинств, як злочинства ворогів наших — фашистів.

І стоїть Україна перед нашим духовним зором у вогні, як неопалима купина.

Горить і буде горіти до смерті в наших серцях безмежна любов до великої нашої Матері.

Не перевелася для нас краса її. Печать трагедії зроби́ла її ще прекраснішою, ще дорожчою для нас.

Не переведуться і багатства її, доки живі будуть її діти, сини і дочки, які завжди люблять працю, все хороше, все красиве. Доки живі будуть її сини-воїни під червоними прапорами Леніна з твердою рукою і щедрим серцем.

Сину, брате мій дорогий, товаришу мій! Не шкодує нічого для перемоги, визволителя і месника, загартований у боях, слава тобі!

Ти був щедрим на жертви! Із страшним громом і скреготом зубовним висаджував у повітря ти здійснену мрію свою — заводи і фабрики.

Ти не пошкодував свого первістка — неоціненну дніпровську греблю — Дніпрогес, величне творіння твого генія. Мільйони кубометрів бетону замісив ти своїми молодими ногами, наспівуючи нові пісні серед дорогих запорозьких могил.

І от — прощай, Дніпрогес! Вкоротили ми тобі віку — так треба. Не судилося тобі світити нам — не світи ж і фашистському кату.

Підіймайтесь, ревіть, пороги! Розливайся, Дніпре, рознеси по всіх морях невтримний гнів наш, нашу безсмертну волю! Не за горами наша перемога. Замісимо ще новий бетон і зведемо тебе, Дніпрогес. Ще могутніше і прекрасніше засвітиш ти тоді добрим людям уже на вічні часи.

Так жертвувати міг тільки народ, натхнений вченням Маркса — Леніна, народ радянський, богатыр-воїн!

Не пропадуть марно ці жертви, не зникнуть з людської пам'яті небачені пожежі і гнівна сила народних жертв. Чорний дим, що піднявся над нашою розтерзаною землею до самого неба, як суворий і грізний заповіт, як грізний заклик до помсти,— хто його забуде? Хто забуде чудові жита наші, наші пшениці, сади наші, всі наші колгоспні широкі простори, що зріли такими плодами, такою красою, такою любов'ю і гордістю праці людей наших, якої ще не бачив світ? Хто забуде, як горіли вони? Як нищились і роздирались вони вогнем і залізом?

Ніхто і ніколи! Наша жертва буде в пам'яті вічно. Довгі віки будуть світити вогні наших жертвоних пожеж у серцях грядущих поколінь усіх слов'ян і всіх народів, як гігантський і величний знак нашої могутності та величі в годину лихоліття, коли вирішувалася на землі нашої доля людства.

Так за Дніпро, славні лицарі, за сади, за фабрики наші по вовках фашистських, по гаду Гітлеру — вогонь! У самісінькі їхні вовчі морди, щоб осліпли вони і провалилися крізь землю!

Юначе-воїне! Тебе ростила й виховувала велика партія. Вона готувала з тебе будівника соціалістичної держави, людину прекрасної епохи великих робіт.

Ти виріс мужнім і добрим від природи, що в українців м'яка і добра, ти був увесь у праці творчій, і вся земля твоя, твої неосяжні поля уже почали співати пісню твоєму натхненню, і твої старі батьки раділи, дивлячись на тебе, і молоділи душею.

Років через п'ятнадцять, у розквіті віку твого, ти невпізнанно перетворив би свою землю. Ти насадив би сто мільйонів фруктових дерев на Україні, ти змінив би її пейзаж і навіть клімат і жив би в саду своєму, оспіваний своїми поетами, прославлений своїми митцями.

І я, митець твій, що поставив метою свого життя звеличчування твого імені і твоєї епохи, вмер би, щасливий

твоїм щастям та щастям і красою дітей твоїх і твоїх братів — радянських народів.

Юначе мій, товаришу, добрий, щирий і мужній, забудь доброту свою!

Вдерлася в наше життя жорстока, лиха година.

Людожери з Рейну завалили собою нашу Україну як обвалом.

Упало на нас німецько-фашистське зло.

Україна у вогні! Україна в ярмі!

Юначе, брате мій, приховай доброту свою. Стань жорстоким душею, ненавидь ворога-людожера.

Нехай захлинеться він од ненависті твоєї, хай згине від твого вогню.

Будь бездонно щедрим на відплату за зло, заподіяне тобі!

Нічого не забудь, жодної сльози!

Цілься, снайпере, соколе!

Цілься, партизане!

Дивись, на твоїй мушці не людина. Це мерзотник, який зламав твоє життя, вдерся на твою чесну землю і сказав:

«Я прийшов знищити твій рід. Я знищу твоїх маленьких синів, щоб не було в тебе роду.

Я згвалтую і оскверню твою дружину, твою наречену, щоб не було в тебе роду.

Я заморю голодом твоїх батьків, щоб не було в тебе імені.

Я спалю твої старовинні міста, щоб не було в тебе історії.

Я знищу пам'ятки твоєї культури, щоб не було в тебе душі.

А народ твій я замучу тифозною вошею і каторжною працею, щоб залишилась від нього лише купка рабів, наймитів моїх.

На землі твоїй я поселю 25 мільйонів німців, датчан, голландців...»

Годі! Генуг!

І полилася кров.

Вся тупість, вся жорстокість, все безумство ніцшеанствуючих ефрейторів, моральних і фізичних дегенератів — все звалилося на нас.

Земле моя українська, яка погань повзе по тобі!

Садисти, що живцем спалюють, тисячі людей наших

закопують живих у землю, мучать полонених, ховаються в боях за спиною жінок наших. Каті, які спорудили тисячі шибениць по всій Україні.

Буде суд. Він не за горами. Буде судитися теперішне з минулим, буде судитися світло з мороком.

З усіх кінців світу мільйони розтерзаних, задушених, повішених, спалених, утоплених, отруєних, закатованих, розстріляних, зарізаних, заколотих, роздертих чоловіків, жінок і дітей — жертв безумної гітлеріади — встануть із закривавленої землі і простягнуть свої страшні руки.

Товариші мої, сини мої! За нашу українську радянську культуру — вогонь! Бийте фашистів нищівно, по-запорозьки!

Весна йде. Іде наша більшовицька весна, наша перемога.

Пильно дивіться вперед. Ось вони сунуть у психічну атаку, п'яні вбивці ваших добрих, привітних матерів. Ось вони, мерзотники-дикуни з джунглів фашистської Німеччини, кривава пляма ганьби й занепаду людства — фашисти, гітлерівська банда.

Скорботними і сповненими надії очима дивляться на схід наші рідні, вони кличуть нас і шлють нам з своїх покраяних горем сердець свої благословення, свої надії. Вогняними птахами летить їх поклик до нас, кружляє над нами.

«Діти мої,— пише одна мати,— бажаю вам швидко перемогти і повернутися додому, до своїх сімей, до своїх дітей, до своїх батьків, а особливо до матері, у якої серце обливається кров'ю від люті до ворога. І приходять та мить — відчуваєш слабкість свого здоров'я, але думаєш, коли б пустили на фронт, то, здається, сама знищила б цілі ворожі дивізії, а Гітлера роздерла б на шматки, а його паскудне м'ясо повісила б на сухе дерево, щоб не оскверняти його поганим тілом надр нашої землі, щоб чорні птахи клювали йому очі.

Чекаю я, мої діточки, вісті від вас, що Гітлер повішений на гілляці українського старого сухого дуба, того, що в Чорному лісі. Я сама посадила його років п'ятдесят тому. Мила моя Україно, я знаю, що Союз наш Радянський непереможний».

Так за матерів наших, за наших дорогих — вогонь! Вогонь до самого неба, хлопці! Щоб не лишилася марною

жодна пролита материнська сльоза, щоб сяjala вона, як крапля священного вогню, щоб освітлювала вона ваші лицарські серця і підносила дух ваш до найвищих вершин благородного гніву і ненависті, до найвищої готовності на безсмертні подвиги і на саму смерть, кому доведеться вмерти. І якщо вмерти, то вже так, як уміють вмирати тільки герої-більшовики, молоді віком і великі душею товариші наші.

Нічого, нічого не шкодувати: ні праці, ні ненависті, ні тягаря бою, ні страху бою, ні натхнення бою, ні самого життя!

Все, все віддати, все вичерпати, коли вже на те пішло. Всю свою бездонну слов'янську українську душу, щоб тисячі років люди читали ваші безсмертні імена стоячи, щоб гриміли вони, як громи.

Будьте ж безстрашні й щедрі! Не бійтеся героїчної смерті! Не бійтесь!

Воїне, сину мій дорогий! Вогонь за Леніна, за великого Леніна, який поставив тебе першим під свій червоний прапор, просвітив тебе і вивів у перші ряди гідних народів людства.

Брате мій дорогий, колгоспнику, шахтарю, агрономе, вчителю, інженере, студенте!

Вогонь по ворогу культури Радянської України, по вбивцях і душителях російського, українського, білоруського, єврейського народів, по обманщиках, по зрадниках і продажних душах, що торгують народом України!

Небачений вогонь за Україну, за Радянську Україну! За Радянський великий Союз і за все слов'янство!

Вогонь за урожай на землі нашій, политій кров'ю нашою і славних прадідів наших — запорожців!

За чистосортне насіння, за племінних корів і коней, за кращі в світі, прекрасні колгоспні сади, за пасіки, за квіти, за все, що цвіте!

За колгоспні наші, рідні, вічні, неосяжні народні українські ниви, кращих, радісніших за які немає ніде в світі!

Вогонь!

За все вистраждане і завойоване дідами й прадідами нашими, за все побудоване нашими благородними, чесними руками — вогонь, рідні мої, вогонь!

Ненавидьте гітлерівське рабство, як смерть!

Любіть Радянський Союз, як життя!

Життя перемагає, життя переможе!

Хай живе і красується земля наша українська, радянська!

Хай живе і процвітає великий Радянський Союз!

І хай безсмертними стануть ваші дорогі імена!

31 березня 1942 р.

ЛИСТ ДО ОФІЦЕРА НІМЕЦЬКОЇ АРМІЇ

(Лист до ворога)

Офіцере! Хто ви в минулому — інженер, чи агроном, чи кандидат наук? Чи архітектор, чи художник, чи, може, професіонал війни? Мені однаково. Сьогодні ми стоїмо один проти одного на моїй сплюндрованій українській землі, а між нами — вирита могила.

Я — син українського народу. Мені сорок дев'ять років. За професією я кінорежисер. Мої фільми демонструвалися у вас в Німеччині. В 1930 році у Берліні на Курфюрстендамі і на Унтер-ден-Лінден в кінотеатрі «Камера» довго демонструвався мій фільм «Земля». Я жив тоді в Берліні, мав друзів серед працівників німецької культури і не раз бував у них в гостях.

Тепер ви мої «гості». Хтось із вас спить на моєму ліжку, обідає за моїм столом, складає плани поневолення мого народу в моєму робочому кабінеті. Ви — завойовники. І коли я згадую про все це — мені робиться смішно. Чим ви думаєте і що ви робите? Ви завойовники народів у середині ХХ століття?!

Я немало прожив на світі і немало бачив і думав. Я вас питаю: хіба сьогодні можна одній державі завойовувати другу? Адже такий спосіб розв'язання взаємин між народами людство давно вже пережило. Це — анахронізм, і це було б сьогодні смішно, коли б не було так небачено жахливо. Не засобами воєн, тим більше тотальних, мусять сьогодні люди завойовувати собі щастя, і особливо німецький народ, який я називав колись народом золоторуким. А зараз на золотих руках у вас по-

одросали звірячі кігті — хайль Гітлер! Боже мій, який колосальний дивовижний абсурд!

«Але ми завоювали майже всю Європу,— скажете ви.— Наполеон не зробив того, що зробили ми під Гітлером!»

Добре. Я не буду нагадувати вам, чим кінчив Наполеон. Нагадаю лише, що проти Наполеона бились німецькі партизани за свою свободу, і ваш орден «залізний хрест» родився у цій визвольній боротьбі, а ви зараз заробляєте його на чужих пожежах.

Ви завоювали Європу. Добре. Але скажіть мені, скажіть своїм солдатам, де ж ваше щастя?

Чому ж немає радості перемоги у вас і у ваших солдатів?

Чому тривога все більш і більш охоплює ваші душі?

Чому смуток, і невдоволення, і грізні передчуття гризуть ваше серце?

Чи не тому часом, що ви пролили багато людської крові, знедоливши десятки мільйонів людей?

Так, тому. Життя не прощає убивцям, незалежно від суспільних законів.

Може, тому, що вас ненавидить весь світ?

Так, і тому. Бо рушієм і мірою життя є добро, а не зло, дружба, а не зненависть і не поневолення.

А найголовніше, мій непроханий кривавий гостю, тому, що нечуване недобре діло, в яке поверг вас ніцшеанствуючий маніяк Гітлер, не може кінчитися вашою перемогою, і ви або вже знаєте це і боїтеся собі признатися, ховаючи це в підсвідоме, або лише відчуваєте, і вам якось важко й каламутно, як проклятим чи засудженим. Ось чому ваша інтелігентність так часто впадає в жорстоку брутальність, і ви вчиняєте тоді з своїми солдатами огидні злочинства, що викликають у нашого народу законне почуття зненависті до вас, і гніву, і бажання битися з вами до останньої краплі крові.

Ми немало труда зараз докладаємо, аби навчити наш народ не ототожнювати слово «німець» зі словом «Гітлер» чи «фашист», бо треба ж подумати і про життя, а не тільки про вашу смерть, правда? Адже народи безсмертні, правда?

Це ж правителі приходять і відходять, а народи вічні, правда?

Мені приємно думати, мій враже, що ви читаете мого листа. Значить, ви ще живий. Ви ще маєте відстрочку у шохвилинної смерті. У ваших дітей десь горять очі, як свічечки, од зворушливих молитов за ваше життя. Де вони? Чи побачите ви їх? Чи, може, згниють і ваші кості у степах України серед мільйонів кісток ваших нещасливих солдатів?

«Я ні про що не хочу думати. Я солдат, виконавець! За нас усіх подумає Гітлер!» — скажете ви самі собі.

Ой, неправда! Думайте! 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 — друг народів, а не кат. Скоро спитають 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, обдурив нас?

Що ви, мій враже, скажете тоді своїм замученим війною солдатам? Ви скажете: справа уже не в Гітлері і не в фашизмі. Справа в нещасній долі Німеччини. Тепер Німеччині смерть. А якщо Німеччині смерть, то й мені, як вірному її синові, жити нічого, і я краще з честю умру в бою.

І, піднявши гордо голову, ви, враже-офіцере, поведете своїх слухняних солдатів на нас прямо в психічну атаку, і або ми вас уб'єм, або уб'ють вас, нарешті, в потилицю ваші ж такі солдати.

«За що ж загинув наш тато на полях України?» — питатимуть колись після війни ваші сироти.

«За те, що не вмів думати, діточки. Був учений, а думати не вмів, — скажуть їм люди. — Гітлер одібрав у нього мозок, і він забув, що Німеччині потрібне його життя, а не смерть».

Чи переможе гітлерівська Німеччина у війні?

Не переможе! Ні! Недовго вам гостювати в моїй київській квартирі, пробачте за нагадування.

Чи загине Німеччина як держава, як народ після поразки? Не загине. Не може загинути великий німецький народ — народ Кранаха, Дюрера, Бетховена, Вагнера, Гете, Шіллера, Лейбніца, Канта, Гегеля, Гельмгольца. Загине Гітлер. Загинуть разом з ним ті, хто принизив німецький народ звіриною бойнею перед людством.

А Німеччина житиме. Народяться в народних масах нові життєздатні формації і виведуть народ на світлий шлях братства, а гітлеріаду забудуть як нещасну свою помилку, як тимчасовий занепад і втрату людяності.

Отже, коли у вас, офіцере, є хоч крапля любові до свого народу, коли ви не Пілат, що гордо умиває руки, а син народу, коли ви думаєте про життя народу, а не про його загибель, борітеся проти Гітлера!

Не ототожнюйте гітлеризм з німецьким народом! Не ототожнюйте скору безславну загибель гітлеризму з долею Німеччини!

Над виритою вашою могилою я закликаю вас і ваших солдатів до життя. Переходьте до нас. Цим ви принесете німецькому народові користь, а не зло, побачите.

Хай живе життя, хай живе братство народів! Хай розвіється тьма!

*Воронеж,
22 квітня 1942 р.*

Я БАЧУ ПЕРЕМОГУ

Під ураганим вогнем противника, змітаючи всі перешкоди на шляху, чималий підрозділ кинувся в річку, яка розділила російську та українську землі.

Від люті бійців, від того шаленого ривка їх, здавалося, закипіла вода в річці, завирувала, сипнула кривавими бризками, розступилася. Підрозділ героїв вискочив на українську землю.

Та що це? Чому не кинувся він далі вперед? Навіщо зупинилися бійці? Чому стало тихо?

— На коліна! — пролунала команда незнайомою мовою.

Це були казахи, і командир їх був казах. Вони стали на коліна.

— Здрастуй, братня українська земле! — сказав командир голосно і схвильовано, і хвилювання пройшло по рядах усіх молодих казахів. Всі, як один, схилилися вони до української землі і поцілували її.

— Ми прийшли, — сказав командир, показуючи широким жестом на бійців, — визволяти тебе від фашистського ярма! Прийшли пролити за тебе свою кров, сестро наша... Прийми наш бойовий привіт і привіт наших матерів і батьків — казахів. Прийми нашу дружбу і...

На мить страшний гуркіт моторів над головою і вибухи заглушили голос командира. Забились і застогнали високим стогоном поранені коні. Ворог пішов у контратаку.

— Ми багато можемо сказати тобі, сестро наша. Та ніколи. Встати! — крикнув командир. — Вперед!!!

— Вперед за Україну! — вигукнув боєць Умурзанов.

— За Україну, за Батьківщину! — вигукнув мінометник Турдан, закричали всі казахи і кинулися в бій з небаченою силою. Як билися славні батири-казахи за сестру свою Україну, про це проспівують і розкажуть народні акини Казахстану. Як окропили вони вражою злою кров'ю волю України, про це напишуть благородні поети України. Це — дороге і незабутнє ніколи, ніколи.

Довго й страшно бились казахи, і силу-силенну ворогів поклали вони в цей великий день. Батир Урсулай Джалгосбаєв сам знищив у цьому бою двадцять фашистів. А як відзначився казахський народний вчитель Джаксигалієв, як билися поранений колгоспник Джума Галієв, Канесов, Андіяєв, скільки вони поклали гітлерівців!

Довго будуть пам'ятати підлі фашисти та їх дурноголові, злодійкуваті родичі цей бій! Не одна тисяча бездушних, пожадливих німкенів завие хижо в Німеччині, не одна прокляне Гітлера вночі в мокру від сліз подушку. І багато солдафонів-гітлерівців будуть усе життя кричати вві сні, з жахом хапаючись за ті місця, де були колись ноги, очі, руки, втрачені у цьому бою.

Багато полягло ворогів. Та багато і казахських молодих очей закрилось, щоб не побачити більше ніколи свого безкрайого, як океан, прекрасного казахського степу, своїх матерів і молодих казашок і ні бистрих табунів своїх, ні беркута в небі.

Полягли в бою казахи-батири. Освятили дружбу, пролили кров і самі поснули на українських полях. І назавжди залишилась невмируща слава, і вдячність, і гордість сивих казахських дідів, і натхнення для бистрих юнаків і для всіх казахів, скільки їх не житиме після нас довгі віки.

Закінчиться війна. Минуть роки, зникнуть безслідно фашисти, залишиться саме тільки слово «фашист», і буде воно найобразливішою лайкою, такою, як «хам» або «кат».

Багато подій переплутається в сивих головах героїв Вітчизняної війни від частих спогадів і перетворяться на легенди, та одне залишиться непохитно вірним та незабутньо ясным — високе благородне почуття товариства і братерства всіх бійців, що знищили фашистське безумство на землі.

Що б там не було, які б не були зараз чи в майбутньому труднощі, яким би несподіваним і підступним не був ворожий удар, ніколи ворогу не перемогти нас, ніколи! Братерство радянських народів, виховане в нас великою нашою партією,— це сила, якій немає рівної у світі. Це прапор непереможний.

Великий українець Микола Гоголь сто років тому так промовляв устами безсмертного козака Тараса Бульби до запорожців перед боєм:

«У великий час подали ми, товариші, руку на братерство! Ось на чому стоїть наше товариство. Нема уз, святіших за товариство! Батько любить своє дитя, мати любить своє дитя, любить і звір своє дитя! Але поріднитися рідністю по душі, а не крові, може сама тільки людина... Нехай же знають усі, що значить в Руській землі товариство!

Якщо вже на те пішло, щоб умирати, то нікому ж з них не доведеться так умирати! Нікому! Нікому! Не вистачить у них на те мишачої натури їх!..»

Так говорив отаман Бульба... Старі козаки стояли нерухомо, і сльози закипали їм на старечих очах. Багато, мабуть, нагадав їм Тарас знайомого й кращого, що буває в людині, яку зробили мудрою роки горя, праці, козакування і всяких злигоднів.

Прошуміли сторіччя... Грянув грім, і серед грому й гуркотіння, як перегук віків, як могутній сполох, дзвенять горді голоси Тарасових правнуків.

«Батьківщино моя! Земле руська! — пише перед смертю у дзоті чорноморець Калюжний.— Я, син Ленінського комсомолу, бився, як підказувало мені серце, бив фашистів, поки в грудях моїх билосся серце. Я вмираю, та знаю, що ми переможемо!»

«Ми переможемо! Ми бачимо перемогу!» — кричали під Севастополем п'ятеро безсмертних, кидаючись з гранатами в руках під танки ворога. І підірвалися з ними. І вибух той почули люди в усьому світі.

«Браття, я бачу перемогу з-за хмар!» — гримить російський льотчик-винищувач двічі Герой Борис Сафонов, збиваючи двадцять п'ятий ворожий літак.

«Товариші, перемога за нами!» — гукає капітан Криклій, перший кавалер ордена Вітчизняної війни, громадяни купами палаючі ворожі танки.

Та ворог сильний. Ворог завалив собою Україну,

як обвалом. Ворог хоче жити і плодитися на Україні. Він уже душить і морить не тільки наші сім'ї — чесних радянських громадян. Він викинув уже на смітник навіть жалюгідний тризубець українських своїх посіпак — націоналістів. Геть машкару! Ніякої України! Лише Німеччина на кістках українського народу! — ось що планують фашисти сьогодні.

І яким би хоробрим і сильним не був український боєць-патріот, на які б жертви і подвиги він не йшов — та сам-один він загинув би в цьому страшному нерівному бою, і сліду нашого не лишилося б на українській землі — такий нелюдськи жорстокий ворог.

Та загинути судилося не нам, а Гітлеру — і таки в цьому ж році.

Нічого, що крутяться ще німці на нашій землі. Вони й минулу війну програли на чужих землях. Розплачуться фашисти життям за всі свої злочини.

А Україна жива і житиме, тому що не одна вона в бою. Тому що сильна і невичерпно багата вона не тільки ланами своїми, не тільки доблестю своїх синів, але й товариством.

Воїне-українцю! Брате мій! Поглянь, скільки товаришів прийшло вмирати за тебе, матір нашу Україну. Скільки братів прийшло з Росії, Казахстану, Узбекистану, Грузії, Вірменії, Азербайджану!

Люби їх! Дай їм завжди відчувати свою любов і вдячність! Іди попереду них зі зброєю, вкажуй шлях.

Гітлер кинув на нашу землю полчища сповнених зневаги до нас розлючених звірів. Проти звірів стоїмо ми — розгнівані люди великого Радянського Союзу.

Я бачу перемогу!

Звіра-грабіжника поборе людина-товариш!

Підіймемо ж, брати, товариство на таку висоту, щоб радувало воно й опромінювало весь добрий людський світ. Вперед, до перемоги! За радянську Вітчизну! За рідну багатостраждальну нашу Україну-Русь!

22 червня 1942 р.

НАРОДНІ ЛИЦАРІ

Ніколи, скільки існує людська історія, розмах смерті не досягав таких велетенських розмірів, як у наш час. Ніколи для винищення народу не використовувались такі страхітливі засоби. І ніколи підлість і ницість ворогів людства, ворогів людської особи не проявлялися з такою огидною жорстокістю, з таким цинізмом, як проявила себе підлість у войовничому фашизмі-гітлеризмі, що виріс серед німецького народу. Сьогодні війна стала буттям усього людства. Гітлер ввергнув у війну весь світ.

Спливає кров'ю вся наша планета.

Але ніде, на жодному кривавому полі не стикалися з такою силою темрява й світло, підлість і правда, маркобісся і розум, поневолення і воля, як на наших радянських полях.

Кривавий, величний час!

Були часи криваві, були стражденні, були вирішальні часи, були величні часи в нашій історії, але такого кривавого і такого величного часу, як наш час,— такого часу не було.

Моря крові, буйні потоки сліз і людських страждань, і жахливе бідування десятків мільйонів наших людей, і палахкотіння величезних, небачених пожеж освітлюють всю нашу землю, весь світ своїм жертвоним світлом, і з глибини історії, від народних потрясінь сивої давнини зринають у цьому світлі і проходять перед нашим духовним зором славні образи кращих синів народу, які віддали труд і життя за народ і прийняли смерть у тяжкі його часи. Героїчні наші прадіди Байда і Наливайко, ве-

ликий Хмельницький, славні Богун і Кривоніс, Залізник і велетень Кармалюк, і полум'яний Щорс, і Пархоменко, і Боженко — вони незримо присутні серед нас. Вони — наші захисники в минулому. Вони безсмертні. Вони — серця і мечі нашої історії.

Сьогодні вони питають нас, питають кожного бійця:

— Чи не даремно ми жили? Чи не даремно потрудилися для рідної землі? Чи не даремно гинули в походах, у боях, на вогнищах і на плахах? Чи є, дорогі наші правнуки і товариші, у вас порох у порохівницях? Чи не погнулася воля? Чи є товариство? Чи міцне братерство народне?

— Ні! Не зігнути ворогові нашої волі до перемоги. Ми переможемо! — гримить радянська артилерія.

— Живе непорушно товариство! — гуркочуть льотчики, змітаючи з лиця землі ворогів без ліку.

— Непорушно тримається братерство народів! — ревуть і гримотять танкісти.

— Боляче, що Україна ще у ворога, боляче і тяжко. Та що б там не було, якого б труда, жертв, страждань це не коштувало, ми прийmemo труд, жертви і страждання, і як би ми не гинули, і скільки б нас не загинуло, — не бути Україні німецькою рабою! Ніколи! Ми пам'ятаємо ваш заповіт — краще смерть у бою, ніж життя в рабстві! — відповідають сьогодні онуки-автоматники.

Багато юнаків полягло в боях, багато ваших славних онуків гідно прийняли смерть за безсмертя України і самі стали безсмертними. Загинули капітан Запорожець, капітан Колодій, комісар Герасименко. Загинули танкісти Кучмистий Михайло і Михайло Лисянський. Упав мертвий Мірошниченко, знищивши вісімнадцять танків противника. Полягли навіки Михайло Михляев і Григорій Петров, відбивши п'ять шалених ворожих атак. Добре погуляли вони на великому бенкеті смерті: гори ворожого трупу поклали вони.

Загинули двадцять вісім легендарних героїв під Москвою. Загинув тричі поранений славний капітан Руденко. Сім куль вп'ялися йому в груди. Тоді взяли його на руки товариші і мертвого понесли, як прапор, на гору в атаку і взяли ту гору в німців і поховали його. Загинув герой Арсен Шевчук, врізавшись своїм палаючим літаком у скупчення німецької артилерії. Загинув герой Удовиченко, врізавшись з неба, як вогняний метеор, у німецьку

переправу. Згорів у повітрі командир ескадрильї Петро Окара і впав вогнем на голови ворогів. Загинув герой громадянської війни Свирид Тайна, знищивши з кулемета цілу ворожу частину. А боець Петро Скидан просто наліг животом на жерло німецької гармати, залив її своєю кров'ю і дав товаришам вдертися до німців і щедро помститися за його загублене молоде життя. І багато інших молодих роками і славних ділами синів нашої Батьківщини полягли в боях. Багато зробили вони, багато ворогів знищили, поки не вистріляли всі призначені їм у житті патрони. Уклонімося їх батькам і матерям і напишімо їх імена на пам'ять поколінням.

Проминуть роки. Прощумлять віки. Висохне кров, забудуться рани, вгамується гнів, зникнуть згарища, і тільки де-не-де на повчання нащадкам збережуться величні руїни як пам'ятники трагедії середини ХХ століття, коли вирішувалась на радянських просторах доля людства.

Не буде вже ні війни, ні руйнувань, ні фашистського мороку.

І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люди на землі.

Хто не схилиться в прийдешніх віках перед духовною красою наших воїнів? Хто не скине шапки, читаючи їх імена? Хто не благословить їх, безсмертних, котрі пізнали в свій тяжкий час, що немає славнішої смерті, ніж смерть у бою за «друзи своя»?

З яким трепетом і заздрістю будуть згадувати юнаки, мужі й мудреці і війну, і нас, і все наше незвичайне покоління радянських будівників — воїнів-гвардійців, лицарів,— які врятували від ганьби і загибелі не тільки свою Батьківщину, а й усе людство! З яким хвилюванням будуть згадувати нас, кому припало стільки нещастя і щастя, стільки горя і радості, стільки крові й поту, стільки боротьби, і труда, і перемог, що їх з лишком вистачило б на десяток поколінь! Скільки книг про нас напишуть і скільки пісень про нас заспівають!

Скільки вдячних наших нащадків, юнаків, у своїх мріях перенесуть своє життя на машині часу в нашу величну епоху, коли все було важко, коли ніщо не давалося задарма, коли за кожную п'ядь рідної землі платили кров'ю і життям; у цей героїчний час, коли наш багато-

національний радянський народ-богатир вийшов під прапором Леніна на поле бою з відкритим, чистим лицем для перемоги над смертю, яка вдерлася з Німеччини, для товариства, для звільнення людства від фашистського мракобісся.

І кожен, хто в майбутньому не перестане любити Вітчизну і не тільки Вітчизну, але й братерство людей і людство, а не ворогування і поневолення націй, кожен схилиться перед величчю радянських п'ятирічок, коли все, що було чесного — однаково партійного чи безпартійного — в нашій країні, не покладаючи рук, економлячи кожен шматок хліба, кожную цеглину, створювало могутню технічну базу для відбиття ворога і для перемоги і само зростало. І виросло на землі найголовніше — радянські люди! Люди, яких не візьме ніколи ні меч, ні вогонь.

22 липня 1942 р.

У ГРІЗНИЙ ЧАС

Жене вітер у небі важкі хмари з Заходу. Рясні дощі, наче народні сльози, поливають бойові рубежі. А над Україною, на заході її, шугає страхітливий вихор злодіянь, що їх чинять покидьки людства.

Гітлер і його мерзенна рать.

«Я звільняю людину від химери, що зветься совістю...

Я вирощую молодь гостру і жорстоку, перед якою здригнеться світ. Я хочу, щоб вона скидалася на молодих диких звірів...

Нас проклинають, як ворогів мислі. Ну що ж, ми і є ними...

Я пишу історію кров'ю...

Вбивайте усе радянське, вбийте кожен по сто росіян, не зупиняйтесь, якщо це старик, жінка, дитя...»

Ось його проповідь. І світ здригнувся від глибокої огиди й жаху. Здавалось, мракобісся вже ось-ось заплесне увесь світ.

Та серед хаосу руйнувань, серед розпачливого стогону розтоптаних держав, європейських народів, кинутих під ноги переможцеві, серед загального сум'яття, раптом — чудо: це стала на захист своїх прав і прав людства велика радянська нація. Стала на захист миру і культури мужньо, гордо і щедро, не шкодуючи життя, багатства, не шкодуючи нічого. І світ зрозумів усю велич цих жертв і мужності і схилився перед нею. Ця моральна перемога радянського народу неосяжна і невичерпна щодо своїх наслідків.

Боротьба світла з темрявою досягла кульмінаційної

точки. Страждають Україна, Білорусія, Прибалтика, страждають російські міста і села.

Не теплі липневі вітри віють сьогодні з України. Віє гниллю льохів, де мучаться наші рідні без сонця. Віє тлінню повішених і загиблих від голоду, від злочинної кулі.

Не солов'їний спів лине з вишневих садків України. Лине розпачливий плач, тужні пісні нещасних сестер і дочок наших, яких везуть незліченні поїзди в німецьку неволю. Де вони? Чи побачимо ми їх, хоч посивілих? Побачимо. Доб'ємося та вирвемо з неволі, і не простимо проклятим фашистам жодної сльози, жодної сивої волосини.

Не садки вишневі, а трупи дерев біля чорних воронок, не пишно-зелені багаті поля розстеляються на Україні, а поля німецьких мін та чорні неорані пустирі, по яких мусять повзати наші брати, запряжені в жалюгідні плуги й борони,— правда це все, правда.

Не розкішне зоряне українське небо над нашою Україною, а чорна кіптява від пожеж та від самогонних куренів, де гонять самогон кволі духом, проклинаючи свою долю, і гітлерівців, і своє рабство.

— Де ви, визволителі наші? — стогнуть у ярмах і шлеях.— Поспішайте, товариші, поспішайте. Пошли вам боже сили, мужності й стійкості. Поспішайте!..— ось що співає Україна.

Багато потрудилися ви, товариші. Багато повоювали. Багато праці і поту, страшний тягар війни випав вам і битви, небачені битви. Та багато ще доведеться потрудитися, багато ще доведеться пролити крові. Так щедро виділила історія нам праці і великих подій. Жалкувати не доводиться — багато виділила вона нам і радості, і горя, і гордості, і страждань, і високих благородних героїчних діянь, і нелюдських труднощів.

Але як би не було тяжко, скільки б не було бідувань і втрат, одне ми знаємо твердо й точно — ми повинні перемогти. Інакше — загибель, смерть.

Ще лютіше буйствують скажені «молоді дикі звірі» Гітлера.

Нещодавно в селі Велика Березка, Сумської області, розшукували вони померлого від ран партизана Гурова. Шістдесят два чоловіка замучили гітлерівські мерзотники. Що робилося в цьому селі,— такого не бачили і та-

тарські лихі віки. Жінкам і дітям гітлерівці відрізали носи. Вони виколювали їм очі, беззахисним жінкам.

— Ага, не бачили Гурова? Виколою очі!

Виколоували очі. Неперевершені злочинці виколювали очі жінкам і дітям нашим. Вони вибивали очі, вони виколупували їх з орбіт закривавленими пальцями. Злочинці наче трошили дзеркала, в яких відбивалась уся огидна мерзенність їх злочинів. І коли діти наші, захлинаючись кров'ю, сповнювали охоплене полум'ям село своїми жалібними криками, вони встромляли їм в роти закривавлені широкі свої багнети, і піднімали їх у повітря, і кидали у вогонь палаючих хат. Кинулась була закривавлена шестирічна Ганнуся тікати, та двоє офіцерів випередили її... Спіткнулась Ганнуся, і застрелили її в упор, сміючись, сміючись. А потім сіли на колодках і швидко записали в щоденнику цю важливу для фашистської історії подію.

Всіх знищили. І жодна пара нещасних колгоспників не померла однаковою смертю, такі багаті були гітлерівці на таланти катів.

А де ж Гуров? Де партизан? Як врятувався він? Він помер від ран напередодні. Мерзотники викопали його, порізали на шматки і шматки розкидали. Боялись вони мертвого чи мстилися йому?

Що це? Яка мова має для цього назву? Це — гітлеризм, скажуть вчені. Масове здичавіння в Центральній Європі в середині ХХ століття.

Це те, що повинно бути з корінням знищене, говоримо ми сьогодні.

Нинішнє півріччя буде півріччям подій величезної історичної ваги. Багато проллється крові, але ми повинні зламати і зламаємо хребет фашистам. Фашистські ватажки це передчувають і вже заметушилися. Все вишкребли, що мали. Калік, німих, рахітиків, злодіїв, найманих люмпенів з усїєї Європи, громил — усе поставили на кін. Гра йде ва-банк. Та не ті вже гітлерівські молодчики, що були торік, ні.

Не ті й ми стали. Виросли, загартувались, збагатились технікою і досвідом боротьби.

Цього літа кожен воїн повинен бути сторуким. Кожен захисник нашої Батьківщини, кожен месник за зганьблених і загиблих братів і батьків хай помножить свій гнів на стократ страждань свого народу.

Не дамо розпачу і жалості від видовища страшних руйнувань і звірств, вчинених фашистськими варварами, розслабити наші душі. Не до цього нам тепер. Жалість підточує коріння ненависті. Сьогодні це не наш трунок. Вип'ємо сьогодні зненависть до ворога і презирство до смерті.

Брате мій воїне, ненавидь ворога! Обруш на його злочинну голову всю свою пристрасть. Сміливо ненавидь, будь бездонно щедрим у відплаті за зло, вчинене тобі. Тут перебору не буде.

Пам'ятай, ти живеш у грізний час. Будь же грізним і нещадним до ворога!

Вороги не дали тобі навтішатися мирною працею твоєю — не дай же їм побачити їх дім, не дай їм жити!

Вороги вигнали тебе з твого житла — вижени їх з нашої планети!

Вороги оголосили тобі зневагу й загибель як недолюдині-слов'янину. Вони, бачте, гітлерівці, надлюди,— хай, зустрівшись з тобою в боях, вони відчують себе надзайцями!

Вони ненавидять увесь світ, і тебе, і твій народ жорстоко й нелюдськи — будь благородним, і гнівним безмежно, і грізним безмежно! Нехай їх жахне твій гнів і сила твоєї ненависті.

Багато прекрасних і хоробрих товаришів полягло в кривавих боях, багатьох поранено, багато потрапило в неволю і замучено в концентраційних таборах. Скільки хліба за життя наорали вони, скільки сіна накосили, скількох людей нагодували, скільки вугілля і металу добули, скільки заводів побудували!

Не забудемо й не простимо ворогові ніколи, ніколи!

У вихорах страждань, злигоднів і бідувань загартовуються душі, зміцнюють людські характери, зіркішими стануть очі, визріють могутні вдачі. Уславлені наші герої поведуть своїх бійців на мирні поля, на будови.

І постане на згарищах, на руїнах, на кладовищах, на політій кров'ю благородній землі нова наша Україна, ще прекрасніша, ще дорожча, на радість усьому світові. І світ ніколи не забуде нас.

Тугіше ж напинай вітрило ненависті, брате мій! Зараз розгораються найвеличніші, найжорстокіші бої, які будь-коли знала людська історія.

Пам'ятай, на яку височінь поставила тебе історія!
Будь же гідним її! Щоб вистачило в тебе величності, і
гордості, і ненависті до ворога, і зневаги до смерті!

Пам'ятай — не лише увесь світ, а й прийдешні віки
схрестили сьогодні на тобі свої погляди, сповнені віри
в тебе, надії і гордості. Будь переможцем!

26 липня 1942 р.

СЛАВА НАШОМУ НАРОДОВІ!

У полоні наша мати, наша стара українська земля у полоні. Як обвал, звалився на неї ворог, затоптав підлим фашистським своїм чоботом, залив кров'ю, закурив пожежами, зганьбив шибеницями, пограбував.

Вивозиться з України в Німеччину весь метал, усе, аж до трамвайних рейок. Вивозяться ешелони награбованого цукру, пшениці, ячменю, жита, кукурудзи, бавовни, фруктів.

Нема вже такого, до чого б не доторкнулась злодійська рука. Вивезені у фашистську Німеччину коні, корови, воли. Тишу нічного степу розтинало зловісне мукання і ревіння, коли поїзди проходили на проклятий захід, повз нещасні села й хутори.

Вивозять людей. Мільйони тяжко побитих, заляканих чоловіків, жінок, дівчат вивезено в неволю на шахти, на будівництво шляхів як безправних рабів. Вивезені дівчата в німецькі будинки розпусти або як няньки, наймички, бидло. Скільки пісень, що крають душу, проспівано дорогою, скільки сліз пролито, скільки поховано надій!

Українську землю перетворюють німецькі фашисти на німецьку землю, український народ — на челядь свою, на своїх безправних, безсловесних рабів.

Але й цього мало гітлерівським вовкам. Вони хочуть пограбувати й знищити саму душу народу. Відібравши в народу все, всі його багатства, відібравши в країни навіть її ім'я, викресливши слово «Україна», німецько-фашистські мерзотники зробили все, що могли, щоб украсти й історію народу. Вони знищили в усіх бібліотеках

України всю історичну літературу українського народу. Вони забули, що історія народу — це не хліб його і не одяг. Що історію не можна вкрати, забули, що історія — це святая святих народу, недоторканна для злодійських рук.

А щоб у темряві раптом не спалахнуло світло, щоб приховати від людства зlodіяння народовбивства, вбивці українського народу пограбували всі вогнища його культури. Вони розграбували музеї і книгосховища в Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Вінниці, Львові, Чернігові.

А замість украденого, українському народові привезли з гітлерівської Німеччини одну книжку — поліцейський кодекс, один витвір фашистського мистецтва — порнографічну листівку, щоб отруїти і опоганити душу народу.

Ось що принесли українському народові ненависні німецько-фашистські мерзотники!

Фашизм навалився на нашу країну з страшенною силою і жорстокістю, анітрохи не приховуючи своїх планів.

Але хоч як би нам було важко, хоч як би гірко було, хоч як би гуляли грабіжники по нашій землі, довго вони не погуляють.

І не в ім'я гніву, проклять і ненависті до них, не заради презирства та осуду їх, засуджених усім світом, стою я на цій трибуні, а в ім'я віри в торжество добра над злом і в ім'я слави мого героїчного народу, народу — сіяча і воїна, — щоб сказати — ніколи!

Ніколи їм не погасити світла в душі нашого народу!

Ніколи і ніщо не спинить народу нашого в боротьбі проти фашизму! Ми віримо в нашу перемогу, як в історичну неминучість, і ця віра ніколи не покине нас.

Разом з Червоною Армією ми, працівники мистецтв України, відступили з свого краю, але ніколи ми не відступимося від свого народу. Ми поставимо на оборону свого народу слово, пісню, картину.

Учасники найвеличнійшої і найтрагічнішої доби в історії свого народу, ми запишемо в книги, як у судові вирoki народних судів, усі злочинства, весь обман, і жах, і всю небачену, величезну, неймовірну підлість фашизму для науки прийдешнім поколінням.

Перелічимо шибениці і спалені міста своєї батьків-

щини, запам'ятаємо стогін конаючих, поранених, знедолених, яких не може вже світ ні забути, ні замовчати, бо їх надто багато, їх мільйони.

Ми наступимо на горло м'якій поетичній ліричності своєї національної вдачі і, люблячи свій народ, покладемо сьогодні ненависть до ворога в основу свого життя, щоб нічого не забути і нічого не простити — надто багато страждань впало на наш народ. Мертві, мільйони замучених кличуть до відплати!

Нехай ми бідні й пограбовані, але є у нас багатство, дорожче від найдорожчих перлів, — вірність нашому радянському народові і великому його діячеві Леніну. І ми несемо цю вірність як благо.

Нехай ми обшарпані й змучені, але ми переможемо!

Це наша історія. Історія найважчої і найвеличнішої в світі перемоги. Ми повернемося на Україну з перемогою і складемо славу народові-воїну, його найкращим силам, які б'ються сьогодні в Червоній Армії і в партизанських загонах проти фашизму, не шкодуючи ні сил, ні крові, ні життя.

Прославимо героїв, які своїми подвигами додали краси всьому чесному світові і возвеличили свій народ і, віддавши життя за нього, самі стали безсмертними.

А сьогодні, напружуючи всі сили в жорстокій кривавій боротьбі разом з народом-воїном, шлемо братський заклик усім волелюбним народам світу:

Підіймайте вище прапор боротьби за свободу народів!

Смерть фашизму!

Хай живе наша перемога!

30 листопада 1942 р.

СЛАВА НАРОДОВІ-ВОЇНУ!

Україно!.. Яке серце сина чи брата не тремтить від болю і гніву?

Чиї руки не стискають сьогодні зброї до крові в нігтях?

Чиї уста не посилають проклять ворогу?

У полоні наша скорботна мати, в полоні...

Несказанно прекрасною була Україна перед війною. Безмежні колгоспні лани, несказанно багаті й красиві, з урожаєм геть-чисто всіх хлібів, що міг би вразити чию завгодно уяву, обіцяли народові достаток і радість.

Усе, що було з такою любов'ю і талантом посіяно, посаджено, полито; все, що могло рости, цвісти, плодоносити і радувати людську душу,— все співало славу народові — запорізькі степи, і Карпатські гори, і Дніпро, і Буг, і Дністер, і тихий Дунай.

Об'єднаний в єдину сім'ю, народ український зітхнув вільно вперше за кілька століть.

Великий, величний час!

Україна за роки Радянської влади з країни екстенсивного сільського господарства перетворилась на могутню країну інтенсивного господарства, хлібних і технічних культур і на країну передової індустрії.

Три п'ятирічки, як три славні історичні перемоги, висунули з народних мас, виростили численні кадри передових людей в усіх галузях народного господарства. Молода Радянська Україна йшла до свого свята двадцятип'ятиріччя як переможець у найблагороднішому людському змаганні — трудовому.

Наступна п'ятирічка піднесла б економічну і духовну міць країни до висоти небаченої. Україна була улюбленою сестрою братніх республік. Весь радянський народ співав її прекрасні пісні. Народ називав її квітучою, сонячною Україною.

Про великий трагічний відхід наших армій з України буде написано багато томів історичних книг. Поети напишуть чудові, піднесені вірші, а народ складе найсумніші думи з усіх невольницьких дум, що звучали в найтяжчі часи його історії.

Як горіло жито, куди око гляне, і толочилося людьми, машинами і мільйонами бездомних коней і корів. Як ревли воли від запаху крові, яка сила-силенна їх гинула на шляхах від ящура, сапу і бомб. Як заходило криваве сонце в диму — здавалось, навіки.

Армія відходила на схід — мовчазна, скорботна.

Багато сотень тисяч ворогів знищили сини України, але не витримали і відступили перед сталевим валом на схід — щоб перебудуватися, загартуватися, повчитися війни на полях бою і розпалити свою вдачу в смертельній ненависті до ворога.

І чим далі відходила з боями Україна, чим ближчою здавалась Гітлеру перемога, тим сильніше й міцніше стискали зброю бійці, тим міцнішою ставала єдність братів-народів, тим твердішою ставала воля до перемоги і віра в перемогу, яка ніколи не залишала народ.

«Ніколи не бути Україні рабою під п'ятою фашизму, ніколи!

Цей невмирущий поклик життя дзвенить у душі кожного сина України, кожного брата України, шумить у партизанських лісах, виривається стогоном у таборах військовополонених невольників, у катівнях і в'язницях.

Цей поклик несуть у змучених своїх серцях багато тисяч бійців; ті, що не встигли відійти з армією при важкому нашому відступі через поранення, контузії, або не змогли залишити пораненого брата на дорозі, або мимо батька й матері і плачучих дітей пройти не могли, або втратили горизонт, або були обплутані й збиті з пантелику страхітливими німецькими брехнями і мучаться тепер у німецькому рабстві, ладні перегризи фашистові горло при найменшій нагоді.

Не привезли вже фашисти з собою в обозах на Україну ні гетьмана, ні Петлюри, ні будь-якої іншої підставної особи для створення видимості української державності. Цей невдалий спектакль колись ганебно провалився і був освистаний кулями повсталого народу України. Гітлер вирішив не відновлювати спектаклю Вільгельма. Ніякої України! Велика Німеччина — і більше нічого.

Поставивши перед собою завдання знищити Україну як державу, перетворити її на сільськогосподарську провінцію Німеччини і скоротити населення до потрібного мінімуму, гітлеризм кинувся виконувати це завдання з небаченою ненажерливою люттю. Почалося нещадне, нечуване грабування України, страшне виснажування її.

Грабується і вивозиться все, що можна забрати. Вивозять хліб, метал, шкіри, вовну, шпали, рейки, трамвайні вагони, одяг.

Вивозяться люди. За повідомленнями німецьких газет, з України вивезено вже мільйон людей і до весни ще один мільйон має бути вивезений. На кожній станції відбуваються трагічні сцени прощання. Жінки, діти, старі люди ночують під відкритим небом, чекаючи поїздів, одягнені в лахміття, у тісноті і смороді товарних вагонів.

Нема таких тортур, наймерзотніших засобів, до яких не вдавалися б гітлерівські кати для винищення українського народу.

Але чим ніч темніша, тим яскравіші зорі, тим яскравіше горить ненависть до загарбників і непокора. Уже на шибениці нерідко теліпаються самі вішателі, летять під укіс ворожі військові ешелони, палають військові склади, злітають у повітря казарми, автомашини на шляхах, і ненависть криється, здається, за кожним кущем.

Народ не скорився загарбникам.

Для винищення українського народу гітлерівці розставили тисячі найтонших тенет. Одних вони затягують у так зване «вільне козацтво», у товариства «охорони порядку», інших же не чіпають, щоб роз'єднати людей. Одних намагаються втягнути в поліцію, других — у шпигуни, третіх — у сторожі над четвертими. Шляхом обману, погроз, тортур і підкупів гітлерівці пробують розділити, нацькувати людей одне на одного, щоб, навіть гинучи в неволі, вони ненавиділи одне одного, щоб гинули від руки своїх же співвітчизників. Боячись Чер-

воної Армії, гітлерівці намагаються спровокувати кожного на щось таке, що могло б заплямувати людину перед її совістю, спустошити її душу, відділити від народу.

Щоб розкласти народ, гітлерівці спонукують своїх солдатів одружуватися з українками, і ті силують наших дівчат до заміжжя обманом, голодом, а найчастіше погрозами розстріляти батьків або родичів.

Але й на цьому не зупиняються фашистські недолюди. Вони намагаються не тільки підкорити душу українського народу, названого уже ними в газетах «народом без мужчин». Вони хочуть відібрати в народі всі його духовні скарби, щоб зникло навіть його ім'я. Вони хочуть уже викреслити саме слово «Україна», украсти в народі його історію. Намагаючись здійснити повне поніччя України, вони привселюдно спалили українські історичні книги.

Ось за яких умов проходить безприкладна боротьба українського народу всередині країни. Відібравши в нього домівку, одяг, їжу, грабіжники зазіхають уже на його історію, наче історія — це хліб або одяг, а не свята святих народу, яка неминуче мстить за себе грабіжникам своїм. І щоб людство не дізналося, що тут вчинене народовбивство, вбивці українського народу пограбували його музеї і книгозховища.

Так перетворилася квітуча наша Україна на похмуру пустелю, по якій шугає фашистське лихо.

«Це справді мертва земля,— пишуть самі німці.— Вона лежить сіра і нерухома під східним небом, безлюдна. Скрізь необроблені поля, і тільки зрідка трапляються перехожі. Це босі селянки, що бредуть світ за очі».

Так, це роззута гітлерівцями Україна. Це наша Україна, розтерзана, пограбована мати.

Скорботними очима вдивляється вона в свої згарища, у невимовних душевних муках простягає побиті свої роблячі руки до розкиданих дітей своїх, постріляних, повішаних на шибеницях, осиках, сухих вербах. Багато дітей породила вона на здобич хижому птаству, на розтерзанні звірові по болотах і ярах, на поталу ворогам своїм у далеких німецьких шахтах, підземеллях, на каторжних рабських роботах. А дочки...

«Ой рятуй, рятуй мене, сестро Росіє! Прийшла до мене чорна смерть з Німеччини...»

Але не радує німецько-фашистських загарбників українська земля, не приносить їм щастя!

«Життя німців на Україні,— пишуть уже самі фашисти,— проходить у тяжкому почутті самотності, що гнітить усіх німців і, головним чином, керівників сільського господарства. Свою роботу вони змушені вести в умовах ізоляції. Вони живуть у чужій країні. Серед зовсім чужих людей. Дуже багато німців, які приїхали на Україну, гнані почуттям романтизму, переживають глибоке розчарування».

Романтики шибениць, розтління і грабунків охоплені страхом. Ненависть і непримиренність українського народу пробилась уже через прокляті їх товсті шкіри.

Безліч мерзотників і катів загинуло від народного гніву, але ще більше загине в подальшому. Навіть головний гітлерівський сатрап Кох уже визнає, що перетворення України на хлібну колонію Німеччини є справою надзвичайно важкою, бо на Україні йде партизанська війна і український народ відмовляється співробітничати з ненависними загарбниками.

Навіть Кох змушений визнати, що лише мізерні одиниці з населення стали чорними зрадниками українського народу, погодились зайняти адміністративні пости, а переважна більшість цих постів зайнята німцями-фашистами та колишніми німцями-колоністами, яких ми колись пригріли на своїй землі, як ту змію за пазухою.

Звірства і поголовні грабунки населення мають характер масовий і винятково жорстокий.

Багато сіл зметено з лиця землі за несплату податків.

Безглуздими і нісенітними є балачки про те, що гітлерівці пригрівають українців, віддаючи їм перевагу перед росіянами та іншими народами країни. Всі нації однаково пригнічені і поневолені окупантами. Всі зрівняні безправ'ям і рабством.

Війна йде не на життя, а на смерть. Нескорений український народ став народом-партизаном.

Не в неволі, не в рабстві сподівався мирний український народ святкувати радісне двадцятип'ятиріччя своєї радянської республіки.

Не в братських могилах, не в ярмі, не в таборах і не в лісових хащах мріяв він провести цей день.

Працьовитість українського народу, його щедрість і винайтова талановитість повинні були увінчатися на святі високим і славним визнанням.

А хвилююча програма епохи великих робіт наступного десятиріччя розкривала вже перед очима народу перспективи ще більш радісні і незвичайні. Сила людського колективу повинна була розгорнутися у всій своїй осяйній величі й красі.

Але історія не балує нас: український народ зустрічає своє свято зі зброєю в руках.

На Північному, на Західному, на Південному — на всіх фронтах б'ються учасники найвеличніших подій, творці історії. Димить історія пожежами, куриться, як грізний вулкан, і стоять сини України біля самого його кратера.

З сивої блакиті віків, з полум'я революційних битв постають горді образи славетних прадідів великих, і батьків, і самовідданих товаришів — Хмельницького, Палія, Кармалюка, Залізняка, Боженка і Щорса.

— Чи є ще сила? Чи не перевелися ще лицарі? Чи не захирів ще рід?

— Є! Не перевелись лицарі! Не захирів наш рід! Жива душа народна!

Перегукуються, гримлять епохи. Невмирущою славою покрили свої імена багато безсмертних синів народу — Рідний, Яків Кольчак, Супрун, Перепелиця, Затуливітер, Шевченко, Шулидуб, капітан Запорожець, капітан Руденко-Севастопольський, Удовиченко і ще безліч славетних товаришів.

Безперервним потоком ідуть з воріт уральських заводів грізні танки. Це українські робітники борються за Радянську Україну, як справжні орденоносні герої.

Робітники, інженери, вчені, академіки, майстри мистецтв і майстри плавок, забоїв, верстатів — все мобілізувалося для боротьби, всі працюють не покладаючи рук. У кожному серці один палкий, пристрасний поклик: «Ніколи не бути Україні німецькою, ніколи!»

Нема таких труднощів, які б зламали душевну міць українського народу, нема такої ціни, якою не заплатив би він за свою перемогу. Боротьба йде не на життя, а на смерть, і чимало вилетить, очевидно, з цього життя недоброго, дурнів і пошляків, які, тремтячи за свою шкуру, разом з тим мріяли пожитися на народному

нещасті. Зметуть з лиця землі багатьох зрадників батьківщини, лакеїв, катів народу, його паразитів і любителів загібати жар чужими руками.

Але в цьому великому горнілі боротьби й бідкування народиться багато дорогого і прекрасного.

Загартуються в огні і бурі характери, невпізнанно виростуть душі людей, і в багатьох відкриються очі на те, що не помічалось раніше,— шкідливе, нікчемне і непотрібне, мимо чого проходили, на що дивились, але чого не помічали, не бачили простодушні очі.

Багато труднощів, найстрашніших злигоднів та жертв доведеться зазнати ще українському народу в боротьбі проти фашизму. Багато кращих синів України поляжуть ще на полях битви.

Але з тих, хто залишиться живий, війна висуне в передові ряди будівників життя найчесніших і найщедріших героїв—захисників народу,—а темне одійде, зблякне із своїми нікчемними підлими пристрастями при сліпучому світлі завойованого переможного миру.

Якими прийдуть народи-переможці до урочистого столу перемоги, зараз судити важко. Але одне можна сказати з певністю: український народ прийде з слідами найтяжчих втрат.

Чи помітить світ його жертви? Чи полічить шрами на його зраненому могутньому тілі? Чи полічать народи загиблих його дітей, матерів, і круків на головах повішених батьків, і кістяки в рівчаках, і спалені його міста і села?

Так, нічого не повинно забутись, жодна нещасна мати, яка, немов милостині, благала перед смертю у ворога кулі замість петлі.

Як непросто, як нелегко дісталась світові радянська людина! Скільки боротьби, скільки зусиль найблагородніших умів передового людства викувували її, очищали її свідомість від рутини, злості, паразитизму, національної обмеженості і всього, що й досі ще штовхає людство в безодню страждань.

Як же багато поклала сьогодні історія на плечі захисника батьківщини! Скільки гніву і ненависті до окупантів треба нести на багнетах, і як багато добра, ласки, любові і доброї згоди треба буде одразу ж знайти в собі і принести з собою в нове життя, щоб якимось вилікувати душевні травми, що їх дістали люди в годину великого всенародного лиха. Бо те, що діється зараз, є

не тільки війна, яка страшніша за попередні війни в стільки і стільки разів. Ні. Це велике, безприкладне народне лихо, яке впало на наш народ і на наші закони неймовірним тягарем.

Немало чесних роботящих рук, які роками кріпили оборону і багатство своєї Радянської Батьківщини, сьогодні у ворогів під дулами автоматів, так би мовити, плетуть колючий дріт проти нас.

Бийтеся ж, воїни великої радянської сім'ї! Знищуйте, женіть ворога! Слава вам, що ознаменували двадцятип'ятиріччя вступом на рідну українську землю! Хай крила перемоги понесуть вас через всю Україну! І не забувайте ніколи, з якою тугою і сльозами проводжали вас у відступ чесні українські люди, з яким німим відчаєм чекали вони приходу ненависних їм гітлерівців. Радійте з ними, співчуйте їм, витирайте сльози їх, творіть життя! Дійте в ім'я життя!

Надто багато зазнав наш народ жертв. Стільки віддати, скільки він віддав, не випадало ще нікому.

Щасти ж вам в дорозі! Недалеко вже той день, коли перед зчудованими поглядами всього світу серед смороду згарищ і жертвних своїх руїн встане в поті й крові великий Союз радянських народів, благородний і величний, і поставить у перший ряд своїх сестер улюблену сестру свою, скривавлену, зранену, але прекрасну Україну, возз'єднану і нетлінну.

Слава українському народові!

Слава народові-воїну!

25 грудня 1942 р.

ОВІЯНІ СЛОВОЮ ЗНАМЕНА ВЕДУТЬ НАС ДО ПЕРЕМОГИ

У великій світовій війні вирішується історична доля українського народу. Чи буде він жити і процвітати в єдиній передовій державі, чи розірвуть його на частини на довгі віки, розділять кордонами, будуть його понімечувати, румунізувати і знову кидати в бій брата проти брата?

Ні, не бувати цьому! За свою законну державність, за вікову свою культуру в єдиній своїй державі — у великому Радянському Союзі — бореться український народ. Ось уже чверть століття, як він визначив свою мету і нікому не дозволить ні ділити себе, ні командувати собою.

Слухайте, сини і дочки палаючої у вогні України! Настає вирішальна година визвольної боротьби. Будемо ж гідними синами своєї великої доби. Виходьте всі на бій. Кров за кров! Смерть за смерть!

Слухайте, брати-українці в Америці і Австралії! Настав вирішальний час розплати з фашизмом! Від Чорного моря до Льодовитого океану б'ються сини Радянської України в лавах Червоної Армії, нещадно мстять ворогу за зганьблену честь, за руїни, за поневолення братів. Уперед же на бій за звільнення України від робовласників-гітлерівців! Ставайте під прапори Об'єднаних Націй!

Українські інтелігенти! Спадкоємці революціонерів духу — Тараса Шевченка і Івана Франка! Командири Червоної Армії і партизани! Подякуємо долі, що звели-

чила наше життя боротьбою за високу мету. Нехай ніякі жертви не зупинять нас у боях — ні пожежі, ні руїни, ні кров! Нехай горді, овіяні славою боротьби за волю прадідівські знамена Наливайка, Хмельницького і Залізняка і наш великий червоний прапор Леніна ведуть нас до перемоги! Важкий шлях до перемоги, але вона не за горами! Запорукою її є дружба і спільна боротьба волелюбних слов'ян! ¹

10 травня 1943 р.

¹ Ця промова була виголошена О. Довженком на всеслов'янському мітингу в Москві.

ДИВІТЬСЯ, ЛЮДИ!

Нещодавно у вбитого фашиста знайшли п'ять фотографій, які переживуть століття. П'ять фотографій, як п'ять дактилоскопічних автознімків злочинців-любителів, як п'ять грізних статей вироку над покидьками людства, залишаться в історії, як трагічні шрами епохи, як дорогі знаки вічної слави дівчини нашої країни.

Дивіться, люди! Це Зоя Космодем'янська. Дивіться, дівчата, воїни, діти, дивіться, панове міжнародні політики! Ось вона йде на смерть, безсмертна серед фашистських мерців!

Холодно Зої. Опухлі від морозу і катування руки її стиснуті в кулаки, як у бійця; босі, в самих лише панчохах, ноги почорніли за страшну ніч від морозу. Опухли покусані до крові губи: двісті ударів німецьких ременів усю ніч вибивали зізнання з ніжних дівочих уст і не вибили. Не закричала, не заплакала, не застогнала. Все, що могло звалити на дівчину тупе фашистське насильство, — аморальність, жорстокість і безсилу ненависть до російського народу, — все витерпіла молода російська душа. Волосся мокре, дивіться, від величезного напруження всіх почуттів палкого гнівного серця, і здається, — кривава пара здіймається вгору від прекрасної голови.

— Так, я ненавиджу вас, гітлерівські кати, всією моєю ненавистю, помноженою на ненависть мого народу! — говорить вся напружена дівоча постать.

— Нехай я загину. Нехай петля, яку ви принесли на російську землю, обірве моє життя, нехай умру я, ка-

тована, замучена вами, нехай не пізнала я, не встигнувши ще вирости, всіх радощів життя, не народила народів моєму дітей, нехай загину, не ставши матір'ю,— я перемогла вас. Гіркий підносите ви мені трунок, але незламна воля моя. Я російська комсомолка, розумієте ви це? Не торкайтесь мене, тупі, убогі кати. Я сама зйду на ешафот з вашим плакатом на грудях і з пляшками бензину, якими я хотіла вас спалити.

Ви катували мене перед смертю, ви поморозили мені ноги, ви глумилися наді мною. Тепер сфотографуйте мене в своєму підлому оточенні. Нехай побачить світ, які нікчемні і дурні ви, нехай художники вдивляються у злочинні ваші посмішки, в опущені ваші очиці і в тупі ваші обличчя, щоб навчитися зображати на картинах катів і вбивць.

Нехай стану я — повішена, а ви живі біля мене — перед чесним світом, щоб бачили мене вся російська земля, весь рідний мій Радянський Союз, весь світ, щоб клетотів він ненавистю до вас, дивлячись на мою зламану дівочу шию, щоб священне полум'я ненависті до вас палало в серцях сестер моїх у всьому світі.

Коли відділилася вона від землі і мертва застигла на морозі, коли, схиливши набік молоду свою голову, вона, наша рідна Зоя, притихла, мабуть, тільки тоді залишив її гнів. Він пішов від неї разом з останнім подихом, щоб розвіятися по всьому знедоленому світові, помчати з вітрами до сестер її на Україну, в Білорусію, Польщу, на Балкани, в Югославію, Чехію, по всіх слов'янських землях.

— Подивіться, що зі мною зробили. Ні, ви тільки подивіться, люди!

Руки її повисли вздовж стрункого, як у хлопчика, тіла, і ноги застигли навіки, носочками всередину. І лише тоді, здається, насмілився кат-фотограф підійти до неї ближче і відтворити ще на одній фотографії злодіяння своєї підлої гітлерівської держави.

Що саме сказала Зоя на ешафоті? Якими словами зневаги і гніву затаврувала вбивць, що загубили молоде життя її і багатьох тисяч її сестер? Які слова палкої віри в перемогу, у помсту, в життя і честь великої нашої Вітчизни вигукнула вона наспіх, коли фашистська петля уже стискувала її красиву шию, коли вислизав з-під ніг поміст і рідне російське село попливло перед очима,—

цього ми не знаємо. І, можливо, навіть поійняті жахом, зігнані до місця вбивства вимушені свідки злодіяння не зможуть поручитися за точність своїх спогадів, але ми, сучасники грізної епохи, знаємо, що Зоя, яка знайшла в смерті безсмертя, сказала живим і прийдешнім найдорожчі наші слова:

— Хай живе наша Батьківщина, хай живе вірність, безстрашність і перемога!

І ні поет, ні історик не помиляться, коли припишуть Зої у високу хвилину натхнення найвеличніші і найчистіші слова.

Напишуться книги, проспівуються пісні, створяться картини, і слава Зої переходитиме у віках з роду в рід для натхнення чистої нашої юні, якою завжди цвіла і цвітиме наша земля.

Хай згинуть гітлерівські кати!

Хай згине фашистський морок!

24 вересня 1943 р.

МИ УТВЕРДЖУЄМО МИР

Неймовірно великі військові асигнування США, удосконалювання зброї вищого рівня, заклики американських реакціонерів до негайної атомної агресії, оточування СРСР стратегічними базами, пролита кров народів Індонезії, Греції, охоплена вогнем героїчна Корея, терор і диверсії американських шпигунів — усе це свідчить про одне: американський імперіалізм шаленіє, рветься до світового панування.

Криваві плани мракобісів з Уолл-стріту обурюють усе людство. Не змовкають протести народів проти поневолювачів і душителів життя. Сотні мільйонів людей підписали ствердили свою готовність захищати мир. Об'єднані одним бажанням — бажанням мирного життя, прості люди всіх країн з надією і гордістю звертають свої погляди не до Америки, а до країни нового світу, країни Леніна...

Іде вселюдський суд над ворогами миру. На трибуну цього суду з словами гніву, з вимогою миру виходжу і я, радянський митець.

Перед моїм духовним зором — двісті мільйонів співвітчизників моїх, будівників і будівниць комунізму, розумних і добрих співавторів і виконавців великого плану перетворення землі. І як світла, нетлінна пам'ять про недавнє героїчне минуле — всі мої брати і товариші, над могилами яких на площах звільнених міст звелися бронзові пам'ятники з написами золотом на гранітних п'єдесталах:

«Народи, ми любили вас. Хай буде мир! Хай буде справедливість!»

Прихильники миру не можуть мовчати, коли американський імперіалізм загрожує світові. І ми обвинувачуємо вас, панове палії війни, бо ви — загальнолюдське зло.

Чим відповіли ви на наш заклик до мирного співіснування і співробітництва, на благородні слова, сказані відразу ж після найбільшої з усіх воєн?

Воєнними базами, атомним психозом, гонкою озброєнь, кривавими злодіяннями в Греції, Індонезії, В'єтнамі, Кореї. У духовне рам'я намагаєтесь ви одягти американський народ, дезорієнтувати його, тінню атомної бомби закрити перед ним світло, пограбувати його інтелект, замкнути на замок весь розум нації.

Ви спотворили літературу і мистецтво витонченим препаруванням людських страждань, страху, злочинів, зоологічного суперництва, таємниць патологічної сексуальності, спокус, випадкових багатств.

Капіталізм став руйнівником людства. Така його роль сьогодні. Такий кінець його розвитку.

Все опошлюється і перекручується в нечистих руках імперіалістів. Навіть атомна енергія, яка могла б принести справжню славу двадцятому століттю, цей вражаючий красою зліт людського розуму, це осяйне чудо перетворюється вами на пугало, на знаряддя злочинства.

Чому вас ніде не поважають? Чому вас ненавидить і зневажає весь світ, панове палії війни? Тому, що у вашому горезвісному американському способі життя немає місця для поваги до людини, до народів, до історії, до культури. Вас ненавидять тому, що ви поневолюєте і розтліваєте народи морально, сіючи розпусту, продажність, шпіонаж, дискримінацію, насаджуєте економічну кабалу.

— Ви — «новий світ», насправді ж ви світ старий!

Сьогодні ви — душителі героїчного корейського народу. Корея у вогні. Тече у Великий океан кров корейців, падають голови корейців у дорожній пил, і падає нова ганьба на вашу голову.

Звернімо свій погляд на Європу. Хто в Європі ваші друзі? Які народи? Нема таких народів, нема! Шумани, шумахери та інші фашистські недобитки — це не народи. Це гнильна цвіль на тілі народів.

Ви любите розводитися про права людини. Але вся ваша історія свідчить про зневажання найелементарніших прав людини. Одне право признавали ви за народами: право на колоніальне животіння, на загибель у війнах, у виснажливій праці, право на вимирання.

Пишуть же ваші доморошені, зарослі вовчою шерстю неомальтузіанці і ломброзіанці, що, мовляв, ріст населення країн Західної Європи несе небезпеку для людства. «Все, що ми робимо для збільшення чисельності населення, йде на шкоду Європі і нам самим. Стабілізація, а далі зменшення чисельності населення Європи були б найбільшим вкладом у справу загального миру і процвітання». І ви під виглядом свободи друку безперешкодно поширюєте цю канібальську маячню.

Ви говорите про свою миролюбність. Але якщо ваш Атлантичний пакт, за відверто-цинічним зізнанням «Уолл-стріт джорнел», «краще пасує до дійсності, ніж ідеально-гуманний принцип Організації Об'єднаних Націй», якщо Кеннон закликає «зруйнувати Москву чи будь-яке інше місто в Росії протягом тижня після початку війни», то яка ж ціна удаваному вашому добросердю? Так ягуари, що вийшли з лігва на полювання, наслідують плач дитини в нічній тиші, блукаючи з вищиреними зубами навколо людських селищ.

Ненажерливість свою, і жорстокість, і культурну відсталість ви безсоромно намагаєтесь прикрити порочним псевдонауковим базіканням про перенаселеність планети, про недостачу їжі для людей, про шкідливість розмноження, про корисність високої смертності. Як цинічно й підло підводите ви баланс людству і можливостям планети!

А що зробили ви для збагачення, для помноження животворящої сили землі?

Викидаючи щорічно сотні мільйонів доларів на шпигунів, провокаторів, для тримання в покорі своїх робітників, витрачаючи неймовірні суми на засоби винищення людей у всьому світі, що зробили ви хоча б із своєю рідною американською землею? За сто п'ятдесят років ви втратили третину свого ґрунту. 282 мільйони акрів ви, як хижакі сліпі й зажерливі, виснажили і виснажуєте далі, нехтуючи всіма законами агрономічної науки. Ви знищуєте свої ліси, так само як, зневаживши найбагородніше, що є на землі,— людську працю, ви топите в

океані кофе, боби, зерно, гноїте і спалюєте їх на пні, щоб не знизити ціни, в той час як мільйони людей на землі умирають з голоду, проклинаючи ваше ім'я і заповідаючи проклинати його своїм нащадкам.

Ні, панове мальгузіанці, не переповнена планета людьми, не перенаселена! Переповнена вона людськими стражданнями, які сієте ви, кати людської юності, згубники цвіту поколінь.

Погляньте на карту світу, тільки не хижим оком бізнесмена, а з любов'ю, як на портрет своєї дорогої матері. Скільки пустель чекає зрошення, скільки річок треба відродити, скільки насадити лісів, скільки вітрів приборкати, які клімати треба виправити, які сорти злаків створити, скільки дрімаючих якостей збудити в плодах!

Скільки величних творчих людських зусиль! Адже вся Земля — це, по суті кажучи, ще тільки чернетка. На нашу думку, справжнє людське життя на ній лише починається. І не старість, жалюгідна і немічна, а розквіт землі попереду.

Які зльоти думки, які блискучі відкриття принесе ще для землі звільнена людина! Як прикрасить і облагородить її! Які дари розкриє вона перед нами, які невичерпні скарби! Нема краю можливостям природи-матері, як нема межі людському розуму.

Народи моєї Вітчизни під проводом Комуністичної партії створюють потужні електростанції, зрошують пустелі, змінюють клімат. У всеозброєнні передової науки вчені трудяться не лише в лабораторіях і розсадниках, але і на безмежних наших просторах разом з народом. І вже не пізнати ні врожаїв, ні їх майстрів. Ніби чудо сталося на землі. Навіть там, де споконвічна бідність і суворість природи, здавалось, назавжди позбавила людину надії,— у краї вічної мерзлоти, за полярним колом, у безводних пустелях,— всюди природа розкриває перед людьми дивовижні свої скарби.

І це ще тільки ранок великої Батьківщини нашої.

Яким же справді прекрасним і осяйним буде наш день на оновленій землі!

Сьогодні рухаємо світ уперед ми, а не ви. Ми заявляємо це не від гордовитості чи пихи, а тому, що упевнені в своїх силах і правоті, тому, що наші вчителі — Маркс, Енгельс, Ленін — дали нам знання, розуміння законів розвитку людського суспільства.

Ми горді і спокійні тому, що світ комунізму, який ми утверджуємо і будуємо,— це розумний світ добра, а не зла, світ рівності та братерства народів і культур, а не світ космополітичного розтління народів, не світ експлуатації.

Сходить над землею зоря комунізму, бо настав час їй зійти, бо пробив час занепаду капіталізму. Ми щасливі, що в нашій зорі пригноблені народи світу побачили свою надію, що навіть у найменших народів, яким належало б за законом ваших джунглів зникнути, не залишивши після себе навіть азбуки, і в тих спалахнула надія на життя, на свободу і щастя.

Скільки краси в товаристві, в любові людини до людини! Скільки високого смислу в почутті рівності і дружби народів! Яка чудова різноманітність талантів! Скільки розкриють народи один перед одним дорогоцінних дарів, що збагатять великий людський квітник!

Панове постачальники зброї, трубадури вибухових речовин і отруйних хмар! Не висотою хмарочосів вимірюється гідність народів, а високістю мети і намірів!

Вогнем і бурею, які ви готуєте для світу, ви самі розбудите свій народ. Без слави і сліду зникнете ви з пам'яті американського народу і будете прокляті.

І через те, що мірою життя є добро, а не зло, щезнуть безумство, ненажерливість, зарозумілість, злочинність і моральне здичавіння, якими ви отруюєте людство.

Хай живе мир на землі! Хай живе комунізм! — Ось що утверджує радянська людина своїми трудами і подвигами.

Всі чесні люди світу — з нами!

15 жовтня 1950 р.

ПРО НИХ БУДУТЬ НАПИСАНІ КНИГИ

Комсомольці від'їжджають на схід... Уся країна про-
воджає їх...

Є щось напрочуд мужнє, героїчне і величне в цьому
масовому пориві комсомольців та комсомолок, які йдуть
за закликком партії на новий трудовий подвиг.

Я стою на вокзалі, вдивляюся в обличчя від'їжджаю-
чих. Я знаю, в райкомах питали кожного: «Важко дове-
деться перший час. Ти розрахував свої сили?»

«Швидше б за діло. Все переборемо!» — відповідали
палкі погляди.

Гудок паровоза, обійми, сміх і пісні. Здається, в цій
вокзальній метушні зараз побачиш знайомі обличчя Пав-
ки, Олега, Зої. Чому? Що ріднить їх? Можливо, ці вог-
ненні погляди, сміливі, відкриті обличчя. А головне —
те ж прагнення зробити для Батьківщини все, чого вона
зажадає.

Нема в партії інтересів вищих і дорожчих, ніж інте-
реси народу. Все — для його блага і щастя. І народ упев-
нено йде за партією.

...Відходять поїзди на схід. Тисячі комсомольців і ком-
сомолок їдуть на цілинні землі Алтаю і Казахстану.
Поїзди обганяють товарні ешелони з новими тракторами,
комбайнами, машинами.

Перші загони добровольців уже прибули на нові міс-
ця, їх зустріли як дорогих гостей. Надовго, по-хазяйськи
влаштовуються комсомольці, з запалом беруться до діла.

Яке щастя бути першим, бути творцем нового життя
на цілинних, незайманих землях!

Мине небагато часу. Там, де раніш була пустка, буйно заколоситься хліб. Молоді руки комсомольців піднімуть скиби цілинної землі, засіють перші гони, зв'яжуть перші тугі снопи. Батьківщина матиме вдосталь хліба.

У важких бойових ділах гартувалися Павка Корчакін, Олег Кошовий, Зоя Космодем'янська. Так гартуються і сьогоднішні юні патріоти — гордість нашого народу.

Як раніше, так і тепер гартує комсомольські серця один і той же могутній коваль — партія наша, велика партія комуністів.

Мине небагато часу, і про тих, хто поїхав на нові землі, будуть написані книжки та пісні, іменами їх пишатиметься вся молодь, уся країна.

19 березня 1954 р.

ВЕЛИКЕ ТОВАРИСТВО

В житті багатьох народів є великі, незабутні дати. Історія творить їх не часто. Буває так, що цілі покоління живуть і вмирають, не знаючи таких днів. Та ось вони приходять, і тоді ніби спадає з очей полуда буденності, і, наче оглядаючись далеко навкруги з високої вершини, бачить людина призначення своє і свого народу. І хоча немає нічого вічного в бутті і все тече, змінюючись у потоці часу, та є, одначе, у минулому щось таке, що хочеться назвати неминущим, вічним, берегти як святиню, і заповісти майбутньому як нетлінний знак доблесті своїх предків, як дар їх нащадкам. І тоді народжується вдячність до предків і любов до Батьківщини полум'яніє в серці з особливою силою. Тоді хочеться бути сильним, самовідданим, готовим на будь-який труд і подвиг для слави Вітчизни.

Історичне значення воз'єднання двох великих народів — російського й українського — в єдиній державі величезне. Це світла дата нашої історії. Якщо глибоко вникнути в сповнену небаченого напруження боротьбу народу за мир, за життя й незалежність, якщо зрозуміти до кінця історичну роль нашої Соціалістичної Батьківщини в цій гігантській боротьбі і з цих позицій сягнути думкою в простори минулих століть, тоді без перебільшення можна сказати: найзначнішою подією всього XVII століття була визвольна війна українського народу і воз'єднання його з великим російським народом в єдиній державі в 1654 році.

Значення цієї події не лише в тому, що вона назавжди

послабила оттоманську Порту і шляхетську Річ Посполиту і цим самим рішуче змінила всю міжнародну кон'юнктуру. Вона врятувала український народ від поневолення, від втрати своєї національності, від фізичного винищення. Вона відновила втрачену в далекі роки лихоліття гармонію нашої єдності, з'єднала наші народи як частини єдиного цілого і зробила їх могутніми.

Історична боротьба українського народу за свою незалежність і за право вільного волевиявлення безприкладна своїм драматизмом. І те, що вона закінчилась возз'єднанням з братнім великим російським народом в одній державі, було закономірним, незаперечним актом історичної справедливості.

Проникнемо на століття вглиб, до джерел історичної долі народу.

Нещасливими були для наших предків кінець XII і все XIII століття. Єдина Київська Русь давно вже розпалась на феодальні удільні князівства.

На зміну державній єдності прийшло ворогування удільних князів. Від безперервних особистих чвар і розбрату князів-родичів, позбавлених державного розуму, слабшала Руська земля. Про це свідчать літописи, на це ремствує поет-громадянин у своєму полум'яному «Слові о полку Ігоревім».

Минули часи достатку.
Перестали князі невірних воювати,
Стали один одному казати:
«Се мое, а се теж мое, брате!»
Стали вони діла дрібні
Вважати за великі,
На себе самих підіймати чвари...
Отоді в землі Руській
Не так ратаї гукали-покликали,
Як ворони крикали-кричали,
За трупи перекір маючи...¹

В той далекий важкий час навіть наша степова географія почала ворогувати з історією. Не захищена ні морями, ні горами на головних своїх магістралях, країна була відкрита для ворогів. «І невірні звідусіль приходили на землю Руську».

В першій половині XIII століття посунули на неї монгольські орди, спустошили міста, поневолили, розділили Русь, перетворили увесь південь на пустелю, а Київ —

¹ Переклад М. Рильського,

матір міст руських — зруйнували дощенту. Життєві центри перемістились на північ, до Москви, і на захід, до Червоної Русі. Київ перестав бути столицею і лежав у руїнах понад двісті років.

Землі, які становлять тепер основу Радянської України, з різних причин розпалися й увійшли до складу Польщі і Великого Литовського князівства, а з часу польсько-литовської унії — майже цілком до складу Речі Посполитої.

Цей період, що обіймає кілька століть, був для нашого народу сповнений страшних бідувань, особливо з часу підпорядкування духовного життя Польщі єзуїтам.

Безперервні війни, жорстока релігійна нетерпимість слуг Ватикану, часті татарські наскоки і повне безправ'я народу, поневоленого кріпосниками-магнатами, створили на прекрасній нашій Україні таке пекло, яке могли придумати тільки сатана разом з папою. Охоплені жадобою влади й багатства, чимало нащадків старокнязівських і дворянських родів, як-от Ієремія Вишневецький, зрадивши свій народ, щоб вільніше було його грабувати, перейшли в католицизм і цим самим у польську націю. Народ, пограбований і позбавлений прав і захисту, боровся сам, як міг, за волю, за життя.

Захисником народу виступило легендарне запорозьке козацтво. Запорожці стояли на південних кордонах як заслон проти татар і турків, що мали навпроти теперішньої Каховки прикордонну фортецю Кизи-Кермень (тепер Берислав). Запорожці не могли лишатися байдужими до того, що їх народ був таким безправним та поневоленим.

Починаючи з Косинського, історія Запорожжя сповнена повстань проти шляхетського гніту. Не раз хиталася Річ Посполита під натиском козацьким, але не раз і рятувало воно її від повного розгрому й загибелі од турецької навали, показуючи чудеса мужності, витривалості, воєнного таланту. Та не схаменулися польські пани, нічого не навчили їх грізні події. Вони вдавалися й далі до своєї політики віроломства, вогню й меча, страчували українських народних ватажків, карали їх колесуванням, смертю на палі... Історія нам залишила чимало імен героїв-мучеників та журливих дум і пісень часів козацьких.

Та ось переповнилась чаша народного терпіння. В 1648 році повстання перекинулося з Запорозької Січі

на всю Україну. Весь український народ став на захист своїх зневажених прав. Підняв і очолив повстання син чигиринського сотника Зіновій-Богдан Хмельницький.

Він розбив ущент польське військо під Жовтими Водами й Корсунем, а потім, після кількох битв, завдав йому нищівної поразки під Пилявцями і обложив Львів і Замостя. Панська Польща затремтіла. Похитнулися всі її основи. Спалахнула визвольна війна в Білорусії. Вогнища народних повстань спалахнули і в самій Польщі. З величезними зусиллями, віроломно ошукавши Хмельницького так званим Зборовським трактатом, володарі Польщі зібрали нові сили і через рік знову вдерлися в межі України. І запалала Україна.

Шість років гриміли битви з перемінним успіхом. Загинуло багато сподвижників Хмельницького — Данило Нечай, Кривоніс, Небаба. Після поразки під Вінницею, де поляків розгромив славетний Іван Богун, іменем якого був названий в наш час один з полків Миколи Щорса, шляхетське військо згуртувалося під Берестечком на Волині. Тут відбулась найбільша за кількістю війська битва в Європі XVII століття. Вона тривала кілька днів. Хмельницький почав був уже перемагати запеклого свого ворога князя Вишневецького, але в цей час татарський хан, якого підкупили шляхтичі, по-зрадницькому вивів свою орду з бою. Битва скінчилась страшною поразкою Хмельницького, і хоча він розгромив потім коронне військо під Батогом, а в 1653 році — сотисячну армію Яна-Казимира під Жванцем, Берестечко залишилося зяючою раною в пам'яті народу.

Тяжко розплатилась Україна за турецько-татарську «допомогу» в шестирічній визвольній боротьбі. Татаро-работорговці погнали в неволю багато людей.

Зажурилась Україна, що нігде прожити:
Гей, витоптала орда кіньми маленькі діти,
Ой маленьких витоптала, великих забрала,
Назад руки постягала, під хана погнала.

Ця «допомога» була насправді низкою зрад і грабунків. Ханські хижакі, як і польські магнати, незважаючи на суперечності, що роз'єднували їх, прагнули одного й того ж — знищити український народ.

То були битви не на життя, а на смерть. Ненависть панства, під'юджуваного єзуїтами, була безмежною.

Забитих і люто замордованих було стільки, що збезлюднили цілі області. Сотні тисяч трупів гнили в землі, валялись непохованими в лісах і болотах, по занедбаних полях і згарищах. Багато людей мучилося в неволі на турецьких каторгах. Прекрасні простори України, де раніше вирувало життя, перетворилися на пустелю, таке було у Південній Русі хіба що тільки після татарського лихоліття, в часи, коли там побував Платон Карпін.

З якою страхітливою приправою принесли езуїти в Польщу пізній ренесанс! Навіть магометани ніколи не мучили так християн, як мучили український народ пани римські католики, щоб зв'язати його унією — диявольською вигадкою Ватикану.

Римський імператор боявся посилення Росії і погрожував Богданові Хмельницькому походом на Україну всіх сил європейських католиків, нахвалявся винищити народ, який не хоче прийняти римське віросповідання. Боротьба за віру була боротьбою за національність, за її збереження.

Коли я читаю і чую сьогодні про успіхи польського народу в будівництві соціалізму, про зростання його культури, економіки, про відбудову розгромленої фашистами Варшави — я радію успіхам народу-брата, як і успіхам свого народу.

І, гортаючи трагічні сторінки давнього минулого, думаю: яким же тяжким і тернистим був історичний шлях народів-братів! Мені здається, про це думали по-своєму Шевченко, Міцкевич, Гоголь. Коли дехто з моїх друзів говорить мені: «Не робіть фільму «Тарас Бульба», не слід ятрити старі рани, це може образити наших братів поляків», — я відповідаю посміхаючись: «Ні, нікого не образив там Гоголь. Усьому віддане належне сто двадцять років тому, в ті часи, коли Шевченко казав, звертаючись до поляків з Орської фортеці:

Подай же руку козакові
І серце чистее подай.

Що ж це було, якщо не полум'яна віра кращих синів народу в прийдешній тріумф братства!

А безсмертні слова Гоголя про товариство, вкладені в уста мудрого старого Тараса Бульби! Хіба не читали ми їх на фронті перед боями, хіба не взяли їх на озброєння, «як стару, але грізну зброю» Радянської Армії, хіба

не допоміг старий Бульба бійцям у великій справі врятування польського народу від загибелі у фашистських душогубках і таборах смерті?!

Ні, не соромно нам — ні росіянам, ні полякам, ні українцям — оглянутися на діла давноминутих днів, згадати недавнє своє минуле, сповнене драм і героїзму, і для науки нащадкам повторити ще раз слова про велич товариства:

«У великий час подали ми, товариші, руку на братерство!.. Немає уз, святіших за товариство! Батько любить своє дитя, мати любить своє дитя, любить і звір своє дитя! Та поріднитися душею, а не кров'ю може тільки людина. Бували і в інших землях товариші, але таких, як у Руській землі, не було таких товаришів... Ні, браття, так любити, як любить руська душа, любити не те що розумом або чимсь іншим, а всім, чим бог дав, що тільки є в тобі...»

Нехай же знають усі, що значить у Руській землі товариство. Якщо вже на те пішло, щоб умирати, то нікому з них не доведеться так умирати! Нікому, нікому!..»

Так говорив Тарас Бульба своїм козакам...

Прогриміла гроза, і серед її гromу й гуркоти, перегукуючись через віки, заgrimіли, як могутній сполох, голоси гордих Тарасових правнуків у незабутньому 1942 році.

«Батьківщино моя! Земле руська! — писав перед смертю у дзоті чорноморець Калюжний. — Я, син Ленінського комсомолу, бився, як підказувало мені серце, бив фашистів, поки в грудях моїх билосся серце. Я вмираю, та знаю, що ми переможемо!»

«Ми переможемо! Ми бачимо перемогу!» — кричали під Севастополем п'ятеро героїв, кидаючись з гранатами в руках під танки ворога, щоб висадити й себе в повітря разом з ними.

«Браття, я бачу перемогу з-за хмар!» — гримів російський льотчик-випишувач двічі Герой Радянського Союзу Борис Сафонов, збиваючи двадцять п'ятий ворожий літак.

«Товариші, перемога буде за нами! — гукав капітан Криклій під Варшавою, громадячи, як казковий богатыр, купи охоплених полум'ям ворожих танків. — Хай живе польський народ!..»

Виступаючи 1647 року з Запорозької Січі у великий історичний похід, Богдан Хмельницький говорив своїм запорожцям: «Помисліть, браття, і зважте: не для вигоди якої чи пустого гонору ми підняли зброю, а лише на оборону вітчизни нашої... Навіщо ж, браття, волочити кайдани рабства у дрімоті й ганебному невільництві на власній землі? Ляхи вже все у нас забрали: честь, права, власність і саму свободу мови і віросповідання нашого. Залишилось у нас тільки життя, та й те ненадійне і нестерпне нам самим. Та й що це за життя, коли воно сповнене гіркоти, страху і повсякденного відчаю...»

Гетьман розумів значення подвигу, на який його кликала історія. Передбачав і величезні, майже непереборні труднощі його звершення. Тому мало чи не на самому початку походу він звернувся до російського царя з проханням прийняти Україну-Русь під захист Російської держави.

Не слід вбачати в цьому звертанні Хмельницького до Росії акт якогось провидіння, властиве тільки йому розуміння історичних шляхів свого народу. Тяжіння до возз'єднання з єдиновірною Росією жило давно і в народі, і серед інтелігенції. Уже гетьман Трясило висловив у свій час цю ідею. Духовні зв'язки українського народу з російським, особливо Запорожжя з донським козацтвом, були значно більшими, ніж хотілося в пізніші часи думати деяким історикам.

Прийшов час визволення, і Хмельницький зустрів його, як стратег і політик, як вірний і доблесний син свого народу.

І коли через шість героїчних років нечуваних битв, оспіваних поетами і описаних самовидцями-літописцями, прибули з Москви до Переяслава посланці Великої Росії з грамотою царя про прийняття України в лоно Російської держави,— дзвінко забили литаври, і весь цвіт українського народу зібрався на площі.

Завершивши великий подвиг свій, вийшов постарілий у боях гетьман із своїми сподвижниками, з російськими послами й духівництвом і став перед народом.

— Панове полковники, осавули, сотники, усе військо Запорозьке і всі православні християни!..— Додержуючись звичаю, він почав свою промову з переліку всіх бід народу, заподіяних споконвічними його ворогами і гно-

бителями, подякував народів за вірність і щедрість у трудах і битвах. Він говорив про віру, про Велику Русь...

Минуло триста років.

Чи так, чи вірно змальовують художники на своїх полотнах Переяславську раду, не нам судити. Давно це було. Проте, на мою думку, в цей день ще не все так було пишно, не всі так яскраво були одягнені, не такі безжурні посмішки сяяли на благодушних чистих обличчях, як на картинах, що зображують Переяславську раду...

Величезні сили нації були виснажені битвами і турецько-татарською неволею. Знемагаючи від злигоднів і кровопролиття, частина народу пішла шукати спокійного життя на російських землях. І Богдан Хмельницький прийняв довгожданих послів Росії на залитій кров'ю Україні.

Після багатьох запеклих битв, пожеж, мору й полону, після дзвону мечів, співу татарських стріл, порохового диму, виснажливих походів у неприступному бойовому вбранні, зі слідами тяжких трудів і злигоднів, порубані у січах, поїдені солоними хвилями на каторгах турецьких, стояли козаки перед своїм гетьманом, який дякував їм за хоробрість, виявлену ними в тридцяти чотирьох його битвах з поляками, угорцями, татарами, за згоду і одностайність.

Усі вони були дітьми свого суворого часу.

Сином свого часу був і їхній гетьман.

Це був воїн величезних, справді шекспірівських страстей, який цілком відповідав народному ідеалові вождя.

Нещасливий в особистому житті, він мало дорожив ним і розтрачував себе з феноменальною силою, безмежно широкий серцем у любові до свого народу, так само як і в ненависті до його ворогів. Знавець російської, польської, грецької і латинської мов, тонкий політик і блискучий стратег, він метався, як лев, у безнадійно замкненому польсько-турецько-татарському кільці. Не шкодуючи свого життя, сміливо кидався він назустріч небезпеці. «Ні тіло його,— говорить літописець,— ніякими трудами не виснажувалось, ні благорозумність ніякими наговорами не могла бути переможеною. Мороз і спеку, їжі й питва нестачу — усе він пересиливав. Вночі сон не долав його, і в мирний час він не розніжувався

відпочинком на м'якому ложі, та мало й відпочивав на постелі своїй, яка личила б більше простому воїнові. Одяг його був не набагато кращий, ніж у інших. Нерідко спав, укритись плащем козацьким. Перший у битву, останній з битви виходив».

Був він смаглявий, сутулуватий, мав темне волосся. Міцно стиснуті руки часто тримав за спиною. Голос у нього був величезної сили.

— Хто нас не захоче послухати,— закінчив свою промову старий гетьман,— хай іде, куди хоче!

І тисячі голосів відповіли гетьманові:

— Волимо під царя російського!..

Тоді переяславський полковник Тетеря почав обходити площу питаючи:

— Чи всі так соїзволяєте?

— Усі! — кричав народ.— Усі, до одного!

— Хай буде так! — промовив Хмельницький. — Хай утвердить нас бог і укріпить, щоб навіки ми всі були разом!..

— Утверди, боже! Навіки й непорушно! — відповіли козаки.

Вони стояли перед своїм гетьманом і послами царя, і, мабуть, не на одних старих козацьких очах забриніли горді сльози...

Чий образ вставав перед Гоголем, коли він писав безсмертну промову Тараса Бульби до запорожців про товариство? Чому набігли на очі козакам горді сльози? Чи старий Трясило з'явився у творчому баченні великого письменника, чи Богдан Хмельницький, що втратив свого Тимоша — Остапа — в бою за рідну землю?

Перебираючи в пам'яті всі найголовніші події трьохсот років нашої спільної історії — і тривале гноблення російського й українського народів у період кріпосництва, і спільну їх боротьбу проти російсько-українських поміщиків і капіталістів, і наші перемоги над внутрішніми й зовнішніми ворогами Батьківщини,— я думаю завжди про велич і глибоко моральний зміст нашого товариства. Як і весь український народ, до якого я належу, я сповнений найглибшої вдячності й любові до великого російського народу за велич його душі, за високу загальнолюдську мету, за багатющу культуру, яка завжди збагачувала і надихала культуру мого народу, його літературу, мистецтво, науку і техніку, яка перетворила

сьогодні Україну в могутню індустріально-колгоспну республіку.

Не вся українська земля увійшла за Богдана Хмельницького в свої законні природні кордони. Цілі області її з мільйонами людей, рівні населенням середній державі Європи, ще протягом століть перебували під владою інших країн по «праву» давності загарбання. І, можливо, так і животіли б ці області як розмінні монети в дрібних політичних угодах, якби не покликав їх до життя грім Жовтня.

Тільки під прапором Леніна після багатьох віків животіння возз'єднались вони з матір'ю своєю — Радянською Україною. Так за допомогою великого російського народу й інших братніх народів український народ вперше в історії здобув свою державну єдність у сім'ї соціалістичних радянських республік.

Возз'єднання України з Росією — свято не тільки росіян і українців. Не тільки ми стали сильнішими. Велике товариство, виплекане й вирощене партією комуністів, вийшло вже за рамки наших російсько-українських стосунків. Переверене в жорстоких випробуваннях Великої Вітчизняної війни, воно вийшло з берегів нашої Батьківщини животворящою повинню, воно підняло вже країни народної демократії, омолодило Азію, збудило її від довгої летаргії. Свіжий, вільний вітер уже відчувають усі народи світу. Шлях людства — до об'єднання, а не роз'єднання, і сила, що скеровує народи цим шляхом, — це сила товариства, товариства не по крові, а по ідеї вірності найвеличнішому, що тільки створило людство, — комунізму.

Тільки велике товариство здатне на подвиги. Тільки любов, і ніколи не ненависть, тільки щедрість на труд і готовність на найсамовідданіше служіння народові в ім'я його щастя і процвітання — тільки це дає напрям справжньому прогресу, справжній цивілізації, справжній духовній культурі.

Нехай же вічно живе велике наше товариство! Хай вічно живе ленінська дружба народів! Безсмертна у віках слава російського і українського народів-братів!

*Москва,
1954 р.*

НА БАТЬКІВЩИНІ ВЕЛИКОГО МАРИНІСТА

Серед величезної кількості культурних закладів нашої країни особливе місце посідає картинна галерея імені І. К. Айвазовського, заснована великим мариністом у себе на батьківщині — в м. Феодосії у 1880 році.

Дім Айвазовського стоїть на самому березі моря. Море давало натхнення великому художникові, живило його творчість. У Феодосії життя Айвазовського проходило у невтомній праці. Він завжди спостерігав море, стежив за безперервними його змінами, і ця гра стихії, яскраво передана художником, внесла велику різноманітність у вузьке, на перший погляд, коло тем і сюжетів його картин.

У народній мислі і мистецтві море здавна було синонімом щасливого, вільного життя, сміливої звитяжності й відважної боротьби. Таким його показував і Айвазовський. У Феодосійській картинній галереї зберігається найповніша колекція його робіт — 389 картин та унікальних зарисовок. Велика експозиція висвітлює весь творчий шлях художника, показує багатство його мистецтва.

Айвазовський прожив вісімдесят три роки і залишив величезну спадщину — близько шести тисяч робіт. Почав він малювати в тридцятих роках минулого століття під сильним впливом творів художника К. Брюллова і сприйняв усе найкраще, що було в живопису російських художників-реалістів.

У другій половині свого життя він створив найкращі картини, як-от: «Чорне море» і «Серед хвиль». Саме

картина «Серед хвиль», написана у вісімдесятирічному віці, і є вершиною, ніби синтезом його мистецтва, яскравим свідченням вічно молодого снаги його обдарованості.

До глибокої старості Айвазовський зберігав ширший оптимізм, молодість душі, схвилюваної величчю природи і пафосом боротьби людини з нею.

Багато робіт Айвазовського присвячено морським баталіям. Недаремно кажуть, що мистецтво Айвазовського — це літопис бойової слави російського флоту.

Замолоду Айвазовський був художником Головного морського штабу. Він зобразив битву під Гангутом, Чесменський, Наварінський, Сінопський та інші славетні морські бої.

Він тричі брав участь у воєнно-морських десантах біля берегів Кавказу під командуванням адмірала Лазарева. Айвазовський був у близьких стосунках з видатними російськими флотоводцями Лазаревим, Корніловим, Нахімовим.

Моряки радянського флоту люблять творчість Айвазовського — співця рідної для них стихії і подвигів російських моряків.

Феодосійська картинна галерея дуже популярна. Щороку десятки тисяч людей, відпочиваючи на курортах Криму, з глибоким інтересом знайомляться з творчістю великого мариніста. Минулого року в галереї побувало близько шістдесяти тисяч відвідувачів. З маленької, в дореволюційні роки периферійної галереї з 49 картинами, вона зростає після Великої Жовтневої революції у значне вогнище культури. Тут, крім робіт Айвазовського на теми кримської природи, зібрано багато картин його учнів, а також інших старих російських і радянських мариністів.

Співробітники галереї провадять велику популяризаторську роботу. Тут є лекторій, випущено два діафілми про життя і творчість Айвазовського. Видано понад сорок праць, у тому числі нещодавно вийшла цінна книжка «Айвазовський» М. Барсамова, який протягом тридцяти років беззмінно працює директором феодосійської галереї.

Феодосійська галерея стала своєрідною школою мариністичного живопису. Тут тридцять років працює студія, де дістають підготовку сотні молодих художників.

У 1952 році відкрилась дитяча художня школа, яку відвідує сорок учнів.

Понад сто років тому Айвазовський мріяв організувати у своїй феодосійській майстерні художню школу для цілого краю. Багато зусиль докладав він до цього. Але повне здійснення його починання стало можливим лише тепер, в умовах соціалістичної держави.

*Феодосія,
16 квітня 1954 р.*

ДО ПИТАННЯ ПРО БУДІВНИЦТВО НОВИХ СІЛ НА БЕРЕГАХ ДНІПРОВСЬКИХ ВОДОЙМИЩ І МАЙБУТНЬОГО ПІВДЕННОГО КАНАЛУ

Спорудження великих гідроелектростанцій на Дніпрі потребуватиме знесення і побудови приблизно ста тисяч будинків сільського і міського типу.

Грандіозне будівництво має розгорнутись і внаслідок прокладення каналу Каховка—Крим, який уже почали будувати. Вздовж його траси виникнуть нові селища і міста. Таким чином, даліше перетворення нашої республіки ознаменується насамперед інтенсивним будівництвом на берегах дніпровських водоймищ і південного Каховсько-Кримського каналу.

Фактично воно вже розгорнулось. Створене місто Нова Каховка, яким заслужено пишаються будівники гідровузла, побудовані і будуються нові села, що їх переносять із зони затоплення.

Що показав сьогодні досвід цього будівництва? Незважаючи на те, що стандартні будиночки мають ряд недоліків, Нова Каховка стала дійсно новим містом, яке тішить зір усіх приїжджих і яке по-справжньому люблять його жителі. Але сільське будівництво, навпаки, викликає деяку тривогу і примушує багато про що подумати. На новостворюваному селі не позначилась творча думка архітекторів, їх відчуття нового.

Архітектурні і планувальні інстанції, певне, недостатньо підготувались до цієї складної і важливої справи, не досягли до кінця глибокого смислу того, що вони покликані зробити.

«Головсільбуд» підійшов до справи будівництва сіл дещо механічно. Величезної державної ваги справа перебудови сіл на Дніпрі, тобто на одній з головних магістралей епохи комунізму, не вийшла з вузьковідомчих рамок, не стала об'єктом обговорення широкої громадськості.

Чому перед з'їздом письменників наша преса так багато приділила уваги проблематиці літератури? І чому не створили громадської думки навколо перебудови колгоспного села? Можна подумати, що збудовані понад Дніпром, між Запоріжжям і Каховкою, нові села планувались не на конкретних місцях, а в проектувальних канцеляріях, далеко від живої дійсності і що працювали над проблемами планування не видатні майстри-мислителі, а якісь ремісники або недосвідчена молодь, якій нема кому підказати щось добре.

Село Мала Каховка, приміром, перенесене з зони затоплення і наново побудоване фактично без центру. Воно витяглося у три зовсім рівні однакові вулиці. Будиночки колгоспників поставлені педантично в ряд по ниточці, що викликає відчуття казенщини й нудоти. Вони одноманітні. Ще нуднішими здаються витягнуті в довжину присадибні ділянки, особливо в селі Покровському. Цією немудрою нарізкою хотіли, без сумніву, досягти максимального зближення будинків уздовж вулиць, цього дійсно добилися, але між вулицями утворились довжелезні незабудовані пустирі городів.

Внаслідок такого спрощеного планування села наскрізні вулиці лишилися незахищені від вітрів і зимових хуртовин.

Крім того, кожна довжелезна шереха збудованих проти сонця хат прирікає другу шереху стояти вікнами на північ.

Це «нововведення» — шикуння нових будинків колгоспників у струнку — йде, мабуть, від спрощеного розуміння критики старого українського села з його часом вузькими, кривими вулицями, вуличками, провулками й тупиками, що виникали стихійно за старих часів, коли не було послідовного планування внаслідок різних економічних та інших причин. Багато які з цих сіл подобаються нам і досі, тільки чомусь у цьому незручно признаватись. Ми боїмося, щоб нас не обвинуватили у відсталості, в ідеалізації старовини, солом'яної стріхи, одним

словом, у зраді урбанізму і ледве чи не в націоналізмі. Тому про красу старого села так само, як і про красу церков, ми вважаємо за краще мовчати.

Зрозуміло, нема рації захищати стихійну композицію старого села. Виникнувши за цілком інших соціальних умов, воно віджило свій вік і має поступитися місцем новому, соціалістичному селу. Це буде тривалий і складний процес. Ось чому там, де через певні обставини виникає необхідність форсувати його, треба в цьому питанні бути точними, чіткими, вільними від лівацтва, довільних вигадок і спрощенства.

У старому селі була своя композиційна логіка, свій план, про який варто згадати. Воно мало центр. За центр і одночасно орієнтир правила звичайно церква. Її ставили на сільському майдані, на найвищому і найгарнішому місці. До церкви завжди вело декілька вулиць і вуличок. І коли, зустрівши, приміром, у полі якогось діда, ми, подорожні, питали, куди і як нам легше і краще проїхати, то чули звичайно охочу відповідь:

— Отакечки доїдете до церкви, а там повертайте праворуч! І вже тоді прямо, та й прямо, та й прямо, та й нікуди ж не звертайте — і...

І ми спокійно їхали в напрямі церкви, що ледве мрія десь удалині, а потім уже прямо.

Ніхто не стане заперечувати проти прямих вулиць у новому селі. Більше того, дві прямі вулиці, як дві пересічні координати, навіть обов'язкові. Та самі лише прямі магістралі з хатами, що нагадують виструнчених солдатів, не вирішують по-справжньому плану села. Чому? Тому, що вони зумовлюють «шахову» планувальну композицію, найсухішу, найнуднішу і найпримітивнішу.

Чому ми картині художника віддаємо перевагу перед розтушованим кресленням? З багатьох причин. Одна з них та, що в картині художника немає прямих ліній, як нема їх і в природі. Вводячи в план села пряму вулицю, тобто стверджуючи свою владу над природою в ім'я нової доцільності, не слід зловживати цією владою, а треба зважати часом на особливості природи, треба збагачувати свій планувальний задум, використовуючи для цього і природні можливості, всю їх різноманітність.

У нових селах з прямими широкими вулицями можуть поєднуватись і криві, і ламані, і навіть неширокі провулки, тобто все те, що надає селу затишку, захисту

від вітрів, композиційної компактності, цілісності і приємної для ока багатоплановості.

Як і місто, нове село повинно мати свій центр — сільську площу, по периметру якої були б розташовані адміністративні і культурні заклади: сільрада, контора колгоспу, школа, будинок культури, аптека, пошта, універмаг, перукарня та ін. Інакше — немає села.

Типи цих будинків і планувальний ансамбль треба вирішувати так, щоб сільські центри набули нових рис маленького, але упорядженого сучасного міста. Щоб сучасність відчувалася в них не тільки у новій цеглі або шифері, але й у новому естетичному вираженні.

На сільських площах, особливо в рівнинних селах, повинні підноситись будівлі-орієнтири. Це, мабуть, ясно і без доказів. Це природна потреба ока. Згадаймо, як погано позначилося на зовнішньому вигляді села знесення церкви. І згадаймо, як багато величі, краси і своєрідного затишку дали Москві наші нові висотні будинки. Вони ніби духовно піднесли столицю.

Не можна на рівнинному півдні будувати приземкуваті села без висотних орієнтирів. Без цього село лежить на рівнині, як хворий, що не в силі підвести голови. Треба створити кілька типів будівель-орієнтирів. Над розв'язанням цього завдання повинні працювати видатні архітектори. Проблема благоустрою соціалістичного села — важлива проблема. Людям неприємно жити в розпростертому селі. Часи інші. Люди надто багато бачили, багато звершили, духовно набагато вирости.

Призначення висотних будинків-орієнтирів може бути різноманітне. Це може бути і сільська ратуша з вежею для годинника, і Будинок культури.

На сьогодні з архітектурою житлових будинків колгоспників у нових селах, збудованих вздовж Каховського моря, на мою думку, не все гаразд. Перенести хати з зони затоплення на гору і вкрити їх, замість соломи й очерету, шифером і черепицею — це багато, але ще не все. Тут треба було зробити вищий якісний стрибок. Та хтось не подумав вчасно. У когось не вистачило любові, уяви, прагнення заглянути вперед і відчути себе в майбутньому. Адже ми сьогодні будуємо села майбутнього. Чому ж багато нових жител колгоспників такі одноманітні? Архітектурно вбогі й традиційно непоказні? Справа тут не тільки у вартості і будматеріалах. Ні, справа

тут в іншому. Складається враження, що архітектурна громадськість не брала в їх створенні ніякої участі, і колгоспники, підкоряючись велінню історичної необхідності, вирішують питання свого нового благоустрою без архітекторів, так, як уміють, як вчили їх батьки й діди. «Який жаль, що в цій справі ми не спромоглися саме батьків своїх і дідів залишити осторонь!» — так заявляли мені голови колгоспів. «Головсільбуд» обмежився надісланням їм креслень і типових схем. Рішучий, якісний стрибок у справі сільського «містобудування» настійливо диктується усім ходом розвитку нашого соціалістичного суспільства.

Подібно до того, як ми любимо науку, мистецтво, великі будови, інженерію, треба любити хліборобство, а для цього і села повинні бути по-новому гарними. Ми, міська половина населення Радянського Союзу, вже не можемо і не маємо права бути спокійними при нинішньому стані села.

Коли б архітектори (а їх у нас дуже багато) на чолі з Академією архітектури створили кілька типів проєктів нових будинків для колгоспників, а ще б краще не будинків, а садиб, і не обмежились лише проєктуванням, а самі приїхали до колгоспу і збудували ці садиби, аби люди на ділі побачили те краще, на що їм слід рівнятися, до чого прагнути, з чого можна вибирати, — яку величезну послугу зробили б такі архітектори народові в цей винятково цікавий час!

На жаль, цього не сталося. Очевидно, щось відвернуло їх увагу, а вони не зрозуміли, що треба поспішати, бо потім неможливо вже буде уникнути сумного подиву і розчарування. При створенні нових сіл треба планувати не тільки будівництво нових досконаліших хат, але, як правило, і гарну огорожу садиби. Є щось неморальне і страшенно шкідливе у необгороджених садибах колгоспників. Вони породжують сум і душевне сум'яття. В них люди не тримаються і плывуть з них, як риба з дірявого невода. Шкода від цього величезна. Якби існувала в книзі державних збитків графа, що фіксувала б у грошовому обчисленні шкоду від розгороджених садиб, нас би вразила ця сума.

Настав час поставити на обговорення і питання, зв'язані з будівництвом Каховсько-Кримського каналу, який повинен бути гордістю нашої епохи.

Мине небагато років, і нове життя завирує навколо великого каналу. Вздовж його траси виростуть нові села й нові міста. Тим-то вже сьогодні треба зробити все, щоб села були не лише новими за датою побудування, а і були явищем нової дійсності. Щоб простяглися вони майже безперервним візерунком уздовж нашої нової, створеної народом ріки, гожі та яскраві. Щоб потопали в квітучих садах і тінявих гаях. Щоб будинки були різноманітними, пам'ятники талановитими та оригінальними, мости легкими і нестандартними. Щоб довгі господарсько-технічні будівлі обов'язково чергувалися з будівлями, спрямованими вгору — цього вимагає рівнина.

Замість сільських «храмів божих», які вже відійшли в минуле, повинні бути створені храми культури, не менш, а більш прекрасні і обов'язково багаті та високохудожні в ім'я любові до землі і землеробської праці, навіть увінчані золотими зірками, як у Кремлі, в знак слави землеробства.

Ось де, до речі, зможуть застосувати кераміку її київські любителі. І не на головній вулиці столиці у страшенно важких громадах безбарвного візерункового місива, витягнутого в безрадісні небувалі ряди, а в окремо поставлених будинках, і не бідну, не бліду кольором, а багату й сильну барвою на тлі зелені на широких степах, де блакитного неба завжди здається більше, ніж землі.

Спілка архітекторів фактично вже не встигне взятись за Каховську чашу. Нехай підготується вона задалегідь до великих робіт на Кременчуцькому і Дніпродзержинському берегах. Нехай створить негайно хоча б одне нове селі для зразка. Хіба це не благородне завдання!

Наше південне степове село сьогодні непоказне. Дерев мало. Огорож так само. Хати невеселі. Мало що милує око. Немає води. Це спрагли села. Невпорядкованість і безводдя створили вже своєрідну нездорову інерцію байдужості населення до сільського свого побуту. Межа між містом і селом тут не тільки не стерлась, вона з зовнішнього фізично видимого боку ніби навіть збільшилась.

Що може перебороти цю інерцію ще до прокладення великого каналу? Який наочний приклад? Який зразок грядущого близького майбутнього? І який принцип покласти тут в основу благоустрою?

Передусім принцип оазису. Адже розкішна Асканія-Нова з її ставами, ариками, з чудовим тінявим парком — що це, як не оазис, створений на чотирьох свердловинах сімдесят років тому.

Саме тут, у степах, краще за все і розумніше за все було б прийняти за основу, що села повинні бути перетворені в оазиси з штучними ставами, ариками, садами, сільськими парками і обов'язковими деревами вздовж вулиць у чотири ряди, по два з кожного боку.

Одне якесь село для прикладу добре було б реконструювати негайно, колгосп, наприклад, імені Куйбишева. Це відіграло б величезну пропагандистську, виховну роль.

Оживе весь степ на сотні кілометрів. Виникне масове бажання організувати побут по-іншому. І, може, всі ми прийдемо до думки про заміну сумного податку на бездітність загальним веселим податком на бездеревність: хто не посадив і не виростив п'яти дерев до двадцяти років свого життя — платіть за чисте повітря. Виростуть сотні мільйонів нових дерев і зменшиться бездітність. І ще посилиться те, чому й ціни немає, — любов до землі, до дерева, до хліборобства, достатку, процвітання.

Шлях наш — до комунізму, який несе нову любов людини до праці на землі і щасливе життя на ній, тому що справді немає кращого верстата, як під відкритим небом, і про це не можна не думати в наші дні на берегах Дніпра.

— *Нова Каховка,
27 жовтня 1954 р.*

ПРО ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ МАЙБУТНЬОГО КАХОВСЬКОГО МОРЯ

Російська Федерація багата великими ріками — Волга, Дон, Об, Єнісей, Ангара, Лена, Амур та інші.

На Україні Дніпро один. Але Дніпро протягом найближчих двадцяти років, подібно до Волги, закінчить еру свого, так би мовити, анархічного буття і перетвориться на ряд водних б'єфів, розділених греблями з потужними гідростанціями, шлюзами і системою зрошувальних каналів.

І так само як Дніпро наш самобутній, самобутніми будуть і чотирнадцять його великих гідростанцій, з яких сім — на території України. Більше подібних до цих гідротехнічних споруд на Дніпрі не буде цілі тисячоліття. Тому, навіть передбачаючи в техніці майбутнього найширше застосування термоядерної енергії, в плануванні своїх врожаїв ми ще на довгі часи будемо розраховувати головним чином на наші організовані водні дніпровські ресурси. Мабуть, і наші нащадки також. Якого б рівня культури не досягли вони навіть у далеких майбутніх комуністичних віках, гідротехнічні споруди епохи початку великих робіт 1930—1975 рр. на Дніпрі залишаться для них доблесними знаками нашого героїчного часу.

Таким чином, греблі, що зводяться нами, електростанції, шлюзи і вводи в канали є історичними пам'ятниками епохального значення незалежно від того, чи обмежимося ми в архітектурному оформленні голою функцією, як це зроблено на Запорізькій ГЕС, чи будуть

вони натхнені іншими баченнями світу і стануть художницьким вираженням дійсності.

Виходячи з цього, неможливо відмовити собі в бажанні запропонувати архітекторам, інженерам, художникам і скульпторам України інший проект. Нехай подумують вони сьогодні про свої сім гребель, на яких їм доведеться попрацювати два десятки років, і нехай підпорядкують свою працю єдиному синтетичному задуму. Тоді й Каховське водоймище постане перед ними і як єдиний об'єкт, і водночас як частина великого цілого.

Саме з цих позицій я розглядаю оформлення Каховського моря, поклавши в основу розгляду принцип історичний.

На правому березі Дніпра, біля Запорізької греблі, на гранітній скелі, ми споруджуємо кінну статую руського князя — витязя Святослава, син якого, Володимир, стоїть у Києві на Володимирській гірці. Святослав був убитий в бою з печенігами біля Хортиці в 972 році. Його останні слова, «не осоромимо землі руської», ми згадували в грізні роки Великої Вітчизняної війни. Нехай його статуя буде знаком нашого тисячоліття на Дніпрі.

А на лівому запорізькому березі, в порту Леніна, тисячоліття очолить пам'ятник В. І. Леніну, тільки не нинішній, покритий алюмінієвою фарбою бюстик з цегляним п'єдестальчиком, а пам'ятник величний, гідний імені великого основоположника Радянської держави і партії.

Далі, на сто кілометрів нижче, на правому березі майбутнього Каховського моря, на Нікопольській дамбі, ми спорудимо пам'ятник Богдану Хмельницькому.

Нехай стане він тут, над морем, сам або з своїми сподвижниками Кривоносом та Сірком. Адже Нікополь — це колишня Запорозька Січ — Микитин Ріг. Звідси в 1648 році почався великий історичний похід Хмельницького і запорожців за відторгнення України від панської Польщі і возз'єднання з братньою Росією в єдиній державі. Тут поблизу, в теперішньому селі Капулівка, була і Січ кошового Івана Сірка. Тут його могила. Тут протягом майже двох з половиною віків стояли наші озброєні предки-запорожці на сторожі батьківщини.

На сто кілометрів нижче, на лівому березі майбутнього моря,— овіяна легендарною славою Каховка, містечко запилене і невпорядковане. Воно розчаровує сьогодні будь-якого проїжджого: він шукає матеріальних знаків легендарної слави, а образного знака наших перемог у громадянській війні в Каховці нема.

Тут, біля порту, на високому березі, повинен бути поставлений монумент. Подібно до трьох васнецовських богатирів, нехай стануть тут на трьох бронзових конях Ворошилов, Будьонний і Фрунзе, молоді, натхненні герої Великої Жовтневої революції.

Чаруючий епітет Каховки «легендарна» знайде собі втілення в цих трьох героїчних образах. Такий монумент повинен бути виконаний нашими скульпторами неодмінно і на найвищому хвилюючому художньому рівні.

Ми пливемо нижче, до останньої греблі Дніпра.

Пропливши Берислав і Каховку (колишні Кизи-Кермень та Іслан-Кермень — турецькі розбійницькі гнізда, між якими були протягнуті ланцюги через Дніпро, щоб не проривались до моря запорожці) і залишивши позаду ці місця, наближаємося пароплавом до Каховської греблі. Перед нами на широкій морській гладіні ворота в шлюз.

На воротах, на правій і лівій баштах, ми поставимо не дві античні каравели, не два струги, як зобразив у своєму проекті архітектор Каховської ГЕС. Навряд чи потрібні тут саме струги, які символізують древній «шлях із варяг у греки».

Як прékрасно, думається мені, як велично виглядали б тут на неосяжному південному просторі на баштах ввідних воріт шлюзу дві запорозькі чайки з каменю, а ще краще з нержавіючої сталі, а на них запорожці з веслами і щоглами.

Обидві площини ввідних воріт можуть бути прикрашені барельєфами, присвяченими запорозькій темі. А на бетонних громадах шлюзу хай знайдуть собі місце барельєфні фризи, присвячені нашим попередникам-скіфам. Тут, у степах, могили їх царів — кургани, а «камінні баби» з курганів зведені поміщиками і складені в Асканії. Тут, між с. Знаменським і Мамаєвим курганом, городище їх древньої столиці. Тут же поблизу при розкопках кургана Солоха в 1894 році академік Веселовський відкрив знамените скіфське золото, яке нині

зберігається в Ермітажі: гребінь цариці, залишки від царських прикрас і унікальні вази з барельєфними сценами — скіфи-воїни, мисливці та пастухи. Це єдина в світі неоціненна пам'ятка двох з половиною тисячолітньої давнини.

Разом з барельєфами можуть бути поставлені на шлюзи і їх древні надмогильні скульптури — «камінні баби». Адже ж це все місцеві «оригінали» сивої давнини. Невідомо, чиї вони: скіфські? половецькі? Вони неповторні і, звичайно, цікаві хоча б уже тим, що збагатять зображувальну палітру скульпторів і архітекторів, які звикли встановлювати одні й ті ж «античні урни» всіх розмірів де треба і де не треба.

На стінах шлюзу, якщо не Каховського, то, можливо, Кременчуцького, слід було б написати рельєфними літерами імена й прізвища всіх будівників станції. Я думкою переносуюсь у двадцять третє століття. Я пропливаю шлюз і на мокрих, позеленілих від часу бетонних стінах читаю тисячі імен моїх прапрадідів. Могутній персоніфікований колектив авторів старовинної споруди постає переді мною і говорить мені не менше, а значно більше, ніж імена кавалерів у Георгіївському залі Кремля.

В оформленні будівлі Каховської ГЕС дуже важливим є не фасад, а права і ліва стіни. Вони будуть читатися проїжджаючими в авто і вагонах. Одну стіну автор правильно присвятив темі трьохсотріччя возз'єднання України з Росією, друга стіна повинна бути присвячена самим будівникам або Жовтневій революції. Будівникам присвячені повинні бути і фризи нижньої половини фасаду.

Треба знайти архітектурне рішення і в'їздам на площадку з обох сторін. Цього рішення поки що нема.

Від Каховської ГЕС починається канал Каховка — Крим. Оформлення ввідних воріт каналу присвячується темі колгоспній — землеробству і тваринництву. Розробку тематики доручити художникам і скульпторам.

У місті Нова Каховка на площі навпроти Палацу культури слід поставити невеликий, але гарно виконаний бронзовий пам'ятник воїну Великої Вітчизняної війни А. Федорчуку. У 1952 році напередодні Жовтневих свят при плануванні площі перед Палацом культури бульдозеристи вирили його труп. Я це бачив. Він загинув

у бою в період нашого наступу. Прізвище його Федорчук, родом з Херсона. Він дійшов зі зброєю в руках до своєї рідної ріки.

Пам'ятник на місці його загибелі буде стояти на невисокому постаменті з написом: «При побудові міста в 1952 році тут був виритий прах захисника Батьківщини А. Федорчука, солдата Великої Вітчизняної війни».

І площа нехай називається площа Федорчука. Це буде пам'ятник, поставлений народом одному з мільйонів простих радянських людей, хто віддав своє життя за те, щоб ми мали змогу сьогодні будувати міста і греблі. У спорудженні такого пам'ятника-надмогиляника простому воїну є великий етичний смисл. Минуть роки, ще більше розквітне Батьківщина, а з нею і наше дніпровське пониззя. Нова Каховка, Козацьке, Берислав і Каховка зіллються в одне соціалістичне місто з півмільйонним населенням. На площі перед Палацом культури у свята діти й дівчата будуть приносити квіти Федорчуку, бо і Палац культури, і площа, і пам'ятник уже стануть тоді старовиною.

Оформлення берега Каховського моря і гідротехнічні споруди становитимуть, таким чином, живу панораму часу. Вона завжди буде живити моральне почуття, будити уяву юнацтва і привертати уми до знання, а серця до відчуття багатства і краси життя та справедливості, які становлять благо суспільства. Відбиваючи на стінах наших історичних споруд не тільки свою, але й минулі епохи і навіть старезні знаки пранародів, які зникли в потоці часів, ми говоримо майбутньому не тільки про своє вміння і силу, але й про своє духовне багатство як сучасники Леніна, представники вищої культури людства.

Будівля Каховської ГЕС у проекті поки що має скучний вигляд. Вона якась глуха і важка. Автор проекту керувався дещо пасивним старомодним принципом: досягти враження міцності, тривкості, важкості інженерної споруди. Це — непорушна перепона цілому морю. Звідси — підкреслено важкі граніти, рустовка, масивність прорізів, відсутність прорізів скла на пряму догоду ППО.

Але в сучасній інженерії, в техніці йде якраз зворотний процес. Конструктивна думка скрізь спрямована зараз на досягнення легкості, портативності, обтічності,

зменшення габаритів. І нове, сучасне в архітектурі треба шукати на цих шляхах. Скучно і невиразно виконана також і башта електростанції.

Проекти таких споруд не повинні творитися одним архітектором, без обговорення їх громадськістю. Це, очевидно, загальнонародна справа.

В жодному з мистецтв ми, звичайні мислячі люди, так не відчуваємо недосконалості авторських задумів, як в архітектурі і скульптурі. Вони тривожать нас, ніби помилилися ми самі, і пригнічують, як наші власні помилки й недоліки.

Архітектурна і художня громадськість нашої столиці якимсь чином усунулась від участі у великих подіях на Дніпрі. Ніким не замальовані і не написані пейзажі плавнів, вирубаних від Запоріжжя до Каховки з метою створення дна моря. Перенесені цілі села. Який величезний пізнавальний інтерес являли б ці картини нашої старовини в музеях придніпровських міст через сто років!

Працівникам мистецтв України пора звернутися до проблеми Дніпра і задалегідь творчо продумати свою участь в його перетворенні. Великий час повинен стати перед працівниками мистецтв велику мету.

*Нова Каховка,
29 вересня 1954 р.*

МИСТЕЦТВО ЖИВОПИСУ І СУЧАСНІСТЬ

Приємно і радісно, блукаючи по виставці, відпочивати душею серед яскравих полотен, чуючи захоплений хор зачарованої молоді на святі мистецтва і теж захоплюючись баченим, написати про це так, щоб усім було втішно, тобто не тільки самим творцям натхненних шедеврів та їх цінителям, а навіть тим довірливим і добрим людям, що й виставок не одвідують, бо далеко живуть або з інших причин, але теж завжди щиросердо радіють з успіхів творчості і вдячні кожному, хто викликав у них цей чудовий настрій.

Та коли чари і радість заслоняються серпанком сумнівів, коли полотна здаються давно і багато разів уже баченими, коли замість насолоди величезна праця дорогого вашому серцю колективу художників всупереч вашій волі викликає у вас критичний напрям думок, і радість огортає вас зовсім не в кожній залі, і питання, одне гостріше від другого, починають хвилювати вас і не дають спокою,— важко тоді братись за перо. Одвернуться від вас усі, кому ви з болем у серці відмовили в беззастережному визнанні, назвуть вас нечулим, зарозумілим, порочні «ізми» пошлють вам навздогін, глибоко переконані у своїй правоті; адже ви не пожаліли їхньої праці, безсонних ночей, роздумів, їхніх надій...

Всесоюзна художня виставка, розміщена в залах Третьяковської картинної галереї, викликала великий інтерес громадськості.

Перше, що можна відразу ж сказати,— вона якісно вища, значніша за виставки попередніх років.

У ній майже зовсім нема багатометрових битв, штурмів, засідань і зустрічей з безліччю повторених портретів, пишних, сяючих люстр, червоних доріжок, позолочених лож, парадних форм, тобто всього того випробуваного роками зовнішнього антуражу, який забезпечував художникам іноді зовсім не заслужений успіх. Адже сама вже тема волила до визнання картини, і коли ця дорогá всім тема заслоняла художницьку недосконалість виконання, темі і зовнішньому фізичному розмірові картини частенько приносились у жертву культура творчих зусиль, проникнення в царину нових форм, шукання кольору, благородство почерку, новаторство, довершеність композиції. За небагатьма винятками, зусилля художників розтікалися по широкій поверхні картин, так і не встигнувши проникнути у глибину, і самі картини були такими схожими одна на одну, наче більшість їх малювалася в одній майстерні і наче один і той же найславетніший із славетних майстрів клав на них останні, завершуючі мазки.

Звичайні явища нашого багатогранного життя завоювали собі постійне місце в картинах наших майстрів. І образ нашого сучасника вирисовується в них уже не в своїй винятковості й офіційній відокремленості, а в новому, більш широкому, осердеченому художницькому розумінні дійсності.

З приводу значних творів, присвячених великим подіям нашої сучасності, скажемо одразу: жаль, що їх нема. Ці події чекають ще свого втілення, і, очевидно, в недалекому майбутньому з'являться у новій, безсумнівно досконалішій, дозрілій якості.

Але повернемося до картин.

Чудова індійська серія С. Чуйкова. Художник-поет зумів у невеликому циклі картин, насичених хвилюючим кольором, що йде з далеких глибин мовби не полотна, а самої великої, сонячної країни, напрочуд сильно показати нам життя простого народу Індії. Тут глибина і вірність відтворення першого, загального враження від країни свідчать про силу і дозрілість таланту Чуйкова.

Дуже хороший своєю глибиною, поетичністю і витонченою майстерністю його філософський пейзаж «Гімалаї». В невеликому порівняно полотні не знати як умістилися, подібно до хвиль в океані,— хвиля за хвилею,— велетенські масиви сліпучих Гімалаїв. Маленька постать

на першому плані підкреслює масштаби простору. У цій гармонійній багатоплановості, у величному ритмі гірських висот, освітлених незабутнім сяйвом, вчувається музика. Усе в цій картині, як і в усій індійській серії, настроює на роздуми, на безліч асоціацій.

Трудно віднести картини Чуйкова до якогось певного жанру. В цьому — їх новітність. Тут перед нами творчий почерк часу, наближення до хвилюючої таємниці художницького осягання світу.

Талановитий А. Пластов. З великою наполегливістю поривається він до нового. Але щось старе держить його в полоні навіть у новому, і не дарма біля його полотен часто сперечаються глядачі. Огрихи композиції також якоюсь мірою заважають сприйманню його творів. З першого погляду на «Влітку» здається, що дівчинка, сидячи в траві, шиє. Коли придивишся, виявляється, що права рука не її, а бабусі, яка спить позад неї. У картині «Юність» завеликий розмір. Вона, безперечно, виграла б при меншому габариті. Тоді не викликали б критичного напряму думки ні зайвина скучного неба, ні настирливість зеленої стіни жита.

«Свято» — одна з найкращих картин художника. Пливають високі хмарини, ллють десь далеко за обрієм дощі, далина насичена барвами, багато людей, відчувається динаміка в конях-скакунах — усе це справляє враження. Але помилка в композиції перебиває глядачеві насолоду від цієї життєрадісної картини. В оптичному її центрі на землі залишився незаповненим розрив між кіньми, а в небі — розрив між хмарами — і теж посередині. Внаслідок цієї порожнечі центру картина сприймається частинами — права окремо, ліва окремо.

До речі, про недостатньо багате заповнення полотна і про надто великі розміри. Деякі картини явно перевищують потрібні для них габарити; в них хочеться скоротити зайві метри простору, неба, каміння чи води. Довгу картину Г. Ніського «На коліях» можна розрізати навпіл, і вийде дві картини, загалом однакової цінності.

У гарній картині молодого Б. Лавренка «Розставання» — чудова пара: юнак розлучається з подругою на пероні вокзалу. Багато свіжості й тонкого почуття. Але все гарне, що створив у цій картині художник, майже повністю вміщається в її лівій половині. Права поло-

вина дрібнить її, руйнує поезію і робить картину композиційно нецільною.

Інтересний В. Циплаков у картині «Після трудового дня». Але викликає сумнів логіка світла. Його дівчата-купальниці здаються осяяними багаттям або пожежею, а не призахідним сонцем. Проміння призахідного сонця по-іншому освітлює весь пейзаж. І вода не написана на першому плані.

В картині О. Бубнова «Тарас Бульба», наче в дзеркалі, видно, як не минається даром навіть талановитим художникам нехтування яскравою типізацією і сміливими, натхненними перебільшеннями навіть там, де вони, ці перебільшення, давно вже стали класичними, хрестоматійними істинами.

Картина «Тарас Бульба» велика, але чомусь у ній тісно. Нема ні степового простору, геніально оспіваного Гоголем, ні Бульби нема на Чорті, ні Остапа, ні Андрія, ні поезії грізної, мужньої доби. Безмежні степи, які Гоголь написав саме широченними мазками, зменшилися у Бубнова до окремо виписаних квіточок. Позаду горб заступає простори. Ліворуч манюсінка смужка Дніпра несміливо знаменує далину. Але, може, всю цю далину, ці безмежні степи, серед яких десь Дніпро «без міри в ширину, без кінця в довжину мерехтить і в'ється по зеленому світу», може, все це Бубнов переносить в орлиний погляд Тараса, що помічав хтозна на якій відстані, як мелькає у траві голова хижого татарина? Ні. Наче недосвідчений актор на знімання, Бульба дивиться в об'єктив кіноапарата і цим остаточно вбиває простір. Може, його кінь, прозваний, очевидно, недарма Чортом, може, він, не слухаючись художника, виправить огріх? Ні. Кінь теж дивиться в об'єктив. До речі, він не Чорт зовсім, він кінь обозний і, до того ж, не степовий і не бойовий. І сам Бульба старий, і нема в ньому сили. Вуса й оселедець, як на його роки, занадто пишні,— явно переборщив гример. Переодягнений оперний артист — ось хто цей Тарас.

А хто побачить у бубновському, сірому прозаїчному Остапі, з двома буденними жмутками бороди, хто впізнає в ньому лицаря, якого оберуть товариші собі полковником в грізній січі і який незабаром помре титаничною смертю? Або романтичного Андрія — в цьому

безкрилому тонкошийому розгубленому вершнику, позбавленому породи,— хто розпізнає?

Як і завжди, інтересний, особливо в зображенні природи, видатний майстер живопису П. Кончаловський, художник особливого складу, який пройшов дуже непростий шлях творчих шукань. Це живий носій більш ніж півсторічної історії передового російського живопису. Хочеться швидше побачити виставку його творів за всі шістьдесят років. Вона дуже багато дасть і звичайним глядачам, і мистецтвознавцям.

Приємно, що у виставці взяло участь так багато талановитих художників. Але обдарованість їх, особливо художників другого покоління, відчувається поки що все ж більше в добрих намірах, аніж у хороших картинах, які свідчили б не тільки про наявність просто майстерності, а й про майстерність у новій її якості. Поки що мало індивідуальних рис у творчому почерку, і різноманітність відчувається переважно в темах та територіальних адресах сюжетів, ніж у новаторстві й оригінальності почерку. Причину цього треба шукати в байдужості художників до тих вимог, які наполегливо ставить сучасність перед усім фронтом живопису.

Після огляду виставки мимоволі постає те ж прикре питання, що виникає іноді після читання деяких романів та повістей, коли ми не знаходимо в них ні глибини узагальнення, ні поезії, обов'язкової навіть для прози, ні оригінальної форми: а чи нема тут підміни поняття соціалістичного реалізму простою, неекономною розповідною побутовщиною?

У жанрових картинах виставки тема здебільшого знаходить скоріш описове, ніж живописне втілення, і картини скоріше нагадують збільшені ілюстрації або кадри побутових кінофільмів, ніж живописні полотна. Не шукайте в них нових композиційних чи колірних рішень, обов'язкових для кожного художника. Ці полотна існують, як це не дивно, ніби поза своєю живописною специфікою.

Люди, зображені в багатьох картинах побутового жанру, постають перед нами скоріш як учасники масовок і епізодів великої кінокартини нашого життя, ніж її основні герої. І це не тому, що персонажі картин — не історичні діячі, які несуть, так би мовити, тягар світового масштабу, а звичайні люди. Причина полягає

в іншому: ці звичайні люди зображені поза великими соціальними пристрастями. Їм бракує мислення і глибокого внутрішнього самоспоглядання. Ці завдання мало хто ставить перед собою, але кожен, хто їх не ставить, програє в найголовнішому: сприймання картини завдяки відсутності глибоких і тонких підтекстів та багатоплановості вичерпується незвичайно швидко, як і все, що лежить на поверхні.

Зміст жанрової картини повинен бути емким і глибоким, як смисл роману чи епопеї, а побутова картинка, анекдот, фейлетон у живопису завжди, як мені здається, має до убозтва конкретне і до банальності обмежене значення. Картини М. Стриженова «Чужі» і А. Китаєва «Рідне дитя на периферію?!» при всій злободенності їх сюжетів — доказ неглибокого, поверхового розкриття теми живописними засобами, що виявилось і в недосконалій трактовці натури, і в рисунку, і в композиції. Це не глибоке викриття, а відписка олійними фарбами на побутову тему.

Створення жанрових картин вимагає від художника шукання таких сюжетів, де всі засоби живопису допомагають вираженню драми, трагедії чи комедії, яку ми бачимо саме в кульмінаційний момент і можемо уявити собі зав'язку і розв'язку її, і де всі ці засоби живопису повинні бути досконалими й оригінальними. С. Григор'єв у картині «Повернувся» передав нам драму легковажного батька, який повернувся до сім'ї, але не можна не помітити багатьох слабких місць у композиції картини, недосконало написаних деталей, убогості кольору.

Не заперечуючи проти викривальної тематики там, де художник підноситься в ній до високих соціальних узагальнень, я, проте, думаю, що це не головна тема живопису. В мистецтві живопису, на мою думку, треба більше прагнути до утвердження краси радянської людини. Треба більше живописати і звеличувати її працю. Нема нічого в світі прекраснішого за людину в праці. У ній треба шукати нових сюжетів і нової пластики та естетики. Будівники комунізму в дії, в мисленні, у самопогляданні — тут буде розв'язуватись головне тематичне завдання живопису в усій розмаїтості його форм: герої і мислителі, матері з немовлятами, і ніжні порухи людського серця, і чарівлива нагота юних дочок народу, і краса природи, в якій завжди треба вчитися, не

списуючи, а творячи і не боячись сміливих перебільшень де слід і в належній мірі.

Мистецтва покликані виражати почуття епохи, і тому кожному з них потрібна своя поезія. Але так само, як вірші можуть бути поезією лише тою мірою, в якій вони змістом і формою виражають почуття свого часу, картини художників являють собою живопис тією мірою, в якій наявна в них не проста фіксація, а поетичне бачення явищ дійсності, освітлене внутрішнім світлом і підказане внутрішнім голосом художника. Це стосується всіх жанрів живопису, а серед них і портрета.

Портрет завжди відбивав погляд художника на свою епоху і завжди вимагав від художника певної трактовки. Ось чому там, де портрет не освітлений, не проникнутий до самих глибин світлом творчого осягання того, що є в цій людині значущого, а не тільки значного, там не шукайте мистецтва. Байдужість до характеру зображуваного так не минається. Коли зовнішні засоби художника не підпорядковані цілковито розкриттю внутрішніх якостей людини, даремно він буде сподіватися, що його виручать зовнішні якості моделі. Не помагають ні оригінальні риси обличчя, ні випадкові незакінчені жести, наче взяті з кінокадру, не знати чому раптом зупиненого, як це ми бачимо в деяких останніх портретах О. Герасимова. Не там, де превалує поза, а там, де проступає вдача, увесь глибинний її склад, народжується образ людини в портреті.

Інтересні скульптурні образи — портрети С. Коненкова. В них майстер і в похилі свої роки виявляє дивну снагу творчого духу і мудрість мислителя. По-справжньому класичні його «Сократ», і «Чарлз Дарвін», і «М. П. Мусоргський», і він сам в автопортреті.

В добре продуманих портретах В. Єфанова — художника В. Бакшеева і композитора Ю. Шапоріна — яскраво виявлено невсипущу думку цих митців. Ці ж якості відзначають і портрет скульптора Н. Нікогосяна роботи М. Сар'яна, хоч цей портрет і написаний в зовсім іншій манері, але й тут усе підпорядковане глибокій внутрішній характеристиці. До речі, і сам Нікогосян показав на виставці натхненний скульптурний портрет — А. Хачатурян творить музику.

І нехай навіть вражає недосвідчене око, але все ж не радує картина О. Лактіонова «Портрет дружини

художника». Наче поставивши собі за мету переспорити кольорову фотографію, він і створив скоріш кольорове фото, ніж твір живопису. Не можна по-рабському наслідувати натуру ні в портреті людини, ні в природі.

У розмовах про нинішню виставку було підмічено бажання художників більше вивчати країну... Але якою мірою пов'язане це вивчення країни з поглибленням мистецтва живопису? Чи не з більшим успіхом покажуть нам країну фоторепортери та оператори кольорової кінохроніки? Адже в мистецтві пейзажу головне не в копіях, не в списаних з натури ландшафтах, не в географічному фотографізмі, навіть найдосконалішому. Головне — в поетичному явищі, твореному за мотивами природи.

А цих поетичних явищ, цих чарівливих осягань таємниць природи ми знаходимо на виставці не так уже й багато. Пейзажисти мало шукають і, захоплені своїми цілями, часто не те беруть у природи, що треба. Їх ваблять ефектні, сказати б, перші плани переважно безлюдної природи, розраховані на раптове й коротке сприйняття, і вони рідко шукають багатства подробиць та багатоплановості, тобто такого пейзажу, який можна довго і часто читати і завжди знаходити в ньому або примислювати до нього нове.

Ось чому, проходячи повз ці картини, ми зупиняємось у заглибленому спогляданні перед «Гімалаями» Чуйкова, ось чому нас радує Ромадін у Північній серії, Шовкуненко, Паулук, Кукринікси в серії малих пейзажів, Шегаль в міських пейзажах, М. Сар'ян з його напрочуд благородним і тонким смаком, з його невтомним даром розкриття чарівної краси своєї батьківщини — Вірменії — і завжди нового Арарату.

Іноді я думаю: як би мені хотілося побачити на виставці сто пейзажів з видом Ельбрусу, і всі різні, або сто пейзажів Красної площі — і всі різні! Для чого? Що за примха? Ні, не примха. Хіба мадонну з немовлям — символ творчості — не писали найкращі художники Ренесансу багато сотень разів? Або японці вершину своєї Фудзіями? Або французи Нотр-Дам? Хіба нема якогось зовсім не простого смислу в цьому прагненні ще і ще раз по-художницькому проникнути у вже зображуваний іншими світ?

Для того, щоб натішитися спогляданням об'єктивно існуючого світу в безлічі суб'єктивних його сприйнять, щоб за допомогою художників-творців збагатитися баченням не сотень пейзажів далеких од нас куточків країни, які ніколи не залишать у пам'яті моїй помітного сліду, нічим не зігріті, незнайомі, а спогляданням того, що кожної хвилини перед очима і чого не бачать байдужі очі,— хочеться сказати художникам: не шукайте обов'язково далеко, не списуйте точних копій з природи, коли вчиться у неї. Додайте до мого бачення ще своє, досконаліше, вище і тонше. Адже ви художники. Адже ми висунули вас художниками для того, щоб ви радували нас і збагачували наше бачення світу, а не для того, щоб своєю палітрою підтверджували те, в чому так легко і точно нас переконують фотографи та кінооператори. Не поривайтесь до змагання там, де не повинно його бути, де в ньому нема смислу.

Для всього на світі є свій час. Ми милуємось витонченістю, різноманітністю і красою наших національних народних убрань, але нікому з нас і на думку не спаде одягти сьогодні в ці убрання весь свій народ. Це його минуле. Так само, як мало кому спадає на думку танцювати гопака або «Камаринську» в смокінгу або «берізку» в сучасних коротких платтях, або знімати німі кінофільми, коли є звук.

Прекрасне було велике плем'я наших передвижників. Досі ми захоплюємось їх чудовими творами і схиляємось перед мужністю і красою їх подвигу художників-викривачів і проповідників. Захоплюємось ми нашим геніальним іконописцем Рубльовим і неперевершеними полотнами епохи Відродження. І довго ще у прийдешньому сятимуть надзвичайною своєю красою їхні мадонни, венери, апостоли, інфанти.

Але ми знаємо: і вони, і передвижники сьогодні були б іншими завдяки впливові зовнішнього середовища. Тому, вивчаючи їхні досягнення, їхній досвід і велику майстерність, ми не повинні забувати, як змінився світ у ХХ столітті, які титанічні зрушення сталися в суспільному житті, в науці, техніці і в самій динаміці життя. Живопис перестав бути єдиним образотворчим мистецтвом свого часу. Від цього його суспільно корисна роль не стала менш значною, але творцям його треба завжди пам'ятати, що поруч з їх мистецтвом з'явилося

кольорове фотографування, репродукування, яке дає репродукції, буквально адекватні оригіналові, що виросло могутнє масове мистецтво ХХ століття — кольорове кіно і телебачення. Не треба забувати також, що подолання висот і просторів, досягнуте за допомогою сучасної техніки, розширило звичайну фізичну видимість світу до меж, які й не снилися художникам минулих епох. Хіба не впливає все це на свідомість художників пензля, незалежно від того, чи думають вони про це глибоко й багато, чи, зачинившись у своїх майстернях під дахами багатопверхових будинків, безтурботно змагаються з кінооператорами і фотографами, щоб, купивши потім випадком пишну раму ХVІІІ століття, вставити в неї мізерний знак своїх змагань.

В наш час, як ніколи в історії мистецтва, художникам треба дбати про кордони своєї специфіки, оберігаючи її від навали театральщини та фотографічного натуралізму. І головне, треба дбати про почерк епохи, цілковито належати своїй епосі, як належав їй у поезії Маяковський. Для художника образотворчого мистецтва часова адреса полягає не тільки в костюмі, у вивісці. Вона — у всебічній освіченості художника і його вмінні виражати та формувати у своєму мистецтві естетичні прагнення сучасності. Прагнення нового — невід'ємна особливість творчого духу митця. Сукупність нових напрямів і форм створює стиль свого часу.

Трудно визначити прямі шляхи до створення нового стилю. Але нема сумніву в одному: найпевніші з них — ті шляхи, якими пройде найбільше художників з індивідуальним творчим почерком, глибоким розумінням специфіки як свого, так і суміжних мистецтв і глибоким розкриттям людини і олюдненої природи, якого ніколи не давало й не дає фотографування.

Цілковом можливо, що деякі з високообдарованих і освічених станковистів приділяють увагу прикладному мистецтву. І справді, чому б їм не зробити цього? Невже строкатий і аж ніяк не досконалий світ речей, серед яких ми перебуваємо, не хвилює, не пригнічує їх, не кличе до втручання, до удосконалення і творчого оновлення? Чому світ речей існує окремо, художники — окремо?

Хіба може сьогодні втручання художника в життя обмежуватись розвішуванням картин на стінах? Кого може радувати сьогодні розливне море побутового

несмаку, на берегах якого розташувалась його столиця, що зветься Худфондом?

Звичайно, художник повинен творити в обраному жанрі і прагнути якнайкраще опанувати майстерність, виходячи з естетичних вимог своєї епохи. Але коли наші видатні художники, які вирішують долю живопису, так довго виявляли нетерпимість до багатьох оригінальних, «несхожих» талантів, чи не перекручували суті методу соціалістичного реалізму, — адже цей метод вимагає не одноманітності, а багатства. Чому таких, як Кончаловський, Сар'ян, що насмілилися шукати своїх шляхів, вони на довгі роки відлучали від реалізму? Невже реалізм — в одноманітності форм вираження дійсності? Ми зробили абсолютно правильно, відкинувши імпресіонізм, експресіонізм, конструктивізм, так само як і ту ідеологію, що виплекала їх, але і в них же був дуже складний шлях шукань нових живописних можливостей.

Тут багато хто схоче мене осудити: я, здається, сказав щось на користь горезвісних «ізмів». Але хіба догматичний «благополучизм» не такий же небезпечний і шкідливий, як і всякі інші шкідливі «ізми»? Хіба можна, приміром, заплющувати очі на те, що жоден художник ХХ століття, переборюючи імпресіонізм, не уникнув того, щоб не скористатися з завоювань і відкриттів імпресіонізму в царині живописної техніки?

Мистецтво не може розвиватися за наперед визначеними еталонами. В його творчій природі — і шукання, і експеримент, і навіть іноді сміливі крайності в шуканнях, спрямованих на досягнення справжнього синтезу реалістичного мистецтва. Я не закликаю художників ні до абстракції, ні до індивідуалістичного естетизму, але я глибоко переконаний, що треба розширювати творчі межі соціалістичного реалізму.

Про все це треба думати й говорити — в 1956 році художники зберуться на Всесоюзний з'їзд, щоб обговорити підсумки своєї праці і визначити завдання на майбутнє. Перед ними стоять величезні завдання, і одно з них — створити виставку, присвячену 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Хай же художні виставки прийдешніх років порадують нас і високою ідейністю, завжди притаманною нашому мистецтву, і розмаїтістю і новизною творчих стилів, манер, форм, сміливою спрямованістю художни-

цьких дерзань. Новаторське в самій природі своїй, наше мистецтво має передумовою творчий розвиток передових традицій минулого і невтомні шукання й відкриття нових шляхів, на яких найглибше і найсильніше була б виражена правда нового змісту нашої сучасності. До цього закликав нас ХІХ з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу.

21 червня 1955 р.



М

ИСТЕЦТВО
КІНО



СТАТТІ

ПРО „ЗЕМЛЮ“

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

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

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

Далі я зупинюся ще на одному моменті, який може викликати суперечки,— це на образі попа. Адже, незважаючи на зростання кількості сект, ми маємо один незаперечний, цілком ясний факт — релігія вмирає.

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

Ось частина моїх міркувань, якими я хотів поділитися.

1930 р.

ЯК МИ ПРАЦЮВАЛИ¹

...У Владивостоку я залишив групи і поїхав у глиб Примор'я обирати місце для знімання. Їхали на нашій півторатонці. Машину вів комсомолец-червоноармієць.

Через красуню Даубіхе ми переїжджали разів вісім. Я полюбив нашу машину і комсомольця.

— Уявляю, що в Москві робиться. Адже я сам московський. Метро, будинки, асфальт... Ех і життя ж настало — красота! Ви знаєте, що тут затівається?

— Знаю,— кажу.

— От і зробіть так фільм, щоб молодим подобалось.

Натуру в тайзі ми знімали біля малюсінької станції. Кілька будиночків, заселених працівниками ліспромгоспу та саперною військовою частиною. Ми оселилися в наметах, виділених нам командиром частини.

На противагу «прохолодному» ставленню до нас місцевого ліспромгоспу, саперна військова частина виявила нам величезну увагу і дружбу. Починаючи від командира частини Івана Йосиповича і кінчаючи рядовими бійцями, всі допомагали нам, як могли, не відмовляючи ні в чому. І це в умовах величезного напруження, перед закінченням будівництва залізниці і мостів. Скільки разів я бачив командира вночі на спорудженні моста. У нього вистачало часу заходити ще до нас у намет, щоб спитати про здоров'я, про роботу. Восени, коли температура в наметі доходила до нуля, він і начштабу принесли нам свої власні кожухи. В нас працювали бійці. Стави-

¹ Друкується в скороченому вигляді.

лися до цієї роботи так само серйозно, як і до своїх мостів.

Двадцять вісім сонячних днів були нами використані максимально. Щодня удосвіта ми вирушали в тайгу; спочатку йшли дорогою, потім мисливськими стежками, з апаратурою, пилками й сокирами. Обходилися без робітників. Соромно було б позичати людей. Навколо нас у тайзі кипіла величезна творча робота. Споруджували мости, настиляли полотно залізниці, висаджували в повітря амоніалом сопки.

Я був безмежно радий, що мої актори це зрозуміли. Вони почали рівнятися на бійців. І всю роботу — перенесення апаратури в сопках, розчистка тайги — вивезли на своїх плечах.

Розчищати тайгу треба було для знімання майже кожного кадру. Природу доводилося підправляти і для композиції кадру, і для світла. Одне слово, треба було надати їй тієї сили виразності, яку вона має завжди в цілому і далеко не завжди в окремих своїх частинах. Треба робити відбір потрібного з безлічі деталей тайгової природи.

Або знімання оркестру в тайзі. Довелося вести червоноармійський оркестр у складі сімдесяти восьми чоловік на сопку кілометрів десять-дванадцять звіриними стежками.

Здаємо фільм у травні.

Який зміст фільму?

На далекосхідному матеріалі, в сюжеті, характерному для умов класової боротьби на Далекому Сході, показати цей край як невіддільну частину нашої Соціалістичної Батьківщини. Показати, що, незважаючи на його віддаленість, ми у своїй переможній соціалістичній перебудові країни вже освоюємо по-новому Далекий Схід на основах політики Комуністичної партії. Розкриваємо його багатства на благо всього нашого багатонаціонального трудового народу. Любимо Далекий Схід, політий благородною кров'ю наших бійців — робітників і селян, — і будемо разом з нашою Червоною Армією всі, як один, захищати його грудьми, танком і бомбовозом від кожного, хто будь-коли посміє злочинно порушити нашу мирну радісну працю.

10 грудня 1934 р.

МИ БЕЗМЕЖНО БАГАТІ

Хороші з технічного боку і глибокоідейні за змістом фільми не є вже рідкісними кометами, після яких залишається довгий мерехтливий хвіст багаторічної давності. Ще трохи, і хороший фільм стане звичайним явищем у нашому радісному творчому житті.

Було б невірно обмежитись сьогодні звичайною урочистістю або взаємними привітаннями. Наше свято повинно перетворитися на огляд і облік наших творчих сил.

Слід сподіватися, що 1935 рік буде роком нашого технічного переозброєння. Наша нинішня техніка вже не відповідає завданням сьогоднішнього дня. Ми працюємо повільно і часто витрачаємо енергію на непотрібні речі. Ми повинні підвищити свою продуктивність принаймні вдвоє.

Необхідно докласти всіх сил, щоб збільшити кількість знімальних груп. Ми випускаємо мало фільмів. Для нашої країни фільмів потрібно принаймні вдвоє більше.

І, нарешті, 1935 рік має бути роком найрішучішого наступу на сценарному фронті.

Треба брати великі теми. Якомога більше великих тем! Якомога більше сміливості і сили! Треба пробуджувати й виховувати в масах великі соціальні емоції. Скільки вершників ми бачили в кіно, починаючи з Вільяма Харта? І нічого. А вилітає Чапаєв з мечем, вкладеним

у його руку соціальною революцією,— і вся країна аплодує. Але ж Фурманов і Васильєви показали нам тисячну частину великого народного генія. Ми безмежно багаті. Багаті і революційним минулим, і сучасним, і майбутнім.

11 січня 1935 р.

ЧОМУ Я СТВОРИВ „АЕРОГРАД“

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

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

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

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

Ми зустрічалися з багатьма людьми в Далекосхідному краї, починаючи з керівних працівників і кінчаючи

жителами найвіддаленіших промислів рибних, лісових, мисливських, колгоспниками глухих сіл. І скрізь відчували один тонус бурхливого соціалістичного наступу на скарби цього юного багатого краю і особливого прикордонного спокою та впевненості.

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

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

В результаті вийшов сценарій «Аерограда».

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

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

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

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

6 листопада 1935 р.

„ТАРАС БУЛЬБА“

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

«Тарас Бульба» — повість чудова з усіх поглядів. За своїм змістом — це опоетизований уривок з героїчної історії українського народу. Може здатися, що це — історія стара, давно забута. Але це не так. Повість близька нам духом патріотизму, дружби, відданості, нещадності до ворогів батьківщини і народу. Вона, безумовно, жива, актуальна і сьогодні, має колосальне виховне значення.

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

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

Образ запорожця, наприклад, стилізований у нашій свідомості не без допомоги «малоросійських» театральних труп і не завжди вдалих художніх ілюстрацій. Така

стилізація знаходить свій вияв у обов'язковому показі стриженої голови з великим оселедцем і довгими вусами, незабрудненого жупана, широченних сатинових шароварів, гопака та іншого. Одним словом, в такому випадку костюмеру і гримеру є над чим попрацювати.

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

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

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

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

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

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

1 червня 1941 р.

КОЛІР ПРИЙШОВ

Блискучі переваги кольорового кіно перед чорно-білим очевидні, як очевидні і безмежні перспективи його розвитку. І якщо ми називали кінематографію докольорового періоду синтетичним мистецтвом, то тепер, коли вона дістала нові зображальні засоби, а разом з ними багатющі можливості живописної культури, це визначення відповідатиме дійсності повною мірою. Тепер кіно все може — може приносити людству стільки радості, скільки дають усі види мистецтва, взяті разом. От чому можна без перебільшення сказати, що нині кінематографія вступила в найвідрадніший період свого розвитку.

Художники-станковисти хвилюються: «А навіщо нам кольорова кінематографія? Чи потрібна вона? Хіба ви не бачите, які погані кольори на екрані? Адже це не мистецтво!»

Але кольорове кіно вже не зважає на ці риторичні вигуки. І сарказм живописців з приводу невдач з кольором у кіно вже нікого не бентежить.

Кольорове кіно вже існує. І нікому його вже не закрити і не замовчати. А невдачі з кольором на екрані в ці перші дні трапляються не тому, що така природа кольорового кіно, а, слід гадати, тому ж, чому трапляються вони і в багатьох картинах на виставках живопису, в художників-нездар. Нема таланту, нема вміння, майстерності — хіба ж винні фарби? Ось тому жоден критик, споглядаючи гектар полотна, надміру угноєний всілякими кольоровими добривами, не скаже: «Ох, оці ще мені фарби! Навіщо вони полізли з цих чудесних тюбиків на палітру в такому безладді? І чому цей зрадливий пензель,

роблячи мазки на полотні, так невдало розтикав їх, розмазав, розмісив брудними розводдями? Адже видно, що художник не хотів цього. Художник хотів намалювати найкращу картину (немає художників, які хотіли б намалювати найгіршу). Він мав намір порадувати світ. Він-бо не хотів...» Справді, не хотів, але так вийшло. І ніхто не пожаліє його, не поспівчуває йому.

Шлях митця суворий і тяжкий. Народ ніколи не прощає поганим художникам.

Не будемо ж ремствувати на недосконалість кольору на екрані. Ще можна бути незадоволеним недосвідченістю майстрів кольорового кіно, проте весь час слід пам'ятати про перевагу його над чорно-білим. Переваги живопису над графікою очевидні. Навіть у руках генія зображальні засоби графіки лишаються бідними. Не посягає кольорове кіно і на життя станковистів. Навпаки, воно збагатить їх світосприймання. Даючи їм змогу споглядати величезну кількість небувалих досі кольорових рішень, пропонуючи їх увазі, крім реального світу, весь відтворений кольоровий світ, кольорове кіно збагатить їх творчу думку, збагачуючись, у свою чергу, досвідом багатовікових досягнень живопису. Кольорове кіно — не заміна живопису, отже, і не загроза йому.

Живопис — статичний. Основа кінематографічної природи — динаміка. Тим-то як би не ріднила їх фарба, кольоровий фільм — це новий шлях, пробитий у природу, а не в позолочену раму твору станкового живопису. А люди з тонкою музикальністю, можливо, скажуть, що колір чимось наблизив кінематографію до музики. Мабуть, і це буде вірно. Таким чином, творча боротьба за завоювання вершин кольорового кіно піде своїм кінематографічним шляхом, полишивши станковистам усю принадність битв біля непорушних мольбертів.

Наші кінорежисери розпочали роботу над кольоровим фільмом з деякими побоюваннями. Коли вже недбало надрукована чорно-біла копія, що вбиває задум автора, являє собою таке прикре і таке шкідливе явище, то чим же тоді буде недовершена кольорова копія!

Уявімо собі, що в першокласному музеї живопису, де містяться твори кращих майстрів, хтось чудом наполовину знизив кольорову тональність картин. Мертві страховища будуть тоді визирати з рам. Тому опанування кольорового кінематографа передусім зводиться до

опанування кольорового друку, адекватного задумові твору.

Для чого потрібен колір?

Для радості. Колір — це красиво, це святково. Кольорове кіно повинно відповідати порівнянням людини до краси. І йому вдасться це більшою мірою, ніж іншим видам мистецтва. Завдяки масовості, кольоровій кінематографії судилося зіграти незрівнянну роль в задоволенні складних естетичних потреб.

Кажуть, кольоровому фільму властива своєрідна зорова примусовість. Так, вона неминуха і відчутніша, ніж у живопису. Ця примусовість кольору, тобто надзвичайно сильний вплив його на глядача, і визначає, мабуть, величезну відповідальність наших кінопрацівників перед сучасниками. Залежно від рівня нашого смаку, чесності технічного виконання і можливостей, примусовість кольору буде для багатомільйонного глядача то благом, то стражданням, глибокою насолодою чи псуванням смаку.

Перші дискусії про кольорове кіно, мабуть, будуть такі самі наївні і плутані, як і під час зародження звукового кіно. Вже зараз, після перегляду кількох кольорових фільмів, висловлюються повчальні застереження від натуралізму. Другі дорікають за лубочність у фільмах, треті — за кольорову надмірність, пропонуючи «економити колір», бути стриманими у палітрі, щоб тонкі знавці живопису не могли звинуватити авторів у відсутності смаку.

Все це здається вже давно знайомим, коли згадати, як у свій час у звуковому кіно акторам пропонували говорити якомога чіткіше або навіть зовсім утримуватися від діалогів. Дійсність, однак, незабаром змусила відкинути побоювання. В адекватності звукозапису, в передачі найтонших нюансів звукового світу митці відкрили багатющі джерела насолоди. Звукова доріжка швидко «вирівнялась», і ми думаємо вже не про кількість звуку й навіть не про чистоту його, а про смисл говореного.

Можна не сумніватися, що подібне станеться і з кольором. Важким буде перший етап — період освоєння технології кольору. Однаково важко буде художнику, режисеру і лаборанту. Але коли ми навчимося міцно тримати в руках палітру, розмови про те, більше чи менше потрібно кольору у фільмі, природним чи відпо-

відно підправленим повинен бути колір предметів, чи кольорові фільми повинні являти собою ідеальної чистоти вікно у видимий світ, чи, навпаки,— бути чарівними вікнами, крізь які видніється зовсім інший світ,— всі ці розмови припиняться або, вірніше сказати, переключаться в іншу площину. З'являться течії і напрями, як у живопису.

З'являться пристрасні лицарі буяння кольорів, яке не тільки не втомлює і не дратує глядача, а, навпаки, надихає і радує багатством та сміливістю поєднань. Будуть і естети бляклого кольору, сірого дощуку та мокрого асфальту; будуть сонцепоклонники і апологети природи; будуть противники натури, творці штучного декоративного світу. Але кількість і якість засобів, пов'язаних з кольором та їх поєднань, кожний визначатиме для себе зовсім не за тими принципами, за якими це робиться в живописі.

Колорит станкової картини та її колірна композиція ще не все говорять кінорежисеру. І досвід деяких наших режисерів, які хизуються близькістю до живопису і переносять його особливості на екран, обернеться проти них. Життя кінотвору — в русі. І не повинно бути в ньому нічого, що перешкоджало б рухові.

Проблема колориту в кінофільмі відмінна від проблеми колориту в станковій картині. Вона в багато разів складніша. Боротьба з пістрявістю, з надлишком деталей у фільмі повинна провадитись кінорежисером особливо напружено у цілій тисячі окремих шматків, розрізаних місцем і часом, але розрахованих на гармонійне сприйняття в послідовному чергуванні. Скільки уваги до невидимого сусіда!

Не кількість, а архітектоніка кольору — ось головне завдання кожного майстра кольорового кінофільму. Організація кольору в русі — це те нове, що принесла сьогодні у світ кольорова кінематографія. І, думаючи про це, я почуваю себе не так, як перед «Бояринєю Морозовою» Сурикова. Ні, я начебто стою між цілою картинною галереєю і концертним залом консерваторії, і мені здається, що я ближче до залу.

Під час перегляду кольорових фільмів, я неодноразово помічав, що відсутність єдиного колориту в пейзажах, які йдуть один за одним, майже запаморочує, чого, безумовно, не буває в чорно-білому кіно. Помітив я та-

кож, особливо в німецьких фільмах, що деякі кольорові пейзажі справляють безрадісне, гнітюче враження, а іноді викликають просто відразу. Очевидно, думав я, ці пейзажі випадкові. І вони помщаються за себе значно більшою мірою, ніж у звичайному фільмі.

Пейзаж мусить мати драматургічну цінність: тільки тоді він необхідний у кольоровому фільмі. Він повинен відтворювати духовний світ людини і гармоніювати з ним. І багатьом нашим режисерам доведеться розпрощатися з нехтуванням пейзажу. Я не бачив ще, на жаль, пейзажів активних. Не бачив кольорових бур, пожеж, грізних хмар, смерчів, не бачив широких і тихих степів під блакитним небом, ні прекрасного сходу сонця, ні його заходу.

Світ ще не розкрився в кольоровому кіно. Його безмежні красоти відступають ще на кольоровому екрані на задній план перед кольоровими спідницями і губною помадою американських благополучних дам, яким досі ще не набридло посміхатись.

Але світ прийде на екран, і я хотів би бути серед тих, що несуть його.

Завдання радянських кольорових фільмів — відтворити життя нашого народу і показати природу нашої країни. Нам буде важче працювати, ніж американцям, бо ми не замикатимемося в ательє, як вони. Враховуючи, що кожних півгодини кольорові відтінки в пейзажі змінюються, слід пам'ятати, що у виробництві це нам додасть чимало труднощів... І ще я помітив, мабуть, чи не найважливіше: мені здається, що в кольоровому фільмі зовсім інший вигляд має кіноартист. Сподівання на його фотогенічність, на поправки «мудрих» операторів та інші способи підтримання його життя на екрані — цьому, мені здається, настав кінець. У реалістичному кольоровому кіно актор — як у мікроскопі. Видимість його, з його якостями зовнішніми і внутрішніми, раптом зросла безмежно. Тому кінематографію повинна хвилювати не тільки проблема підбору та виховання акторського таланту і професіонального вміння, а і щось важливіше — підбір і виховання актора як особистості багатогранної і передової. І це повинно прикрашати талант актора — представника великого радянського народу — перед усім світом.

ШЛЯХ ДО ОБРАЗУ

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

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

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

Шукання актора ускладнювались також вимогами зовнішньої схожості. Ми шукали актора років п'ятдесяти, зросту вищого за середній, з такими рисами обличчя, що давали б змогу старанним гримуванням добитись портретної схожості з Мічуріним. Ми переглянули

понад десяток добрих акторів, але жоден з них не відповідав усім вимогам. Один з членів нашого знімального колективу, що добре знав трупу Ярославського драматичного театру, назвав нам Белова. Ми негайно викликали його на пробу.

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

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

Проте далі нас іще чекали чималі труднощі. Часу на репетиції вже не було. Ми приступили до знімання, і в нас одразу ж почалась «нерівна гра». Ми добре знали Мічуріна. Белов прийшов до нього вперше. І тому спочатку недостатнє знання матеріалу він намагався надолужити жестами, мімікою, інтонаціями. 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.

Розумів це і Григорій Акинфійович Белов і дуже непокоївся. Але я був глибоко впевнений, що Белов швидко прийде і до правди зовнішнього вираження, і допомагав йому майже непомітно, з усією обережністю і тактовністю, на яку я був здатний, відкинути те зайве, що заступало Мічуріна від самого Белова. Ми з ним більше розмовляли про самого Мічуріна, ніж про роль. Говорили про науку, про царизм, про революцію, про велику роль Мічуріна в розвитку біології. Непомітно я привів актора до мого зовнішнього рисунка ролі і порадив йому для початку, не лякаючись наслідування, піти від цього рисунка.

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

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

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

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

Травень—червень 1949 р.

ПРОГРЕСИВНЕ КІНО ІТАЛІЇ

У кожній нації капіталістичного світу існує дві культури: культура панівних класів і культура демократична, виразниця сподівань і прагнень народу. Таке ж становище і в італійському кіно. Там є кінематографія, що обслуговує інтереси паразитичних верств суспільства. Вона зашкарубла, бо чіпляється за старе, вона беззмістовна, бо їй нічого сказати світові, вона позбавлена національного характеру і зраджує інтереси народу, бо по-рабському іде за Голлівудом. Але є і прогресивна кінематографія в Італії. Її творці сміливо і рішуче порвали з антинародним мистецтвом і звернулись до народу. Це означало щось незрівнянно більше, ніж простий вихід з буржуазних кіностудій. Цей розрив обумовив іншу суть і стиль народного кіномистецтва.

Творці реалістичних італійських кінофільмів самі ніби нічого не говорять з екрана. Вони тільки показують світові правду своєї італійської дійсності. Відчуття високої моральної відповідальності творців цих фільмів за історичну долю свого народу червоною ниткою проходить через усі бачені нами їхні твори.

Це творчість справжніх синів і дочок італійського народу. Вона пройнята духом гуманізму та благородної політичної пристрасності. Це мистецтво боротьби і надії. За порівняно короткий час воно стало воістину національним мистецтвом італійського народу, мистецтвом-лідером: воно вже вказує шлях до реалізму найпередовішим діячам суміжних видів мистецтва.

Не в золоті, не в оксамиті і не в коштовних камінцях постала на екрані перед світом сьогодні прекрасна Італія. Нема на екрані ні пишноти Тіціана і Тінторетто, ні титанічної бентежності Мікеланджело, ні незбагненого спокою Рафаеля. Тільки вбогі житла, більше ніж скромні люди. Тільки будні, боротьба, мрії і сподівання — нема ні триумфів, ні величань, ні переможних маршів. Але творчий дух великих майстрів італійського Ренесансу знову починає пробуджуватись у нащадках: є нова правда в мистецтві Італії і є майстерність, часом величезної сили. Є істинне в головному і в деталях.

Шлях майстрів італійського кіно такий же короткий, як складний і тернистий. Почавши роботу після війни майже на голому місці, в умовах фінансової блокади і відсутності технічних засобів, майстри реалістичного кіно подолали величезні перешкоди, які чинили їм італійські буржуазні кінофірми, американські експансіоністи з Голлівуду та їхні слуги. У цій складній і важкій боротьбі вони йдуть з честю, як переможці. А снагу для перемоги вони беруть в народі і в прогресивних народних організаціях. І тільки тому, тільки завдяки тісному єднанню з народом вирости найвидатніші майстри італійського прогресивного кіномистецтва — Чезаре Дзаваттіні, Джузеппе де Сантіс, Луккіно Вісконті, Вітторіо де Сіка, Альдо Вергано, П'єтро Джермі, Ренато Каstellані, Альберто Латтуада, Едуардо де Філіппо, Луїджі Дзампа, Маріо Камеріні, Массімо Джіротті, Анна Маньяні та інші.

Спираючись на допомогу народу, вони створили фільми: «Крадії велосипедів», «Чудо в Мілані», «Під небом Сіцилії», «Мрії на шляхах», «Рим об одинадцятій годині», «Нема миру під маслинами», «Дорога надії», «Два гроші надії», «Неаполь — місто мільйонерів» та інші.

Реальний світ розкрився перед митцями в такій розмаїтості, стільки скарбів знайшли вони в своєму народі і стільки краси, що іноді здається, їм не потрібні вже більше ні гримери, ні костюмери, ні реквізитори. Все стало виходити переконливим і яскравим з рук майстрів: і праця, і сміливий протест скромних трударів, їхній гнів і пристрасті. Художники кіно відмовилися в нових фільмах від фальшивої театралізації. Вони лишили театрові створювати притаманний лише йому світ образів, шукали своїх, властивих кіно, шляхів втілення у мистецтві життя народу. Їхні дуже талановиті і обдаровані актори пра-

цювали нероздільно з неакторами, і часом не розбереш, хто кращий — професіонал чи непрофесіонал. Італійські режисери добре розуміють, яку непросту роль відіграє зовнішній вигляд персонажа. Але, звичайно, непрофесіонал не може цілком замінити актора з його мистецтвом перевілення. Всьому своя міра. Італійські режисери добре відчують цю міру. Перед нами на екрані постав італійський народ — артист і художник. Перед нами його сини й дочки, показані правдиво і яскраво.

Вдалині від палаців та загородніх вілл, осторонь від великих автострад, на путівцях, у халупах, на вузьких вулицях, серед неродючих піль, на довгих дорогах надії вимальовується образ високообдарованого італійського народу, розумного і доброго, з невичерпним запасом соковитого гумору, пристрасного і працювитого, — тільки не знає він, до чого рук своїх докласти. Перед нами проходять безробітні творці будинків, шляхів, і хліба, і плодів, водії машин, шахтарі, фермери, ремісничий люд, матері, дочки, діти. Вони приносять свою бентежність, гнів, солідарність і горе, свою ненависть і свій оптимізм.

Ставши на захист бідних і пригноблених, як суворі судді, сповнені гнівного докору, творці італійських фільмів винесли на всесвітній огляд те, що, як свого часу писав Гоголь, «щохвилино перед очима і чого не бачать байдужі очі». Сміливо і пристрасно, як господарі, увійшли в життя митці італійського кіно. З великою мужністю подолавши майже у всьому навіть найменші прояви умовності й театралізації, використовують вони всі можливості і переваги правдивого кінематографічного зображення своєї дійсності.

Що допоможуть новенькі просторі декорації, якщо вони не обжиті і холодні, якщо ходять по них загримовані актори і повчають один одного холодними словами? Що допоможуть розкішні палаццо, замки та наймодніші убрання голлівудських пошляків? Адже йдеться про мистецтво кіно, а не про спосіб фотографування. В мистецтві, як у минулому, так і на нескінченні часи майбутні, головним був і залишиться духовний світ людей, їхні пристрасті, їхній складний і величний висхідний шлях. Ні архітектурне громаддя хмарочосів, ні багатометрові полотна живописців, у яких, буває, всі наміри так вичерпались і так розплатались на поверхні, що майже нічого вже не лишилося для проникнення у глибину; ні дороги,

пишні декорації, ні залучення артистів театру,— ніщо не допоможе талантові у кіно, якщо не палає в душі творця глибока й ніжна любов до народу, якщо не має митець у серці неоціненних якостей співця і воїна свого народу.

Що хвилює нас, глядачів, у соціальній драмі італійських трударів, які проходять сповненим мужності і надії строем через усі фільми? Оптимізм і солідарність народу, викриття соціальних пороків шляхом показу правди життя. Це відчувається скрізь, у всіх творах.

У фільмі «Два гроші надії» є епізод, що надзвичайно зворушливо розкриває солідарність простого народу. Демобілізований солдат Антоніо любить дівчину Кармелу. Але батькові Кармели байдуже, що жених його дочки молодий, дужий і прекрасний душевно. Антоніо безробітний. Нема в нього надії. За яку тільки роботу не береться він, аби як-небудь прогледувати свою сім'ю. Він навіть допомагає візниковим коням на крутому підйомі. Він продає свою кров для переливання смертельно хворому синові багатой міщанки. З великою майстерністю розкрито в картині його любов і любов юної Кармели. Але батько невблаганний. Тоді Антоніо забирає з собою свою Кармелу з батьківського дому, кидаючи при людях батькові дівчини гнівні докори. І щоб ніхто і сам скнара батько не смів подумати, що вони пограбували його, Антоніо знімає з Кармели її плаття і черевички й кидає обурено вбрання дівчини батькові в обличчя. А сам, надівши на милу свою єдину сорочку, забирає її із собою. Тут же поруч, на маленькому базарі, люди, які щойно сміялися з усієї цієї сцени, дарують Кармелі нове плаття і туфлі і дві сорочки її женихові. Усі щасливі, і всі схвильовані й раді. І ви, глядачу, вкрай схвильовані. Ви теж радієте, бо ви теж щасливі. Вам теж хочеться подарувати Антоніо свою сорочку і Кармелі своє плаття, бо бідні італійці раптом сяйнули перед вами величезними скарбами — скарбами душі.

Режисери, оператори і художники вміло користуються культурною спадщиною німого кіно, пам'ятаючи могутню силу його зображальних засобів. З убогої хатини робітника Саро у фільмі «Дорога надії» вивозять убоге його майно. Він залишає своє житло. З тяжким смутком дивиться Саро на портрет своєї покійної жінки на темній і запліснявілій стіні, прикрашений давно зав'ялими кві-

тами. Усе тут — і стіни, і порожнеча, і пліснява, і двоє малих сиріт — усе волає про бідність. З невимовною гіркою усмішкою переводить Саро свій погляд з портрета на сиріт. Сцена сповнена драматизму, і хоч тут не дано жодного слова, схвильований глядач читає і горе, і душевний біль Саро, відчуває його внутрішню силу і готовність шукати вихід для своїх дітей з цих вкрай тяжких суспільних умов. Тут актор без слів виразив соціальну суть життя італійських бідарів.

Заслуговує на особливу увагу наявність майже скрізь багатих і різноманітних фонів. Дія майже ніде не ізольована від зовнішнього середовища. Скрізь своє життя — на третьому, на четвертому плані, скрізь своя атмосфера і вірність реальній дійсності.

Тактовна музика у фільмах. Вона не порушує художньої злагодженості твору спробами попишатись самостійно каскадами своїх красот.

У композиційній структурі кадру відчувається велике знання не тільки свого краю, а й закордонного. Видно безперечний смак і знання живопису, і разом з тим ніде нема прямих впливів живописних полотен, нема сліпого наслідування.

Однак багатство і різноманітність художніх деталей в епізодах, вирішених, як правило, з великим смаком, усе ж часом наводять на думку про певну естетизацію деталей, про здрібненість, про недостатність прийомів узагальнення. Іноді у талановитого художника ніби не вистачає широти мазка, не вистачає великої узагальнюючої ідеї. Прекрасно, коли, споглядаючи на екрані сповнену великого соціального драматизму одісею своїх героїв, глибоко схвильовані глядачі самі роблять для себе належні висновки. Проте хочеться, щоб ті, хто хвилює серця людей у мистецтві, і самі були іноді схвильовані. Щоб не завжди належали вони своїй драмі лише у тій мірі, в якій охоплені полум'ям будинки належать вогню, або пожовкле листя — осіннім вітрам, або океанські хвилі — ураганам, а щоб у якісь незабутні, найголовніші хвилини підносились і самі вони над пожежами, над бризками розбурханих хвиль, над хмарами дорожньої куряви і оглядали свій шлях і щоб ясне бачення ними світу освітлювало тоді блискавкою їхні обличчя.

Іноді — щоправда, у незначній мірі — захоплення деталями і здрібненість показу приводить до натуралізму,

як, наприклад, в кадрах, де ми бачимо дівчат з покаліченими руками й ногами на обвалених сходах у чудовому, сповненому викривальній сили фільмі «Рим об одинадцятій годині».

З екрана дивляться на нас головним чином ті, що найбільше бідують сьогодні,— безробітні робітники й селяни Італії. І ми, глядачі, ходимо з ними по бідняцьких кварталах Рима, тільки мигцем здалеку помітивши десь баню собору святого Петра. І мадонна Рафаеля майнула у «Двох грошах надії» лише десь на закуреній стіні в олеографічній копії, прикрашеній паперовими квітами.

Вірні правді дійсності, творці кінофільмів ведуть своїх мадонн сьогодні дорогами надії, тільки нема миру на прекрасних обличчях молодих матерів, нема миру ні на обличчях, ні на фоні, бо нема сьогодні миру під маслинами Італії. Нужденні, в турботах про хліб, несуть нишісні мадонни худих немовлят своїх від Сіцилії до Апеннін, стоять на сходах Рима, шукаючи роботи, мріють на дорогах про дах над головою разом зі своїми крадіями кролів та велосипедів.

У фільмах багато незабутніх облич і багато рук. До чого докласти руки?! Дайте роботи! Роботи і миру в усьому світі! Світ повен творчих сил і прагнень!..

Італійська прогресивна кінематографія набуває тепер великої ваги як у розвитку реалістичного кіномистецтва, так і в розвитку італійського мистецтва взагалі. В умовах запеклої боротьби і суперечностей вона бореться за збереження своєї національної культури, за її чистоту і недоторканність.

6 грудня 1953 р.

СЛОВО У СЦЕНАРІЇ ХУДОЖНЬОГО ФІЛЬМУ

Працюючи в кінематографії як режисер і кінодраматург, я мало приділяв часу теоретичній розробці мистецтва кіно. Усі мої знання в цій сфері вирости з багаторічної практики, що почалася ще в період німого кіно.

Прихід слова в кіно був великою подією в нашому творчому житті. По суті, слово породило нову кінематографію — вона майже зовсім втратила свою дитячу мову міміки, жеста і речей.

У цій статті я хочу поділитися міркуваннями про зображальні засоби художнього фільму і про головний з цих засобів — слово. Деякі свої твердження і висновки я ілюструватиму уривками з власних літературних сценаріїв — не тому що нехтую сценарії інших авторів, а лише тому, що хочу трохи полегшити собі завдання.

Художня кінематографія існує, як відомо, на базі літератури, кінодраматургії, отже, висока якість фільмів обумовлюється передусім творчою повноцінністю сценаріїв.

Робота в кінодраматургії О. Толстого, П. Павленка, М. Погодіна та інших письменників, які гідно оцінили вагу цієї величезної справи, показала, що створення сценарію вимагає такого ж натхнення, праці та майстерності, як створення роману, поеми, п'єси.

В усякому разі думка, що створити добрий сценарій

так само важко, як і добру театральну п'єсу, в наші дні вже не викликає майже ні в кого сумнівів.

Нещодавно, одвідавши з метою створення кіносценарію Каховку, Запоріжжя, Крим і взагалі об'їздивши південноукраїнські степи, я пережив багато складних, хвилюючих почуттів. Неосяжні українські простори були такі прекрасні, творені на них великі діла сповнені такого величезного змісту, люди такі інтересні і внутрішньо багаті, що мені здавалося — це ще не написані цілі прецікаві томи лежать круг мене, чекаючи на своїх творців. І я не раз думав: чого ж тут треба мені, кінодраматургові? Мені треба написати з усієї цієї неозорої єдності місця і дії всього лише сто сторінок на машинці. І треба, до того ж, щоб у цих ста сторінках не було ні схематизму, ні декларативності, ні ходульності. Щоб усе велике й основне жило, діяло в стрункій системі зримих образів і характерів, щоб у ста сторінках, як у ста краплях чистої води, відбився величезний потік нових людських сил, викликаних Комуністичною партією до життя. І од відчуття безмежності змісту і простору, з одного боку, і від думки про уявну мізерність ста сторіночок, з другого, іноді здавалося, що мозок починає працювати ніби під тиском тисяч атмосфер. У такі хвилини не раз брала мене лукава заздрість до письменників, що пишуть повісті й товсті романи. От, думав я, кому тут благодать! От кого не злякає багатство розсіяних навколо скарбів! Не обмежений ні метражем фільму, ні обов'язковістю точного обсягу твору, може ходити тут письменник-романіст семимильними кроками, може й зупинятися зі своїми героями, де захоче, може на цілих сторінках думати їхніми думками або описувати пейзажі. Ніхто і ніщо не вимагає від нього точної кількості сторінок. Він вільний у формі і в розмірі викладу.

Цієї волі позбавлені ми, кінодраматурги. Ми обмежені своєю специфікою. Ми мусимо орієнтуватись на точну кількість сторінок.

Більше того, ми обмежені певним метражем майбутнього фільму, мусимо розраховувати на певну кількість слів діалога. Увесь наш діалог повинен вкладатися приблизно у вісім тисяч слів, а це становить пересічно половину театральної п'єси. Тим-то в сценарії, як у віршах, треба бути завжди до краю вимогливим до себе у слові і разом з тим щедрим і винахідливим у шуканні несло-

весних виражальних засобів, часом не менш економних, яскравих, ніж слово.

Згадаймо, як за часів німої кінематографії глядачі читали у фільмах написи. До цих написів кінодраматурги і режисери звичайно вдавалися тоді, коли почували, що весь арсенал зорових зображальних засобів використано, але ясності сприйняття не досягнуто. Бракувало слова. До речі, велика кількість написів у фільмі вважалась недоліком. Ці написи глядачі здебільшого читали голосно, часом самі того не помічаючи. В кінотеатрі стояв дуже складний гомін хвилювання. Глядачі читали титри кожен на свій лад, кожен із своїми інтонаціями.

Це було особливе сприйняття фільму. Кожен, по-своєму розшифровуючи своєрідні ієрогліфи, якими оперувало тоді німе кіно, сприймав фільм відповідно до свого способу мислення і порухів душі. І там, де не вистачало зображальних засобів у режисера і у сценариста і на екрані виникав напис, творчий стан глядача виявлявся особливо активно, і кожен глядач (так хочеться мені думати), по-своєму читаючи напис, ніби здійснював режисуру фільму.

І згадаймо ще, якими оплесками зустрічав іноді глядач вдало знайдені яскраві й лаконічні німі засоби художньої виразності, різні метафори, зорові метонімії, тобто все те, що давало глядачеві можливість активно, творчо сприймати фільм. Глядач ніби дякував режисеру і сценаристові за віру в його здатність до тонкого сприймання і за те, що режисер збудив у нього творчі асоціації і тим самим ніби ставив його в становище якщо не співавтора, то, в усякому разі, високорозвиненого тонкого цінителя свого мистецтва.

І коли фільми вже сходили з екрана, довго ще згадували і дитячу коляску на сходах у фільмі «Броненосець «Потёмкин», і скреслу ріку в «Матері», і яблуко в «Землі», і багато чого іншого.

Сьогодні німе кіно — наше минуле. Ми залишили його далеко позаду, створивши на основі нового зображального засобу — слова — багато нових творів, більш могутніх за силою впливу і досконаліх. Звукове кіно, по суті, стало новим мистецтвом. І лише як приклад повсякчасного потягу до образності і разом з тим як спогад про те, яку велику потребу в живій людській мові на

екрані деякі з нас і тоді відчували, наведу уривки з останнього свого «німого» сценарію фільму «Земля» (1929).

«...Попід білими хатами на лавах і колодах, залиті дивним місячним світлом і зачаровані, піддавшись владі трепетних нічних дотиків, сплітаючи пальці в ніжному пручанні біля заборонених сфер, непорушно сиділи чисті дівчата з парубками, обравши одне одного, і, притулившись щокою до палаючої щоки, дивились широко розплющеними очима в срібносяйну небесну далечінь.

Розкинувши руки, спали чоловіки в клунях, сінях, на возах.

На подвір'ях і в кошарах ремігали лежма воли, підвівши голови й тримаючи місяць на нерухомих блискучих рогах.

На високому стовбурі старого в'язу, в лелечім гнізді, сплять лелеки — самець і самка.

Василь і Наталка стоять біля перелазу. Дослухаючись у невиразнім захваті до всього, що відбувалося в них, мліючи з жару, мовчки побрались вони за руки і широко відкритими очима вдивляються в навколишній надзвичайний світ: яблуні, верби, клуня, горшки на тину, старий в'яз — всі речі стали незнайомими, набравши зовсім іншого, узагальненого нічного вигляду і почавши жити якимсь окремим таємничим життям.

Так звичайні слова, сполучені волею автора в урочисті ряди, обертаються часом у поеми, сповнені нового хвилюючого змісту...

Потім вони порозходились... На прощання Василь пригорнув Наталчину голову до свого серця, і його обличчя набрало на диво серйозного, глибокого виразу.

Ось по дорозі він іде крізь місячну повінь. Легкий пил під ногами. Роса на траві. Темні коні пасуться. Ось їх слід у росі. Он їх спини вилискують. Щось промайнуло в сутіні за мостом під вербою. Ні, нічого не майнуло. Тихо навколо й не тихо. Все сповнене особливих, нерозпізнаних звуків. Крізь далекі дівочі співи, що тихо брилять десь у сріблястому сьайві, здається, ніби чути, як трава росте, огірки, як десь у таємничій паркій тьмі довшає огудина гарбузів, чіпляючись вусами за тин, як наливаються червоним соком вишні, шаріють груші.

Пахне нічними квітами земля, пахне плодами, й листям, і медом соняшників, і медом тютюну, і медом греч-

ки. Все довкола пахне, навіть пил на дорозі і навіть роса. Все росте, все рухається під синім покривом животворящої ночі, немов поспішаючи швидше вирости за ніч, поки все спить...

Ось він іде між городів під зорями. Коні захропли десь в кущах на леваді. Він помітив коней і заплющив очі, усміхаючись на ходу. О мрії-мари!.. Коні захропли».

Але нащо так довго розписувати його? Навіть коли пройнятися до краю почуттям, що небо, й зорі, і вся земля, і роса належать йому, для чого так багато говорити про нього? А для того, що через три хвилини його буде вбито, і всі плакатимуть за ним, для того, що це останні його кроки.

Тільки не будемо поспішати з розвитком сумної дії. Придивімося уважно до всіх його рис. Йому тільки ще йде дев'ятнадцятий рік. Як виріс Василь за останнє літо! Шия зробилась крута і дебела, заблищав хвилястий чуб. Міцні губи налились здоров'ям, пробиваються вуса. Співати почав басом. Здорові круглі руки й ноги, дужі й спритні, і зовсім нечутна хода, неначе йшов він, не торкаючись землі, в повітрі над стежками, дорогами, над травами — якщо хто розуміє таку ходу. Весь його юний світ перебував у такій гармонії і був такий обернений до дії, що, здавалось, змахни він злегка в певну мить руками, і можна полетіти з такою легкістю, з якою літаємо ми часом у нерозгаданих снах.

І що тільки могло б вийти з такого комсомольця! Вкажіть йому дорогу, дайте науку, дайте техніку і тоді посылайте куди завгодно: в інженери, в капітани, в дипломатичні місії, в артисти. Посылайте його тоді в битви, посылайте через гори, моря, через полюс. Нема нічого в людській діяльності, де не справився б Василь, легко при цьому посміхаючись дідовою посмішкою.

«А чи не потанцювати мені? — подумав Василь, відчуваючи в тілі незвичайну легкість і радість руху.— Дай я трошки потанцюю, повчусь собі нищечком, отак-от, щоб ніхто не бачив... Е-е! Та я, здається, вже й танцюю. Давай так, ось так, отакечки, так і так!..»

Василь і сам не помітив, як закурів шлях від гопака й пил зазолотів між тинів через всю вуличку. І від глухого тупоту його ніг і жагучого шепоту серед сонного безгоміння утворилась така тиша і стільки злагоди розкрилось у всьому від землі до зірок, немовби ніколи,

скільки світ існує й існуватиме, не мав і не матиме тут місця жоден злочин.┌

Василь протанцював уже три вулички. Отак, певно, й народжувались народні танці. Не по танцкласах, не на паркетах виникали їх святкові рухи, а в тайних наказах жаги оволодіння, де вже не з волі скрипок чи труб, а за непорушним законом життя душа рветься у височінь, коли, підкоряючись внутрішній музиці і поза всіма законами тяжіння, торжествуюче тіло відривається від землі назустріч кращому, що несе в окремій людині безсмертна душа її народу.

Ніколи ще не танцював Василь з такою насолодою й радістю. Заклавши праву руку за голову, а лівою взявшись у бік, здавалось, не поступав — линув над селом у хмарці золотавої куряви, збитої могутніми ударами ніг, і довгий курний слід клуботів за ним над тихими завулками. Онде вже й хату видно... Постріл! І... нема Василя. Упав він просто з танцю на дорогу — в смерть.

Легкий порох знявся над його трупом у місячному сьайві. Щось пробігло вдаль між верб. Захропли коні.

Як жаль, що в кіно не можна говорити! Безсловесні ми, німі, як немовлята. Кудись тягнешся руками, хапаєш речі потрібні й непотрібні, падаєш, плачеш, біжиш — жалюгідна природа. А час настав — так багато пора розповісти. Колись же народи зажадають відповіді: хто і за що вбив Василя-комсомольця?

Поставим напис замість крику, хай читають люди. Тільки перед написом заворожим артиста-батька. Нехай зречеться він усіх життєвих дрібниць і думає цілу ніч, так, ніби його рідних дітей спіткала загибель. Хай вийде в поле, тяжко вражений, і стане на могилі, звідки розбігаються дороги в усі кінці світу. І коли у глибокій громадянській скорботі піднесеться артист над німотою своєю, гучніш за будь-які слова зазвучить тоді напис із розтулених вуст його зразу на всіх мовах:

Гей, Івани, Степани, Грицьки!
Гей, неситі Білоконі,
Вовкогони люті...

Нема відповіді. Тільки дроти телеграфні гудуть сумовито під вітром, розносять сум по просторах. Постояв осиротілий батько в полі, і, хоч не було навколо ні безодень, ні гір, здавалося, голова його сягала неба, і гнані

вітром важкі хмари торкались серця: син-комсомолец лежав на столі.

Нема відповіді. Тоді він пішов у село. Вулиці села, як завжди, малолюдні. Стрів приятелів Хоми, мовчки відвернувся. Ось і сам Хома стоїть на подвір'ї. Краще б йому схватись у хаті чи клуні. Не ховається Хома, боїться — раптом заваляться стіни, впаде стеля на голову? Він навіть шулиться посеред двору — чи не падає каміння з неба? І тут поставимо напис:

«— Хома, ти?..

Мовчить Хома, не підводить очей. Тоді Опанас підійшов упритул.

— Василя, питаю, ти вбив?

— Ні, не я,— прошепотів Хома й пополотнів, навіть сірі очі заволокло якимсь каламутним туманом.

— Не ти?

— Не я».

Цей уривок з сценарію «Земля» зовсім не мав такого вигляду в своєму початковому робочому варіанті. Таким він був і залишився тільки в моїй свідомості, в творчому баченні. Це ніби літературний еквівалент самої картини. А писались тоді сценарії примітивно і схематично.

Ось як була записана в сценарії «Земля» наведена сцена танцю Василя і його загибелі. Випадково зберігся один варіант сценарію, датованого 1929 роком, і в ньому я відшукав цю сцену.

«224. Сіно. Ніч. Усе спить.

225. Стіжки на леваді. Пасуться коні.

226. Пасуться коні.

227. На подвір'ї лежать бики.

228. Біля хати на вербовій колоді парубок і дівчина сидять обнявшись.

229. Подвір'я. На возі спить селянин.

230. Жінка його спить з двома малими дітьми в хаті.

231. Друга молода пара сидить обнявшись. Парубок поклав свою руку дівчині за пазуху на грудь.

232. Коні пасуться.

233. Женці сплять біля півкопи.

234. Василь і Наталка стоять біля воріт обнявшись.

235. Риба скинулась у ставку. Кола пішли.

236. Розстається Василь з Наталкою.

237. Іде вулицею.

238—243. Іде Василь вулицями села довго.

244. От він зупинився і... почав танцювати.,
245—247. Танцює серйозно, діловито, сильно.
248—249. Іде танцюючи селом... Іде...
250. Танцює і раптом... упав. Щось побігло.
251. Тихо. Спить ставок. Розвидняється.

252. В хаті на столі лежить уже мертвий Василь. Святково одягнений, вимитий, чистий, красивий. Батько й мати стоять у глибокій печалі.

253. На дверях з'являється Наталка. Вираз кричущого, жакного горя.

254. Мати сідає на ослін. Вона вагітна, їй важко так довго стояти. Вона навіть підносить до рота машинально скоринку хліба.

255—265 (нпл). А Опанас підходить на вулицях до трьох парубків і кожного питає:

— Ти мого Василя вбив?

— Ні, дядьку, не я.

266—276. Тоді, побачивши, що на подвір'ї самотньо стоїть Хома, до нього підійшов.

— Хомо, ти Василя вбив?

Василя, питаю, ти вбив?

— Ні, не я».

Через те що талановиті письменники прийшли в кіно не зразу і сценарною справою довгі роки займались головним чином сценаристи, які не відзначались особливою уважністю до художнього слова, створився навіть ніби на догоду кінематографічній специфіці з її лаконізмом особливий жанр. Відповідно до теми цієї статті, хотілося б відзначити дві особливості цього жанру: поперше, він відлякував багатьох письменників од сценарної творчості; по-друге, його довго не хотіли визнавати взагалі за жанр через відсутність достатньої кількості загальноприйнятих літературних ознак.

З самого початку звукової ери в кіно вимоги до форми сценарію різко змінилися. Діалог посів у фільмі домінуюче місце, і сьогодні ми можемо, не боячись перебільшення, сказати, що при додержанні всіх інших умов висока якість сучасного фільму обумовлюється високими літературними якостями його діалога: виразністю, образністю, багатством лексики і високою культурою слова.

Чи не найменше вдавалась кінематографу, незважаючи на його драматургічну основу, театральна п'еса, дія

якої проходить в тісному прямокутнику театральної сцени з її, хай навіть іноді чарівливою, умовністю. Природа художнього фільму, як твору мистецтва синтетичного, вміщує в собі і п'єсу, і повість, і роман, і разом з тим відрізняється від п'єси і від роману хоча б уже тим, що має можливість показати глядачеві весь видимий світ у всій його безмежній розмаїтості, аж до споглядання самого себе чи тих своїх синів-героїв, що полягли смертю хоробрих в боях за Батьківщину, або тих, що, навпаки, живі й здорові, перевертають на своїх земснарядах не перший вже мільйон кубометрів землі.

Кіно дуже тісно зв'язане з дійсністю, і в цьому його могутність як мистецтва, яке любить народ, як мистецтва масового, найважливішого з мистецтв. Збільшення обсягу сценарію аж до двосерійного, за небагатьма винятками, більшою мірою обумовлюється творчим методом, ніж необхідністю, що йшла б від природи теми. Як у літературі хорошому маленькому оповіданню ніхто не пробачив би мізерність теми, бо воно є одною з форм художнього вираження глибокої ідеї, так само і кіносценарій є лише лаконічною, зримою сучасною формою художнього мислення.

Горький вважав драму найважчим літературним жанром. Треба мати особливу силу творчої уяви, глибоке знання життя і багатство слова, щоб дати можливість артистам театральної сцени цілковито заповнити глядача, щоб ні сценічний підкреслений грим, ні вирізані з фанери дерева декорації — ніщо не викликало в глядача під час спектаклю критичного до себе ставлення. В поганих п'єсах з поганою мовою, блідими образами, фальшивими ситуаціями навіть високообдаровані артисти знемагають на сцені, задихаючись разом з глядачем серед клею, фарби та мертвих фанерних дерев.

В кіно — інша річ.

На екрані нема ні підкресленого гриму, ні умовності декорацій, апарат фіксує реальний світ — землю, воду, небо, у фільмі фігурують тварини, пташки, і діти у всій своїй безпосередності, і артисти, які пам'ятають про необхідність бути вірними правді природи, пташок і дітей. Тому іноді й сіре, невиразне слово кінодраматурга може проскочити непоміченим у цьому потоці, як певна видимість правди. Тут мимоволі напрошується неправильний висновок: ну й чудесно; коли з цих причин убоге,

невизначне слово, власне, мало шкодить фільмові, тим краще для кінодраматурга.

Ні, навпаки, тим небезпечніше і шкідливіше воно. Якщо кінодраматургові дозволяється для сценарію майбутнього фільму використати приблизно вдвоє менше слів, ніж драматургові театру для п'єси і якщо його слово має в кіно такі засоби «захисту та маскування», яку ж вимогливість до слова, яку творчу пильність і глибоку увагу до нього треба виявити, скільки праці й таланту треба докласти, щоб десятки мільйонів глядачів, що вчаться у кіно жити в незрівнянно більшій мірі, ніж ми іноді думаємо, удосконалювали б свій смак, свою культуру, а не навпаки!

Байдужість до слова у сценарії, яка зустрічається ще й досі і зумовлена інерцією старих ремісничих тенденцій, по суті, тільки свідчить про недостатність письменницької культури.

Для письменника, який прийшов у кінематографію, дуже важливо зразу ж усвідомити, що створення кіносценарію не менш складна справа, ніж написання будь-якого іншого літературного твору; що сценарій не п'єса, хоч подібний до п'єси, оскільки повинен задовольняти всі вимоги драматургічної побудови; що сценарій не слід наближати до п'єси, обмеженої специфікою сцени, що фільм має можливості пересування дії в просторі, в часі теперішньому, минулому, давноминулому, майбутньому і в масштабах, не доступних ні для якого іншого виду мистецтва. І, найголовніше,— сценарій вимагає, щоб усе в ньому жило і розвивалось не тільки у внутрішньому сюжетному, але й у просторовому русі, у повсякчасній зоровій змінності. Не можна дивитись на той самий загальний план кадру, наприклад, опери «Кармен», двадцять п'ять хвилин, хоч би як розкішно була поставлена опера, хоч би які були обдаровані артисти, хоч би як пурхала по величезному загальному плану сцени сама Кармен. Глядач засвоює на екрані загальний план за двадцять секунд і далі вимагає зміни кадру: йому виконавиця ролі Кармен починає здаватись манюсінкою, не більшою за метелика. Він вимагає, щоб Кармен наблизилась до нього, хоче бачити її очі, читати в них її хвилювання і пристрасті, навіть коли він сидить в останніх рядах. Це його право в кіно, і на це право усі ми повинні зважати.

Автор сценарію ніби говорить режисерові, майбутньому втілювачу його задумів: не забувайте про рух. Я написав для вас не драму і не повість, хоч це і драма, і повість. Це кіносценарій. Це своєрідна проекція частини світу в русі. Будьте щедрі в його показі: рухайтесь. А коли ви приходите до об'єкта нерухомого або до людини, яка не повинна рухатись, перебуваючи в цілковитій статичності, подумайте перед тим, як поставити перед нею нерухомий кіноапарат,— а чи не замінити й тут статичність рухом, знімаючи нерухомий об'єкт з рухомого апарата?

Як писати сценарій? Чи приділяти всю увагу діалогу, ігноруючи ремарки? Чи вважати ремарки чимсь другорядним, бо вони безпосередньо не йдуть на екрані, і, отже, можуть бути написані абияк, нашвидкуруч? Інакше кажучи, чи змушувати режисера пробиватися до майбутнього фільму через сухі чагарники недбалих ремарок? Чи бути стриманим, як у театральній п'єсі, чи прагнути, навпаки, дати такий запис, де ремарки хоч і не призвели б до розбухання сценарію і не виводили б його із специфічно зорового ряду, проте не тільки своїм змістом, але й формою якнайглибше розкривали б ідею?

Мені здається, треба прагнути саме до цього другого рішення. Треба вживати всіх заходів, щоб сценарій став повноцінним літературним жанром в усіх його деталях. Треба так писати, щоб за допомогою ремарки, нехай іноді й задовгої, але точної і творчої, не тільки режисер, але й актор, який вперше знімається, міг правильно зрозуміти авторський задум.

У театрах режисери звичайно працюють із сталим складом акторів, повторюючи постановки п'єс протягом цілого ряду років.

Сценарій ставиться раз, причому, майже як правило, виконавцями ролей і численних епізодів бувають актори нові, підібрані за принципом їх кінематографічної відповідності ролі чи епізоду, а не за тим принципом, яким іноді керується театр з його сталою трупкою.

Ремарки в сценарії можуть сприяти створенню належної атмосфери в сценах, а отже, і зумовлювати стиль усїєї картини. Я так завжди в це вірив, що, навіть пишучи сценарії для власних постановок, давав іноді в них деякі пояснювальні відступи. Не як приклад для наслідування, а скоріше щоб засвідчити свою вірність принципіві, наведу уривок з сценарію «Щорс», ремарку

перед сценою, в якій богунці мріють і в якій я вбачаю серце фільму.

«...Зараз почнеться сцена, перед написанням якої хочеться звернутись з високим словом до художників, операторів, асистентів, освітлювачів — до всіх, хто повинен розділити зі мною складний труд створення картини.

Приготуйте найчистіші фарби, художники мої. Ми будемо писати відшумілу юність свою.

Перегляньте всіх артистів і приведіть до мене артистів красивих і серйозних. Я хочу відчутти в їх очах благородний розум і високі почуття.

Декоратори, розташуйте їх у народній школі на підлозі, на лавах, на столах на фоні земних півкуль. Поранених перев'яжіть свіжими бинтами, покладіть їх у ряд, і шаблі покладіть поруч. Хай відпочинуть вони після довгих кривавих трудів. Вдягніть їх — відповідно дорогим спогадам про початок нашої епохи.

Освітіть їх, оператори, чистим світлом, щоб усе прекрасне, що пронесли вони по полях України, відобразилось на їх обличчях повністю, і передалося глядачам, і хвилювало серця нащадків високим хвилюванням.

Хай це буде світ вечірній, тихий, як перед святом після довгих трудів.

Хай вони мріють. Не треба їм ні їсти в цей час, ні пити, ні курити, ні зашивати поношений одяг. Не треба звичайних слів, побутових рухів, правдоподібних подробиць. Приберіть геть всі п'ятаки мідних правд. Залиште тільки чисте золото правди. Не опускайте їх в побут. Нема побуту! Є війна. Є перемога. І відпочинок поміж битвами. Товариші артисти, є перемога, і ви її героїчні виконавці! Я поздоровляю вас з високим призначенням, я горджуся й захоплююся вами.

Вдивіться в себе,— як несподівано змінилися ви всі! Так недавно відірвала вас доля від весіль, вечорниць і мирної праці і так багато повідала вам на історичних шляхах України. Як піднялися ваші наміри над побутовими латками, їжею та іншою грою з речами! Які виразні ви самі по собі! Ви — цвіт народу, його благородна юність на гірському привалі. Тихше! Хай ніщо не одвертає вашої уваги. Зараз ми будемо вкладати в уста артистів слова, які навіть не приснились би на чернігівських луках ні їм, ні їхнім нащадкам цілі, можливо, сто-

ліття,— не поклич їх до подвигу грім пролетарської революції.

— Ну, добре,— тихо почав немолодий уже кулеметник Василь Титаренко і подивився на товаришів.— Говорять, приміром, бога немає... Природа. Ну, а природу, її ж хтось та створив. Значить, воно щось, очевидно, є» і т. ін.

Такого характеру авторські пояснення до сцен, вкладені кожним автором по-своєму, мені здається, можуть бути доречні в якихось найвідповідальніших ключових сценах, де кінодраматургові хочеться найточніше передати для свого режисера і артистів щось найдороще і таким чином остерегти їх від інших можливих, але небажаних осмислювань сцени.

Часто сценаристам закидають, що їх сценарії довгі і не вкладаються в загальноприйнятій метраж фільму— 2500—2800 метрів. Тут ідеться, звичайно, про зайвину слів, діалогів. Це додає іноді чимало труднощів режисерові і сценаристам. Авторів сценарію часом здається, що різні обов'язкові скорочення діалогів порушують «художню тканину твору», спотворюють його, що без викинутих сцен чи фраз фільм лишається ніби позбавленим найголовнішого і вже, в усякому разі,— «далі в кіно працювати нема рації».

Тут в основі помилки лежить суто літературне уявлення про сценарій і про фільм. Можна ще раз погодитись, що при додержанні всіх інших умов відносна якість фільму обумовлюється змістовністю і яскравістю його діалога. Тільки не треба це положення поширювати на кількість слів. Фільм не може бути довшим, ніж він є.

Авторів часом здається, що все найважливіше в його фільмі міститься в тому, що говорять один одному його герої. Письменник, а з ним іноді й режисер забувають, що поряд із словами живуть і промовляють до глядача всім тим, що мають вони в собі: праця, і бої, і перемоги, і любов, і страждання, і пафос просторів, і тиша творчості, споглядання, і сповнені часом дуже складного смислу паузи, коли актори, не потребуючи слів і ніби звільнені від їх конкретності, вражають глядача глибиною своїх невисловлених пристрастей.

Створюючи кіносценарій, треба вірити не тільки в свій талант чи в талант режисера-постановника, треба вірити в талант народу, в його ясний розум, душевні багатства

і повноцінність сприймання. Треба боятись, щоб глядач не лишився пасивним у своєму сприйманні фільму і не орієнтуватися на уявних простаків, тугодумів і малят. Наш радянський глядач — найрозумніший і найкультурніший у світі, і ніколи не слід забувати, що наша країна перша в світі по кількості людей з вищою освітою і по кількості тих, що вчать.

Деякі кінофільми занадто літературні. Кінодраматург і постановник, ніби забувши про багатющі виражальні засоби кінематографа, цілком покладалися на самі слова і плывуть за їх течією, гадаючи, що так і треба, що нам, мовляв, нема чого боятися слова, що нам є про що сказати людству. Справді, наша радянська література і все наше мистецтво говорять людству про найголовніше, показуючи йому шлях наших народів до щастя. Це істина незаперечна. Але з цього зовсім не випливає, що кіно повинно ігнорувати свої, лише йому притаманні зображальні засоби. Можна свідомо не вдаватися до багатьох можливостей кіно в тих випадках, коли воно, уподібнюючись друкові, фіксує на плівці театральну п'єсу; але коли воно виступає, як самостійне мистецтво, таке ж, як художня проза чи поезія, воно завжди повинно намагатися використати свою неповторну, захоплюючу й багату специфіку.

Треба завжди розмежовувати поняття багатства художнього слова і багатослів'я, драматичної концепції і її заміника у вигляді докладного взаємоповчання, коли актори, поставлені в становище двох сполучених посудин, переливають один в одного воду відомостей та результатів, узятих з лексику поганого сценарію.

Реяліки повинні бути виразні і якнайкоротші. Не можна писати скрізь усе до кінця і тим самим прирікати артиста на роль читця. Завжди треба думати про те, чого не слід писати, що треба залишити акторові для підтексту, для другого плану, для того, щоб викликати у глядача творче активне сприймання художнього, а не присипляти його зайвою настирливою опікою.

Проза діалога не повинна гримотіти на вибогах з вантажем подробиць, доказів, роз'яснень. Вона повинна ширяти вільно, як добрі вірші, з якими завжди легко як на висотах, так і в глибинах.

Можна по-різному пояснити зайвину слів. Можна виправдувати це значущістю теми чи прикриватися жанро-

вою особливістю фільму, але найточніше словесна переважаність пояснюється превалюванням літературного мислення, недостатністю суто професіонального розрахунку і нечітким уявленням про ємкість двох з половиною тисяч метрів плівки.

Довжина діалогів стала майже мірою довжини сценарію, і це погано. Словам у фільмі повинно бути просторо.

Не можна також велике полотно писати одним лише маленьким пензлем. Образно кажучи, сценарій треба писати двома руками: в одній — маленький тонкий пензель для виписування очей і вій, а в другій — великий пензель для широкого, розмашистого письма стокілометрових просторів, пристрастей, масових рухів. Чим більше здатний автор до художнього синтезу, тим більше може він вмістити в один сценарій, гармонійно поєднуючи розміри пензлів і діалоги з іншими видами використання слова.

Здебільшого в наших фільмах слово існує як елемент діалога. Це якоюсь мірою збіднює нашу словесну палітру.

Визнаючи діалог за головний засіб спілкування героїв фільму, ми не повинні ігнорувати й інших способів застосування слова з його іноді дуже великою силою художнього впливу. Зовсім не обов'язково провадити творчий бій на екрані за допомогою одного лише роду військ — діалога, коли поруч з ним можуть успішно йти в наступ внутрішні діалоги, монологи і навіть дикторські тексти, які ми чомусь викинули із свого художнього арсеналу, передавши їх документальній та науково-популярній кінематографії.

У фільмі «Мічурін» я пробував розширити звичайні рамки застосування слова.

...Вмирає дружина Мічуріна. Ми чуємо її останні слова любові і прощання з чоловіком і відчуємо в них глибоко прихований, так і не висловлений до кінця за довгі роки докір. Ні, мабуть, таки й не докір, а ту жадо-бу уваги, якої начебто не вистачало все життя. А говорити вже нема сили. Кінчився вже її час, збіг увесь до краплини. Тоді ми зразу після слів «пам'ятаєш, Іване» переносимося (без усякого напливу) в юність. Молодий Мічурін і Саша йдуть завітлим полем. Це реальне для нас, глядачів, бо сцену подано на екрані, але для старого

Мічуріна і для старої Саші це лише спогад, та ще й у таку фатальну хвилину.

Тому нехай мовчки ідуть вони, юні, щасливі, охоплені поривом у майбутнє, а ми, автори фільму, будемо говорити за них. Адже, очевидно, лише в них були такі слова або, правильніше, душевне піднесення, яке можна висловити таким текстом (внутрішнім діалогом):

«— Сашо...

— Ваню... Іване...

— Сашо, рідна моя, я хочу сказати тобі...

— Кажі...

— Знаєш, Сашо, я думаю...

— І я...

— Атож... Одружимося і проживемо з тобою все життя не так, як усі.

— Не так... ні... Зовсім інакше...

— Ми будемо рухати науку й перетворимо всю землю в рай. Нашу верболозову та березову Росію ми перетворимо на сад, такий прекрасний, що ніколи й не снився людству.

— Справді... який ти гарний!

— Яка ти гарна... і за все життя наше, Сашо, ми не скажемо один одному жодного неласкавого слова.

— Так...

— Ніколи!

— Ніколи!

— Життя таке прекрасне.

— Так...

— І так усе ясно...

— Ага.

— Правда ж? Дай мені слово.

— Ваню, і ти...

— Авжеж... Ніколи... На все життя...

— Так... Тільки це...»

Та ось вийшли герої фільму з безжурних юнацьких років у сувору змужність. Тягар турбот потьмарив застарілі їхні обличчя, і незгода поселила смуток в їх душі. Тихо в лісі. Тільки шелестить пожовкле листя.

І ми думаємо вголос за Мічуріна (внутрішній монолог), йдучи поруч з ним і чуючи його голос:

«Та ось вийшли ми з лагідних юнацьких років у сувору мужність. Багато прекрасних порухів розгубили на

шляхах. І вже не підняти їх, не повернути ніколи. Інші веління життя хвилювали наші серця».

І лише після цього внутрішнього монолога, наблизившись разом з мовчазним Мічуріним до кінця спогадів і до кінця Сашиного життя, ми повертаємось до звичайного їхнього діалога.

«— Чому ти мовчиш?

— Не питай.

— Ні. Чому ти мовчиш, Іване?

— Я кажу — не питай.

— Не кричи.

— Я не кричу... Я стогну...» — і т. ін.

Так, виникнувши з внутрішнього діалога і внутрішнього монолога, які увібрали в себе величезну кількість часу і змісту на маленькому метражі, звичайний діалог набуває раптом незвичайної гостроти, ніби оновивши себе в інших словесних формах.

Дикторський текст у нас майже цілком вигнано з художніх фільмів.

Він зустрічається надто рідко, так само як і його рідний брат — напис.

Обом їм одведено незавидну роль швів та латок здебільшого в тих місцях фільму, де в автора не вистачило запасу художніх зображальних засобів.

Відмовлятися од використання дикторських текстів у художніх фільмах на тій підставі, що вони є атрибутами науково-популярних та документальних фільмів, так само безглуздо і шкідливо, як коли б архітектори відмовились сьогодні від елементів пірамідальної чи сферичної форми на тій підставі, що ці форми, мовляв, є атрибутами споруд минулого.

Проти застосування в художніх фільмах дикторських текстів, по суті кажучи, принципових заперечень нема. Від них відмовляються просто на тій підставі, що вони «за сюжетом не виходять» або «зі стилем випадають». Невдачі епізодів, знятих режисерами «під дикторський текст», пояснюються перш за все непродуманістю завдань і цілей. Звикнувши знімати для звичайних сцен синхронно або під «озвучування» в безперервній розмові, русі, для епізодів з дикторським текстом акторів знімають у статистиці, скупими на жести і неодмінно німими. «Адже текст буде дикторський, про що ж говорити, коли

нічого говорити і реплік у сценарії не написано». А цього вже досить, щоб зняте «випало зі стилю».

«Напишіть мені,— прошу я, як консультант, автора сценарію «Докучаєв»,— напишіть мені, як Докучаєв досліджує ґрунти Казахстану, Кавказу, Молдавії, Полтавщини, південних степів Росії і України. Не держіть його весь час у канцеляріях серед чиновників. Адже Докучаєв — велетень, основоположник ґрунтознавства. Це вчений, якого ви, як художник, з цілковитим правом повинні назвати лікарем земної кулі. Де він тільки не був, де тільки не прикладав вуха до землі, які ґрунти не вивчав!

— Усе це так. Але от за сюжетом не виходить. З ким він там повинен зустрітися, про що говорити? У літературі це простіше, а от у фільмі...

— Говорити будете ви в дикторському тексті. А його будете лише показувати.

— Так він випаде зі стилю фільму.

— А ви зробіть так, щоб він не випав.

— Як це зробити?

— Знімайте його скрізь у русі, в дії. Хай він переправляється через бурхливу річку, тоне, хай при ньому хто-небудь потопає чи падає з кручі. Хай він рятує цю людину, хай зустрічається з місцевими жителями. Продумайте для кожного кадру дію, рух, типове оточення Докучаєва в дії. І неодмінно — діалоги. Хай і він, і все навколо говорить. У вас ніби зіпсувався звуковий апарат. А знімати треба. От лихо! Тоді ваші німі кадри, зроблені за всіма правилами звукового синхронного знімання і при монтажі фільму об'єднані дикторським текстом, з якого глядач дізнається про величезний творчий шлях ученого, набудуть особливої документальної переконливості. І тоді ніщо не випаде зі стилю і фільм збагатиться показом широких просторів, семимильними кроками піде від умовностей театру, заіскриться новим змістом, і інформаційний дикторський текст ваш набуде всіх прав і ознак художнього прийому. За цим принципом вийшов художньо виправданий дикторський текст у фільмі «Скандал у Клошмерлі». Цей метод застосував я у фільмі «Щорс» у 1939 році.

Ось, відступаючи широкими волинськими полями, проносять бійці на ношах Боженка. За ношами ведуть коня, накритого чорною буркою. Гуркочуть гармати, го-

рять хутори. В порожнє небо здіймається дим пожеж. Коні шарахають од вибухів і розлітаються по полю, наче віщі птахи. Оглядаються вершники в тривозі і плачуть. Усе виросло до справжніх велетенських розмірів своїх. У безмежному просторі столочених ланів, у вогні й гуркоті, в тому, як драматично відкочується могутня людська хвиля, народна епопея постала перед очима її творців і виконавців у незабутній своїй величі й силі. Записаний на ці кадри пояснювальний дикторський текст звучить разом із зображенням і як воєнне зведення, і як монтажний перехід, і як драма. Ось він:

«Наближалось до кінця незабутнє літо тисяча дев'ятсот дев'ятнадцятого року. Весь український південний захід білів швидко, як від прокази. Уже було зайнято Вінницю, Бердичів, Рудню. А з півночі, від Бахмача, на Київ навалювався з офіцерськими полками генерал Драгомиров. Щорс метався в цьому зловісному колі, як тигр. Боженко помирав».

Але, згадуючи деякі свої творчі досягнення, що здаються мені вартими уваги і чимсь повчальними, я не можу пройти мовчки і повз ті місця в своїх фільмах, де я не досягнув справжнього успіху. Наскільки це збереглося в моїй пам'яті, всі недоліки в окремих епізодах чи в монтажних зв'язках епізодів, їх неповнота або, навпаки, надмір у таких фільмах, як «Іван», «Аероград» і навіть «Щорс», були зумовлені якістю моїх же сценаріїв. І нікому нема й не повинно бути діла до того, що авторове знайомство з життям величезного нашого Примор'я було для створення «Аерограда» надто короткочасним, а сценарій «Іван» з ряду причин писався лише одинадцять днів, і фільм почав зніматися без підготовчого періоду. А при зніманні «Щорса» я мав справу з таким багатством історико-революційного матеріалу, хвилюючого й неціненного, що, весь охоплений почуттям палкої любові і глибокої пошани перед величчю зробленого народом під керівництвом партії, я ніби виїхав у поле і попрямував по свіжих слідах великих історичних діянь моїх сучасників і при цьому не завжди твердо тримав свої пензлі в руках. Мені здавалось тоді, що все гідне екрана. І справді, усе й було гідне екрана, усе до останнього кадру, до останнього метра. Тільки закони сприймання художнього залишились законами.

Так, згадуючи тепер усі нікому не видні внутрішні

битви свої і своїх товаришів, усі сумніви, труднощі і прикриті у процесі створення фільму, коли сценарій уже затверджено і, як ведеться, вже «пронумеровано, прошнуровано і скріплено сургучною печаткою», я приходжу до такого висновку: народ доручив нам свою кінодраматургію для того, щоб ми здобували в ній перемоги, і ні для чого іншого; тому створити добрий сценарій — це перш за все означає побудувати фільм за авторським столом на папері увесь до єдиного метра. Щоб у сценарії, як у непорушному будинку, розташувався весь його ідейний і образний видимий зміст аж до якнайбільшого ряду деталей, щоб усі частини його були помірні, як в архітектурі або музиці. Щоб не опинявся потім режисер перед сумною необхідністю ламати сценарний будинок і викидати з нього майже половину будівельного матеріалу, як це траплялось іноді з режисерами, зокрема з постановниками фільму «Далеко від Москви», яким було запропоновано сценарій приблизно на шість тисяч метрів.

Незрівнянна сила впливу кіно на формування естетичного смаку багатомільйонного глядача зобов'язує нас невтомно і пильно берегти чистоту мови. Використовуючи всі її надбані віками скарби, треба очищати її від архаїзмів, провінціалізмів і того хвацького словесного «новаторства», яке під маркою побутових словечок засмічує нашу мову зовсім так, як шуми і тріщання засмічують звучання радіопередачі,— іноді до такої міри, що вона здається вже ненормальною. Не все те народне, що так або інакше знайшло собі місце в народі. Є і в народній мові чимало слів і словечок, від яких він звільняється в міру зростання своєї культури, і наш обов'язок допомогти народові в цьому засобами свого, здатного говорити мистецтва. Менш за все нас повинна вдовольняти роль фотографа народної мови. Письменник більше селекціонер, ніж фотограф, письменницький лексикон — це пильно селекціонований лексикон культурного перекладача мови своїх сучасників, свого народу для всього людства і для прийдешніх поколінь.

Навряд чи варто також захоплюватись уявним збагаченням письменницької словесної палітри за рахунок введення в неї слів, а іноді й цілих тирад з іншої мови. Гоголь дуже рідко користувався українськими словами в діалозі. І це не заважало йому, створюючи яскраві на-

ціональні образи, часом дають читачеві відчуття своєрідності української мови. Навіть у такій сцені, де кожен автор вважав би обов'язковим для себе вкласти в уста героїв якнайбільше українських слів, бо цього, здавалося б, вимагає сама обстановка, Гоголь обмежується всього лише чотирма-п'ятьма українськими словами.

У деяких наших сценаріях і фільмах персонажі, які розмовляють по-українському, але мова яких не досить чиста, серед інших дійових осіб, що говорять по-російському, справляють іноді, всупереч бажанню авторів і виконавців, враження простаків, які не навчилися як слід російської мови.

Це приводить авторів і виконавців до зовсім несподіваних наслідків. Не національні образи, а етнографічні ходячі нонсени з'являються ні з того ні з цього на екрані.

На закінчення, обстоюючи всебічний розвиток культури художнього слова у фільмі, я хочу ще раз нагадати про існування єдиного в своєму роді арсеналу могутніх зображальних засобів несловесного походження, засобів напівзабутих, часто ігнорованих, а іноді й зовсім загублених. Куди зникло мовчання? Чому дедалі рідше з'являється на екрані мексиканська дівчина (я маю на увазі героїню фільму «Мексиканська дівчина»), яка мовчки бредє через широкий і бистрий потік назустріч своєму нещасному другові, без жодного слова бере в нього білизну і мовчки йде від нього перед враженим і схвилюваним залом кінотеатру? Чому так затяглось наше тріумфування з приводу набутого дару слова, що ми від першого до останнього кадру іноді не закриваємо рота? Я не дивуюсь балаканині в американських фільмах. Там багатослів'ям прикривається духовна пустота, безпросвітна проза й бажання якнайпростіше і якнайшвидше сфабрикувати дві тисячі п'ятсот метрів. Але навіщо така балаканина нам?

Ми часто забуваємо про тишу в фільмі. За недостатність нашої роботи над словом у сценарії, за наше невміння стисло висловлюватись розплачується режисер. А з ним разом, самі того не усвідомлюючи, розплачуємось і ми, кінодраматурги. На нас діє літературна інерція, і ми забуваємо, які барви втрачають наші діалоги у фільмах, позбавлених тиші, позбавлених мови речей, зорових метафор, метонімії та інших засобів несловес-

ного вираження, які завжди викликають у глядача вдоволення і те, що я називаю вдячністю за віру в його розум. Спробую навіть назвати кілька видів тиші. Може бути тиша роботи. В театрі працю найчастіше не показують, про неї лише говорять. В кіно ми показуємо працю. Отже, може бути тиша гармонійно злагодженої роботи. А що є прекраснішого за людину в праці? Може бути тиша простору. І може бути тиша патетична або лірична тиша спокою. І є тиша споглядання і сповнена високої поезії тиша мислення, тиша творчості або тиша результату, розв'язки, тиша глибоких внутрішніх переживань, це — не просто відсутність слова, а такий розвиток усієї дії спектаклю, що дає змогу використати паузу як яскравий засіб художнього вираження.

Не треба цілковито покладатися на режисера в цих питаннях. Ми, автори сценаріїв, — головні проєктувальники фільму на папері. Усе те, що постало в нашій уяві, ми повинні перш за все самі гармонійно розташувати на ста сторінках сценарію і вже у сценарії орієнтуватися в усьому цьому так, щоб обриси майбутнього фільму в усіх його найголовніших і неголовних основах були ясними. І коли, охопивши таким чином світ, що виник у нашій уяві, і чимало попрацювавши, ми відчуємо, що точку для справжнього бачення ми обрали достатньо високу і стали на ній міцно, це означатиме, що й головну правду життя ми, як поети великої епохи будівництва комунізму, піднесли високо у найважливішому з мистецтв — радянській кінематографії.

„ІЛЛЯ МУРОМЕЦЬ“

Перший час, коли ставилось питання про впровадження у нас широкоекранного кіно, ми говорили про те, що широкий екран нелегко використати, що композиція цього екрана дуже важка, що все це значно ускладнює завдання режисерів-постановників. Ми говорили про незвичні масовки, про особливу винахідливість, яку мусять виявити режисер та оператор, тощо. У фільмі «Ілля Муромець» усі труднощі, пов'язані з опануванням нової форми кіно — широкого екрана, — подолано. Фільм — єдиний, цільний, багатющий на видумку, сповнений якоїсь билинної краси.

Коли Художня рада приймала сценарій, ми побоювались, що не вдасться донести до глядача цей билинний дух твору, що він може згубитися. І я радив: чи не відмовитись від діалога, замінивши наполовину словесний матеріал читанням билин? Ця порада, як виявилось, була хибна. У фільмі все побудовано на діалозі, в основу якого покладено билину, і билинність цілком збереглась.

Високі якості фільму — це результат того, що колектив, і в першу чергу Олександр Лукич Птушко, працював з високим творчим ентузіазмом. У фільмі відчувається любов до прекрасного, до народного, до глибоких шукань у спадщині минулих віків — неоціненній билинній народній творчості. Тут видно невичерпну фантазію режисера, фантазію молоду, пристрасну, невгамовну, веселу, напрочуд винахідливу іноді аж до якихось надмірностей. Я кажу це не на докір, я маю на увазі хорошу творчу щедрість художника.

Прекрасні актори в ролях, насамперед — Борис Андреев у ролі Іллі Муромця. Цей образ вийшов чудесно. Починаючи від зовнішності, голосу аж до якогось внутрішнього благородства, усе свідчить, що тут, у билинному трактуванні, дуже загальному, акторові пощастило піднятися до неабияких висот узагальнення найкращого, що є в російській людині, в російській історії, в російському народі. Це доброта, мужність, простота, служіння правді, захистові народу, його цнотливість — усе це дуже хвилює. На мою думку, в цьому образі знайдено еквівалент його літературного вираження.

Заслуговує на особливий розгляд усе пов'язане із зовнішньою зображальною стороною, з пейзажами. На початку роботи над фільмом була велика розмова про пейзажі, казали, що не всякий пейзаж годиться для билини, що треба знайти пейзажі і так організувати їх сусідство, щоб, разом узяті, вони здавались нам прозаїчно знайомими, а давали б уявлення про давноминуле. Тепер ми бачимо в фільмі, що ці пейзажі так оформлені, так дороблені й підібрані, що синтезують усю європейську частину країни. Це дуже велике досягнення. Деякі пейзажі вражають своєю силою, поетичною широчінню, вони ніби промовляють. Тут дуже багато чого можна буде повчитися художникам-живописцям.

Здається мені, що нам слід глибоко вникнути у досвід цієї півторарічної роботи, першого починання художника в широкоекранному кіно.

13 вересня 1956 р.

ВИСТУПИ

ЗА ВЕЛИКЕ КІНОМИСТЕЦТВО ¹

Товариші, ще ніколи за всі вісім з половиною років моєї роботи в кінематографії я не хвилювався так, як хвилююся зараз: чи це тому, що мені важко протистояти велетенській повені думок і почуттів, які затоплюють мене, коли йдеться про нове мистецтво; чи тому, що я в кінематографії так і не став «всезнаючою людиною» і не в силі розв'язати всі животрепетні і важливі для нас питання; а може, тому, що я, зайнятий «Аероградом», не мав навіть півгодини, щоб зосередитись і продумати характер своєї доповіді. Тільки сьогодні вночі під ковдрою я склав блискучий план свого виступу, а вранці його забув. (Сміх).

Я не належу до категорії людей винахідливих. У всіх своїх виступах я, зрештою, не буваю таким, яким би мені хотілося бути. Коли я залишаюся на самоті, через дві-три години після свого виступу, я виголошую сам собі другу, просто-таки блискучу промову і, як мені здається, більш переконливу, ніж перша. В цій «другій» промові я не забуваю своїх ворогів, я б'юся з ними хорошою зброєю. Ну, а зараз я виголошую тільки «першу промову»...

Сьогодні, перед п'ятнадцятирічним ювілеєм нашої радянської кінематографії, я вирішив висловитись лише в двох питаннях. Отже, в мене буде два повідомлення.

У першому повідомленні я говоритиму, товариші, про себе. Я вважаю, що це якоюсь мірою потрібно хоча б

¹ Скорочена стенограма.

тому, що, працюючи на Україні, я бував у Москві нечасто і, мабуть, найменше розшифрував себе як творчого працівника кінематографії.

Друге моє повідомлення — це повідомлення про взаємодію техніки кіновиробництва і нашої режисерської роботи.

Дозвольте мені в першій частині свого слова викласти дещо із власної творчої біографії. Гадаю, що і для критиків, і для вас, товариші по зброї, це може становити певний творчий науковий інтерес. Тим більше що, як мені здається, в нашому колі я — та людина, на яку чіпляли найбільше всіляких ярликів. Чіпляли так багато й різноманітно-плутано, що я останнім часом перестав читати рецензії і статті про себе.

Я прийшов працювати в кінематографію у 1926 році. Доти я протягом чотирьох-п'яти років займався живописом. А ще раніше працював у нашому консульстві в Німеччині. Пішов з нього добровільно, з шаленим бажанням перекваліфікуватися після закінчення учбового закладу, який не мав нічого спільного з мистецтвом, — комерційного інституту.

До мистецтва в мене був потяг з дитинства, і в мені жило переконання, що в цьому напрямі я й повинен будувати своє життя. 1926 рік у Харкові був кінцем моєї діяльності як живописця. В ті роки я ще не був майстром живопису. Та я був глибоко переконаний, що за десять-п'ятнадцять років, приблизно до 1945 року, зумію достатньо оволодіти технікою живопису, щоб ті творчі сили, які я органічно відчував у собі, належно виявилися у сфері нового мистецтва.

Однак чи то через відірваність од Москви — мозку країни — і мою тодішню провінціальність, чи то з інших причин — про них не вважаю за потрібне докладно говорити — я, під впливом левівських теорій, що побутували тоді в Харкові, почав ставитись до живопису негативно. Я вирішив, що він не потрібний, що радянське мистецтво — не мистецтво живопису. Отоді я й замислився над своєю творчою долею.

Влітку 1926 року, в червні, після безсонної ночі, оцінивши в думках усе зроблене мною в житті, я взяв палицю, чемодан і поїхав до Одеси, щоб ніколи більше не повертатися в свою колишню квартиру. Я залишив у цій квартирі всі свої полотна, весь інвентар. Я стояв

на березі Чорного моря, сказати б, голою людиною, якій уже тридцять два роки; треба було починати життя спочатку.

Я не був театральним режисером і театральним актором. Я не вчився ні в яких кіношколах. Я навіть не був знайомий з жодним режисером кіно, не знав операторів, апаратури. В кіно ходив лише вряди-годи. Та я відчував інстинктом і збагнув розумом, що кіно і є той могутній засіб, через який я зможу в достатній мірі виявити себе як художник. Я помилявся тоді в своїх поглядах на живопис, та я не помилюся в тому, що таке кіно, і тепер, напередодні святкування п'ятнадцятиріччя нашої кінематографії, я з гордістю бачу, що тут є частка й моєї праці.

Першою пробою був фільм «Сумка дипкур'ера». Я його ставив через три тижні після приходу свого на кінофабрику.

Вчителем моїм була одна хороша людина — Козловський Олексій Федорович, оператор. Це був літній чоловік з Ленінграда. Він мені казав: «Я тобі, Сашко, даю одне золоте правило: не йди на компроміс... Підеш на компроміс на п'ятак — він виросте в сто карбованців, і ти не знатимеш, як потім відкараскатись». Цього правила я дотримуюсь і досі й, очевидно, дотримуватимусь усе життя.

«Сумка дипкур'ера» була жалюгідною «пробою пера». Це був час, коли мені доводилося наосліп шукати істини. Але я придивлявся. В наступній роботі мені довелося протистояти всьому існуючому на фабриці порядкові. Я взявся за фільм «Звенигора». Я скрутив його за три місяці. Цей фільм розглядався тоді і розглядається тепер, незважаючи ні на що, як своєрідний преїскурант моїх творчих прагнень і моїх творчих можливостей. Я не був майстром, але поривався вперед. Уже в «Звенигорі», як потім і в кожному своєму фільмі, я приблизно з другої його половини вже мріяв про якийсь новий наступний фільм. Я хотів створити такі фільми, де б я від початку до кінця відповідав абсолютно за весь творчий процес. Таким був фільм «Арсенал». Сценарій я написав сам протягом двох тижнів, поставив фільм протягом шести місяців. На цьому фільмі дозвольте мені спинитися докладніше.

Сьогодні в пам'яті критиків збереглася від «Арсеналу» тільки постать Василя, в якого стріляють і якого ніяк не можуть убити. Більше нічого... Очевидно, в них слабка пам'ять. Тим часом у моїй творчій практиці «Арсенал» займає неабияке місце: це й досі дещо невірно або недостатньо розуміють. «Арсенал» — фільм яскраво політичний. Він мав для мене величезне значення. В «Арсеналі» я, в умовах тогочасної обстановки на Україні, виступав у першу чергу як політичний боєць. Я поставив собі, роблячи цей фільм, дві мети: громити український націоналізм і шовінізм і бути поетом і співцем робітничого класу України, який здійснив соціальну революцію. Ці два завдання в тих умовах і в той час були для мене найважливішими. Ось чому, не виробивши ще теоретичного обґрунтування своїх шукань в галузі форми, в галузі прийомів, я часто-густо діяв так, як діє боєць у бою, — не думаючи про те, чи за правилами рубки він рубає ворога, чи не за правилами. Коли б мене тоді спитали: як ви працюєте і що ви думаете, я, мабуть, відповів би так, як французький художник Курбе відповів одній дамі, яка спитала його, про що він думає, коли малює картину. Він відповів їй: «Добродійко, я не думаю, я хвилююсь». Оце хвилювання, що червоною ниткою проходить крізь усі мої роботи, властиве мені і понині. Очевидно, я пронесу його через усю свою творчу роботу, з тією тільки різницею, що деякі невеликі знання в нашому ремеслі, деякий творчий досвід і моя громіздка виробнича біографія дають мені можливість поєднувати хвилювання з дедалі більшою кількістю думок, які гамують хвилювання там, де воно не потрібне. Цим я зовсім не хочу сказати, що завжди спроможний підкорити своє хвилювання інтелекту, бо я не такий великий знавець теорії, як Ейзенштейн.

Ще й досі говорять про символіку «Арсеналу». Я заявляю, що ніколи не думав про символи, і навіть тоді, коли розстрілюють і не можуть розстріляти мого героя, я володів тією мірою творчої простодушності, яка дозволяла вірити в це, як у цілком законний і реальний факт. Можна було вбити Котовського з-за рогу десь там, у побутовій обстановці, та я глибоко впевнений, що були часи, коли Котовського куля не брала, коли меч, вкладений у руки Котовського, разив поганців направо й наліво, коли поява Котовського була ніби спалахом нової зірки,

зірки з велетенською енергією виверження атомів, в їх новій кінетичній дії.

Тоді Котовський був невразливий!

Дозвольте мені віддати данину тому періоду, приблизно 1927—1928 рокам, коли ідея в нас, у кінематографії, превалювала над характеристиками, типами і образами. Проте я далекий від того, щоб розглядати твір кінематографії, створений сім-вісім-дев'ять років тому, з точки зору сьогоденного розуміння. Для мене непереконливим є твердження Пудовкіна, який говорить, що йому «страшно було дивитися сьогодні на свого «Потомка Чингісхана». Мені це незрозуміло. Я ніколи не скажу так про ваші фільми, товаришу Пудовкін. Що б не говорив сьогодні товариш Пудовкін про «Кінець Санкт-Петербурга», я не забуваю, що в той час, коли я дивився цей фільм, багато його кадрів на мене справили величезне враження, так само як і на всю ту масу глядачів, що дивилася тоді цей фільм. Можливо, в 1945 році, коли хтось із вас, дивлячись на який-небудь чудовий фільм про Будьонного і будьоннівську армію, скаже: «А пам'ятаєте «Чапаєва»? Який це був поганий фільм. Хіба ж його можна порівняти з тими, до яких ми сьогодні дійшли, наприклад, про Будьонного». Я відповім, що коли я дивився в 1934 році «Чапаєва», я хвилювався — хвилювався разом з усією країною. (*Оплески*).

Тут дуже багато говорили про «Чапаєва». Говорили чимало прекрасного і значущого. Мабуть, сьогодні вже можна написати про цей фільм цілі томи. Дозвольте й мені спинитися на фільмі «Чапаєв», тим більше що я ще не висловлював своєї думки про цей фільм.

Ми бачили в кіно дуже багато верхівців, починаючи з Вільяма Харта. Проте з тисячами, сотнями тисяч глядачів нічого не діялось. Але коли вилетів із-за горба Чапаєв у бурці, на сірому коні, з мечем, вкладеним у його руки Комуністичною партією і соціальною революцією, країна заплодувала, і навіть Ейзенштейн забув придивлятися, чи на загальному плані рубає Чапаєв ворогів, чи Чапаєв рубає їх на середньому плані, чи на великому плані. (*Оплески*). Забули, чи синхронним був тупіт кінських копит, чи не синхронним, забули про те, чи біла погань біжить у затемнення чи в могилу. (*Сміх, оплески*).

Що це було? Це було велетенського значення явище, яке я розшифрую так: Фурманов дуже глибоко і дуже тонко спостерігав, фіксував і узагальнював, добираючи основні дрібні й великі типові прикмети для величезного цілого. Васильєви, які зрозуміли це, разом з Фурмановим показали усій країні, як сказав Всеволод Вишневський, тільки «тисячну частку розквіту народного генія, що творив революцію». І країна заплодувала. Тим-то не питання про спадковість «Чапаєва» від «Броненосця» чи не від «Броненосця» цікаве тут. Цікаве тут інше. Цікаво, звідки повинна черпати свої сили наша кінематографія, звідки вона повинна черпати свою тематику. Треба вивчати народний революційний епос...

Я продовжую розмову про свою роботу.

В «Івані» я хотів спростити свою кінематографічну мову. Сьогодні цей фільм оцінюється на сторінках преси й на наших зборах як зразок «неподоланої теми», «розпорошеності» тощо.

Як я визначаю своє місце в кіно? Я ніколи не вважав і не вважаю себе типовим режисером-професіоналом. Той факт, що я і досі все-таки люблю живопис і, хоч відійшов од нього, згадую про нього, як про наймилішу свою кохану,— свідчить про те, що я не вузькопрофесійний режисер. Я сам пишу сценарії, люблю їх писати сам,— люблю, коли в мені народжуються ідеї, образи... Саме народження і втілення їх у сценарії є для мене найбільш творчим і радісним процесом. І я дивлюся на свою режисерську роботу завжди як на повторення творчого процесу, і весь свій труд я мислю як єдиний комплекс вияву себе в нашому житті.

Ось чому я визначаю себе як найменш претензійного режисера в тому розумінні, що, як не типова у цьому плані фігура, я не претендую на утвердження якоїсь «школи». Ось чому мене часто короблять мої «послідовники». Я вважаю своєю провиною те, що раніше не сформулював точно своїх позицій. Хоч, мабуть, я й зараз не цілком точний, але не через бажання що-небудь приховати, а через те, що хочеться дуже багато сказати і важко вкластися в цю доповідь.

Пудовкін. Говори не півгодини, а скільки завгодно.

Довженко. Гаразд. Про кіно. Я розглядаю кінематографію також по-своєму. Я вже раз твердив тут і ще раз дозволю собі сказати, що існує величезна різниця між

кінематографією та іншими видами мистецтва. Різниця в двох моментах. По-перше. Усі види мистецтва своїм корінням сягають у глиб віків, починаючи від рисунків у печерах дикунів доісторичного періоду, через єгипетські піраміди, храми Майя, скульптуру Греції, через Софокла, через Мікеланджело, Леонардо да Вінчі йдуть далі через Мольєра, Шекспіра, Гоголя, Островського, через кращих представників буржуазного живопису та через величезну кількість дослідницької літератури з цих питань. Цю багатющу спадщину ми, більшовики-митці, повинні вивчити і правильно теоретично осмислити, щоб, озброївшись усіма кращими досягненнями попередніх епох, побудувати на основі їх величезну, ні з чим незрівнянну і небачену своїми масштабами будівлю соціалістичного мистецтва.

Тепер візьмемо кінематографію. Кінематографія взагалі сягає своїм корінням лише на сорок років углиб. Кінематографія ж радянська налічує лише п'ятнадцять років свого існування. Ось чому перед нами стоять завдання вдвое і втриє більші, ніж перед усіма працівниками мистецтва. Ми повинні водночас освоїти всі досягнення попередніх епох для кіно як мистецтва синтетичного, і, крім того, ми повинні за короткий період оволодіти дуже складною технікою і специфікою кінематографічного мистецтва. Все ускладнюється тим, що достатньої теоретичної розробки, задовільних праць з історії, з теорії кіно ніде нема. Це по-перше.

По-друге. Життя фільму, життя нашого твору відмінне від життя творів інших видів мистецтва. Наведу простий, звичайний приклад. Письменник написав роман, який вважають невдалим, письменник болісно переживає це. Але десь дома він тішить себе думкою, якої нікому не звірив, що, можливо, через сто років цей роман зрозуміють і зрозуміють, як неправильно суспільство оцінювало його твір. Помиляється письменник чи не помиляється — не в цьому річ. Але він може так думати. Ми, кінематографісти, не можемо і не повинні так думати. Чому ми не повинні так думати? Тому, що хоч фільм — твір мистецтва фіксованого, проте його фіксованість має якоюсь мірою ілюзорний характер. У фільмі скорочена координата часу, тобто буття його в часі обмежене. Підкреслимо, однак, що зате збільшена координата ширини, і, таким чином, коефіцієнт корисної дії

фільму і роману кінець кінцем урівноважується. Фільм, який еквівалентно дорівнює Мадонні Рафаеля, бачить така ж кількість глядачів за десять років, яка бачить Мадонну Рафаеля за чотириста п'ятдесят років, бо фільм має сто копій і його дивляться мільйони людей. Коли можна говорити, що Мадонну Рафаеля дивилися двісті тисяч, то двісті тисяч дивилися «Броненосець «Потёмкин»». Коефіцієнт корисної дії той самий. Та я тверджу, що коли ми, любителі літератури, можемо тішитись першим виданням Шекспіра, коли старі книги зберігають аромат віків, тішать нас шрифтом та іншими якостями, що загалом якимось посилює наш інтерес,— то зовсім інакше стоїть справа з фільмом, і найгеніальніший фільм, зроблений десять-дванадцять років тому, вже не впливає на нашу свідомість так, як впливають інші твори.

Плями часу можуть бути приємні в старовинних фоліантах, в живопису, скульптурі, але «дощ» на плівці неприємний в кіно.

Я тверджу, що кожен з нас, читаючи драми Шекспіра, сприймає їх по-своєму, відповідно до того, як кожен з нас розуміє світ. І я тверджу, що коли б ми могли якись чудом побачити вистави Шекспіра того часу, можливо, ми багато б сміялися. Наше уявлення про виразистість, про вираження людських почуттів стало іншим, ніж воно було в той час. Багато дечого до нас не дійшло б, а багато глибоких, серйозних почуттів було б виражено в такий спосіб, що сьогодні вони викликали б у нас тільки сміх. Ейзенштейн якимось сказав мені: «Все це так, а от старі комедії ми ж дивимось залюбки». Я відповідаю: авжеж, старі комедії цікаві не тільки тому, що вони талановиті, несуть у змісті багато комізму, а ще й тому, що цілий ряд старовинних прийомів зараз здаються нам смішними. (*Ейзенштейн*. «Навіть драми»). Так, і драми здаються смішними. Ця обставина дуже знаменна. Ось чому я розглядаю кінематографію як мистецтво короткочасного удару. Сила впливу, сила удару концентрується на невеликому відтинку часу. В цьому особливість кіно, в цьому його своєрідність. Це треба чітко й точно розуміти, щоб вірно оцінювати старі і нові фільми і щоб вірно підійти до тих завдань, які стоять перед нами сьогодні.

Тепер дозвольте перейти ще до одного питання — чого ж навчила мене практика.

Я тверджу, що в своїй творчій практиці я припускався цілого ряду помилок. Коли я зараз згадую деякі з своїх висловлювань, скажімо, періоду «Арсеналу», періоду «Звенигори», мені стає смішно: якою наївною людиною, яким «запізнілим юнаком» я тоді був. Для мене цілий ряд питань ідейної глибини, простоти форми, масовості, популярної дохідливості фільму не стояв особливо гостро, бо я тоді був молодим, вихрестим... Вирувало власне життя, і я думав, що, очевидно, десь згодом я все зрозумію і знатиму. Але й досі всезнайкою я не став. І схвильованість мого виступу пояснюється не тільки його відвертістю, а й усвідомленням того, що далеко не все потрібне я засвоїв, і того, яка колосальна галузь — кінематографія. Мої промахи зумовлені не лише особливостями моєї вдачі чи темпераментом, але в значній мірі моєю ізольованістю, тогочасною політичною недовихованістю і відсутністю того творчого оточення, яке мали ви. Ось чому я вважаю, що дуже багато із зробленого мною було зроблене без належного осмислення. Мені не вистачало організованості, чіткості. Наука з цього ясна — уся творчість наших радянських кінопрацівників повинна бути організованою.

Тепер дозвольте перейти ще до одного питання, питання, яке для мене особливо важливе. Я ставлю його перед вами для того, щоб почути від вас, дорогі товариші, або якоюсь мірою визнання моєї правоти, або заперечення. Сподіваюсь на дружню форму відповідей, на товариську допомогу, а не злопихательство з приводу невдало сформульованої або й неправильної думки.

Що треба,— думав я протягом багатьох років,— засвоїти найкраще, щоб з найменшою затратою сил, з найменшою кількістю помилок, властивих кожному з нас,— бо всі ми працюємо не в кабінетах, а на вулиці, в лісах, у тайзі, в морі тощо, де й думати часом буває ніколи,— що треба знати нам про наше мистецтво, про його місце в нашому складному суспільному житті?

Я хотів би з'ясувати собі роль і місце мистецтва в нашій країні.

Я вважаю за потрібне з'ясувати, чи ми з вами — справжні, вже сформовані щодо свого соціалістичного, радянського мислення митці, чи, може, в нас ще лишилися деякі рудименти старої буржуазної психіки.

Почну з характеристики митців капіталістичної країни. Візьму для прикладу прогресивного, революційного режисера. Які стимули, які прикмети визначають його творчу діяльність? Якщо брати загалом, то це — наявність таланту, наявність певної політичної прогресивності поглядів, певної громадянської доблесті. Часто цього вже досить, щоб він став вище свого середовища, вище уряду тієї країни, де живе, бо в капіталістичних країнах при владі найбільш реакційна верхівка. Творчість передового західного режисера ґрунтується на гаслах: «Ні, заперечую, протестую, не дозволяю!» Вони ставлять його в становище передового вожака, своєрідного лідера суспільної думки. І свідомість цього часто корисна й потрібна на певних етапах розвитку, проте нерідко це стає і надзвичайно небезпечним для самого митця. Митець-індивідуаліст — це небезпечно, це — замкнутість, часто розчарованість, хитання тощо.

Тепер я питаю — як працюємо ми? Ми кажемо, що ні таланту, ні геніальності, ні хоробрості, ні сміливості, ні відданості справі революції, ні любові до робітничого класу, до партії, що веде нас в переможному соціалістичному наступі, виявляється, не досить, щоб бути в нашій країні справжнім митцем, щоб утверджувати свій клас у бутті, тобто в часі. Треба володіти ще одною великою специфічною зброєю — знанням.

Усі знають про швидкий розвиток нашого кіно. Він зумовлений посиленою увагою партії. Одна з тисяч ділянок життя — а геніальність її керування виявилась і тут.

Велике і всеосяжне знання, знання всіх деталей, ролі кожної деталі, уміння кожну деталь врахувати, засвоїти, спрямувати — ось та сума категорій, яка визначає великий інтеграл мислення історичного. Знання породжує ту єдину в світі силу, що дозволяє нам сьогодні дивитися в майбутнє не уеллсівськими підсліпуватими очима, а очима сміливими й радісними, очима переможців.

Наша робота, робота митців Радянської країни, які створюють мистецтво синтетичне, позитивне, ґрунтується на «так», на утвердженні: «Піднімаю, надихаю, вчу». Проте часто це наше «так» виявляється жалюгідним підтакуванням, запізнілим коментарем до заходів, здійснених партією і урядом кілька років тому.

Щоб голос звучав повно і широко, треба жити всіма передовими великими ідеями часу, по-справжньому

осмислити їх. Саме таким життям живе краща частина людства, Комуністична партія і її керівники.

І в мені, нетиповому режисерові, ця риса організованості, всебічного і прогнозного освоєння дійсності викликає величезну хорошу заздрість.

Візьмемо буржуазного письменника Уеллса. Хіба те, що він казав, не було жалюгідним мурмотінням підсліпуватого школяра, яке викликало навіть у наших дітлахів іронічну посмішку, саме посмішку, бо вони володіють знанням. Наші школярі набагато свіжіші, ніж Уеллс.

Як слід розуміти наше творче «так»? Я не хочу сказати, що ми не повинні бути ілюстраторами заходів, здійснених партією і урядом кілька років тому. Але я тверджу, що не досить бути ілюстраторами. Я мрію про митця, який написав би роман. Цей роман прочитали б у Політбюро і ухвалили б таку постанову: «Починаючи з завтрашнього дня, цей роман здійснити в житті, хай він послужить ніби сценарієм для життя». (*Оплески*). І ось буде споруджено якийсь новий Біломорбуд.

Навіщо, як, якими працівниками, якими керівниками, чому і яке це матиме значення — все було б сказано в романі. Такого митця, товариші, у нас ще нема, але ідеал наш, товариші, все-таки в тому, щоб стати таким митцем. (*Голоси*: «Правильно!»)

Цим я не хочу сказати, що в нашій Радянській країні роль мистецтва і митця — роль цілком авангардна, директивна. Я не твердив і не тверджу, що в нас може бути мистецтво, у якого уряд і партія повинні йти мало не на повідку. Я говорю, що мистецтво має доростати до тих категорій мислення, котрі зникаються з вершинами людської мислі, з думками авангарду, який веде нас до комунізму.

Наша роль полягає в утвердженні класу в часі. Це роль не моралізаторська, а роль співців, роль натхненників, роль філософів, техніків, інженерів, педагогів.

Звідси і добір прийомів нашої творчості. По-моєму, не можна обійти мовчанням питання про творця — про Шекспіра, і питання про критика — про Белінського...

Не досить бити себе кулаками у груди і кричати: «Осанна!» Не досить займатися вихвалянням, а треба знати справу, матеріалізувати знання в справжньому конкретному і реальному ділі. Наше реальне діло —

образне відтворення ідей, типів, характерів епохи. Я вважаю, що час нашого Шекспіра, час нашого Фірдоусі ще не настав. У величезній нашій країні відбуваються певні первинні процеси, характерні, неповторні події. Будівля капіталістичного світу закінчена. По-своєму відносно досконала, вона створювалася сотнями років. Сотні років викувалися типи, образи, характери, ситуації тощо. Ми, що живемо лише сімнадцять років, ще досить юні, щоб не впадати у відчай через відсутність зрілих творінь, відсутність своїх Фірдоусі і Шекспіра. Вони зараз варяться і кристалізуються в тому величезному, повному неймовірної суміші казані, в якому кристалізується і наш народ, і основні типи, характери тощо.

Якщо подумати собі, що історія людства триває лише кілька тисяч років і що нам тільки сімнадцять років, а жити ми повинні як соціалістичне, комуністичне суспільство не менше більйона років, то стане ясно, що сьогодні у нас тільки зоря світання. Попереду величезні перспективи розвитку, можливості творення, що зростають у геометричній прогресії, можливості такі грандіозні, що я для себе роблю висновок: я спокійний щодо найосновнішого. Я вважаю, що Комуністична партія, яка зруйнувала в ході своєї колективної боротьби величезні мури старого, зараз ламає, змінює ще одну важливу координату нашого буття — час. Тобто я хочу сказати, що будівлю соціалізму буде споруджено незрівнянно швидше, ніж зводилася будівля вже вмираючого зараз капіталізму. Будівля соціалізму буде незрівнянно стрункішою і монументальнішою. Її побудують з таких каменів, яких нічим і ніколи вже не виб'єш. Я вважаю, що нам у своїй творчості треба враховувати цю обставину. Необхідно культивувати в собі розуміння і відчуття нових *категорій*, не властивих у минулому ніяким іншим соціальним формаціям. Треба відчутти себе історичними мислителями, навчитися бачити історичну перспективу. Це абсолютно необхідно для того, щоб кожен твір, кожен наш прояв у кожному творчому дні був усвідомленим, заздалегідь розрахованим творінням великої соціальної форми.

Другий момент, якого я хотів би тут торкнутися, — це необхідність замислитись над *проблемою простору* у своїй творчості. Проблему простору колись можна було розглядати як проблему реакційну. Справді, Пуш-

кіну, Гоголю хотілося вирватися на простір. Для нас вихід на простір — акт революційний. Сьогодні простір визначає нову народжувану психіку.

Візьміть ви таке історичне явище, як боротьба за Великий океан, учасниками якої ми будемо в недалекому майбутньому та, власне, і зараз уже є. Чому з таким «запізненням», здавалося б, почалася ця боротьба? Тому, що в минулому бракувало досвіду, засобів сполучення, швидкостей. Сьогодні ці засоби є. Сьогодні ми будуємо засоби сполучення — до Владивостока можна дістатися за три доби замість десяти. Подолання просторових категорій у часі породжує нові почуття — для нас це означає посилення *інтернаціональних* почуттів. Ближче стають і Арктика, і Далекий Схід, і Памір, і всі трудящі і пригноблені світу, для яких наша держава є духовною батьківщиною. Подолання простору зближує нас з «важкими резервами» світової революції.

Подумаймо над усім цим, знайдемо місце для повного відображення цієї проблеми. Тоді наші картини не будуть епізодами, а матимуть велике тло часу і простору, де все типове виглядатиме яскравішим і могутнішим.

Тепер — про критику. Ви знаєте, що кілька років тому я, йдучи за інерцією старого мислення, наївно вважав, що Белінський нашої кінематографії може народитися в Будинку кіно або в Будинку Герцена.

Не може в Радянській країні в Будинку Герцена народитися Белінський. Та коли б він, «неистовый Виссарион», приїхав тепер з Кавказу або з Сибіру невідомий і через місяць засяяв би, як Белінський, завтра ж партія посадила б його редактором столичної газети. Тут немає суперечності. Одинак Белінський у нас не може повчати й вести. Белінський у нас є, тільки в іншій ролі. Зникли суперечності між Белінським і навколишнім оточенням.

(З місця: «Правильно!»)

Ось у чому вся справа. Ми являємо собою єдине соціалістичне господарство в повному і всеосяжному розумінні цього слова. При владі стоїть найпередовіша, найкраща частина нашого суспільства і всього людства. Партія цілком правильно і законно не дозволяє створювати державу в державі, якесь автономне мистецтво або автономну критику. Керівництво в мистецтві забране з рук одинаків. Ось чому я тверджу, що Белінський

у нас є. Тільки він існує в іншій ролі і працює в іншому будинку. Питання про його персональні якості, звичайно, не зняте. Але принципи діяльності Белінського і в новій ролі, безумовно, ті ж самі. І коли я побачив «Чапаєва», чесно кажу вам, я був глибоко схвилюваний і думав не тільки про Васильєвих, а я думав: слава Белінському!

Давайте до кінця говорити в цьому плані, плані великих питань мистецтва.

Ми живемо у великий час. Ось чому найосновніше, про що ми повинні зараз думати,— це велика тематика. Я вважаю, що питання про велику тематику — це одне з кардинальних питань. І це не тому, що хтось хоче «виїхати» на великій темі. Не можна «виїхати» на великій темі. Є режисери, які брали теми і псували їх. Коли я кажу про велику тему, я маю на увазі двоєдиний момент: необхідність великої теми і великих проблем у наш час і водночас велику щирість, велику правдивість художника-майстра.

Говорячи про велику щирість, я маю на увазі, що митець, який знає, що в нього вже є сума знань, достатня для підняття теми, і працює не заради того, щоб йому заплодували в Будинку кіно, а для того, щоб заплодували трудящі.

Питання великої тематики сьогодні не можна розглядати у відриві від питання спрямованості тематики. Мисленню людини властива певна інерція. Це незаперечний факт. Влада інерції величезна. Ми часто забуваємо про дуже важливі речі, не бачимо їх, і потім, коли вони нагадують про себе, у нас волосся стає дибом: куди ж ми досі дивилися? Що це так, кожен з нас дуже добре знає.

Я не розкрию тут ніякої військової таємниці, якщо скажу, що через кілька років може спалахнути війна. Величезна світова війна, учасниками якої будемо ми. Що з цього випливає? Вороги мають намір усе, що ми робимо, знищити до цурки. Знищити нас фізично, стерти навіть сліди наші. Раджу заглянути в плани, програми, книги німецьких і японських фашистів.

Значить, треба готувати нашу зброю до битв. Ми мусимо перемоти, і тоді перед нами відкриються нечувані перспективи. Дуже багато такого, що здається нам зараз мріянням, фантазіями, непотрібною сміливістю,

помилковим забіганням наперед, «підштовхуванням часу», — як це мені кажуть, — виявиться можливим і навіть мінімально-скромним. Тоді ми відчуємо, як ми мало підготовлені до можливостей історії. А вона на нашому боці!

Насамперед потрібна завчасна підготовка, внутрішня мобілізація знань про війну, вивчення матеріалів. Тим-то я кажу, дорогі друзі, — необхідна оборонна тематика, закликаю вас усіх до утвердження *оборонної тематики*. Треба знати зброю ворога для того, щоб по-справжньому протиставити йому свою зброю. Треба передбачити великі події, неминучі так само, як неминуча ніч для того, щоб завтра настав ранок. Ось чому, скажу вам чесно, я негативно ставлюся до тематики «історичної» і до класиків. Я негативно ставлюсь до «Грози» не тому, що я не поважаю товариша Петрова як майстра, не тому, що я вважаю, що цей фільм поганий, — він зроблений з великою майстерністю. Так само я високо ставлю фільм Рошалья. Я вважаю, що товариш Рошаль і товаришка Строева зробили дуже великий крок уперед і дали хороший культурний фільм. Але такі теми не для мене, *не це зараз потрібне*.

Моє заперечення проти історичної тематики і класиків іде від практики, від урахування факторів, сил нашого часу, від урахування тих прямих бойових завдань, які стоять перед нами.

Я вважаю, що на сьогодні матеріалом кінематографії повинен бути *день сьогоднішній і день завтрашній*. В сьогоднішнім дні ми можемо черпати вдосталь усього, що нам потрібно, бо ми в цьому відношенні — найбагатша країна. Завтрашній день ми в мистецтві не дали. І це погано. Дуже погано. Ми забуваємо, як часто доводиться чути від глядача побажання, щоб йому показали майбутнє, розповіли про майбутнє. Зробити це повинні наші фільми. Треба показати, пояснити, що світ наш не замерзає і не згасає. Показати, що майбутнє за нами. Ми можемо по-юнацькому, по-справжньому хоробро дивитися йому в очі. Чому б не показати нам, єдиній у світі перспективній кінематографії, майбутнє, чому не відчинити нам ворота в майбутнє, створивши кілька серйозних прогнозних фільмів? Це не значить, що в них обов'язково треба показувати 1999 або 2000 рік. Над прогножною тематикою треба подумати, і її пора утвердити не як польоти довільної фантазії, а як один із

жанрів, покликаних до життя специфікою нашої радянської наступальної кінематографії.

Тепер про деякі окремі питання. Для мене зовсім не цікаво, чий фільм «Чапаєв» потомок — «Чингісхана» чи «Броненосця «Потёмкин». Це питання для мене особисте, — а я попереджав, що говоритиму про себе, нецікаве з огляду на мої теперішні переконання. Мое мислення розкривається в дещо іншому розрізі часу, ніж у деяких товаришів. Я вважаю нашу п'ятнадцятирічну творчу кінобіографію короткою, як п'ятнадцять подихів. Чому? Тому що я бачу кінематографію велику, майбутню. Я її відчуваю і відчуваю, що й вам самим через кілька років стане смішним поділ на «періоди», на секундочки. Зрозумійте, що це *безперервний* процес творчого і технічного нагромадження. І тільки тому, що ми мало прожили, ми чомусь передчасно хочемо стати стариками. Багатьом і хочеться розбити короткий термін на періоди, на секундочки, на клітинки; мовляв, ось який великий шлях пройшли, і ось нам винні ще й проценти! Я повторюю: пройшли ми шлях малий, зробили мало. *Ми тільки починаємо робити*. Тим-то «Чапаєв» є для мене твором виняткового значення. Автори його вірно знайшли ту сферу творчої діяльності, яка є *головною* для нас, — це розкриття, показ народного генія, генія величезних охоплених творчим поривом мас, які здійснили революцію і здійснили сьогодні другу п'ятирічку. Який це показ? Показ не безіменних постатей, а показ генія з ім'ям та по батькові, з прізвищем, з датами біографії, з усіма типовими рисами.

Хоч я й говорив, що навіть Ейзенштейну було байдуже, яким планом знято гарцюючого на коні Чапаєва, проте я був би неправий, коли б твердив, що цей фільм зовсім не має вад. «Чапаєв» був би кращим, якби деякі форми, прийоми були реалізовані краще, чіткіше. Я гадаю, що наші юні бійці, вельми талановиті брати Васильєви, не втратили свіжості й у них ще є порох. Треба працювати дедалі краще. Перед нами величезний шлях все вище й вище.

Питання про якість, про красу невідривне від питань форми. Тут і прийоми, і роль фотографії, і роль монтажу, і роль вірного розпланування, і роль усього технологічного процесу. Це все речі, які слід враховувати, бо художній твір складається з великої суми крихітних

«ледь-ледь». Всі ці «ледь-ледь» треба гранувати і зводити до єдиної системи. Я не чув, щоб Васильєви обстоювали теорію ракурсу. Я захоплений тим, що брати Васильєви зробили картину і без ракурсу, але я не стану твердити, що всі картини повинні бути без ракурсу. Поспішати з виведенням канонів із хороших фільмів не можна. Тут головне — відчуття міри. Справа в тому, яка доза ракурсу потрібна і яке місце він має займати. Суть мистецтва в перебільшенні — в потрібному місці, в потрібний час, в потрібній дозі. Ось чому знайти цю золоту середину форми, місця, часу і дози є тим великим правилом, до якого ми повинні йти всі, допомагаючи один одному. Отже, товариші, я не знімаю ні ролі оператора (*гучні оплески*), ні значення форми, ні значення технічного гранування. (*Оплески*).

Дозвольте тепер перейти ще до одного питання. Я підкреслю ще раз, що не вважаю себе всезнайкою. Деякі речі я знаю добре, а деякі недостатньо. Але — повернімось до теми.

Що ж це в нас виходить? Пудовкін також схиляється в самозреченні. «Броненосець «Потёмкин» — це, мовляв, соха. «Максим» теж не задовольняє. Ціла низка інших речей також погані. Весь цей набір кислих слів, самопринижень для мене прозвучав недобре. Я не можу так ставитись до кінематографії. Я вважаю, що це наша спільна справа. В цю справу ми вкладаємо все своє творче життя. Я з повагою ставлюся до створеного нами раніше. Я не хочу розглядати нашу творчу історію, як низку промахів і помилок, що їх я повинен обплювати. Я хочу її розглядати, як просування до істини. В цьому плані мені й помилки дорогі, як дорогі мені досягнення.

Я повторюю: я не можу розглядати те, що було створене десять років тому, з точки зору сьогоднішнього дня. Хоч, з другого боку, я і не маю наміру піднімати, як прапор, фільм, що пролетів яскравою, рідкісною кометою і лишив за собою тільки хвіст семирічної давності. Я бачу і ціную молодь, яка вбилася в пір'я і вийшла зараз на кінофронт. З'явилося багато хороших фільмів. Через кілька років хороші, по-більшовицькому тенденційні фільми будуть звичайним явищем. Але, дорогі товариші, дозвольте мені твердити, що коли в капіталістичних країнах взаємовідносини між працівниками мистецтва побудовані на взаємознищенні, гризні, конкуренції, то

в соціалістичному суспільстві такого не може бути. Такі взаємовідносини, на мою думку,— не радянські. Потрібна повага і правильна об'єктивна оцінка — ось на що має право кожен з нас. Хоч би хто після Васильєвих зробив прекрасний фільм, порівняно з яким фільм «Чапаєв» виявиться блідим, я ніколи не скажу, якщо буду живий, що мені перестав подобатися «Чапаєв». Я ніколи не забуду того дня, коли країна аплодувала вашому герою, Васильєви! (*Оплески*). Васильєви виконали величезну історичну роботу, вони зуміли воскресити людину. Воскресити людину — я кажу в тому розумінні, що ми перестали розрізняти: хто Чапаєв — «той» Чапаєв, чи Чапаєв в книзі, чи Чапаєв на екрані... Ім'я, оригінал і образ злилися воедино. Воскрешати можна тільки в більш високій якості, воскресити, здрібнивши образ,— це не значить воскресити. (*Оплески*).

Очистивши образ від цілого ряду непотрібних деталей, Васильєви воскресили Чапаєва в більш високій якості. Перед нами засяяв народний геній. В цьому ваша, товариші Васильєви, величезна заслуга, яка ніколи не буде стерта, чого б не досягла в подальшому кінематографія.

Я вважав за необхідне так чітко і прямо все це висловити, щоб було ясним моє ставлення до еволюції нашого кіно, щоб було ясним моє ставлення до роботи соратників. Це треба було сказати. Моя біографія — важка біографія. Всі роки своєї роботи я створював фільми з надією, що це я створюю свій партквиток. Надія ще не здійснилася, бо кожен фільм заподіював мені величезних ран. В цьому значною мірою я сам винен. Мрія про справжній, великий, більшовицький, тенденційний, здоровий змістом, глибокий і сильний фільм є й досі моєю найбільшою мрією. Гадаю, що яким би не був мій шлях, я повинен до кінця залишитись тим, ким я є. Якщо у своїй подальшій роботі я такою мірою вдосконалю своє вміння, поглиблю його, що це дасть якісь результати, я буду щасливий. Та коли моя робота, моя щирість не дадуть потрібних результатів, я прийму це як свою трагедію.

Про Ейзенштейна. Всі, хто говорить про Ейзенштейна, починають звичайно з якихось схвильованих «осердечених» думок, фраз, так часто вживаних, що, я думаю, і сам Сергій Михайлович частенько хитає головою й



О. П. Довженко. *Фото початку війни*

каже: «Досить». Ми знаємо місце Ейзенштейна в кінематографії, знаємо з минулого і з сучасного. Ми чекаємо його подальших внесків у кінематографію. Але мені вчора стало трохи страшно, коли я слухав його доповідь: з одного боку, Ейзенштейн проявив себе в доповіді як глибокий, принциповий майстер і мислитель, що вкладає всі свої думки, свій час у розшуки і обробку величезних нагромаджень, з другого боку — Ейзенштейн чогось не дав. Він зараз займає не те місце в кінематографії, яке міг би зайняти. Стоячи отут поруч з ним, незмінно люблячи його, я скажу вам — і йому — свою думку про його творчість. Я б не хотів, щоб Ейзенштейн розповідав про полінезійських жінок. Це надто далеко, їх так багато, вони так розкидані, про них так багато написано книжок, про них так довго треба розповідати, цитувати, перевіряти, що життя не вистачить на це. Я вважаю, що Ейзенштейну треба дивитися на «живих жінок», які довкола нас. Вони близькі нам, вони значно потрібніші. Пологи в них відбуваються по-новому. Зрозумійте метафору, товариші, так як слід.

Коли я слухаю доповідь Ейзенштейна, я з острахом думаю: він так багато знає, у нього така світла голова, що він, очевидно, більше не створить жодного фільму. Коли б я стільки знав, я б помер. (*Сміх, оплески*). Даремно ви смієтеся. Я побоююсь, як би Ейзенштейн не з'їв себе з хвоста, побоююсь, як би ця лабораторія не вибухнула від найскладніших таємничих, не відомих усім нам сумішей, що нагромадилися там.

Я певен, що багато в чому ця ерудиція його самого зараз гробить. Ні, перепрошую, не те слово. Треба сказати: *дезорганізує*. Я вважаю, що нова робота Ейзенштейна, тобто новий фільм, і для нас, і для нього є абсолютно *нероб*хідним. Сергію Михайловичу, якщо ви не зробите його через рік, то більше вже не робіть. Це буде не потрібно ні вам, ні нам. А сьогодні він потрібен нам, як повітря. Своїм фільмом ви повинні розв'язати всі спірні вузли довкола вашої особи, весь цей «фрейдівський комплекс». Треба всьому цьому покласти край. Я вважаю, що фільм, який ви створите, буде мати величезне значення не як твір мистецтва, не як шкільний посібник, а як твір, що на сьогодні розчистить одну з величезних ділянок.

Я вклав зараз у свої слова усю лагідність, на яку тільки здатен, щоб Сергієві Михайловичу не було тяжко. Але треба йому дати відчутти, що саме для нього є пекучою необхідністю. Для мене ваш фільм, Сергію Михайловичу, вдсятеро дорожчий за вашу теорію. Всі теми про полінезійських жінок, всі ваші недокінчені сценарії я промінюю за один ваш фільм, який ви нам покажете без вступного слова.

Зараз я перейду до питань матеріально-виробничого порядку. Але спершу я попрошу у вас дозволу сказати ще дещо.

Так, я не можу не висловити своєї думки про «Юність Максима».

Я розглядаю фільм «Юність Максима» як дуже велике досягнення, як дуже велику перемогу радянської кінематографії. Трауберг і Козінцев піднялись у цьому фільмі до такої височини, до якої не піднімалися ще в жодному з усіх фільмів. Їх попередні фільми я не оцінюю з точки зору моїх сьогоднішніх естетичних поглядів, а оцінюю так, як сприймав тоді, коли фільми з'явилися на екрані. У мене створилося враження, що крива ходи Трауберга і Козінцева складається з часткового піднесення, набуття нових формальних навичок, удосконалення набутих раніше, відкидання деяких старих елементів, поглиблення своїх позицій в галузі форми і своїх політичних позицій. Фільм «Одна» я завжди любив. Мушу застерегти, що я не вважаю себе патентованим критиком. Багато чого сприймаю безпосередньо, під враженням, багато чого визначаю за допомогою тих асоціацій, які в мене виникають під час перегляду фільму. З цього погляду якісний розрив між кожною парою фільмів Козінцева і Трауберга зараз найбільший, тобто я визначаю його як період найбільшого зростання цих двох режисерів. Тому мене вчора не задовольнив виступ товариша Трауберга, котрий свій фільм якось мимохідь, кваліфікував як загалом хороший фільм, у якому, однак, йому самому багато чого не подобається. Багато з чим, мовляв, він не впорався і багато що, на його думку, лишилося незавершеним. Я поважаю цю позицію майстра, оскільки він невдоволений своєю роботою. Я ненавиджу режисерів, які ходять у кінематограф дивитися свої фільми. Дивитися свої фільми страшно. Свої філь-

ми, мабуть, більше треба жаліти, ніж любити, а думати треба про наступний свій фільм.

Але я вважаю, що Трауберг повинен був учора більш детально розповісти про свій фільм. Ми, творчі працівники, тут у своєму колі, і нам було б дуже цікаво і доречно з нагоди ювілею — і вашого, товаришу Трауберг, ювілею — з'ясувати конкретні моменти і почути, що ви вважаєте своїм досягненням у «Юності Максима» і що ви вважаєте недоробленим; як ви мислите про те, чому у вас щось не вийшло. Це значною мірою доповнило б самокритичний виступ Трауберга. Блідість виступу Трауберга мене здивувала. В ньому відчувалось недбале ставлення до суті питання.

Фільм «Юність Максима» хвилює. Я не визнаю фільму, що лишає глядача спокійним. Оцінки, які мені доводилося чути до перегляду, зводились до того, що «режисери зробили напрочуд поганий фільм, який, мовляв, лишає всіх байдужими». Мене особисто фільм дуже хвилював, і окремі його вади не можуть змінити моє враження від нього.

«Юність Максима» в короткій історії нашої кінематографії є фільмом, який не забудеться. Хоча б тому, що це перша спроба відновлення в новій нашій соціалістичній якості багатосерійного фільму.

Ви пам'ятаєте, як ми всі обурювалися закордонною багатосерійністю.

Проте ми скаржились, що 2000 метрів мало для повного розкриття теми.

Іноді необхідність втискувати великий матеріал у 1800 або 2000 метрів породжувала схематизм. Так, до цього приводив не схематизм мислення, а проклята необхідність втиснути в один роман або в один том те, що письменник має можливість розподілити на три, чотири, п'ять томів.

Наша творчість була обмежена двома тисячами метрів плівки. Розгорнутися в багатосерійність заважало видовище нікчемності західної багатосерійності. Тепер спробу зроблено.

Козінцев і Трауберг зробили хороший, доброякісний більшовицький фільм, показали історію життя типового представника Комуністичної партії. Фільм матиме продовження. Цей дослід допоможе утвердити багатотомність наших творів, на яку вони мають право. Свого

часу я думав про це, створюючи свій фільм «Іван». У першій серії фільму мені хотілося показати перший крок Івана, тобто весь фільм присвятити одному першому кроку Івана, а в другій серії показати подальшу його ходу, взявши до уваги, що різниця між першим кроком і другим значно більша, ніж між другим і сотим.

Через цілий ряд обставин я не зміг здійснити цього задуму. Тим-то мене радує, що поруч зі мною інший товариш чи група товаришів цей задум здійснили. Я хотів би спинитися і на одному негативному, на мою думку, моменті, що його я підмітив.

До мене якось підійшов Віктор Шкловський,— я по-старакось передати стенографічно, що він сказав, бо в нього часто вся суть саме в тоні. Він спитав мене:

— Ну, як «Чапаєв»? Якої ти думки про «Чапаєва»? Я йому відповів:

— Я вставляю ще один брильянт у ту корону, яку поклали на «Чапаєва».

— Он як, а я скажу, що Васильєви — хитрі люди. Вони правильно вирішили ребус, де саме командир. А командир,— каже,— посередині.

Між іншим, у Шкловського, формаліста, трапляються нерозшифровані блискітки думок, про які слід подумати.

Васильєви цілком вірно визначили місце командира. Командир, виявляється, посередині. Вони відповідно дали й архітектоніку фільму. Вони ведуть історичну особу з ім'ям та по батькові, з прізвищем і розставляють коло неї решту персонажів саме в такій кількості, в такому метражі і з таким навантаженням, щоб головна дійова особа була посередині. Цей момент у фільмі треба особливо відзначити.

Цього якраз немає в «Юності Максима». Фільм «Юність Максима» трохи втрачає від того, що він побудований за іншим принципом. В ньому дуже багато деталей, дуже багато подробиць, жодна з яких не визначає головного.

Надмір різноманітних епізодів і деталей, зроблених майже завжди блискуче, з великою майстерністю,— переводить цю майстерність в її протилежність. Максим часто буває не в фокусі. Мені здається, що в наступному фільмі,— якщо дозволите мені, як товаришеві, висловити свої міркування,— треба зробити образ більш виразним і монументальним. Для цього є всі можливості.

Створювати сценарій другої серії буде вже легше, бо перші кроки зроблено правильно. Я певен, що в другій серії режисери врахують необхідність зменшити кількість непотрібних деталей.

Тепер дозвольте торкнутися питання про письменників і сценарії. Гадаю, що про це треба говорити.

Коли ми попередньо обмірковували план, характер цієї творчої наради, ми поставили перед собою конкретні цілі — розглядати на нараді питання виробництва.

Серед режисерів досить поширене невдоволення письменниками, розчарування і навіть якоюсь мірою озлоблення. Звинувачують письменників у тому, що вони недбало ставляться до своєї роботи в кіно, що вони дають погані сценарії, що не ті письменники беруться за сценарії, яким слід би було братися, що користь від письменника в сценарній справі швидше формальна, декларативна, ніж реально-виробнича.

Я думаю, що з цими настроями треба кінчати раз і назавжди. Треба чітко поставити на цій нараді питання про роль письменника в кіно. Я дозволю собі нагадати вам одну істину. Ніякий письменник, навіть найталановитіший, неспроможний за короткий термін написати хороший сценарій. Ану пригадаймо, хіба ми з вами, режисери, з перших же кроків робили хороші картини? Хіба всі наші кращі досягнення не є результатом дуже довгого і важкого шляху? Безперечно. Серед нас немає жодного, хто б, прийшовши звідкись, одразу «ушкварив» фільм, що схвилював би весь світ. Ясно, що й письменникові потрібен час. При цьому неминучі й непродуктивні витрати, на жаль, не тільки в грошах, але і в часі. Отже, наше завдання полягає в тому, щоб допомогти письменникові в найкоротший термін стати кваліфікованим сценаристом. Треба нагадати письменникові, що написати сценарій — це так само складно й важко, як написати п'єсу. Вважаю за потрібне уточнити перед правлінням ДУКФу питання про залучення письменника. Товариші, адже не кожному письменникові пропонують писати п'єси. Є прекрасні письменники, які не пишуть п'єс. Беручи до уваги, що праця сценариста і драматурга має багато спільного, слід відповідно і орієнтуватися на письменників, що творять в жанрі драматургії. Треба активніше залучати до нашого творчого життя письменників-драматургів.

Крім того, я вважаю, що нам, режисерам, слід у Спілці радянських письменників, у Будинку письменників поставити на всю широчінь питання про важливість роботи письменника в кіно. Ми — кінематографісти й письменники — працівники однієї галузі. Ми педагоги мільйонів, так само як і письменники. І ще невідомо, що більше читають — книги чи наші фільми. Кінематографія — це виробництво. Наша машина зупиняється не може. У нас є промфінплан, якого немає в письменника. У нас є фабричні строки, яких у нього нема. Фабрика повинна працювати. Ця плановість роботи вимагає постійної психофізичної творчої готовності. Отже, все це слід довести до свідомості письменника, якщо ви хочете, щоб наша кінематографія, звукова кінематографія, мала сценарну базу. А письменникові треба сказати: працюйте з нами, інакше для нас писатимуть сценарії погані сценаристи, які калічитимуть мову екрана. Це загрожуватиме перетворенням кіно у ворога літератури.

Справа звукового сценарію є справою письменника не менше, ніж його книги, п'єси.

Принагідно кілька слів про мову фільму. Не тому, що я в своєму останньому фільмі «Аероград» вирішую і мовні завдання, а тому, що вважаю: питання про мову нерозривно зв'язане з великими темами, з великими фільмами.

Я поділюся тут одним своїм міркуванням. Я ось накидав диспут між письменником і колгоспником.

«Письменник. Я такий-то. Читав? Ну як? Подобається?»

Колгоспник. Навіть дуже.

Письменник. Який я радий!

Колгоспник. Не радійте, бо мій літературний смак ще не досить високий.

Письменник. Дозвольте, але ж ви жива людина, я утверджую вас у віках.

Колгоспник. Дякую вам, та коли говорити про віки, то мені байдуже, що думатимуть у віках про те, що я їв, пив, і чи погано одягався, і яке слово вимовляв неправильно, і як негарно часом лаявся. А от про що я думав, чого я неправильно хотів, як падав, і підводився, і ще раз падав, про те, хто мене підносить, хто мене не любить справжньою чоловічою нелюбов'ю, а хто любить і хоче, щоб я став кращим, — оце для мене цікаве.

Ви пишете про мій побут, але, дорогий товаришу, мій побут поїхав з куркулем у Нарим, мій побут на колесах, в дорозі...»

Не всяке речення є думкою. Ось чому треба уникати базікання, яке часто займає багато місця в сценаріях і ні про що не говорить. Ні, не може бути нейтральних місць у драматургічному творі! Якщо певне місце п'єси, фільму не працює на основну думку, не поглиблює її, значить, воно працює проти неї і його слід викинути. Щодо цього треба бути сміливим.

Дозвольте на цьому мої ще не закінчені думки обірвати. Перейду до іншого питання.

Товариші, учасники великих досягнень, давайте чесно і відверто признаємось, що зробили ми, радянські кінематографісти, дуже небагато. Крім того, що ми зробили мало, ми ще на це зроблене затратили значно більше сил, ніж належало, або скажімо так: при затраті тієї кількості сил, яку ми віддали, ми могли б зробити значно більше.

Ми працюємо повільно, ми працюємо злочинно повільно. Ми працюємо приблизно в середньому в шість—п'ять з половиною разів повільніше, ніж американські режисери. Цим я не хочу сказати, що ми повинні підвищити продуктивність своєї праці на п'ятсот п'ятдесят процентів. Цього не треба, це шкідлива річ, породжена умовами експлуатації, умовами капіталізму. Але процентів на сто—сто п'ятдесят ми можемо підвищити продуктивність. Ми повинні це зробити. Я розглядаю підвищення нашої працездатності не лише як категорію прокатної і грошової якості, а як категорію творчу, політичну, ідеологічну.

Почну з економічного боку. Глибоко впевнений, хоча в мене й немає цифр під рукою, що ми недобираємо в рік принаймні мільйонів триста—триста п'ятдесят глядачів. Ми скорочуємо радіус свого впливу. Коефіцієнт корисної дії фільмів ми самі зменшуємо.

Чому? Я тверджу, що техніка, якою ми користуємося, і організація праці є відсталими, нерентабельними, а відтак — реакційними.

Питанню техніки треба приділити багато уваги. Хто з режисерів займався питаннями техніки? «Займалися» ті режисери, які крутять картину. Та коли йому займатися питаннями техніки? Ніколи займатися. І тільки-но

режисер закінчив знімати фільм, він плює на техніку. Донині кожний режисер, дуже добре знаючи стан справ, науково, як організатор технікою не займається. Ще не було випадку, щоб три режисери висловили однакові думки в питаннях техніки. А тим часом різниця між однією думкою і трьома однаковими думками більша, ніж різниця між трьома думками і сотнею. Наша колективна думка, наша колективна вимога — створити таку техніку, з якою можна було б при найменшій затраті сил досягти найвищих якісних результатів.

Щоб фільм вийшов хороший, треба при зніманні кожного кадру бачити ціле. Кожен кадр має бути скалкою тієї великої форми, яку ти обрав. Труднощі ж нашої справи у тому, що це ціле доводиться носити в голові не п'ять місяців, а півтора року, два! Несила так довго бути «одержимим» цим цілим. Тим-то тривалий термін виробництва фільму несе збиток не тільки фабриці, але й країні, режисеру, сценаристу в плані якості. Всі кращі фільми були зроблені швидко. Чим швидші темпи, тим краща робота. Темпи веселять душу людини. У всякій роботі, скажімо, в науковій роботі, в лабораторії, повільні темпи — це напівумирання, напівсон.

Тому я й розглядаю організацію виробництва як категорію не тільки економічну, а і як категорію творчу і політичну насамперед.

Січень 1935 р.

ПРО ЗАВДАННЯ РАДЯНСЬКОЇ КІНОДРАМАТУРГІЇ

Я бачу в доповідях Большакова і Большинцова чесне прагнення зробити все, щоб наступний рік дав нам більше хороших сценаріїв і хороших фільмів. Чи не єдиною вадою обох доповідей є те, що вони мають дещо побутовий характер — характер звичайного планування, побудованого на завданні, схожому на завдання будь-якого року.

Тим часом сьогодні, як ніколи, до визначення тематичних планів радянської кінематографії треба підійти з іншою міркою, з іншим прицілом. Треба постаратися передбачити не лише кошторисно-плановий рік, а бодай основні контури післявоєнного періоду відбудови життя, періоду, що настане після величезної катастрофи, світової трагедії, в якій наш радянський народ є головною позитивною дійовою особою. І відповідно до цього передбачення і розуміння майбутнього слід говорити і про наступний кінематографічний рік.

Як багато жертв війни — безруких, безногих, сліпих, поранених і покалічених наших людей — живе сьогодні в глибокому тилу в містах Сибіру, Середньої Азії, Поволжя! А скільки вдів, скільки сиріт! Скільки загнаних у рабство старих і малих рабів. По п'ять марок — маленький раб, по три марки — рабня на ринку рабів у Новограді-Волинському сьогодні! Хіба ж це не трагедія народу?

Як багато розлук, втрат без вороття! Скільки мимовільних зрад, небажаних і страшних зачатъ та пологів крає і довго буде кряти й сушити людські серця!

Хоч як проклинають неволю, хоч як ненавидять Гітлера мільйони наших громадян, що знемагають під брудною п'ятою підлих мерзотників-гітлерівців, все ж гітлерівці всіляко намагаються отруїти їх огидною фашистською агітацією, спрямованою на роз'єднання людства.

Коли я думаю про це як художник і син свого героїчного народу, як сучасник великої історичної драми, мені передусім ясно одно: скільки ж добра, скільки любові, ласки, прощення, солідарності, уваги до людини — саме до нашої живої людини — мають знайти в собі творці радянської кінематографії — сценаристи і режисери, щоб хоч трохи допомогти країні загоїти свої страхітливі рани й душевні каліцтва людей.

Це мусить бути одним з основних завдань наших сьогодні. У плані цих завдань ми й повинні мислити собі нашу роботу.

Ще багато нам доведеться пережити й перечути. І мені здається, що наш план — план радянських митців — має полягати в тому, щоб не дати пропасти марно ні одній сльозі, народній сльозі, ні одній краплині крові. Бо хоч ми не політики в звичному, прямому, професійному розумінні цього слова, але ми є ними по суті. Всю свою творчу діяльність, свої думки й почуття ми мусимо спрямувати на те, щоб з неосяжних полів битви послати всім народам у далеке майбутнє сигнали, котрі точно відобразили б велику трагедію й великі подвиги радянських народів у всій їх глибині!

У цьому аспекті мені й хочеться розглядати нашу незвичайну в даний період діяльність. Я хотів би переконати вас, що такий погляд — вірний. Тоді і практичні завдання плану дістануть своє вірне обґрунтування й напрям.

Яка основна наша тема? Це перемога; тема перемоги радянського народу. Перемога! Ми не ставимо собі за мету завоювати держави, чужі землі. Не за це боремось. Більш того, багатьом борцям, і захисникам Батьківщини, і переможцям, які повернуться після війни до рідних місць, можливо, ніде буде й голову прихилити на ніч. І все-таки це буде перемога, найбільша перемога, яку тільки знав світ. Це буде насамперед величезна моральна перемога радянських народів, тобто перемога най-

вища і найблагородніша. Саме це повинно утверджуватися в бутті нашим мистецтвом.

Тим часом чи через відірваність від народу багатьох художників, чи через, як я кажу, «благополучизм», чи ще через щось, але нам сьогодні забракло творчої пристрасті, яка наснажила б наші твори високим натхненням, гнівом, закликом або громом слави.

Хочу навести один приклад. На засіданні Комітету по Державних преміях виникла суперечка про художників Ленінграда. Багато хто з товаришів по Комітету твердив, що виставка картин ленінградських художників була хорошою. В мене особисто була про виставку інша думка. Виставка мене засмутила. Я сподівався побачити на ній, як наші художники — сучасники трагедії великого міста-воїна — в безприкладних в історії людства умовах, відобразили цей гордий час у своїх творах. Я сподівався побачити гнівні малюнки, ескізи, картини радянських художників — оборонців міста, — можливо, не досить чітко намальовані змерзлими руками, але котрі кричали б на весь світ про Ленінград, котрі через чотириста років вивчалися б академіями художеств. Багато таких картин я собі тоді уявив. Аж ось виставка. І нічого цього я не знайшов. Я побачив звичайнісінькі пейзажі, якісь невиразні портрети, все — сіре. І це мене страшенно засмутило. Коли я казав про це художникам, мені відповідали: «Облиште ви з своїми пристрастями. Спочатку епоха, події, а потім уже, коли все усталиться, — пристрасні зображення. Не буває так, щоб автори в сучасну їм епоху зображали її пристрасті й гнів. Ми переживаємо події, а творчу пристрасть переживатимуть наші нащадки». Признаюся, мене здивувало таке бажання виправдати своє безсилля. Це — нерозуміння дійсності і своєї ролі в ній, нерозуміння своєї епохи, свого народу і тієї ролі, що її відіграє народ в історії людства.

Повертаюся до кінематографії.

Вже сьогодні треба пам'ятати, що, можливо, три чверті фільмів із накресленого плану з'явиться на екрані в післявоєнний, відбудовний період. Треба виховувати народ, особливо підрастаючу молодь, силою позитивного прикладу в мистецтві. Саме тому виховні завдання в найглибшому, найдорожчому і всеосяжному розумінні цього слова треба ставити вже сьогодні на порядок денний. Про ставлення до держави, до товаришів, до жінок,

до дітей, дітей — до вчителів. Треба ставити по-новому проблеми виховання в найширшому розумінні цього слова.

Розв'язання цих проблем у кіно я мислю собі в основному не через картання пороків, вад, а головно через позитивний приклад. Нічого мудрішого, тоншого ми не можемо придумати, як силою позитивного прикладу виховувати наше суспільство, вчителями котрого нас держава покликана бути! Я думаю, що виховні ідеї, тонко і красиво подані, повинні стати невід'ємним чинником кожного фільму незалежно від жанру, теми й матеріалу. Багато горя завдала війна. Але багато й прекрасного розкрила вона в наших народах. Уже за життя можна ставити золоті пам'ятники багатьом росіянам, українцям та людям інших наших національностей. Та ба, вони довго ждатимуть їх, бо ми, митці, німці.

Подивіться на нашу одягнену у військове радянську дівчину, — хіба ж це не явище найглибшої краси? Я завжди милуюся, дивлячись на них. Як вони несуть свою службу, які вони акуратні, охайні, дисципліновані, як чесно ставляться до виконання своїх обов'язків! Їм би не грубу гімнастюрку носити, а елегантну сукню, не грубі чоботи, а шовкові туфлі, їм би спати на дівочій красивій постелі, а не на землі під гуркіт артилерійської канонади. Моральності цих захисниць Батьківщини може позаздрити кожне суспільство. І от вона, така дівчина, жде свого втілення у фільмах, у десятках фільмів, вона жде визнання, привіту, глибокої пошани.

Одне слово, перша постать сучасності — оборонець Радянської Батьківщини, захисник світового нормального правопорядку вимагає свого гідного, красивого портрета, що відповідав би всій справі його життя. Його не треба вигадувати, наділяти надуманими якостями, його треба любити й розуміти.

Мені було прикро читати режисерський сценарій Проніна «Березень — квітень» за повістю В. Кожевникова. Чому мрія про благородну людину має залишитися мрією, а сама людина, тільки-но ми її даємо на екрані, неодмінно обростає такими дурницями, що дивитися на неї неприємно? Я цього не розумію. Я хочу про це спитати Проніна.

Це поганий, грубий і бідний сценарій. Його герої — духовно бідні, недорікуваті, нарочито грубі, з усіма озна-

ками недорозвиненості людських почуттів і взаємин. Навіщо він здався, цей поганий фільм з поганою любов'ю, з поганою дружбою, з нудними трафаретними прийомами? Нікому вона не потрібна, ця груба манірність! Мене жаль узяв за двох чудових радянських дівчат, Катю і Любу Михайлову, які волею режисера Проніна потрапили в товариство неприємних, грубих людей і поганих товаришів. Протягом усього фільму ніхто не сказав їм жодного ласкавого слова.

Любов облагороджує і запалює людину на подвиги. Про це багато написано. Чому ж у наших фільмах любов змальовується як щось таке, що буцімто заважає подвигам, щось таке, що треба душити й приховувати під грубою личиною героїчної цілеспрямованості, декларованої пишномовними словами, які мають покрити і «виправдати» грубість?

«Давайте, Михайлова, говорити щиро... Шкутильгайте! Чуєте? Хай вам чорт, шкутильгайте, вам буде легше...» — говорить дівчині-героїні огидний капітан Жаворонков. Звідки це? Кому це потрібно? Звідки в наших фільмах ця боязнь ніжності, рукостискання, поцілунку, хороших слів, дорогих і прекрасних, що радували людину завжди? Та немає у Михайлової більше сил. Впала, бідолашна, на сніг. Зібравши останні сили, вона стримала, мабуть, сльози, щоб не розридатися від «великодушності» свого капітана-вчителя.

«Ви хочете мене тягнути на лижах?» — «Щоправда, я цього не хочу. Але доводиться», — відповів їй Жаворонков. І так далі. А потім ідуть його сентенції про «чудову людину». Це звучить іронічно!

Я кращої думки про наших людей. І коли є в нас вади, як і в кожному суспільстві світу, їх треба не утверджувати, а виправляти з допомогою кінематографії. Я вважаю, що найкращий спосіб виправлення вад — це настійний показ позитивного прикладу, який наслідували б люди, навчаючись у кінематографії жити.

Портрет сучасного героя треба писати, не влізаючи в його шкуру і не говорячи його часом косноязычною мовою, а сформулювати його думки і почуття так, як він сам, можливо, сформулювати їх не може, бо він часом буває і недостатньо культурний, але так, як він носить їх у своєму серці, тобто дати його таким, яким він є насправді. Завдання митця — піднести чистий художній

образ героя сьогоднішнього дня, а не волочити його по землі, по вибоях і рівчаках побутової натуралістики з усіма безглуздо-фотографічними подробицями.

Я багато говорю про позитивний приклад, бо кіно теж навчає людей жити.

І вадою всієї нашої діяльності протягом багатьох років є якась дивна недооцінка у нас цієї ролі кінематографії.

Я не можу обминути тут цього питання. Я був лицарем багатофільмової політики; ним, очевидно, і залишусь. Різниця між виробництвом ста фільмів і двадцятьох — це не тільки кількісна різниця, це не в п'ять разів менше. Сто фільмів — це не сто втілених у мистецтві ідей, це щось значно більше, це вияв динаміки суспільного життя! Сто фільмів — це значно більша кількість людей, залучених в орбіту найбільш напруженого, активного і всебічного народного мистецтва.

Тепер про сценарну справу.

Я хотів би, щоб двомстам радянським письменникам, більшою чи меншою мірою обдарованим, які приходитимуть в кінематографію писати сценарії, було приємно приходити до нас. Їм повинно бути приємно працювати в кінематографії, бо це справа радісна і висока. Чому ж їм зараз неприємно? Чи є рація людям іти на неприємну роботу, коли це не вигідно, просто не вигідно в дуже прямому, матеріальному розумінні цього слова! Я вважаю, що коли внаслідок збільшення асигнувань на замовлення, на заохочення сценаристів буде витрачено щороку марно, без прямої виробничої вигоди, скажімо, три мільйони карбованців на невдах, це значно вигідніше, ніж допускати мільярдний недобір щорічно, якого держава зазнає через таку дріб'язкову «економію» та через холодних людей із в'ялими серцями, які бояться ризику.

Питання про збільшення кількості замовлень на сценарії, про збільшення асигнувань, про збільшення апарату сценарної студії — творчого апарату — це нагальне, абсолютно невідкладне питання.

Нарешті кілька слів про нашу громадську думку. Був у нас всесоюзний журнал «Кіно», був український журнал «Кіно», були кіногазети — російська і українська, була в Ленінграді газета. А зараз? Зникли журнали, зникли газети. Це погано. Ми дійшли до загальнолітературної газети. З властивим нам гумором ми жартує-

мо, що і в цій загальній газеті ми не використовуємо нашого місця. Треба піднести на належну височінь нашу громадську думку. Треба відновити свою фахову пресу — газети, журнали.

Треба покінчити з благодушним, безпринципним рецензуванням поганих фільмів.

Для режисера, котрий мислить собі кінематографію як основну свою діяльність, критика не страшна, а корисна, це не зіб'є його з пантелику; але інших, котрі мислять собі кінематографію просто як вигідну справу, благодушне до них ставлення може привести до недозволеного: навіть робити добрі фільми, коли й погані хвалять. Прив'ядає творчий страх — супутник творчості й удосконалення в справжньому мистецтві.

1943

ПРО КРАСУ¹

Я торкнуся у своєму слові питання краси, естетичних вимог сучасності стосовно до завдань нашої радянської кінематографії.

Я певен, що після близького вже кінця війни протягом довгих років у світі існуватимуть і конкуруватимуть дві основні кінематографії — кінематографія радянська і кінематографія американська. Решта буде ніби доповнювати світову кінематографію. Я маю на увазі конкуренцію не звичайну, промислову, а більш глибоку, ідейну конкуренцію, ідейну боротьбу.

У світовій трагедії, сучасниками якої ми є, наша країна, наш радянський народ відіграє головну героїчну позитивну роль. Радянська людина — це головна людина земної кулі зараз і в найближчому майбутньому. Увага всього світу зараз прикута до неї, до радянської людини, і буде прикута довгі роки. Вона, радянська людина, стоїть у центрі сучасності.

З цієї позиції мені і хочеться розглядати завдання будівництва нашої кінематографії. Мова йтиме, звичайно, про нашого героя, про героя Великої Вітчизняної війни, про радянський народ в першу чергу і про його представника, молоду людину, здійснювача нашої перемоги. Основне наше завдання — створення образу нашої молодої людини в мистецтві кіно, в найактивнішому, зримому, динамічному мистецтві на світі. До жодного виду мистецтва наша держава не поставить сьогодні та-

¹ Друкується в скороченому вигляді.

ких вимог, як до мистецтва кінематографії, тому що воно видовишне масове мистецтво. Народ-переможець матиме право зажадати, щоб його героїчні діяння і його самого було представлено людству красиво й гідно, відповідно до благородства й краси тієї ролі, яку відіграє він сьогодні у світовій історії. Ось чому питання про красу в нашому соціалістичному радянському мистецтві треба порушити і про нього слід поговорити.

Мистецтво, в якому нема краси, погане мистецтво. Коли краса зникає з твору або зовсім не відвідала його і автор раптом відчує, що ангели залишили його душу, марні тоді всі його сподівання: не допоможуть тут ні благополучні рецензії, ні короткоплинні нещирі похвали. Рано зникає його твір, наче мертвонароджений плід.

Є хвилююча краса в численних неперевершених подвигах наших захисників Батьківщини й людства. Є зворушлива краса в наших дівчатах-воїнах, яким, замість безтурботного життя по праву жіночої молодості, замість вишуканого одягу, судилися солдатські чоботи, злигодні важких походів і нерідко кров та смерть на полях битв. Є в цьому образі нашої дівчини — героїні, друга, захисника Батьківщини — краса зворушлива, безсмертна. Це нове в житті, це наше. Воно не може не бути втіленим у мистецтві. Це повинно бути піднесено й возвеличено, а не принижено, не збіднено через ігнорування краси творами кіномистецтва.

Є краса в хлопчикові-сіячеві, зворушлива краса в підліткові, який воює сьогодні на Уралі на воєнних заводах проти всіх арсеналів Гітлера. Є краса урочиста, грізна в жертвних пожежах, які нам доводилося в ім'я перемоги лишати після себе, у висадженні в повітря наших гребель в ім'я перемоги, — краса грізна, драматична.

Є краса найвеличніша, висока в усьому образі нашого багатонаціонального народу з його авангардом — Комуністичною партією. Є могутня краса в прагненні радянського народу до благородного єднання, в його невичерпній щедрості й здатності до найглибшої жертвності в ім'я перемоги над злом.

І ніколи, можливо, сучасник (я маю на увазі художника-творця) не мав такого вдячного ґрунту для створення зразків мистецтва високих і значливих, як у наш час — час титанічної боротьби світла з темрявою.

Краса нашої Батьківщини, наших ідеалів, наших людей в протиставленні мерзенності, підлості й занепаду отруєної фашизмом людської особи — в зіткненнях найбільших і виняткових своєю драматичністю.

Я хочу, щоб наші герої постали в кіномистецтві перед усім світом не тільки у своїй, так би мовити, програмній перевазі, але щоб їх ідейним якостям по праву відповідали у фільмі і всі інші людські якості та фізичні й душевні багатства. Треба боротися із зниженням художнього рівня фільмів.

Що сталося? Що заважає, що спричиняє зниження якості нашої продукції? Чи причиною цього є евакуація, труднощі воєнного часу, чи існують і інші причини, не зовсім ще виявлені і не названі?

Я погоджуюсь, що треба враховувати труднощі воєнного часу, евакуації, але тверджу, що є й інші причини. Це — ігнорування того, про що я зараз говорив, ігнорування митцем ідеї краси в своєму творі. Чому ми так мало говоримо на цю тему? Більше того, навіть вигадали, я б сказав, цілий арсенал засобів боротьби з красою у своїх творах?

Я ще раз повторюю, що головною дійовою особою нашого фільму повинна бути сучасна наша молода людина, здійснювач перемоги. Ми мусимо поставити собі завдання, щоб вона пройшла по всіх екранах світу і покорила всю планету з екрана тими дорогоцінними винятковими якостями, які дорогі кожному, кого ми можемо назвати прогресивною людиною.

Тому я вважаю, що роль творців фільму — акторів — зростає до виняткових висот. На жаль, ми надто вже ігнорували проблему актора, і це ігнорування починає сьогодні мстити за себе, зменшуючи красу наших фільмів.

Щоб не бути голослівним, розглянемо «Небо Москви» Райзмана. «Небо Москви» мені здалося маленьким, невисоким не тому, що там «павільйон задушив», не тому, що були важкі виробничі умови, а тому, що режисери і актори не зрозуміли до кінця, що і кого вони зображують, частиною якої соціальної форми вони є.

Я не відчув у акторах драматичного торжества боротьби, величі боротьби. Актори не донесли цього до мене. Насмілюся твердити, що наші актриси, на сьогодні часто-густо не досить інтелектуальні як особи, не досить

глибокі, щоб представляти те багатомільйонне юнацтво, яке громить і перемагає Гітлера. Хай на мене не ображаються присутні.

Бути в мистецтві репрезентантом радянського юнацтва сьогодні — завдання велике. Цю роль треба вести з особливо суворою відповідальністю, і талант свій слід берегти з особливою пильністю. Його так легко можна прогуляти, пробалакати на дрібничках. Так легко відстати від тих, кого зображуєш, і цим самим принизити їх перед світом, зробити менш розумними і менш дорогими!

Конкретно — хай на мене не ображається актор Алейников, коли він тут присутній. Алейников прийшов у кіно з дуже привабливими світлими якостями, а згодом — чи через те, що з ним серйозно не працювали, не вчили його жити, коли треба було вчити, а використовували його як доведеться, розкрадали його, — Алейников поступово перетворюється на екрані в сумнівній якості персонаж. Якийсь п'яний, що грає вже самого себе, істеричний, з безвольною посмішкою, безконтрольний, трішечки «скаженуватий». Він уже не працює, я не бачу контролю режисера. Він уже на екрані «як у себе вдома». І тому він, чудово сприймаючись в епізоді, перестає мене радувати при уважному, однак, розгляді серйозної ролі, він не доносить образ, спрощує власною недостатньою інтелектуальністю.

Я вважаю, що хороший, глибокий актор повинен бути серйозним громадянином. Актор повинен пам'ятати, що, виконуючи будь-яку роль, він вражає глядача не тільки в плані дорученої йому ролі, але й в особистому внутрішньому своєму плані, який осяває зсередини роль. І чим він значиміший, благородніший і глибший, цей особистий план, тим він більше збагачує, облагороджує роль. І навпаки. Ось з цим «навпаки», на жаль, нерідко доводиться мати справу. Біда, коли внутрішній план мілкий. Тому необхідно особливо піклуватися про виховання і освіту актора, щоб він міг стати гідним репрезентантом своїх персонажів, в усякому разі, бути на їх рівні.

Лежить відбиток, очевидно, побутової якоїсь недосконалості і на талановитому акторі Андрєєві, і на Крючкові.

Алейников, Андрєєв, Крючков, Бернес — як це мало

для нашої країни! Вони подобаються, і я ще раз повторюю: як це мало! Це вже небезпечно мало. Іноді я помічаю, що вони подобаються публіці потуранням її власній побутовій недосконалості.

Я колись назвав нашу кінематографію «кінематографією без поцілунків». У нас у фільмах не цілуються. Наші митці чомусь умовилися так виражати особливий стиль взаємовідносин наших людей.

Мені недавно одна дуже культурна молода жінка сказала: «Коли я дивилася фільм «Небо Москви», у сцені, де до пораненого Алейникова прийшла його наречена і довго м'ялася біля нього з удаваним наміром поцілувати його невідомо чому спітніле брудне обличчя, я здригнулася від думки, що вони, може, дійсно поцілуються, і відвернулася. На щастя, за велінням режисера, цього не сталося».

Я питаю, чому глядачеві стало неприємно бачити красивий людський порив молодят, юнака і дівчини, наших героїв? Чому?

Тому, що в даному випадку все у взаєминах героїв, у змалюванні їх характерів якимось так зроблено, так оформлено, що цього не хочеться бачити. Тому, що герой лежить брудний, тому, що він дещо брутальний і недорозвинений. Тому, що з самого початку сцени уже відсутня логіка почуттів і сцена позначена нарочитістю і фальшю і не відповідає життєвій правді та нашим уявленням про цю правду. І тому глядачеві робиться бридко. Це почуття невдоволення.

В ім'я чого це робиться? Мало того, що ми навмисне уникаємо красивих людських поривів, я помітив ще, що ми взагалі не любимо, коли на екрані люди стоять близько одне до одного. Я помітив ще, що у нас чомусь актори не люблять один одному дивитися зблизька в очі. Взаємини персонажів не досить зримо виявлені. Вони діють переважно на чималій відстані одне від одного, розмовляють голосно, відчувають себе більше доповідачами і проголошують одне одному репліки із сценарію, обмінюються репліками. Причому, як правило, обмінюються повільно, тому що реплік не вчать як слід. Чим гірше актор знає репліки, тим повільніше вимовляє їх, і це затягування, ця млявість надає їм непотрібної багатозначності і досадного невловимого присмаку фальші багатьом сценам.

У фільмах багато галасу, так само як багато й пострілів.

Хочу торкнутися ще одного «образотворчого» засобу боротьби режисера з красою у своєму фільмі. Це поганий одяг робітників і колгоспників. Наш народ погано одягнений. Ну й що ж? Я особисто, як художник, хочу розглядати це як тимчасове, в історичному розрізі короткочасне явище, в основі якого лежить наше хазяйське законне прагнення до державної економії. Йй було підпорядковане все наше життя протягом цілого ряду років. А під час війни економія набула для всіх і для кожного особливо величного вигляду, як один із засобів перемоги. Тому я хочу запитати вас, чи не слід нам з поганим одягом робітників і колгоспників якимось інакше поводитися на екрані, ніж ми часто досі поводитися? Чи не зайва це річ — показувати в фільмі багато поганого одягу, непоголених, неохайних персонажів? Я думаю, що зайва.

Пригадується мені одна фраза Анатолія Франса: «Якби переді мною стояла дилема вибору між правдою і красою, я, мабуть, узяв би красу, тому що вона ближча до істини, ніж гола правда, і вона для митця є справжнім учителем життя». Дійсно, що б ми знали про стародавню Грецію і Рим, якби не їхні архітектори, скульптори, художники, поети? Хороша думка. Я цим нікого не закликаю до лакування дійсності. Я апелюю до почуття міри і розуміння того, що велика кількість «голих правд», на зразок неголеності, бруду, незачесаності і обшарпаності, може задушити правду мистецтва.

До речі, чому першою ознакою нашого героя є неголеність, виробничі жирові плями, брудне обличчя — в будь-якій ситуації. Чому Алейников, який за фільмом працює в кабіні літака, зробленого за останнім словом техніки, чому він вилазить з нього з брудним обличчям, як кочегар з трюму, — мені це незрозуміло. Наче брудне обличчя є ознакою наддобрості, атрибутом геройства. Адже в житті це не так. А якщо іноді так, то на екрані це треба не культивувати, а в міру виправляти, щоб подавати глядачеві хороший приклад, а не утверджувати недоліки і не узаконювати побоювання красивого. Хіба не було в нас колись розмов, що наші робітничо-селянські актриси не повинні бути вродливими, що радянська актриса, коли вона не буржуазка, повинна бути дещо

простіша, грубіша. Ця гнила теорія і практика жила, утверджувалася. Захоплені цим винаходом, творці наче осліпли, не помічаючи краси наших людей. Подивіться на вулиці, в армії: як багато вродливих, облагороджених думкою про великі завдання дівчат і юнаків! Скільки гарних фізичною красою, гармонією рис і пропорцій! Скільки накреслюється уже багатств у зовнішньому образі нашої людини! Через два-три покоління ми будемо найкрасивішим народом з гармонійним поєднанням фізичних якостей, закладених у нашій природі, і розквіту внутрішніх якостей. Це вже близьке до масового здійснення.

А актриси наші сьогодні підстаркуваті, працюють домашньою: ні верхи проїхатися, ні грати, ні танцювати, і шкіра несвіжа. Це прикро. Багато якостей, за які держава гроші платить, відсутні.

Вийшла неув'язка. Буржуазну красу вигнали, а про свою красу — красу соціалістичного радянського суспільства — не подумали, словом, разом з водою вихлюпнули дитину й забули.

Коли я знімаю епізод або кадр, я завжди думаю, а чи буде це, крім усього іншого, ще й красиво? Якщо не буде, шукаю іншого розв'язання. І коли все зняте кінець кінцем одягається у не вигадане, але відібране святкове вбрання мистецтва, дорогого людям, я радію. Неохайність, поганий костюм, смакування убогості, побоювання вродливого обличчя перетворилися за інерцією (вибачте на грубій слові) у напівсвідому апологію убогості і бруду. Принцип старанного відбору образотворчих засобів, які максимально задовольняють естетичні потреби нашої радянської сучасності, повинен бути головним принципом. Це обов'язково.

Практичний мій висновок. Час нам покласти край нашому крохоборству щодо акторів. Я тверджу, що чим більше грошей ми будемо витратити на розв'язання проблеми актора, хай це обчислюється мільйонами, тим швидше і більше ми заробимо на цьому мільярди. Це моє глибоке переконання.

Одне маленьке практичне зауваження. Мені сподобався матеріал Бабочкина. Я хочу вірити, що він буде добрим режисером. У нього є «чуття» російського народу, тонке розуміння села, пейзажу. Я сказав би, що за час війни в цій справі у нас було не дуже благополучно, не

досить уваги приділяли саме російському. Найбільше це вдавалося Герасимову, Пир'єву. Зараз іде Бабочкін. Решта настільки захопилися війсьним і, за старою традицією, урбанічним або загальним, що російське якимось не було достатньо відображено. А шкода.

Практичне зауваження про матеріал Бабочкина: дуже багато поганих костюмів. Я не хочу порівнювати це з матеріалом, наприклад, «Райдуги». «Райдуга» слабка не тільки тим, що там дитинку затоптують, не тільки в цьому її натуралізм, авторський перебір. Там кількість жахливого, потворного, зневаженого, брудного, замученого, іноді дегенеративного досягає такого ступеня, що переходить у небажану якість: важко і неприємно дивитися. Є якась міра речей у мистецтві, нижче якої творець не повинен опускатися, тому що втрата міри обернеться проти нього.

[1944]

ПРО ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ

Товариші, насамперед прошу не вважати те, що я говоритиму тут, доповіддю чи виступом на тему: «Проблеми документальної кінематографії». Це тільки вступне слово до нашої сьогоднішньої бесіди.

Нещодавно ми дивилися тут фільм «Адмірал Нахимов». У цьому фільмі було чимало хорошого, вдалого, але було багато і невдалого, слабкого. Творці фільму виявилися людьми безпорадними, складається враження, що вони не вміють бачити дійсність. Подібне несфокусоване бачення світу я спостерігав у фільмі «Близнята», спостерігав і в цілому ряді інших фільмів. І прийшов до висновку, що в художній кінематографії втрачено якийсь гострий молодий зір на правду, тобто на життєву точність. А тим часом тільки вона й дозволяє митцям звільнитися від настирливого зайвого матеріалу і дозволяє жити у фільмі речам невидимим, тобто наповнює фільм величезним багатоплановим змістом, тим, що дороге працівникові кінематографа художнього, до чого він повинен прагнути.

Що саме я маю на увазі — зараз поясню. Я бачу на екрані костюми захисників Севастополя, починаючи від офіцерів і кінчаючи адміралом флоту. Пошиті вони з поганого матеріалу, поганими кравцями, не по мірці, не випрасувані, зім'яті, дешеві, і я не хочу вірити людям, які влізли в ці костюми. Вони мене не переконують до кінця. Такі самі зім'яті, дешеві, так-сяк пошиті кашкети. Як творці фільму допустили таке неподобство — для мене незрозуміло. Випирають декорації, фарби, випирають

приліплені чуби, баки, вуса, грим поганий. Офіцери відрізняються від солдатів не тільки умовними якостями — погонами тощо, але навіть і якістю гриму. Матроси представлені «натюрель», вони змащені маслом, а благородні офіцери змащені тоном, тією найогиднішою речовиною, що будь-якого актора робить мертвим і бридким. Чому це офіцер серед солдатів повинен бути такою розмальованою лялькою і не засмагнути на свіжому морському повітрі?!

Крім того, люди розмовляють дуже дивно: перебуваючи один від одного на відстані одного-двох метрів, вони розмовляють так, ніби одні з них на сцені, а другі — на гальорці. Творці фільму забувають про те, що в кінематографії гальорки не існує, а всі місця перші і навіть ближче. Через цю галасливість виникає порушення логіки почуттів і логіки думок. Причому галасливість може бути непомітною в одному кадрі, в чотирьох, у п'яти, але коли ви склали всі кадри, виходить, що відсутня логіка поведінки.

Я постараюсь проаналізувати, чому так виходить. Цілком можливо — і навіть напевно це так, — що обтяжені труднощами підготовчого періоду і всього кінематографічного господарства, як такого, або, може, позбавлені багатства і міцності уяви, здатності довго зберігати пристрасність уяви, творці фільмів на зніманні втрачають зв'язок між кадрами, живуть лише тими кадрами, які вони саме знімають, і роблять цим величезну помилку.

Що ж буває результатом такої помилки, результатом втрати всієї форми, коли робиться частина форми, тобто кадр чи епізод? Виникає побоювання, щоб, бува, цей епізодик чи кадрик не видався надто мало виразним. Можливо, режисери міркують так: я знімаю, а дирекція подивиться і скаже: «Ось він пішов, так якимось просто махнувши рукою, як і всі у фільмі ходять, і тому це не справляє враження». Режисер і думає: «Хай краще, ідучи, оглянеться, спіткнеться — треба якимось обіграти ходу». Починають обігрувати. Ніби й добре виходить: не просто пішов, а пішов інтересно, промовисто, не так, як інші, і сказав не так — крякнув, плюнув, кулаками помахав, як Наполеон III. А коли всі такі кадри складаються разом, виходить перевищення норми, необхідної для ситуації поведінки, фільм через це виходить сумбурний, і ви в

нього не вірите. Все ніби й правильно, але людей наче напоїли кокаїном, всі надто збуджені.

Ви всі дивилися фільм «Яка зелена була моя долина». Ви дивилися і фільм «Сім'я Солеван». Здавалося б, що в них особливого? Який там сценарій? Люди шість разів показані за столом. Ми сказали б: «П'ять разів треба вирізати. Раз посиділи — і досить». Або такий ніби нудний кадр: хлопець ходить, постояв, побурмотів, піднявся на верхній поверх. А з цих нудних кадрів, у яких гра артистів доведена до звичайної поведінки, створюється картина життя людського, глибока, хвилююча. Часом вона досягає великого пафосу.

Це результат того очищення від неправди, яке дозволяє в художньому фільмі жити тому невидимому, чого ніби й немає в сценарії, що не проголошується акторами, але що відчувається у всьому. І в жодному кадрі немає нічого такого, що б вас дратувало, примусило б вас якоюсь мірою вийти з-під впливу гіпнозу і чарівності цієї правди.

Щоб не переобтяжувати вашої уваги, я цими прикладами і обмежусь.

Ви можете спитати: «Навіщо, Олександр Петровичу, ви розповідаєте про все це? Яке відношення має це до теми «Документальні фільми»?» Мушу вам сказати — відношення має найбезпосередніше.

Мені довелося читати в журналі, як англійці хвалилися, ніби їхня художня кінематографія відзначається високою якістю реалістичного письма і що цим вони завдячують саме тому, що їх режисери художньої кінематографії пройшли через документальну кінематографію. Вони дивилися якийсь час на світ очима документальної кінематографії, тобто пройшли складний шлях повсякденного творчого зіткнення з світом таким, який він є. Цей світ береться у фільм тільки в тому разі, якщо він відтворений абсолютно точно. Інакше екран не терпить його, і такий кадр викидається. Отже, документальна кінематографія для працівників художньої кінематографії безмежно цікава саме тим, що загострює зір і вчить баченню речей, вчить мистецтву вираження, вчить тої точної і правильної поведінки людей, тої обстановки на екрані, без яких сумнівно, щоб художній твір вийшов цікавим або переконливим.

Позавчора я після чотирьох літературних варіантів

закінчив другу режисерську розробку сценарію «Життя в цвіту», про Мічуріна. Одночасно моя група і я підбираємо акторів.

Дозвольте мені на цьому питанні трохи зупинитися. Величезне значення має правильний вибір акторів. Працюючи над фільмом про Мічуріна, я поставив перед собою таку мету,— і це йде у мене якоюсь мірою від документальної кінематографії,— надати йому вигляду документального фільму. Мені хочеться, щоб у глядача створилося враження, наче це зняті дійсні, а не розіграні акторами події. Для цього деякі кадри зніматиму в погану погоду. Може, в ряді випадків я порушу красу кадра, може, часом порушуватиму композицію кадрів, так, наче я не встиг закінчити знімання, а люди договорили і пішли. Можливо, іноді буде темно — пізно прийшли на знімання, вже вечоріє, а мені підсвічувати нічим. Це вже режисерські прийоми. Але в основу всієї цієї роботи я кладу правильний вибір акторів. Мені хочеться так підібрати акторів, дати їм такі ролі, щоб їм найменше довелося пробивати дорогу до вашого серця через приклеєні бороди та вуса і найскладніший шлях перевтілювання. Мені хочеться, щоб навіть сама їх присутність на екрані і без гри промовляла, тобто щоб їм було легко грати в цьому фільмі.

Анатоль Франс десь сказав: «Не утруднюй себе, прекрасне народжується легко». Можливо, це і не зовсім правильно, але мені хочеться, щоб акторам було легко, а цього можна домогтися, якщо вони будуть відповідати своїм ролям. Мені здається, що на основі великого досвіду, який я маю в художній кінематографії, мою увагу до таких моментів ще більше загострила саме кінематографія документальна.

Закінчуючи цей виступ, я в думці звертаюся до режисерів художніх фільмів з пропозицією, якщо й не йти спеціально працювати в документальну кінематографію, то хоча б під час прогулів і простоїв взятися за цю благородну і цікаву справу, щоб набути навиків більш яскравого і точного бачення світу і речей, яке так згодиться їм в їх роботі.

Тепер я хочу торкнутися кількох моментів, що стосуються завдань нашої документальної кінематографії.

Тут висловлювалася думка, що існує жанр фільмів документально-художніх, до якого зараховуються

зокрема і ті два фільми, що їх зробив я на студії документальних фільмів.

Я повинен сказати, що це питання мене не хвилює. Можна називати ці фільми документально-художніми, можна не називати. Я більше схильний не називати. Давайте зупинимося на гарній, скромній назві — документальна кінематографія, — і розберемося в тому, що надає їй таких якостей, що навіть виникла ідея дати їй пишну назву — документально-художня кінематографія.

Моя особиста практика привела мене до висновку, що в основі якості фільму лежить слово і монтаж, підпорядкований слову. І що б ми не говорили, все-таки, коли ми монтуємо фільм, уже якийсь, хоча ще й не написаний, дикторський текст складається в нашій уяві. Відбувається дуже складний процес, ніби біжить пара коней, які весь час одне одного обганяють. Спочатку все йде в матеріалі, потім слово випереджає монтаж. Я вважаю, що це треба дуже добре пам'ятати, а потім, коли з допомогою такого відчуття душі фільму він уже створений, починається оформлення — додаються останні штрихи, фільм чіткіше спрямовується.

Візьмемо, наприклад, кадри, які привозили з фронтів оператори. Протягом кількох років вони відігравали роль насіння. Це було насіння, але це не були дерева. Насіння це в монтажних кімнатах проростало. Привезене з одного й того самого місця — з фронтів, воно мало вигляд гармат, пожеж, руху військ тощо. Чому ж виходили різноманітні фільми (а вони виходили дійсно різноманітні)? Час від часу насіння діставали з кошиків. Якось я доручив Юлії Іполитівні Солнцевій зібрати мені весь непотріб, все «насіння» з кошиків студії. Вона бігала по студії, всі говорили: «Солнцева збирає непотріб». Їй давали його — все, що хтось випадково зняв. А з цього непотребу вийшов славнозвісний «Весняний наступ». Це те насіння, з якого вирости патетичні сцени, сцени бур, завірюх, наступу військ.

І коли все це було зцементоване високим змістом в словесному вираженні — дикторському тексті, — тобто коли все було завершено, — з непотребу вийшла коштовна річ. Мені це нагадує один момент з мого сценарію, коли Мічурін каже, що після щеплення виходить гібрид. Гібрид виростає, а яким він стане деревом — невідомо. Може вийти дерево і таке, й інакше, залежно від того,

яке щеплення, як спрямувати ріст. Не обов'язково вийде саме це, може бути і друге, і третє, так із одного й того самого матеріалу може вийти фільм і такий, і інакший, більш піднесений і менш піднесений, може вийти фільм епічний, може вийти довгий журнал тощо.

Висновок щодо цього я роблю один: усім світом визнано, що за час війни радянська документальна кінематографія зробила дуже багато. У Великій Вітчизняній війні відбулося ніби друге її народження в більш високій якості. Це вже був могутній голос справжнього історичного звучання.

Наші фільми пройшли по земній кулі і пронесли славу воїнів радянського народу, його героїв так, як герої пронесли свою славу зі зброєю. І щодо цього, то, незважаючи на труднощі, на деякі часом неполадки, на брак далекоглядності в якійсь окремій ділянці роботи, треба сказати, що зроблено надзвичайно багато, і це не може не залишити сліду для майбутнього. Нагромадження зроблені дуже великі.

Але все ж таки, мені здається, вони ще недостатні. Багато людей було залучено в документальну кінематографію. Але можна було залучити ще більше.

І от, товариші, закінчилася Вітчизняна війна, повернулися з фронтів кінооператори і кінорежисери. Одні повернулися на поїздах, інші на автомашинах — на вантажних, на легкових, на відомчих, на власних, одні менш, інші більш прославлені, але взагалі повернення наших кінооператорів і кінорежисерів додому було якесь красиве. Здавалося б, натхнені перемогою країни, народу в цілому і своїми власними перемогами, працівники документальної кінематографії зі своїм гордим прапором одразу рушать до нових перемог. Не ображайтесь на мене, коли я дозволю собі сказати, що зараз такого наче не відчувається. Буває часом, що коли операторові пропонують поїхати в якесь місто на Уралі, в Томськ або Омськ, він відповідає: «Не поїду». Така тенденція є, і над цим питанням треба трохи подумати. Що це неправильна тенденція, тричі неправильна, — не може бути сумніву, і багато говорити про це не варто.

Ми вважаємо, що любов до Батьківщини повинна бути саме любов'ю до Батьківщини, а не ідеєю Батьківщини. Любов до народу — це служіння народові, а не ідея служіння. З цього треба виходити, розглядаючи

завдання, які вже зараз постали перед нами щодо дальшого розвитку нашої документальної кінематографії.

Я думаю, що на цю тему слід сьогодні поговорити. Може, товариші визнають за потрібне доповнити моє вступне слово, дати більш широкий і глибокий аналіз зроблених фільмів «Сталінград», «Битва за Радянську Україну», які поклали початок новому етапові роботи в кіно. Я особисто кінець свого вступного слова хочу присвятити ще одному питанню.

Пам'ятаю, років два тому в розмовах про кіно ми всі погодилися на тому, що документаліст є своєрідним повпредом народу перед людством, що людство бачить країну так, як він її зняв, що він є своєрідним перекладачем і коментатором. Отже, роль документаліста величезна. Коли ж іще врахувати, що нашу державу історія, неминучий історичний хід розвитку людства висунули у центр світу як державу переможця і визволителя народів і що в зв'язку з цим спостерігається винятковий інтерес до нас в усьому світі, то стає ясно, що роль документаліста тепер особливо важлива.

Дозвольте викласти вам ті міркування, які виникли в мене з цього приводу, коли були визначені теми і завдання сьогоднішнього вечора. Почну з деяких прикладів. Знімаючи фільм «Щорс», я їздив у Чернігів. Там довелося гостювати в заступника голови облвиконкому і начальника обласної міліції. Вони мене вітали дуже гостинно, на столі — красивий графин, господарі чемні і привітні. Коли вони увечері йшли в обком, я пішов разом з ними. Переходили місток через річку Стрижень, яка протікає кроків за п'ятдесят-сто від будинку цього, вибачте, «віце-губернатора». Я й питаю його: «Скажіть, Петре Максимовичу, як називається ця річка?» Він говорить: «Та яка це річка! Не знаю, як вона називається. Ви завжди про таке запитуете, а вам відповідай». Я йому сказав, що ця річка називається Стрижень, що є пісня про неї. Потім я його питаю: «А коли засновано місто, в якому ви начальником?» Він теж не знає. Тоді я йому кажу: «Не ображайтеся, адже більшість з нас не знає. А хто збудував собор і чим він відомий?» — і цього не знає.

Інший приклад такого самого порядку. Ідучи в Кам'янець-Подільський, завітав я в місто Меджибож, засноване в XII столітті. Я поїхав подивитися замок, збудо-

ваний у XIV столітті. Це цікава грандіозна споруда. Богдан Хмельницький брав його кілька разів. Подвір'я цього замка являє собою вікове кладовище. Під'їжджаю до замка — сидять там люди. Питаю у них, що це за замок, — не знають. Це було 1 Травня. Я розшукав завідуючого — і він не знає, що це за замок. У більшості міст існує якась дивна «традиція» — байдужість до старих історичних споруд. Дозвольте їм висадити в повітря який-небудь старий кремль і поставити гараж, вони це зроблять залюбки. Вони вважають, що це — старе, не красиве, не варте уваги. У нас є така зневага до пам'яток старовини, до культурних цінностей, створених нашими прапрадідами і прадідами. Честь і хвала нашому народові, який так блискуче захищав Батьківщину! Та іноді отак подумаєш собі: все це чудово, але дуже важливо, щоб разом з тим було і глибоке розуміння цінності пам'яток старовини, які ми скоро вже можемо втратити.

Для нас утрачений Новгород, який висадили в повітря німці, в руїнах Псков. Два найбільших музеї стародавньої російської культури загинули навіки, відновленими бути не можуть. Ми їх для нащадків не зафіксували, так само як не зафіксували приленінградські скарби архітектури внутрішньої і зовнішньої.

Якщо проїхати по всьому Радянському Союзу, пройтися в думці по всіх епохах, можна знайти безліч блискучого, дуже цікавого матеріалу, який необхідний як духовна пожива для виховання наших громадян. Ось вам одна з ділянок роботи, і ця робота може зайняти кілька років. Тут не буде пожеж, ефектних сцен, не буде озвучення, але при уважному і глибокому вивченні можна знайти такі якості і таку красу, так вдосконалити своє уміння все це зображувати, що це перевершить і силу воєнної теми.

Крім того, хочу звернути вашу увагу на таку проблему, як проблема пейзажу. Адже у нас, в художній кінематографії, — це я повертаюся до початку мого вступного слова, — дуже погані справи з пейзажем, тобто з показом країни.

Американська кінематографія в основному базується на павільйоні. Наша кінематографія має багато натури. Засилля павільйону я вважаю мінусом, а не плюсом американської кінематографії. У них цей мінус викликаний інтересами наживи: аби швидше випустити фільм.

Але дуже шкода, що ми зараз боїмося показувати пейзажі, тобто показувати країну. Дуже прикро, коли на пейзаж ми дивимося, як на натурний майданчик. Шкода, що пейзажі наших фільмів мають підмосковний характер. Вибором пейзажу, який міг би збагатити кінематографію, показати країну в усіх її особливостях, досі мало цікавилися.

Не вважайте це за похвальбу або саморекламу з мого боку, але в мене іноді складалося враження, що в моїх старих художніх фільмах була певною мірою представлена Україна. Вона лишалася в свідомості людей всього Радянського Союзу: ось Україна, ось вона яка. Росією — мені здається — так не займалися. Мені у фільмі про Мічуріна хочеться зайнятися цим. Я хочу показати поезію всіх пір року і всіх пір дня в середній Центральній Росії. Хочу знайти в них красиве, ліричне, щось таке, що б радувало людське серце. А так вийде, тільки якщо це йтиме від правди, від безпосереднього сприйняття краси рідної країни.

На темі «Пейзаж» мені хочеться зупинитися довше. За двадцять років моєї роботи в кіно мені багато разів доводилося чути запитання від різних людей: «Чому в нас нема краєвидних фільмів?» Про це говорять усі, починаючи від академіків і кінчаючи робітниками. Я й сам запитую: чому не було досі краєвидних фільмів, чому ми не показуємо країну? Чому б нам не показати Радянський Союз, чому б нам не зробити собі і всьому світові цю величезну приемність, чому б нам не відкрити широкі можливості для працівників художньої кінематографії?

Було б доцільно, на мою думку, перебудувати програму наших кінотеатрів таким чином, щоб у них ішла не тільки хроніка і художні фільми, а щоб перед демонструванням художнього фільму у хроніці давати частину етнографічну. Таким чином, протягом року ми мали б змогу показати п'ятдесят два, а то й більше цих чудових витворів кіномистецтва.

Я особисто в першу чергу дав би кольорову плівку операторам, які роблять такі зйомки. Я хотів би бачити Радянський Союз у кольоровому зображенні. Я пройшов на Далекому Сході близько шестисот кілометрів пішки. Це друга батьківщина мого серця, і зараз я звертаюся до неї в думці. Якби я зараз міг туди поїхати, то з радістю знімав би там і взяв би обов'язково кольорову плівку, бо

восени там є уся палітра, яка тільки існує в природі,— навіть повітря кольорове, і небо міняє колір від пишного полум'я в природі. Восени там все хвилюючо прекрасне. Але це не знайшло свого відображення в наших творіннях.

Мені здається, що створення етнографічних кіноарисів, які можна знімати сотнями, коли не тисячами, для роботи над якими можна залучити кращих операторів і кращих режисерів і в яких можна спробувати розв'язати таке завдання, як опанування кольорового пейзажу,— це велика і важлива справа.

Фільм «Мічурін», який я зараз знімаю,— кольоровий фільм. Мені кажуть, що в павільйоні кольоровий фільм знімати можна, а на тлі живої природи — ні. Але треба пробувати і це робити. Я вважаю, що все можна. Створення етнографічного фільму і, по можливості, кольорового — одне з найневідкладніших і найцікавіших завдань: показати народам радянських республік те нове, що з'явилося в нашій етнографії, показати нові народні пісні, звичаї, красу рідної землі, яка годує нас не тільки хлібом, маслом, але й багатьма звичаями, уявленнями, піснями, думками, відчуттям вітчизни наших батьків, дідів, прадідів і наших нащадків. Це відчуття вітчизни треба подати у фільмах так, щоб головне, олюднене, сердечне, дороге прозирало в кадрах, щоб це було не відпискою, а справжнім життям. З кольоровою плівкою, з тим досвідом, що є в нас, з досвідченими операторами в нашій кінохроніці ми можемо претендувати на це.

Позаминулого року я поставив перед собою одне завдання. Я думав: коли почну крутити художній фільм, то одночасно протягом п'яти років зроблю кілька документальних фільмів. І я визначив їх для себе так: зніму Україну по річках. Один фільм буде — Дніпро, другий — Псьол, Ворскла, Черемош, Буг і т. д. Беру життя річки: річка літня, осіння, зимова, весняна, вона ж буденна і святкова, ранкова, денна і вечірня, річка в свято і будень, річка дівчоріч і старих, річка дівчат, річка праці, річка рибалок, річка історії, річка подвигів, річка героїки, річка пісень. На кожній річці є свої пісні — і все це треба показати. Мені здається, що це та форма, яка дозволить художникові якось не по-казенному, а наче опетизовано, хоч насправді зовсім реалістично, в усьому комплексі життя підійти з широко відкритими очима до

землі, припасти вухом до неї і послухати світ. І на тлі всього цього, про що я говорив і про що ще багато можна говорити,— наша людина. Я вважаю, що необхідність показу типового в житті нашої країни, показу основного в політичному і економічному житті — це щось, що само по собі зрозуміле. Але при цьому не слід забувати, що в основі такого показу і на чільному місці в ньому повинна бути наша радянська людина. Її гідність, її краса, внутрішня і зовнішня, яку також треба виявляти і також треба пропагувати. На цю тему можна зробити цілу доповідь.

Недавно, вивчаючи матеріали про Мічуріна, мені довелося познайомитись з двома документальними фільмами про нього, які йшли в Америці. В хвалебних рецензіях на ці фільми мені зустрілось таке речення: «Дуже шкода, що в фільмі, в якому так добре розказано про досягнення Мічуріна, не показаний сам Мічурін». Його особі присвячено там метриків шість. Таке зневажливе ставлення до людини — це біда.

Ось чому над питанням зображення людини документалістам треба буде особливо подумати і добре посушити голову. Я маю на увазі те необхідне і в достатній мірі красиве та добре виконане зображення, яке показувало б людину в її найкращих і найдостойніших якостях.

На цьому дозвольте мені своє вступне слово і закінчити.

[1946]

ПРО БІОГРАФІЧНИЙ СЦЕНАРІЙ

У мене враження від лібретто надзвичайно приємне. Я відчув справжню радість від майбутнього сценарію, який тут, без сумніву, закладений.

Автори спочатку зробили надзвичайно тактовний і дуже красиво написаний вступ. Ця публіцистична частина тут потрібна, оскільки вона впливає з самої теми.

Критичні зауваження Дмитра Івановича Єрьоміна торкаються того, щоб переводити біографічні сценарії з площини політичних ситуацій, складних, деколи одноманітних, у площину власне наукових дерзань. Я вважаю, що це правильно. Але, з другого боку, творчі дії завжди пов'язані з політично-соціальними моментами. Тому я вважаю, що цей нахил, який існує зараз у лібретто (тобто значне превалювання ситуацій суспільної боротьби), тут принаймні доречний і закономірний.

Чи можна вважати це лібретто задовільним? Я вважаю, що в ньому уже видно картину. І чергування епізодів, і сама їх наявність можуть в якійсь мірі ще змінитися. Основна тема, яка викликає такі сумніви і яка стоїть у центрі цієї суспільно-політичної боротьби,— це тема німців. Що б там не говорили, але факт залишається фактом, що це була саме епоха мирного економічного завоювання німцями Росії. Історія Росії саме пов'язана з впливом німців на її економіку, на політичне й суспільне життя. Це питання величезної ваги. Я не раз чув, що ми перемогли Німеччину, але німецький фашизм ще живе й коріниться в деяких державах. І я вважаю, що для нас, для нашої радянської кінематографії тема розши-

фрування всієї німецької історії по відношенню до Росії, всіх завойовницьких планів німців повинна бути відображена в мистецтві. Це не буде перебільшення, це буде необхідне загострення деяких питань. Коли це стосується Менделєєва, стосується питань, якими він займався,— це важливо і потрібно.

Чи є характер у Менделєєва? Може, як для лібретто, то його тут і не досить.

Тут ми можемо побажати авторам зробити все можливе, щоб це була жива людина з живим характером.

Тут я хочу сказати, з чим я погоджуюсь з товаришами. Я згоден, що треба ще якимось збагатити біографію Менделєєва більшим розвитком внутрішньої лінії, дати більше теплих, домашніх місць. Це по-перше. По-друге, хочеться бачити його і серед представників суміжних галузей науки і мистецтва, що, звичайно, надасть цій речі особливої принадності.

Не відчув я однієї сцени, чи вона випала, чи про неї, може, забули. Це сцена, де його не обрали. Це надзвичайно драматичний момент залишення ним університету. Тут виявляється характер людини, благородство і висота менделєєвської колосальної фігури. Цю сцену, здається мені, треба зробити.

І, нарешті, є ще одне питання, яке хотілося б розв'язати. Мені здається, що тема Менделєєва була якимось пов'язана з ідеєю атомної бомби. Я, звичайно, говорю в широкому розумінні. Недаремно ж ви згадуєте братів Райт. Якимось так у нас траплялося, що багато великих винаходів всесвітнього значення починалося в Росії, але вони не були здійснені, а потім їх приписували іноземцям. Це була трагедія нашої культури. Вважаю, що цей момент треба було б підкреслити,— момент дерзань російського геніального винахідника, передової людини свого часу. В цьому випадку у нього відчувається якийсь романтичний, як у справжнього дослідника природи, потяг до питань, які він розв'язував, розуміння і передчуття майбутніх економічних відносин, майбутньої економіки. І мені хотілося б, щоб саме це було якимось узагальнено і більше підкреслено.

Значення цього сценарію, сценарію про надзвичайну людину,— велике. Менделєєв не просто вчений. Він — творець таблиці елементів, учений, єдиний у світі, один на тисячоліття. Треба показати, як він створював цю

таблицю. Це дуже важка річ для показу, глибоко прихована і нединамічна. Тому все питання тут у висловленнях, в якихось цікавих співставленнях, зустрічах з цікавими людьми, наприклад, з Репіним. Якщо спрощувати лібретто, то можна за рахунок темних фігур минулого — їх тут більше, ніж треба. Ще треба б у цей сценарій ввести якісь світлі постаті нашої культури. Тоді й сам Менделєєв буде не таким одинаком у темному царстві.

Тепер про сюжетну лінію. Сьогоднішній кінематограф говорить нам про те, що з сюжетом ми можемо поводитися інакше, ніж у класичному кінематографі. Вважаю, що будувати сюжет можна і так, як тут. Тут є якісь свої внутрішні ходи, і боятися відсутності якоїсь закрутки або явної нестрункості, яка ще буде ліквідована в сценарії, не слід.

Вважаю, що цей сценарій повинен бути одним із основних для роботи нашої студії. І коли ми його зробимо на справжній ідейній висоті, то зможемо сказати з задоволенням, що здійснили велику справу.

Питання про те, що сценарна студія повинна займатися не лише розглядом сценаріїв і лібретто, назріло давно. Мені, щиро кажучи, як членові редколегії, стало трохи нудно, і якимось пропало бажання працювати.

Бажання працювати пропадає з двох причин — поперше, через те, що, крім розгляду сценаріїв, нема ніякої теоретичної роботи, по-друге, — що навіть ця робота, висловлення з приводу сценаріїв, не систематизована. Кожний член редколегії має законне право хоч би в кінці року прочитати стенограми своїх висловлювань на редколегії. Тоді буде видно, що він недаремно попрацював у студії, має матеріал своєї роботи, який може для чого-небудь і придатися.

Бажано було б мати в студії такий штат, який би цим займався. Для цього, може, навіть треба збільшити штат.

Зараз же наша робота якимось спрощена. Ми займаємося своєрідним теоретичним самопливом.

Для мене до цього часу залишається незрозумілим одне: картина дає державі сотні мільйонів карбованців прибутку, особливо зараз, і мені здається, що це повинно б змусити нас подумати про асигнування на речі, про які я тільки що говорив, щоб ми не були такі бідні.

Треба добитися, щоб у нас був культурний, доброякісний апарат.

Ось ми, сценарна студія, за два роки роботи ні разу не запросили сотні гостей і не сказали: у нас сьогодні свято, ми зробили з такими-от авторами такий-от сценарій, хочемо його вам прочитати, обговорити з вами. Це мало б великий резонанс, і від таких «прем'єр» наша робота дуже виграла б.

Потім я вважаю, що ми зобов'язані вивчати сценарні справи в республіканських студіях. Комусь треба доручити дослідити цю справу, зробити доповідь, а потім і прийняти практичні пропозиції.

Наша сценарна студія повинна взяти на себе це почесне завдання і в якійсь мірі заповнити недостатність культури й професійного уміння на національних студіях, де справи, по-моєму, досить сумні.

30 березня 1946 р.

ПРО СЦЕНАРІЙ КІНОФІЛЬМУ К. ЛЬВОВОЇ „КОЛГОСПНИКИ“

Почну зі вступу. Зараз я пишу п'єсу про колгосп. Можливо, це буде цикл, в який ввійдуть три п'єси:

- 1) початок, виникнення колгоспу, знищення куркульства;
- 2) колгосп у Вітчизняну війну;
- 3) сучасний колгосп.

Коли б удалося здійснити цю роботу, то це було б найважливішим, що мені хотілося б здійснити за своє життя. А тому те, що я оце прочитав, і розмови, які чую зараз,— це все дуже дороге для мене. І ставлення до цього сценарію — не звичайне ставлення, хоч і до інших сценаріїв я ставлюсь з якнайбільшою увагою.

Дуже давно я був у колгоспі. І коли б мені зараз запропонували на вибір найцікавішу закордонну подорож чи поїздку в колгосп, я поїхав би в колгосп — так мені хочеться туди поїхати, настільки я впевнений, що знайду там для творчості багато чого дорогого.

Але недавно я був у колгоспі дуже недовго — лише одну годину і двадцять п'ять хвилин. Це коли випадково дивився у Большакова картину «Майстри високих урожаїв». Ця картина справила на мене надзвичайно сильне враження. Вона знята новим методом. Оператори заздалегідь були прикріплені до певних колгоспників. Це нова документальна картина, яка має багато повчального.

І я подумав собі: чому б не створити картину про колгосп, який розкинувся на широченній зеленій рівнині без гір, без проваль, на рівнині без кінця-краю, з безмеж-

ними далями, колгосп, в якому живуть люди такої ж вільної психіки і ясних взаємовідносин. Там безліч найдорожчих і дуже цікавих можливостей.

Але в цій картині мене неприємно вразило одне: під час польових робіт люди працюють і вдень і вночі, їдять на ходу, сплять мало. Навіть дітей, закутаних у ковдри, возять матерям на поле. Вони беруть їх, годують і віддають назад. У операторів, які знімали цю картину, не вистачило такту підняти це життя в побутовому плані. Бо існує і день, існує й ніч. Одні вночі хочуть відпочивати, другі — обійматися, треті — співати. Крім дідів, та бабів, та ще тих, що годують дітей, багато є людей проміжного віку, які прикрашають життя. Взяти хоч би дітей чотирьох-п'яти років. Це ж цілий світ радісного, прекрасного! А в цій картині немає чудових літніх вечорів, коли гуляють хлопці й дівчата, немає пісень. Коли б це було, то фільм зробив би величезне враження на глядача.

І все ж, проглянувши фільм, я відчув, ніби зробив подорож по нашій країні, побачив у ній дуже багато нового й цікавого — нові виробничі відносини на новій землі, нову термінологію, нові знання, нові знаряддя виробництва. Переді мною на екрані проходили тисячі державних діячів, які виростили з колись знеособленого одноосібного селянства. Тому-то я й вважаю, що в кінематографії колгосп — найдорогоцінніша, найзначніша і найцікавіша тема. Найцінніша уже хоч би тому, що обіймає життя великої сили людей. Ця тема буде ще грандіозніша, коли її вирішувати з позицій явно відчутного, творчого становлення прогресивного, того, що є новим на землі, в житті людства. І я гадаю, що все це повинно існувати, як високе і чисте звучання в атмосфері, в повітрі картини, незалежно від того, який би фільм ми не ставили, чи в комедійному, чи в драматичному жанрі, чи у відтворенні народного епосу. Цьому піднесеному звучанню необхідно приділити якнайбільше уваги. Для цього треба, мабуть, дотримуватись якихось пропорцій у поданні нової зовнішності, вдачі, інтелекту, мови, особистих відносин, гумору, дозування тих чи інших відносин. От саме щодо цього в даному сценарії, дуже цінним і кращим від багатьох читаних мною на колгоспну тему сценаріїв, — треба ще дещо продумати.

В основі це непоганий сценарій. Але він ще не викри-

сталізувався, по якій би координаті уявного кристалу ви не заглиблювалися в цю картину. Чи взяти обсяг (сценарій дуже великий, має 111 сторінок), чи що-небудь інше.

Про дещо і хотілося б зараз сказати. Не хочу лише торкатися редагування сценарію, бо це забрало б чимало часу. Висловлю лише деякі загальні зауваження.

Почну з простого. Я не знаю, як ви поставитесь до назви «Колгосп»? Може бути й така назва, але коли вже її брати, то треба заради неї підняти все на величезну височінь, бо колгосп — це величезна тема, найбільша тема сучасності. Це тема Жовтневої соціалістичної революції. Так от: залишиться назва «Колгоспники» чи не залишиться?

Автор. Ні.

Отже, слід цю багатообіцяючу назву вважати умовною. Далі мені здається, що в цьому сценарії є певна жанрова невизначеність. Як не дивно, цю картину я не сприйняв як комедію, хоч автор і має безсумнівний талант щодо зображення комедійного, гумористичного. Те, що в картині забагато комедійного, а фільм не комедія (бо я не відчуваю тут комедійного вирішення), то це вносить деяку диспропорцію. Багато гумору в народній темі свідчить про те, що народові властивий гумор, що народ здоровий, розумний, дуже енергійний, — це все радісно. Але коли ми не ставимо комедії і все це залишаємо поза комедією, тоді потрібно, щоб гумор у такій великій кількості проектувався на фоні якихось речей не гумористичних, але дуже чітких, дуже яскравих і значних.

Тут Дмитро Олексійович Полікарпов говорив і про те, що таке колгосп, і про високу ідейність перетворювачів землі — колгоспників. Оце і є основним. І на цьому фоні треба переглянути гумористичні сцени.

Друге, на що я хотів би звернути увагу, — це на нечіткість і бідність одного мотиву, який у цьому фільмі, здається мені, вже визначається і, отже, повинен бути основним мотивом. Я маю на увазі нечіткість і слабкість вираження любовної лінії Сіми, з одного боку, і Василя — з другого. Це слабке місце. По цій лінії теж треба особливо багато попрацювати. Ви вже знаєте мої погляди щодо цього. Я завжди ставлю рахунок до наших авторів. У нас завжди якось не досить приділяють уваги тому, що називають любовними відносинами. Якщо

беруть тему кохання, то спочатку він і вона повинні образати одне одного, лаятися, а потім одружитися.

Саме в цьому фільмі треба б знайти і показати якийсь нешаблонний метод, показати велику, витончену ніжність з обох сторін, натхненність закоханого, якесь піднесене розуміння, відчуття світу, природи, людей, спрямованість, мрії цього кохання. І це кохання може стати крилами даної картини. Початок сценарію я сприймав так-от: зустрілася чудова пара — молода комуністка і молодий комуніст. Вони починають пізнавати одне одного. Спочатку їхні відносини дуже стримані, вони називають одне одного на «ви». Потім їхні почуття ростуть на природі, серед цікавих, різноманітних людей. Чому б і вам їх так не сприйняти і не оспівати цей образ і цей стан? Здається мені, що найбільш ділові питання разом з цією темою дали б надзвичайно цікавий і прекрасний ефект і добре б сприймалися. А так ця тема недовершена.

До речі, ще б просив звернути увагу в сценарії на таке: занадто вже багато у фільмі худоби, биків, волового м'яса і всього іншого. Навіть одне місце прикро вразило мій слух і мою душу — закохана пара, він і вона, розмовляють, і тут же десь поруч ходять корови чи бики. Є там щось подібне. Це помітили й інші товариші. Ми говорили про це з Дмитром Івановичем Єрьоминим. І ще чимало там такого смакового. Може, тому, що я в силу своєї природи любив розмовляти з конем, і дід мій з кіньми говорив, а корів ми тільки лаяли. І в піснях чомусь все одні коні: «Ой коню, коню, коню вороненький». Це товариш, друг, а бик більше йде на м'ясо, асоціюється більше з їдою. Мені здається, що це бичаче середовище в деяких місцях трохи безтактне.

Переходжу до найголовнішого питання, що стосується не матеріалу сценарію (тут він чудовий), а конструкції сценарію. Що необхідно в ньому виділити і навколо чого треба рухатися? І тут може бути багато рішень. Можна уявити таке вирішення, що про нього тут згадували, — провадиться яка-небудь кампанія, яка й спрощує вирішення питань. Наприклад, у розпалі збиральна кампанія — і все. Але ж це дія. А де будуть вчинки, думки?

До двадцять четвертої сторінки в сценарії нічого не відбувається. Композиція дещо розтягнута (це не докір).

Може, треба було б так побудувати картину: Сіма — колгоспна красуня, їй сподобався хлопець з іншого колгоспу, хлопець, не позбавлений позитивних якостей. От вона з ним і одружується. А колгосп цей відсталий, хоч і змагається з Сіминим колгоспом, — своєрідні Монтеккі і Капулетті. Потім показати, як Сіма, молода комуністка, стає «царицею» колгоспу, що вона з цього колгоспу робить. А вона своєю енергійністю, яскравим положенням, молодістю може зробити дуже багато.

Інше вирішення: залишити все так, як і є, і піти по лінії скорочення потрібного матеріалу. Тоді слід збільшити роль Василя, збільшити роль Сіми, якимось розв'язатися з Ліпилом. До речі, він дивує мене ще й з іншого погляду. Крім того, що він принциповий ледар, у нього ще й чудна мова. Висловлюється він якимось зовсім не так, як личить голові, а якимось по-міському. Голови колгоспів трохи інакші.

Чи треба фільм закінчувати оцим самим традиційним весіллям?

І останнє побажання у мене таке: як би було чудово, коли б у такому фільмі, та й взагалі в багатьох наших картинах, де-небудь, де людина залишається на самоті (або й з коханою), припасти вухом і серцем до землі, образно кажучи, послухати її і подумати... Хотілося б, щоб тут було де-небудь таке осердечення образу, людини мислячої, комуніста. І коли б це сталося десь у кінці картини, серед широких степів, під високим небом — це, може, і був би найцікавіший кінець. Призначення картини дуже вірне, але потрібно ще щось. Треба зробити ще якийсь поетичний крок для закінчення фільму.

Прошу вибачити, що висловив трохи сумбурно свої думки і враження, але повторюю, що це цікава картина, в якій багато дорогого, інтересного матеріалу, але цей матеріал ще не зібраний як слід і перебуває в стані великої жанрової диспропорції.

2 лютого 1948 р.

ПРО КНИГУ М. О. ЛЕБЕДЄВА „НАРИС ІСТОРІЇ КІНО СРСР“

Я говоритиму дуже небагато. Може, мені, як одному з тих, хто поставлений в цій книзі на суд історії, більше личило б і зовсім утриматися від виступу. Але є деякі мотиви, які примушують мене все ж сказати кілька слів, та й то більш з приводу висловлень товаришів, які я тут чую, аніж про саму книгу. До того ж, я й не прочитав усієї книги. Купив її лише вчора, приніс додому і, природно, в першу чергу прочитав сторінки, присвячені моїй творчості. І повинен сказати, що після цього мені стало трохи сумно. У мене раптом склалося таке враження, немовби я неправильно прожив своє творче життя і робив не те і не так, як думав це робити, коли ішов у кінематографію 22 роки тому. Чи так це? Я не скажу, що прожив життя точно по накресленому плану, по лінійці, але чи такий я справді у кінематографії?

Кілька років тому завітав до мене на квартиру кандидат кінематографічних наук товариш Гридасов, який сидить зараз тут. Взявши у мене весь мій, небагатий правда, архів, він написав про мою творчість дисертацію, захистив її і одержав звання кандидата наук. Матеріалів мені, звичайно, не повернув, нічогосінько з написаної дисертації не показав, хоч я чув, що вона жахлива. І кілька книжечок про мене, що їх написали колись давно українські товариші, теж були слабкі, некваліфіковані.

Багато років я мріяв про викладацьку роботу, якої так і не удостоївся. Часто думав, чому я не викладаю

у Всесоюзному державному інституті кінематографії? Мені здавалось, що я міг би викладати. Чому я не професор, не доктор кінематографії? Чому я фельдшер поруч з Гридасовим і іншими «ученими»? Відповідь на це я знайшов, прочитавши в книзі сторінки про себе і послухавши виступи критиків. Тому, що я — працівник «національної» кінематографії, який зробив чимало талановитих помилок, — «незрозумілий масам».

І ось, думаючи про все це і прислухаючись до того, як висловлювались товариші про творчість товариша Кулешова, з якого зробили ледве не основоположника нашої кінематографії, я (якого автор, до речі, називає сином селянина і колишнім сільським вчителем, хоч я ні тим ні другим не був і не розумію, чому навіть в цьому автору потрібна була така вільна гра фантазії) подумав: а чи немає часом у цьому інституті кінематографії якщо не кумівства, то чогось подібного, якоїсь благодущності, самовихваляння, цехової замкненості або якихось інших інерцій, які довели автора до цієї книги? Бо ця історія народилася в інституті кінематографії, отже, там саме так і навчають студентів.

Я хочу сказати кілька слів про себе, про ті причини, які змусили мене стати працівником кіно, а також і про ті завдання, які я поставив перед собою, ідучи в кіно. Я пішов працювати в кінематографію 1926 року з Харкова. До цього я три роки працював газетним ілюстратором, карикатуристом, а дома займався живописом. Був єдиний стимул, що змусив мене покинути живопис, який я люблю й сьогодні, — це прагнення до найбільшого коефіцієнта корисної дії своєї творчості для народу. Тоді я побачив це в кінематографії і пішов туди.

Для мене кінематографія завжди, з самого початку роботи і по сьогодні, була і є перш за все політичною, суспільною діяльністю. Я розглядаю її як найдосконаліший засіб висловлення думок і почувань народу, моїх сучасників, який дає мені, художникові, громадянинуві СРСР, можливість того, щоб мене почули, побачили в найбільших масштабах.

Пригадую розмови, плани, мрії 1926 року, коли я казав своїм друзям-художникам: «Сікстинську мадонну за кілька століть побачить менше людей, ніж еквівалентно рівний їй фільм протягом одного року. Ось які переваги

приносить нам, художникам, засіб двадцятого віку — кінематографія».

Тому-то і тематика, яку я відразу вибрав для себе і якої завжди дотримувався,— це тематика сучасна, актуальна. Історія мене захоплювала мало. Навпаки, в сучасності я брав усе, що мене як художника і громадянина влаштовувало цілком. Я був поетом нашої радянської сучасності в кіно.

І ще кілька слів про незвичайний початок моєї роботи в кіно. Через три дні після того, як приїхав я в Одесу, директор кіностудії Нечес спитав мене, чи не міг би я зняти картину.

— Не знаю,— відповів я.— Не пробував. Спробую — скажу.

— А ти спробуй.

— Грошей шкода. Державні ж гроші.

— А може, що-небудь вийде.

— Гаразд, згоден.

І я запропонував йому свій план: тому що я ні акторів ще не бачив, ні апарата, ні плівки в руках не тримав, то я спочатку напишу сценарій на 200 метрів і зроблю картину не для прокату, а для себе... А потім побачимо... Директор погодився. Написав я за одну ніч сценарій, на другий день його затвердив до постановки голова Реперткому, що саме приїхав лікуватися, а через вісім днів картина «Ягідки кохання» була вже готова, чому я й досі дивуюся. Вона була в двох частинах, комедійна. Тоді я думав про себе як про майбутнього режисера лише комедій. А сталося все навпаки. Через вісім днів я взяв повнометражний сценарій «Сумка дипкур'єра». Усі наступні фільми ставив за своїми сценаріями. Я не відчував особливого потягу до писання сценаріїв, і всі випадки проти мене, як сценариста, багато років переносив як сумне непорозуміння. Сценарії забрали половину мого життя, вони примушували мене двічі здійснювати кожний творчий процес, гальмували мої почуття, пориви, багато чого утруднювали. То навіщо ж я їх писав? Бо українські письменники не написали для мене жодного доброго сценарію, не вміли цього зробити, не володіли працьовитістю і свіжістю динамічного кінематографічного мистецтва, були далекі від нього. А чекати я не міг. Був полу-м'яною й щедрою людиною. Мені здавалося тоді, що я повинен уміти все, і я писав. Потім звик. Потім незчужся,

як і життя минуло, і Лебедев написав про мене в оцій книжці.

Чи правильно зробив Лебедев, помістивши мене в рубрику національних кінематографістів? Чи правильний такий поділ? В цьому викладі, здається мені, ні. І мені приємно, що товариші відзначили це сьогодні. Я не хочу цим сказати, що я відмежовуюсь від своєї нації і своєї національної української кінематографії. Я хочу лише сказати, що для мене, як для сина українського народу, моя кінематографія завжди була загальносоюзною діяльністю, і картини мої — згадую всі 22 роки моїх приїздів до Москви, — «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Щорс» і інші, сприймалися як факти загальносоюзного культурного процесу. Скільки було переглядів, дискусій, суджень! Які гарячі бої проходили навколо них! Чому це все треба історикам звукати в книзі в рубриці нацкінематографії?

Не везе мені. Тому я й вирішив написати книгу про себе. Опишу весь свій творчий шлях детально, відверто, щиро про все, що робив, як робив, що почував, думав. Може, така моя робота змусить товаришів по мистецтву зробити те саме. Хай це буде матеріалом для досліджень.

Ще одне зауваження. Не можна історію кінематографії, як одного з найбільших мистецтв, писати у відриві від життя інших суміжних мистецтв і у відриві від політичного життя нашої країни. Така історія не може бути не схематичною.

На цьому я закінчую. Тут було сказано авторові чимало гірких слів. Хай він не подумає, що від цього ми відчували задоволення. Творча радість успіху автора набагато дорожча і благородніша, ніж докори і жалі, не кажучи вже про те, що перекреслюється вся праця. Тут терплять обидві сторони. І я хотів би, щоб товариш Лебедев зрозумів, що ми всі виступаємо тут, керуючись не особистими мотивами і не як викривачі недосконалої, непродуманої, необачної праці, а як дві сторони дорогого всім нам мистецтва, дві сторони, що зазнали поразки.

Питання зводиться до того, що в книзі кіномистецтво Радянського Союзу не піднято на відповідну височінь, не освітлено тим світлом, яке його запалює і рухає. Історія німої радянської кінематографії — чудова сторінка нашого радянського мистецтва. Народжена великою

революцією, наша німа кінематографія за якісь шість років перегнала світову кінематографію, досягла більшого розквіту, ніж вся світова кінематографія за багато років, і дуже впливала на її розвиток, чого не могли не визнати навіть наші вороги.

Позитивне значення книги хіба в тому, що зараз ми оце зібралися, обговорюємо її і робимо висновки. Треба просити Міністерство і Центральний Комітет партії створити колектив і надати йому можливість серйозно подумати над історією кінематографії, критично і глибоко освоївши весь її зміст. Чому обов'язково повинна писати одна особа? Ось «Історію СРСР» написав колектив. І колектив істориків створив величну, прекрасну споруду. Може б, і нам варт було повчитися у істориків?

30 березня 1948 р.

МЕНШЕ СЛІВ У ФІЛЬМІ

...До якого висновку я прийшов, слухаючи творчу заяву Вадима Михайловича Кожевникова? До того, що в тому оповіданні, з яким ви нас оце познайомили, дуже велике виробниче напруження, а інші відношення виражені менш яскраво. А тому, що це виробництво дуже специфічне по деякій своїй замкненості, по деякому зображенню фактури, світла тощо, то хотілося б у противагу цьому деякі сутички характерів ще оздобити якими-небудь побутовими відносинами молоді, дідів, вийти трохи за межі будинку і показати вечір, степ, показати цих молодих, як вони мріють про своє життя, про велику ніжність до когось. І це було б дуже важливо. От над цим і треба подумати. Щодо виробничої схеми, то ця колізія чимсь переконлива. Хоч спочатку я слухав і скептично, але потім ви мене переконали в деякій такій виробничій точності. За цим я бачу якусь правду, бачу, що цю справу ви вивчили так добре, як самого Коробова, а це, звичайно, може зацікавити кожного.

І все ж таки боюся, щоб це все не порвало десь напруження, цього чисто видового начала в кінематографії. Людей якось треба формувати і десь зробити величне, щоб не вийшов у нас вузький виробничий майданчик. Це те єдине, що можна тут поставити поки що під знак запитання.

Добре було б показати і такий момент. Ударник — це герой, ми знаємо про нього багато хорошого. У виробничій діяльності він має щастя, а в особистому житті — не має. От це було б добре показати. Пам'ятаєте, у нас

був сценарій: героїні 57 років, вона не має чоловіка, під час війни в неї убито синів. Вона — жінка міцної волі, взяла колгосп у свої руки. Я спитав у автора:

— А чому ви не покажете цієї самотньої жінки вночі, коли вона ридає в подушку: «Синочки мої...» і т. д.

От саме це і треба показувати, бо тут починаються великі людські відносини, великі людські почуття, в цьому буде і ваше співчуття людському горю. Ця жінка росла ж на ваших очах. От що повинно бути в ваших творах, от чому ми віримо.

Не можна допускати, щоб десь губилися життєдайні соки в творі. Їх обов'язково треба відшукувати. Мені здається, що нас лякають дві речі — страждання і ніжність.

Я, на жаль, зараз не можу підказати якісь конкретні приклади, але такі речі обов'язково потрібні. Так само як і те, щоб явно відчувалось, яка чудова людина цей Коробов, хоч, здається, він і хвалько. Молодий веде себе легко, на ньому немає тих латок, які повисли на цьому дідові. От цю сторону треба розкрити, не забуваючи різноманітності поведінки, переживань.

В останній час усі наші картини до того перенасичені словами, що можна сказати: в них не говорять, а базикають.

І часто чуємо:

— Скоротіть на двісті-триста слів.

Це страшно, страшно тому, що ми вже забули свою чудову мову.

Я пригадую ті часи, коли повинен був безперервно думати: які зображальні засоби треба застосувати для того, щоб зацікавити глядача. Пам'ятаю таку картину: глядач дивиться, раптом з'являється напис. Цікаве реагування глядача на цей напис.

Мені здається, що можуть бути сценарії, де слова зовсім не потрібні. Хочу, щоб ви врахували цю обставину, щоб сценарії не були до краю наповнені словами. Це перше. Друге: може, було б добре, якби показати тут навіть чийсь фантазії або бажання.

А тепер безпосередньо про вашу тему. Думаю про те, як полегшити вашу роботу, що саме можна було б вам сказати корисне для поліпшення драматичної будови фільму. Виробничі процеси в кіно — важка річ, і в мистецтві важка річ. Причому існують сфери, де вони

вдаються і де не вдаються. Там, де вдаються, вони залежать від щасливо знайденого прийому, а деколи вдаються і через природу матеріалу. Але деколи трапляється так, що сам по собі матеріал вже може стати центром сюжетного вирішення.

Припустимо, свердління в землі якихось отворів наче не особливо цікаве. А був такий роман «Тунель», в якому саме тунель — головна дійова особа. І це зрозуміло. Я вважаю, що й Дніпрогес може бути головною дійовою особою. Може бути і фільм «Домна». Питання таке: чи може бути дійовою особою домна? Дуже цікаво сказав Вадим Михайлович Кожевников, що Гусев прекрасно розумів процес у доменній печі. Дуже добре було б опоетизувати цей процес і довести його до високого творчого горіння.

24 травня 1948 р.

ПРО СЦЕНАРІЙ „ПРОЩАЙ, АМЕРИКО!“

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

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

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

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

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

В картині «Російське питання», теж на подібному

матеріалі, мені не подобалося те, що персонажі переважно мали якийсь службовий характер. Тому ідеї і взаємовідносини виділялися, щоб служити якомусь кругові ідей. Герої здавалися непереконаливими, оскільки не були створені як індивідуальності, як характери.

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

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

Звичайно, мені не особливо весело зараз, тому що я, як і кожний, хто пише, мріяв принести читачам задоволення, не кажучи вже про насолоду. Але коли почув замість задоволення осуд, мені стало дуже сумно. М. Є. Вірта запропонував трохи чи не покинути все і відмовитися від фантазмагорії. Тому я й хотів би, з вашого дозволу, дещо пояснити.

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

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

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

Що мене ще цікавило? Тільки одне: скільки можна помістити в картину простору, що його сприймає людина. І мене тішила можливість показати простори світу з літака. Коли Анна Бетфорд летить у радісний світ — тут світлі симфонії, ясне звучання світу. А політ нещасливих двадцяти людей назад — це своєрідний «плід Медузи». Те ж саме, але вже в іншій тональності.

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

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

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

Повертаюсь до того, що вже сказав. Отже, переді мною було завдання зробити фільм про міжнародне становище молоді між другою і третьою світовими війнами.

Треба зробити фільм гранично публіцистичним, тобто таким, який би відверто відповідав на основні, головні питання міжнародних відносин. Одночасно подати його в поетичному плані.

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

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

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

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

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

Я в сценарії зобразив не Трумена, а те, що стоїть над Труменом, у кого Трумен зі своїм кабінетом служить лакеєм, тобто Уолл-стріт. Тому на основі синтезу всього

того, про що я вчитав, я й допустив таке вирішення. Тут може бути і плакатне, може бути і сатиричне вирішення.

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

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

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

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

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

...Якщо ви скажете так: гаразд, але чи потрібно в художньому творі стільки мерзотності? Я відповім: так, може, ми полегшимо споглядання мерзотного, зрівноважимо його чим-небудь. Але мене трохи збентежило зауваження про якийсь підтекст, другий план, тоді як я йшов до вас глибоко переконаний, що принесу вам трохи задоволення. Природно, що, прорахувавшись в цьому, я був морально дуже пригнічений, і все ж тверджу, що попри всі недосконалості, які є в сценарії (його я називаю цікавим сценарієм), його все ж не треба вважати чимсь політично хибним, таким, що викликає почуття огиди, за набір фантазмагоричної маячні, або що я збожеволів і мене треба здати в архів.

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

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

Дозвольте вам відповісти. Гоголь писав на українські теми деякі свої твори, і у нього зустрічаються українські слова, навіть говорили, що він писав майже по-українськи. Насправді було з десяток українських слів, до того ж майже завжди в ремарках, а не в діалозі. Коли ж я читаю сучасних письменників, які хочуть показати українські типи і нагромаджують українські діалоги,— мене нудить, бо ці українські типи перетворюються в кретинів, які неспроможні вивчити російську мову. Я ж збираюся змінити ритм мови, так побудувати мову, щоб не було нашої урочистої повільності.

Мене цікавить ще одне питання. Я не бачу нічого страшного в тому, що тут багато відкритої публіцистики, є деяке перебільшення, пристрасність, яка в американському епізоді доходить майже до нагнітання. Знизити

температуру в цьому епізоді, причесати — це все можна буде зробити.

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

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

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

Мені дуже важко було слухати такі слова: «даремно Довженко взявся за цю роботу», «це — якнайбільша невдача художника», «всьому іншому я не вірю зовсім», «страхітливе накопичення подій», «все це суперечить правді життя» тощо. Я не згоджуюсь з цими висловленнями Вірти. Вважаю, що в мене нема суперечності з життєвою правдою, а лише дещо інший стиль письма, мислення і почувань. У цьому можуть бути розходження, може, є деяке порушення якихось пропорцій, але з подібними твердженнями я категорично не погоджуюсь. Мушу сказати, що такі поради не особливо стимулюють, не дають творчої допомоги, а швидше навпаки.

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

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

Відносно вчинків Анни. Ми з Кузаковим радилися — брати книжку чи не треба. Ми вважали, що незручно викидати книжку, і поки що залишили все так, як було

раніше. Може, знайдемо якусь деталізацію, яка буде менше напошуватися на аналогію, ніж у Симонова.

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

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

На ваше щире запитання відповім вам теж щиро.

Мое перше відчуття від сьогоднішньої наради ось яке: товариші дуже не уважно прочитали мій сценарій, внаслідок чого маємо якесь різночитання. Я давав сценарій читати не лише вам, але й іншим дуже кваліфікованим людям, які зовсім по-іншому його оцінили. Категоричність заперечення сценарію не могла на мене, як на людину емоційну, з поетичним нахилом, не вплинути. Тому хоч з дечим я й погоджуюсь, але з загальною оцінкою сценарію я категорично не згоден.

4 лютого 1950 р.

СЦЕНАРІЇ ТРЕБА ДРУКУВАТИ!

У нас із сценарною літературою не зовсім благополучно. Може, треба буде збільшити розміри журналу, але цим питанням слід зайнятися глибше й серйозніше.

Хочу собі дозволити навести на нашому невеликому, але приємному засіданні один епізод, який трапився зі мною минулого року.

Я подумав, що можу надрукувати книгу моїх сценаріїв; вони ж становлять деякий інтерес, оскільки, по-перше, займають великий період часу і, по-друге, оскільки я — один з небагатьох двоголових виродків, які все життя займаються письменницькою діяльністю і режисурою. Ось таке було в мене бажання, і я, як член Спілки радянських письменників, хотів за 25 років надрукувати одну книжку. Гадав, що цю книжку надрукує Держкіно-видав.

Спочатку мені заявили, що для цього потрібен дозвіл Спілки радянських письменників, дозвіл кінокомісії. Коли я дістав дозвіл кінокомісії, мені сказали: «Ні, не кінокомісії, а секретаріату». Коли й секретаріат дав дозвіл, мені заявили, що цього теж не досить: треба дозвіл міністра. Коли міністр написав дозвіл і навіть рекомендував видати книгу, то виявилось, що книгу просто не поставили в план. Випадково потрапив я на засідання видавництва, спитав, чому моєї книги нема в плані. Начальник Держкіновидаву відповів: «Ми не поставили вашої книги в план тому, щоб можна було заострити питання».

Тоді я спитав: «А якби я не прийшов на засідання?»

Після цього начальник Держкіновидаву відбувся покашлюванням, і на цьому ми покінчили.

Пізніше я ще раз приходив вяснити, чи можна все ж надрукувати книгу. Відповіли, що можна, але не надрукують. «Чому?» Мені відказали: «Бо вона дуже товста».

Клянуся, що це не анекдот. Я вперше в житті почув такий високохудожній мотив. Я поцікавився, чому ж мене не попередили про це раніше, коли книга була тонша. Бо за 25 років можна ж написати товсту книгу! Ось через цю товщину мене й не надрукували.

Розкажу ще один епізод. На засіданні кінокомісії хтось згадав, що якийсь Ольшанський пише монографію про мене.

Після засідання я спитав: «І багато вже написав цей товариш?» — «Та аркушів три-чотири».

Мені це здалося дивним: людина пише про мене монографію, я не помер, живу в Москві, то чому ж автор цієї книги зовсім не поцікавився мною? Я прийшов в Держкіновидав і питаю: «Василю Васильовичу, скажіть, у якому місті живе автор цієї монографії?» Мені відповіли: «В Москві». — «А чому ж ця людина не схотіла зі мною познайомитися?»

Тоді Крицман швидко сказав: «Ми можемо розірвати з ним угоду».

Це мене дуже здивувало. Я вважаю, що таке становище просто важко охарактеризувати, я не знаходжу слів, щоб його назвати так, як воно заслуговує! Я приходжу до одного висновку: певно, все робиться випадково. Випадкова книга про І. Савченка, як творця фільму «Богдан Хмельницький». Книга про фільми по Гайдару теж випадкова.

По-моєму, ми повинні прагнути, щоб видавати сценарії не лише вже поставлені, а й не поставлені: вони теж є надбанням нашої літератури, бо не вийшли на екран не через свою порочність, а через випадкові обставини.

Взагалі мушу сказати, що Держкіновидав робить на мене дуже сумне враження. Хай не ображається тов. Мачерет, але коли доповідач говорить, що книга Мачерета не має свого обличчя, якась невиразна, то це викликає деяке збентеження. Я дійсно Мачерета, як літератора, не знаю, і якось дивно — що він може написати про

радянську кінокомедію? Коли б цю книгу доручили написати Помещикову, це було б зрозуміло, ми всі його знаємо як автора, він працює в цій галузі.

Нічого не можу сказати й про книгу Масєєва. Я цього товариша не знаю.

У виданні книг про кіно панує якийсь елемент випадковості.

12 серпня 1953 р.

ВИХОВУВАТИ МОЛОДИХ КІНОДРАМАТУРГІВ ¹

Виховання молодих кінодраматургів — справа величезна своїм значенням для розвитку радянської кінематографії.

Як люди нові в історії світового мистецтва взагалі і кіномистецтва зокрема, спробуймо розібратися в старій драматургії. Розгляньмо її зображальні драматургічні компоненти. Що ми беремо, чого не беремо з неї, як автори, що творчо засвоюють спадщину минулих століть, що ми «втратили», що перебороли, від чого визволились, що надбали. І з цього погляду подивімось на вимоги й професійні завдання нашого нового мистецтва.

Мені часом здається, що від Софокла й Арістофана до Чехова й Горького в драматургії відбулося менше подій, ніж від Чехова до нас. З драматургічного арсеналу випав фатум, що правив за драматургічну основу великих творів античності. «Втрачено» бога, якого нема в нас ні в бутті, ні в творах. «Втрачені» святі, русалки, відьми, домовики. «Втрачений» Мефістофель і навіть звичайний гоголівський чорт, а також загробне життя, марновірство, дух Банко,— нема цьому хазяйству минулого місця в нас, як немає місця земельній приватній власності, власному золоту. Ми «втратили» драму про спадщину, яка правила за основу багатьох конфліктів, тощо. Зате кількість придбаного і якість придбаного

¹ Скорочена стенограма з виступу на Всесоюзній нараді молодих творчих працівників радянської кінематографії.

такою мірою відмежували нас від драматургії минулого, що досі й, мабуть, надовго доведеться багатьом з нас якось осмислювати цю відмінність при створенні нового мистецтва нашої комуністичної епохи, мистецтва епохи побудови комунізму.

Ми не просто кінодраматурги. Ми кінодраматурги Радянської держави, ми кінодраматурги нового світу, працівники кінематографії, до якої спрямовані серця й розум і тяжіють естетичні ідеали величезної кількості кращих людей земної кулі, так само як спрямовані надії, віра, почуття й думки кращих людей на землі до вчення великого Леніна, як спрямовані їхні почуття й думки до найбільшого факту в житті людства, Радянської держави, радянських людей — перетворювачів, будівників комунізму.

За час життя нашого покоління відбулися три грандіозні події в історії людства: Велика Жовтнева соціалістична революція, колективізація і Китайська революція. Це три основи, які зробили світ абсолютно і безповоротно іншим.

Ми творимо свої фільми вже мало не для половини людства. Скільки ж треба творцеві увібрати в себе, скільки треба таланту, сили думки і ясності почуття, щоб піднести на гідну художню височінь колосальний і величезний потік нових людських сил, які прийшли на зміну старому світові!

Ще раз повторюю: наша аудиторія величезна. Нашою аудиторією тепер є не тільки двісті мільйонів наших радянських громадян. Наші глядачі — майже половина людства.

Яким же треба бути вимогливим до себе, як треба піднести природу до свого художницького серця і знайти найвищу точку огляду великих подій, щоб відобразити їх творчо, як треба у всьому цьому колосальному новому, величезному потоці подій розкрити нову природу радянської людини, написати про неї та її великі справи мовою художника, як треба перебороти в сценарії могутню хвилю щоденної публіцистики, в котрій щодня ми відчуваємо весь світ. Інтереси і доля світу в цілому стали на перший план, чого не було в жодному поколінні до нас.

Як же повинні будувати сьогодні свій корабель майстри кораблів — сценаристи? Як треба спроектувати його каркас, швидкість, міцність? Як оснастити його —

якими вітрилами, щоб команди наших радянських акторів могли пропливти на цих кораблях з честю всіма морями й океанами, щоб вони могли красою своїх думок і високістю прагнень радувати всіх наших друзів у світі й смутити наших ворогів по велетенській битві труда з капіталом.

Сценарна проблема є однією з провідних, основних проблем нашої кінематографії. Тут було висловлено багато правильних думок про те, що режисерам-початківцям треба давати не тільки короткометражку і не обов'язково тільки документальний фільм, а, головне, треба давати хороші сценарії, такі хороші, щоб, починаючи свій перший фільм, режисери, навіть коли вони зуміють взяти від сценарію лише п'ятдесят процентів того, що він може дати, випустили б хороший фільм і тим зміцнили свою віру в дальші перемоги.

Треба якось реконструювати викладання на сценарному факультеті. Можливо, не п'ять років, можливо, не обов'язково приймати з десятирічки, а після закінчення якогось вищого навчального закладу, чи, може, підвищити вік вступників до тридцяти — тридцяти п'яти років. Може, не слід студентам замикатися на п'ять років у стінах інституту, а треба, щоб сценарний факультет мав нерозривний зв'язок з життям. Будуть більші наслідки. Не можна допускати, щоб студенти звикали дивитися на так звану «периферію» очима того молодого режисера, котрий відмовився їхати на периферію, бо, мовляв, звідти він не побачить Кремля. Треба, щоб молоді сценаристи «брали з собою Кремль» на периферію і пам'ятали, що далеко від Москви Кремль так само видно, як у Москві, а часом на величезному загальному плані — навіть і виразніше. Сценарист повинен, ще навчаючись, зливатися вже з потоком людських сил, які зараз перетворюють нашу Батьківщину.

Я хочу зробити спеціально для сценарної частини повістки наших зборів ще один відступ.

Ми входимо зараз у грандіозний і радісний час — початок побудови комунізму. Так само як період воєнного комунізму залишив нам свою літературу, як залишив свою літературу період перших п'ятирічок і Великої Вітчизняної війни, так і перші етапи будівництва комунізму, великі комуністичні будови неминуче викличуть нове в нашому мистецтві.

Сьогодні на великих будовах комунізму зосереджені всі головні енергетичні й творчі сили країни. Саме там сьогодні й треба шукати розв'язання головної теми нашої великої, благородної сучасності.

У мистецтві завжди провідна тема — це тема сьогоднішнього дня. А в темі сьогоднішнього дня провідна тема — це тема молоді людини. Отже, головне для нас з вами — боротьба за молоду людину на екрані, боротьба за нашого юнака і за нашу дівчину, за ту молоду й дорогу нам пару, яка повинна побідно вийти у фільмах з наших студій і пройти по всьому світу на радість трудящим. Нам треба навчатися сьогодні сценарної справи. Ось прочитав я сьогодні в «Комсомольской правде» дописа. Товариші комсомольці Михайлов і Хлюст переїхали з Волго-Дону на Куйбишевгідробуд. Хто такі Михайлов і Хлюст? Михайлов і Хлюст — двоє величних малих людей нашої Батьківщини. Та держава велична, в якій величні малі люди.

Сьогодні велична маленька радянська людина являє собою силу, яка не має рівної в світі. Чим велична радянська людина? Не стражданнями, не терпінням, не безправ'ям і горем. Ні! Вона велична своєю силою, своїми перспективами і прагненнями, своїм величезним знанням життя.

Прочитавши дописа про Михайлова і Хлюста, я подумав: що це? Билина про богатирів? Ні. Це сторінка з газети — це епос наших днів. Я уявляю прощання з матір'ю: «До побачення, матінко. Я їду з рідного Волго-Дону, де мені більше нічого робити. Я перегородив Дон, висипавши в нього на гідромоніторі два мільйони кубометрів піску. І тут мені більше нічого робити. Я поїду на інше будівництво».

І я бачу Михайлова і Хлюста через п'ять років, найбільше через десять, коли ці величні люди поїдуть за Урал і почнуть загачувати Єнісей і Об для того, щоб зберегти їх води, щоб величезні потоки води й тепла, які течуть протягом мільйонів років у холодний Північний Льодовитий океан, повернулися назад і зросили наш південний схід та створили умови для культурного, радісного й заможного життя приблизно чотирьохсот мільйонів населення, майбутніх наших громадян.

Як багато може сьогодні людина-перетворювач — ось чудова тема!

Всі наші теми я розглядаю ніби в міжнародному аспекті: ось тема для тих, хто мріє про великі дерзання, про великі досягнення кіно.

Як же можна все збагнути, як можна все це зрозуміти дома, в кабінеті, чи у вищій школі? Щоб добре писати, треба писати багато. Творити слід щодня, щоднини. Творити треба скрізь, на будь-якому місці, пам'ятаючи, що талант — це передусім наполеглива праця. І треба бути щедрим, не труситися над створеними епізодами. Треба бути щедрим і вимогливим до себе, легким у ході, й треба завжди пам'ятати, що немає межі хорошему. Ця повсякчасна внутрішня боротьба, повсякчасний творчий неспокій повинні супроводити кожен творчий розум у його праці. Нам дуже багато треба сказати світові про свій народ-перетворювач.

Улітку я проїхав п'ять тисяч кілометрів по Україні, був на будівництві Каховсько-Кримського вузла. Я — українець, що виріс на Україні, — навіть не уявляю, як змінився український південь, яке в ньому все незвичайне, цікаве. Відколи світ настав, не бачили в українських степах такої кількості освічених людей, як у наш час. Та й ніде в світі немає таких степів і немає таких людей, як наші радянські люди.

Нещодавно у Спілці письменників був я на зустрічі з корифеєм нашої енергетичної науки академіком Вінтером. Він сказав: «Волхобуд і Свірбуд створювалися на одній технології, Дніпробуд уже потребував іншої технології, іншої схеми, іншої розстановки сил, великі комуністичні будови вимагають зовсім іншої розстановки сил, іншої схеми. Дніпробудівські методи і схеми та розстановка сил і машин тут не придатні».

Далі, я пригадую, академік Вінтер сказав: «Тепер кілька слів про самокритику. Так само як наші старі дніпрогесівські схеми не придатні сьогодні, — не придатні, мені здається, і ваші літературні схеми. У більшості літературних творів, що їх я прочитав на ці теми, схема приблизно одна: начальник будівництва з широким кругозором, міністерська голова; головний інженер — плутаник з поганим характером, заважає всім працювати; парторг — талановитий диригент, який уміє найтоншим легким способом усіх мирити; головний геолог — товстун із старорежимною зовнішністю та з душею комсомольця (*оплески, сміх*)... «вона» — така-сяка, розумниця, йде

наприкінці книги заміж за парторга, навіть із записом у загсі й випивкою «по маленькій».

Всі сміялися. Видно, академік у самісіньке око вцілів.

На догоду схемі конфлікт часто буває одноманітний, надмірно ускладнений, тобто так, як у житті, але ще з якимось додатком, який свідчить, що тут є якісь пережитки минулого сюжетоскладання.

Ускладнена психіка аж ніяк не є ідеалом людини. Її породив капіталізм. Ми прагнемо людини з гармонійною психікою. Про це говорив Горький. У галузі нової драматургії нам доведеться попрацювати дуже багато. Існують думки, буцімто драматургія в звичайному розумінні слова зовсім віджила свій вік, що її успішно може замінити ідея життєвого потоку, як твердять деякі критики. Може, й справді не потрібна драматургія? Може, й справді в наших відносинах не потрібні «мальчики кровавые в глазах»? Можна обійтися без «мальчиков кровавых»? Ні. Я думаю, що «мальчики кровавые в глазах» у нас бувають і повинні бути. (*Сміх, оплески*). Тільки виникають вони в нас з іншого приводу, по-іншому терзають нас, про інше волають, не про вбитих, зарізаних, замордованих. Вони існують, як існують пристрасті нові, властиві нашій людині. Треба вміти їх відшукувати, розуміти їх природу і нову спрямованість.

На мене свого часу справив велике враження історичний серпневий пленум Академії сільськогосподарських наук. Якщо хтось слідкував — це було років зо три тому. Потік людських пристрастей на пленумі був такий могутній, що я сидів вражений; мені здавалося, що тільки серед діячів мистецтва можуть виникати такі бурхливі антагонізми. Але ми здалися мені лагідними малятами, коли я побачив, що коїлося в Академії сільськогосподарських наук. Я згодом зрозумів, що інакше й бути не могло. Битва, що зчинилася в Академії сільськогосподарських наук, стосувалася дуже складних питань. За цією дискусією-битвою стояла філософія, політика, стояли інтереси народного господарства, виражені в багатьох мільярдах карбованців, стояли насущні інтереси багатьох мільйонів людей і, певна річ, стояли долі самих учених, учасників битви. Змагалися люди, які відчувають сувору та благородну відповідальність перед народом за правильність шляхів науки. Мужні до суво-

рості, нові радянські люди віддали перевагу критиці над пригладжуванням суперечностей.

У сценарній студії слід передбачити всі засоби створення високої творчої атмосфери. На студії не було засідань творчого активу, скажімо, членів редколегії із сценаристами, редакторами, де б підбивалися підсумки роботи бодай одного року, де б висувалися нові завдання, де б теоретично розроблялися творчі проблеми. А їх дуже багато. Як часто на засіданні редколегії мені доводилося виступати в питанні дикторського тексту! Чому в наших фільмах і досі дикторський текст існує для залагування дірок? Чому дикторський текст у нас відіграє таку плачевно-жалюгідну роль? Чому й досі він не знайде собі місця як повноправний і абсолютно необхідний в ряді випадків засіб художнього вираження, особливо з огляду на нашу сьогочасну тематику? Адже без перебільшення можна сказати, що часом дикторський текст може замінити десятки метрів непотрібного зображального матеріалу, надаючи фільмові динаміки, звільняючи його від зайвої розповідності, розтягнутості і сприяючи його новизні.

Деякі молоді товариші із сценарної студії на мене справляють враження, перепрошую, трохи службовців. Вони одержують по півтори тисячі карбованців на місяць і мусуються мало не по два роки над одним сценарієм. Це не стільки вина їх, скільки біда. Може, краще поїхати б їм повчитися в життя, взяти з собою сценарій на півтори тисячі кілометрів і не думати, що периферія існує для короткочасних командировочок. Добре сказав мені один з улюблених моїх поетів — Маршак: «Я щасливий, що я в минулому провінціал. Дитинство і юність мої пройшли в провінціальному містечку. Я привіз провінцію до столиці. В мені є все, я найбагатша людина».

Я бачу чудові можливості розвитку сценарної студії. Ми маємо для цього всі дані. Треба тільки ні на хвилину не забувати свого призначення, слід нам розширити свої претензії і не прибіднятися. Треба глибоко, до кінця усвідомити своє значення в житті й на тій ділянці, яку нам держава визначила, — до кінця! Треба домогтися, щоб у Літературному інституті імені Горького, до якого вступають юнаки й дівчата, уже маючи літературні твори, — щоб у цьому Літературному інституті був сценарний факультет. І щоб і решті студентів викладалася

кінематографія. Тільки за цієї умови ми можемо забезпечити в майбутньому правильну творчу дифузію — хто куди піде. Можливо, один зі сценарного факультету перейде на літературний, можливо, дехто з літературного факультету перейде на сценарний. Мені було дуже приємно чути, що в Ризі, де ми проводили кіносеминар, одна відома письменниця, прослухавши лекції Спешнева з кінодраматургії, сказала: «Як мені приємно було протягом десяти днів слухати лекції про новий світ, що розкрився для мене. Я зрозуміла, що існує для письменників ще один надзвичайно захоплюючий жанр, жанр кіносценарію, в якому я бачу багато нових рис сучасності».

Товариші молоді сценаристи! Писати треба багато, писати треба щедро і треба писати красиво. Все, що ми покликані підносити, потребує відповідного вираження себе в довершеній формі. Там, де форма не чітка, там, де у формі, як кажуть, недобір, там шукайте недобору і в смисловій частині,— тема не усвідомлена глибоко й всебічно, автор до теми не доріс. Я завжди був противником таких тверджень: «Адже це лише сценарій, були б тільки сюжет і діалог!» А як режисер-початківець пробиратиметься крізь нетрі сценарної косноязычності до майбутнього фільму? Хіба не повинен сценарист так написати сценарій, щоб не тільки режисер, але навіть актор, який уперше знімається в кіно, прочитавши сценарій, сам визначився в ансамблі героїв з необхідною і достатньою точністю?

Кілька слів про режисерські кадри. Те, що я зараз скажу, мабуть, викличе суперечки. Але я повинен це сказати, бо вірю в свою правоту в цьому питанні.

Товариші, за браком іншого прикладу, оскільки ми не багаті на приклади висування молодих режисерів на самостійну роботу, я посилаюсь на Рибаківа. Проти своєї волі Рибаків потрапив у становище бухгалтера, одруженого з співачкою. Співачка чудово проспівала, зал аплодує їй, а чоловік вийшов на сцену розкланюватися. Я не хочу цим порівнянням образити Рибаківа. Я завжди був і буду за надання Рибаківу самостійної режисерської роботи у великому фільмі. Але чому я повинен думати, що удача з видовим фільмом «Телецьке озеро» — це вже свідчення того, що Рибаків подає надії.

«Телецьке озеро» — воно таке гарне, що всім хочеться на нього поїхати. Оператори, спасибі їм, так добре зняли, що неможливо від нього відірватися. Чудове Телецьке озеро! Як просто й приємно режисувати твоєю водою! Є такі захоплюючі щасливі імена, як «Телецьке озеро», «Індійська гробниця»... (*Оплески. Сміх у залі*). Концепція була правильна — у природи. (*Оплески. Сміх*). От фільм і вийшов. Концепція — річ велика. Була концепція у Флобера — вийшла «Мадам Боварі». Не було правильної концепції у Франса — не вийшло «Чудо святого Антонія», хоча Франс і працював над «Чудом» вісімнадцять років і прочитав мало не половину світової літератури.

Отже, я не думаю, що режисер-початківець повинен обов'язково пройти через документальний фільм. Режисер Степанова має п'ять лауреатських медалей за ряд документальних фільмів, — а я б їй художнього фільму не доручив, хай вона на мене не ображається. Щоправда, коли І. О. Пир'єв показав нам чудовий документальний фільм «Ми за мир» — винятковий своєю силою твір, навіть незабутній і захоплюючий, — коли Пир'єв після цього каже: «Я бачу, як важливо режисерові художніх фільмів брати участь у створенні фільмів документальних, вони розкривають для наших майбутніх художніх фільмів такі можливості, які їй не снилися нам, коли ми мали справу тільки з художньою кінематографією», — під оцими висновками Пир'єва, такими ж талановитими, як і його документальний фільм, я підписуюсь обома руками.

Моїм першим фільмом колись була «художня» короткометражка. До неї я бачив кіноапарат п'ять днів і кіноартистів вважав божевільними. Це було в 1926 році. Мені запропонували зайнятися режисурою, і я вирішив спробувати себе на короткометражці. Написав сценарій за вечір — комедійний. (*Сміх*). Приходжу вранці до ресторану снідати. Сидить начальник Головреперткому (саме приїхав лікувати виразку шлунка). Я до нього: «Затвердžite сценарій, та швидше. Дуже поспішаю». Затвердив. Приходжу до директора, мов той швидкісник: «Сценарій готовий». Почали! Зняв за п'ять днів дві частини. Фільм вийшов зовсім не комедійний, просто кажучи, поганий, але, пам'ятаю, знімаючи його, я сміявся над

кожним кадром. (Сміх). І досі без сміху не можу про це згадувати. (Сміх).

Згодом я зробив «Сумку дипкур'ера» (середній фільм). Потім я сам взявся писати сценарій, за браком їх у портфелі дирекції. Потім звук, потім не встиг оглянутися, а життя проминуло.

Переходжу до головного питання.

Я не можу погодитись з твердженням, ніби причиною того, що ми робимо мало фільмів, є відсутність у нас достатньої кількості хороших сценаріїв. Я думаю якраз навпаки: ми довгий час робимо мало фільмів, і тому в нас мало сценаріїв.

Іноді я думаю: а що, якби уряд наказав нам у 1954 році зробити вісімдесят чи навіть сто фільмів, щоб позбутися «Тигра Акбара» та інших тарзанів, щоб не знімати поспіхом спектаклів? (Сміх). Зробили б ми ці сто фільмів? Ні, можливо, що для першого разу ми зробили б вісімдесят-дев'яносто, а за десять фільмів нам перепало б. (Сміх).

Я бачу кілька шляхів висування молодих кадрів. Не заперечуючи можливості проходження через документальний фільм, я все ж не вважаю, що це обов'язково для всіх. Шлях через художні короткометражки реальніший і доцільніший. Я бачу ще можливості виховання кадрів при режисерських майстернях з асистентів, тобто можливості такого творчого спілкування, при якому з рук режисера виходять майже непомітно в життя молоді режисери, навіть зразу на повний метраж під керівництвом майстра. Навіть при сьогоднішніх наших жорстких виробничих умовах я цілком допускаю можливість практичного навчання майбутніх висуванців.

Я допускаю можливість поставити за обов'язок режисерам, які знімають фільми в умовах виконання державного плану, давати знімати два-три епізоди асистентам самостійно, але щоб при цьому режисер мав право в разі невдачі у асистента перезняти ці епізоди. Коли режисер матиме таке право, сказати б, зафінансоване, хіба хто-небудь відмовиться від цієї щасливої можливості? Ні. Хіба це не стимулюватиме молодих, хіба це не внесе найвідрадініших несподіванок у процес виробництва фільмів? Хіба удачі не будуть запалювати початківців, збуджувати в них віру й почуття відповідальності?

Я вважаю, що скликання нашої Всесоюзної наради знаменує довгождане, радісне зрушення. Не можна інакше розглядати нашу нараду, як початок нашого повороту до розширення завдань, до збільшення виробництва. Я вірю, що ми прийдемо до такого становища, коли нам більше не закидатимуть, що ми відстаємо, що ми — величезна світова держава — виробляємо недостатню кількість фільмів.

Усе зростає, все перетворюється, удосконалюється в нашій країні, оперезаний риштованням небачених будов, про які не насмілювалися навіть мріяти кращі генії нашого минулого. Весь світ знає, що ми можемо створювати і створюємо кінофільми чудової якості. Проте їх кількість викликає подив наших друзів і наш власний подив. Є в цьому кількісному застої якийсь сором, часом відчуваєш величезну гіркоту. Хочеться все віддати на те, щоб перебороти, викоренити нарешті цей застій.

Організаційній перебудові роботи кіностудії я надаю такого ж значення, як і питанням теорії.

На цьому дозвольте мені закінчити. (*Оплески*).

Я хочу вірити, що висловлені мною думки про необхідність, можливо, звернутися до уряду з клопотанням про швидше розширення знімальної бази в столиці не будуть сприйняті як ревізія діяльності міністерства або як звичайне ремствування на недосконалість нашого кінновиробництва.

Ніхто з нас не хоче навіть будь-якою мірою применшувати ті величезні ідейно-творчі досягнення, що їх радянська кінематографія принесла з собою в світове мистецтво.

Я хочу вірити, що мене зрозуміють як одного з старих працівників, котрий щиро й довго думав про ту основну причину наших недоліків, до якої так звикли, яка завжди перед очима, і існує вже як повітря, і часом уже не помічається байдужими очима.

Я вірю в дальше кількісне і якісне наше зростання. Мені приємно говорити про це перед вами, молодими. Я не знаю, хто з вас вийде кращим, хто ні. Короленко вгадав свого часу початківця Чехова. Москвін признався мені, що не впізнав наперед жодного актора. Важко вгадати. Але я всім вам бажаю від душі успіхів і вірю в гідну, красиву творчу вашу долю. Ви покликані до

цього. Тільки пам'ятайте, що самé покликання ще не все. Потрібна наполеглива праця й вимогливість до самого себе, до свого таланту. Пам'ятайте, які величезні завдання стоять перед радянською кінематографією, перед усім радянським мистецтвом нашого прийдешнього — комунізму. (*Тривалі оплески*).

[1954]

РАДЯНСЬКОМУ НАРОДУ—ПРЕКРАСНЕ КІНО!

Річ не в тім, що в нашому плані не вистачає музичних, балетних і міжнародних тем. Я не поділяю думки Арнштама з цього приводу. Цих тем може й не бути. Не вони визначають обличчя плану і його багатство. У нас досить своїх внутрішніх тем, не вирішених ще на екрані. Та й невідомо, які теми виявляться в більшій мірі міжнародними, які кінець кінцем будуть більше нам допомагати в міжнародних справах.

Гадаю, що це завжди є й будуть теми сучасні, тобто основні. Можливо, що в якісь роки у нас будуть переважувати музично-балетні картини. План цього року склався інакше.

Чи можна сказати, що це поганий план? Ні. Це нормальний, цілком здійснений план. На його основі можна створити добрі твори, при умові, звичайно, що виконані вони будуть на високому художньому рівні.

Можна створити прекрасні, хвилюючі, натхненні картини. Можна виконати ці картини і на сірому рівні. Все буде залежати від того, скільки таланту, тобто підвищеної уваги, скільки любові до народу, його справ і прагнень вкладе режисер буквально в кожний метр своєї картини, як будуть дорожити сценаристи, режисер і актори кожним словом діалога, блиск і глибина якого при всіх інших однакових умовах визначають якість фільму.

Питанням художньої форми, питанням поезики фільму треба приділяти якнайбільше уваги. Раніше ми дуже довго не давали молодим режисерам самостійних постановок. І молодь, що закінчувала інститут кінематографії,

старіла, так би мовити, на пні. Зараз, мені здається, ми почали вдаватися в іншу крайність: даємо ставити повнометражні фільми випускникам інституту відразу після інститутської лави. У небагатьох випадках тут усе закінчувалося благополучно. Самсонов вдало зняв «Вітрогонку». Але ґрунт «Вітрогонки» фактично вже був підготовлений у театрі кіноактора, де цю річ грали півтора року. І це, без сумніву, в значній мірі визначило благополучну долю постановки.

Першу картину «Ослик» середнього метражу прекрасно зробили в Тбілісі режисери-початківці Абашидзе і Чхеїдзе.

Але, як правило, режисери-початківці в своїх перших роботах не досягають бажаного художнього рівня. Тому гадаю, що всі, хто закінчує інститут кінематографії, повинні хоч би одну картину проходити асистентами у майстра. Це був би другий університет початківця. Організацію на «Мосфільмі» семінару для підвищення кваліфікації молодих режисерів вітаю цілком.

Естетичні вимоги сьогоднішнього глядача вирости надзвичайно. Внутрішнє і міжнародне становище радянського народу, народу передового, що живе дуже складним, багатим на виняткові події життям, до дуже багато чого зобов'язує нас. Я не знаю часів, коли б у щоденному житті людина так багато одержувала і так багато віддавала, як у наш час. Художній фільм подібний до музичного твору, який тим кращий і значніший, чим більше він збуджує в людській свідомості глибоких і тонких асоціацій. Щось ми недогляділи в своїх картинах. Як правильно відзначив у вступному слові І. О. Пир'єв, ми десь не досить добре зорали нашу ниву. Нам треба підвищити вимоги самих до себе. Цього вимагає наш глядач. Не можна найскладніші питання творчості підмінювати простим некритичним, натуралістичним набором випадкових фактів щоденного життя, зафіксованих у деяких повістях, оповіданнях і сценаріях, де образи і характери деколи підмінюються посадами, драматургія підмінена субординацією або епізодами всіляких незгод і непотрібних суперечок, які інколи спотворюють колективний портрет народу. Треба завжди пам'ятати, що народ наш розумний, освічений і що основне наше завдання і суть нашого життя полягають у звеличенні засобами мистецтва свого радянського на-

роду, як лідера передових народів світу. Тому сьогодні, до речі сказати, треба більше мислити в своєму мистецтві. Це наш обов'язок, наше право і наша перевага перед усіма кінематографіями світу. На жаль, ми про це забуваємо, і інтелектуалізм нашого кіномистецтва сьогодні занижений.

На цю тему, здається мені, треба звернути найсерйознішу увагу. Треба підвищити якість сценаріїв не лише початківців, але й усіх нас, необхідно пригадати і багато чого з минулого, що ми робили, і те, що зараз робимо, і, узагальнивши досвід, створити ряд творів, які б дійсно показали, що ювілей нашої революції ми гідно зустрінемо.

Ленін назвав кіно найголовнішим з усіх наших мистецтв. Пригадаймо ще раз цю вказівку вождя і приділімо кіномистецтву якнайбільшу увагу.

Що ми понизили в своїх кіноворах? Широчінь мислення художника. Перечитуючи десятки сценаріїв останніх років, я часто приходжу до цієї думки. Якщо в темах, присвячених безпосередньо Великій Жовтневій революції, ми намагаємось по-справжньому осмислити історичну роль свого народу, то в картинах, присвячених проблемам сьогоднішнього дня, ми мало займаємось великими питаннями.

Пригадаймо історичне перебування керівників нашого уряду в Індії. Який неосяжний потік людських сил пробуджується там до нового життя! Які сили прогресивної Азії виходять на арену міжнародного життя! У нас друзів майже половина людства!

Пригадаймо Женевську конференцію у всій її складності і суперечностях аж до планів нової «холодної війни». Переконаймося, як зростає самосвідомість народів. Усе говорить про велике значення в світі Радянської держави.

Роль радянського народу в історії людства величезна. Значні усі матеріальні і моральні внески його у велику справу розкріпачення народів, у справу побудови нового, комуністичного суспільства. І все в народі — всі його зусилля, всі жертви, щедрість, моральна стійкість і велич духу — все повинно світитися негаснучим світлом перед духовним поглядом митців, які створюють свої сюжети, як скалки цієї форми, і митців, які втілюють ці задуми на екрані в багаті пластичні образи.

Скажу про особисті плани. Зараз закінчую «Поему про море» і цього року зніму фільм для звичайного і широкого екрана. Для наступної постановки (майбутнього літа) маю готовий режисерський сценарій «Тарас Бульба». Наступним буде сценарій «У глибинах космосу» — про політ на інші планети. Полечу й на цьому закінчу.

20 грудня 1955 р.

ПИСЬМЕННИК І КІНО В СВІТЛІ ВИМОГ СУЧАСНОСТІ¹

Часу для виступу так мало, а питань, зв'язаних з життям нашої радянської кінематографії, так багато, що я торкнуся лише найголовніших з них і, тримаючись у рамках доповіді С. Герасимова, говоритиму переважно про кінематографію.

Основна думка доповіді полягала в тому, що завданням кінематографістів є якнайповніше відтворення у фільмах особливостей літературного почерку письменників. Ця думка вірна лише в тій мірі, в якій вона стосується питань екранізації готових літературних творів, і передусім класичних.

Проте, визнаючи, що художня кінематографія базується на літературі, ми повинні все ж констатувати, що навіть найсумлінніші екранізації літературних творів майже завжди поступаються якістю самим оригіналам, незалежно від того, чи бере участь у цій справі автор твору, чи ні. Мабуть, не можна твір одного мистецтва передати адекватно зображальними засобами іншого мистецтва. Тому більшість видатних літературних творів, що не розраховані в процесі свого написання на екранне життя, і виходять громадам своїх достоїнств за межі зорового кінематографічного кола, і втрачають в кіно щось із своєї якості. Кінематографія виступає тут не у всеозброєнні свого первородства, а скоріше як спосіб для більш чи менш повного вираження суті літературного явища.

Аж ніяк не применшуючи значення екранізації класичної літературної спадщини, слід визнати, що наші

¹ Виступ на II Всесоюзному з'їзді письменників 20 грудня 1954 р.

завдання і письменницькі обов'язки щодо художньої кінематографії значно ширші і специфічніші. Ми повинні говорити про сценарій як про літературний жанр.

Чи є кіносценарій художнім жанром, чи ні? Це питання ще й досі ставлять деякі письменники. На нього я відповім словами одного колгоспника. Якось мова зайшла про те, чи є в людини душа, чи її нема, а є рефлексі. Колгоспник сказав задумано: «Це як у кого. Якщо людина душевна — душа, а вродиться казна-що, тоді вже те, що сказали,— рефлексі».

Якщо письменник талановитий, то написаний ним сценарій — художній жанр; у бездарного ремісника — жанр нехудожній.

Так не тільки в кінематографії, але й у драматургії, в усій літературі, в кожній справі.

Знаменитий французький художник-комуніст Пікассо на старості літ, засукавши рукава, почав в одному маленькому місті розмальовувати в керамічній майстерні тарілки та блюда. І що ж? Вийшов чудовий художній жанр.

А в Каховці на будівництві нового міста один виконроб показував мені дівчину, що вміє, як він казав, «художньо» виливати цементний розчин. Побачивши ту дівчину за роботою, я зрозумів, що вона й справді виливає цемент художньо. Дівчина була прекрасна, справді досконала і пластична в кожному своєму русі,— а немає нічого прекраснішого за людину в праці, за молоду людину в праці!— вона була бездоганна в своєму художньому творчому жанрі на спорудженні будинку.

Значить, поговоримо про жанр,— звісно, не प्रतिставляючи кіносценарій романам або повістям, а поговоримо про нього, так би мовити, у плані діловому, практичному.

При найглибшій повазі до літератури ми, на жаль, не можемо сподіватися, що одержуватимемо кожного року сотні нових романів, подібних до «Тихого Дону», «Молодої гвардії», «Піднятої цілини» чи «Повісті про справжню людину». Екранізація літератури ніколи, мабуть, не зможе забезпечити кінематографію як промисловість, бо, до речі скажу, і сто п'ятдесят фільмів на рік — це не ідеал, а тільки початок широкої течії кіномистецтва, названого В. І. Леніним найважливішим з усіх мистецтв. Не може великий радянський двохсот-

мільйонний народ, який несе світові передову, нову культуру, задовольнитися навіть ста п'ятдесятьма фільмами! Я думаю, що незабаром ми прийдемо до не менше як чотирьохсот фільмів на рік.

Глибоко переконаний у слушності цих думок, я дозволю собі, проте, твердити перед вельмишановним з'їздом, що, може, і через десять років, зібравшись тут і ревізуючи свій арсенал: «Тихий Дон», «Підняту цілину», «Молоду гвардію» тощо, ми зможемо приписати до цієї давньої і славетної зброї не так багато, як нам хотілося б, нових назв. Це може статися, якщо ми не змінимо докорінно всієї практики свого ставлення до кіномистецтва, коли не будемо його розглядати як найбільш могутній, найбільш художньо яскравий, справді народний жанр, якщо ми не умовимося, що для сучасності кінематографія має значення в тисячу разів більше, ніж живопис для епохи Ренесансу; що ми, радянські письменники, неприпустимо відстали в кіномистецтві; що один фільм протягом півріччя збирає більше глядачів, ніж один театр за сто років, якби він грав без вихідних і при аншлагах, і що немає дорогих фільмів, а є дорога їх відсутність.

√ Природа кіномистецтва, як ніякого іншого мистецтва, всією своєю головною суттю розкривається в сучасності. Кіно оперує способом фотографування, а фотографія — це документ. Це — зображення дійсності, яка реально, об'єктивно існує. У кіно, як вам відомо, найкраще виходить природа, тварини, діти і актори, які грають з правдивістю дітей. Отже, головним матеріалом кінематографії є реальна дійсність, документальність. Кіномистецтво належить передусім дневі нинішньому, спрямованому в майбутнє, і меншою мірою — минулому, тобто фотографуванню штучно створеного, того, що не існує.

Все найкраще, що ми зробили в нашому кіномистецтві, — сюжети, образи, характери, народні сцени, події, — все належало нашій живій сучасності, народженій Великою Жовтневою революцією. Так було і так буде.

Тим-то хай наша розмова про кінодраматургію буде розмовою про сучасність і про майбутнє.

Чарівною особливістю кіномистецтва є тільки йому одному властива можливість відчутно, зримо переносити масового глядача в часі і в просторі і в будь-якому напрямі. Ця його особливість дуже цінна не тільки

багатством видовищності, як такої, що її чомусь останнім часом уперто ігнорує наша кінематографія.

Найдорожчим у цьому образотворчому синтетичному мистецтві є філософська сутність його природи. Кіно — витвір нашого великого ХХ століття. Кінематографія проникла в життя народів. Кінематографія сьогодні — могутня зброя в руках наших ворогів. Хай же вона буде не менш, а більш могутньою зброєю в наших руках — зброєю передового загону людства!

Тому над кількісним і якісним відставанням, над гальмуванням розвитку кінематографії, зумовленим тими чи іншими причинами, ми, діячі радянської соціалістичної культури, повинні глибоко замислитися, як над своєю особистою, творчою, кровною літературною і громадською справою.

Пробачте, що почну розмову з найвищої ноти.

Як відомо з висловлювань найвидатніших учених, в найближчі сорок п'ять років, тобто до двохтисячного року, людство обслідує всю твердь сонячної системи, яка в багато разів більша від тверді земної кулі.

Чому воно це зробить? І для чого? Який у цьому практичний сенс?

Можна твердити, що це потрібно для розвитку людства, що це нове колосальне його надзавдання. Але не тому, що, не здійснивши цього завдання, людство почало б вироджуватися через тисячу або дві тисячі років, як гадають деякі зарубіжні вчені. Цього, певна річ, не сталося б. Людство розв'яже це завдання тому, що справді у вік атомної енергії настав час зробити це. І за життя чи не половини нас, а може, і всіх, це завдання буде розв'язано.

Що ж перенесе нас в інші світи, на інші планети? Що розширить наш духовний світ, наше пізнання до справді фантастичних розмірів?

Кінематографія.

Які простори розкриває кіно для творчості сучасного письменника! Скільки великих відкриттів чекає на нього в цій чудовій діяльності!

Тому сьогодні особливого інтересу набирає розмова про те, що таке двісті художніх фільмів на рік — кількість, якої ми з вами маємо досягти і повинні будемо досягти якнайшвидше, бо інтереси нашого радянського народу вже не дозволяють нам цього не зробити.

Як вплинуть на характер нашої літератури, на її розвиток всі ці двісті-триста не но-голлівудськи, а по-нашому, розумно і талановито зроблених кіносценаріїв, кіноповістей, кінодрам? Вони, мені здається, значною мірою змінять обличчя літератури, вони внесуть багато нового в наше письменницьке світобачення і світовідтворення. Вони змусять письменника стати більш строгим, точним у своєму мистецтві, внесуть у його палітру гостроту, динамізм. Вони запалять нас на вільний рух у всіх координатах часу і простору.

Кіномистецтво треба любити всім і йти йому назустріч.

Я закликаю: хай кіносценарій на найближчі роки стане для нас головним дослідним полем почуття нового в літературі. Це організує наші творчі, розумові, часом хаотичні, часом традиційні лави. Ми станемо лаконічні, і від багатотомних і товстих романів почнемо, можливо, повертатися обличчям до лаконізму Маяковського і Пушкіна.

Згадаймо, що в сценарії повнометражного фільму ми маємо пересічно тільки сім тисяч слів діалога, тобто половину словесного арсеналу п'єси. Кіно — це пластичне, найбільш образне, поетичне бачення. Адже й поезія — це теж своєрідна проза, з якої викреслені всі зайві слова, через що залишені волею автора раптом постають перед нами в струнких і чистих рядках, з новим чарівним змістом. А там, де поетові треба рухатися, там усі слова раптом, як у сценарії, самі повертаються в теперішній час:

«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен...
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом...

Швед, русский — колет, рубит, режет,
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон...

Ура! мы ломим; гнутся шведы...
Еще напор — и враг бежит...
Пирует Петр...

Чим не сценарій?..

Як же треба дорожити в сценарії словом, стиснутим

до кристалічної форми, дорожити і думкою, і самою формою думки, щоб вона, неначе диск дискобола, летіла далеко і точно, а не як випадково кинута цеглина!

Думок! Більше думок — високих, образних і яскравих!

Яким почерком, яким пензлем писати: маленьким чи великим? Чи писати двома зразу: в одній руці — маленький, для виписування вій, у другій — широкий, великий, для широкого змалювання століть і тисяч кілометрів?

Як розмішувати слова діалога? В один тріскучий трафаретний ряд, як ми поки що всі робимо, чи ні?

Чи обов'язково вести творчий бій на екрані з допомогою лише одного роду військ — діалога? Чи двинути з ним в наступ внутрішні монологи, внутрішні діалоги та авторські тексти?

Не пригнічуйте режисерів надміром слів, з якими ви не звикли боротися. Залиште режисерам тільки найпотрібніші слова. Хай герої кінофільмів бодай хвиличку помовчать — для музики і для паузи. Хіба тиша не промовляє часом більше за всякі слова? Тиша праці, гармонійно злагодженої. Тиша простору. Тиша патетична або тиша лірична. Тиша спокою. Тиша споглядання, само-споглядання. Тиша мислення, творчості, тиша наслідку. Тиша глибокого душевного стану, роздуму...

Питання, зв'язані з проблемою ємкості фільму, з втраченою майже всіма поетикою фільму, з його сюжетною композицією, з глибиною і багатогранністю його змісту і з сучасними зображальними засобами, змусять, можливо, навіть старих, досвідчених митців переглянути деякі класичні, традиційні погляди, в річищі яких ми часом пливемо, ухиляючись від роботи над короткими сценаріями.

Згадаймо, що геніальний Лев Толстой наприкінці свого життя, на світанку кіно, мріяв про сценарій. Це в ті часи, коли він орав свою ниву сохою і їздив верхи на коні! Як же нам, людям, що мчать у ЗІМах і перелітають за одну ніч через океани, як же не згадати про це сьогодні? Адже від Толстого до нас минуло, в певному розумінні, більше часу, ніж від Данте до Толстого.

Згадаймо, як багато освячених віками уявних достовірностей, оспіваних поетами минулого, геніями давнини, зникло за цей час у нашій країні, пішло в непам'ять. Зникло божество, святі, сатана, душа, дух Банко,

демон, тогосвітне життя, рай, пекло, чистилище, прощтва, доля, фатум, молитви, сповідь, гріхи, дуель, спадщина, земельна власність, спекуляція, династія, національна ворожнеча, нерівність, експлуатація... Величезні бреші на їх місці заповнено іншим, розумним смыслом. Вся, так би мовити, психодинаміка нашої нової, радянської людини, та й не тільки нашої, стала іншою. Зникли таємниці, невідомі землі. Від швидкостей і радіохвиль земна куля дуже зменшилася, а життя людини стало ширшим і багатшим. І вперше за всю історію перед людьми розкрилася доля всього людства в усьому драматизмі велетенської боротьби праці з капіталом.

Руйнування чи творення? Ось головне питання, що постало сьогодні перед людством.

На варті миру і творення стоїть наш радянський народ. Стоїть гордо, свідомий свого високого призначення, у всеозброєнні техніки, розуму, морально-політичної єдності.

Чому ж ми не озброїли його і найважливішим з мистецтв тією мірою, на яку він давно має право сподіватися?

Як могло статися, що народ сьогодні невдоволений нами, кінопрацівниками, що нами невдоволені партія і уряд?

Великої шкоди було завдано кіномистецтву, коли під час здійснення народом грандіозних всесвітньо-історичних справ, наче зневірившись у моральній стійкості й силі великих і малих своїх сучасників, авторів і здійснювачів перемог, кінематографісти, за вказівкою колишнього міністерства, подалися по якусь непотрібну санкцію в історію минулих століть, наче шукаючи в ній непотрібних аналогій; коли, захопившись пишним декорумом історичних екранізацій, кинулося кіномистецтво в театральщину, в зовнішню пишноту, у владу оперних гримерів, костюмерів, від яких не визволилося й досі; коли воно забуло, що основна його справа — не минулий, а нинішній день, що в темах і проблемах сучасності полягають і далі полягатимуть його найголовніші завдання, що не було, до того ж, в історії більш героїчних часів, ніж наш час, ні розмахом подій, ні силою драматизму, ні безмірною глибиною їх значення.

Історія народів учить нас, що та держава велична, в якій велична мала людина.

Ми сміливо можемо сказати всьому світові, що наша держава велична тому, що малі люди в ній величні.

Наша Радянська держава велична саме величчю своїх простих людей — трудівників, воїнів, мислителів, перетворювачів землі. Ось головна, велична тема кіномистецтва.

Чому ж і в ім'я чого ми обминули тему звичайної радянської людини? Чому тему рядової людини ми трактуємо як рядову тему? І чому наша кінематографія скоротилася за останні роки до розмірів бальзаківської шареневої шкури в момент її граничного скорочення?

Існує в математиці так звана крива Гаусса, що нею користуються при різних статистичних обчисленнях. Візьмімо для прикладу населення країни. Як воно розташується за кривою Гаусса? Скажімо, геніїв — три, талантів — тисяча, сторічних — дванадцять тисяч, силачів — п'ятнадцять тисяч, бюрократів — один, робітників-ударників — стільки-то, колгоспників-ударників — стільки-то, разом — сто мільйонів.

Кінематографія, скажімо, виробляє щороку сто фільмів, з них блискучих — п'ять, хороших — двадцять, середніх — п'ятдесят, поганих, пробачте, — двадцять п'ять.

Не подобається нам ця крива Гаусса, сказали мудреці в колишньому Міністерстві кінематографії. Відмовимося від середніх і поганих, а робитимемо тільки хороші й блискучі фільми, тобто не сто, а тільки двадцять п'ять.

Наступного року розташувалися на кривій двадцять п'ять фільмів: блискучих — два, хороших — п'ять, середніх — десять, поганих — сім.

Не годиться! Будемо робити лише сім фільмів.

Робимо сім: блискучих — нема, хороших — два...
і т. д.

От як помщається за себе нерозуміння того, що прекрасне пізнається в порівнянні і що якість виростає з кількості.

Що втратили ми через зменшення виробництва до семи фільмів на рік? Дуже багато, особливо щодо професіоналізму.

Віддаючи належне всьому дорогоцінному, що створила наша славна радянська кінематографія, ми не можемо не визнати, що наше професіональне вміння знижується. Працюючи на сценарній студії як член редко-

легії, я помічаю, що автори часто і охоче ігнорують багатющі можливості кіномови. Обминаючи головні теми сучасності і ховаючись в історію чи екранізацію спектаклів та опер, ми тим самим перестали бути розвідниками партії, а стаємо запізнілими ілюстраторами її заходів.

Ми не прагнемо видовищності, шукання нових форм, новаторства — цієї першої потреби людської уяви. Втрачено пристрасність, яка завжди характеризувала наші фільми.

Драматургія, поезія, пристрасність поступилися місцем ретельному редагуванню, субординації. Битви часом замінялись маневрами, характери і образи — посадами. Ми почали забувати, що в сценаріях, а також у фільмах повинна весь час виразно відчуватися художня атмосфера, відсутність якої ніщо не може замінити: ні начальницькі інтонації героїв, ні їх хвастання майбутнім. Без трепету людських почуттів фільм мертвий, як планета без атмосфери. Бувають не тільки сценаристи і режисери, але художники і скульптори, у яких всі фарби, каміння і глина мертві. Все є: майстерня, високе звання, академія, розум. Лише одного немає — хисту до перетворення мертвої природи в живу. Немає емоцій, таланту, а без людських емоцій, як говорив Ленін, ніколи не було, немає і не може бути людського шукання істини. Там, де немає боротьби людських пристрасностей, немає мистецтва. Щоб хвилювати глядача, треба не тільки артистам-виконавцям, треба й авторові бути схвильованим. Щоб зворушувати, треба бути зворушеним. Щоб радувати, просвітлювати душевний світ глядача і читача, треба нести просвітленість у своєму серці, треба правду життя підносити до рівня серця, а серце нести високо.

Художня совість не дозволяє мені погодитися з твердженням співдоповідача С. Герасимова, що буцімто Ейзенштейн з його хибними теоріями був колись винуватцем багатьох наших помилок і що його невдачу в німому фільмі «Жовтень» згодом виправив М. Ромм у своїх ленінських фільмах. Мені здається, що про митців, особливо про тих, які пішли з життя, слід судити з того, в чому вони мали успіх, а не з того, в чому вони зазнали невдачі. Як каже китайське прислів'я: «Боець і з вадами боець, а муха без вад — лише бездоганна муха». Гоголь залишився в пам'яті вдячних нащадків як основополож-

ник російської реалістичної літератури, як геніальний автор «Мертвих душ», а не «Листування з друзями». І Сервантес не менший від того, що не всі його твори були на рівні «Дон-Кіхота». Історія мистецтва знає чимало великих імен, які залишили своє світло в одному творі.

Ейзенштейн живе в світовому кіномистецтві «Броненосцем «Потёмкин», що приніс свого часу славу російському радянському кіномистецтву.

У авангарді завжди було і буде важко. Ейзенштейн був великим бійцем нашого кіноавангарду. Він пізнав щастя перемог, тернистий шлях шукань і згубну гіркоту терпкого трунку з чаші Івана Грозного, до якої навряд чи треба було йому доторкатися. Як людина, він завжди був більший за свої фільми. І справа, отже, не у «виправленні» помилок його «Жовтня»: адже народилося нове кіномистецтво, звукове.

Товариші письменники! Добре, що нарешті ми заговорили про почуття. Так само як окрему людину можна часом надто підносити чи здрібнювати залежно від того, що їй довго приписуватимуть, можна здрібнити навіть душевні багатства цілого покоління, приписуючи йому довго й уперто нехтування глибокими і ніжними почуттями. В усякому разі, ми, кінодраматурги, чомусь намагаємося це робити.

↘ Багато років я запитую: звідки у нас цей убогий антинародний стиль показу любові на екрані? Що це за знуцання з кращих почуттів синів і дочок народу? Чому в своїх сценаріях і фільмах ми такі скупі на ніжні порухи душі, на увагу, злагоду, ласку, поцілунок? Навіщо ми збіднюємо серця наших юних сучасників? Чому, невдоволені, вони змушені шукати відповіді на ці благородні поривання свого віку в художників минувшини, в них черпати зразки краси?

Любов розумна, говорить приказка, любов прозорлива. Любов підносить людину, робить її прекрасною, натхненною. Скільки великих шедеврів мистецтва продиктовано любов'ю! Якими пензлями рухала вона! Взаємна і гармонійна, вона робить людину щасливою. Відринута і занапащена, вона завдає деяким натурам глибоких душевних страждань, які були, є і будуть, доки житиме людина на землі.

Що ми зробили з любов'ю?

Спонукувані різними, але завжди лицемірними мір-

куваннями чи на угоду моді, чи уявній виробничій діловитості, а найчастіше через «столичну» байдужість до народу і незнання його, ми підкорили його почуття своїм кіносхемам, вигаданим у кабінетах редакторів. Саме цим ми збіднили на екрані колективний портрет нашого юнацтва. Воно насправді краще, глибше, духовно багатше.

Керовані хибними мотивами, ми всі, за винятком хіба одного Шолохова, вилучили з своєї творчої палітри страждання, забувши, що воно є такою ж величезною достовірністю буття, як щастя і радість. Ми замінили його чимось на кшталт подолання труднощів...

Нам так хочеться прекрасного, світлого життя, що жадане і сподіване ми мислимо часом як уже здійснене, забуваючи тим часом, що страждання буде з нами завжди, доки житиме людина на землі, доки вона буде радіти, кохати, творити. Зникнуть тільки соціальні причини страждань. Сила ж страждання завжди визначатиметься не стільки гнітом якихось зовнішніх обставин, скільки глибиною потрясіння.

Я не закликаю нікого творити плаксиві песимістичні сюжети. Так само, як і ви, я люблю народ і розумію, що особисте життя має сенс остільки, оскільки воно спрямоване на служіння народові. Я вірю в перемогу братерства народів, вірю в торжество комунізму, та коли при першому польоті на Марс мій улюблений брат чи син загине десь у світовому просторі, я нікому не скажу, що переборюю труднощі його втрати. Я скажу, що я страждаю. Я прокляну небесні простори і буду плакати ночами в своїм саду, заглушаючи шапкою ридання, щоб не сполохати соловейка з квітучої вишні, під якою цілуватимуться закохані.

Згадаймо героїчний шлях нашого озброєного народу від Волги до Берліна, коли, розтрощивши фашизм, поставив він пам'ятник своєму синові-воїну з мечем в одній руці і з немовлям біля серця в другій,— який величний безприкладний символ! Чи ж нам ігнорувати цю велику його достовірність!

Скільки пролито крові, скільки покладено праці, скільки вистраждано! Треба повною палітрою писати портрет великого радянського народу.

Треба так його писати і так заповісти цей портрет будущині, щоб народи, які прийдуть до комунізму, за-

вжди, глянувши на цей колективний портрет, читаючи про нього в книгах, розглядаючи в кінофільмах, згадували з любов'ю і вдячністю: які чудові, мужні й гідні люди жили на початку будівництва нового світу, будівництва комунізму.

Товариші письменники! Вимагайте від своїх режисерів показу краси радянського народу, народу російського і зокрема росіянки. Краса почала зникати з екрана. Російський народ красивіший, ніж ми його зображаємо на екрані. Про красу росіянки писало багато іноземних мемуаристів усіх епох. Про це говорили і наші сусіди в роки Великої Вітчизняної війни. З цим у нас, кінематографістів, уже давно не гаразд. Я пам'ятаю, деякі естетсткуючі кінодіячі гнали з екрана красу юних синів і дочок народу, як нібито непотрібну «красивість», вважаючи, що дочки робітників і селян повинні бути простішими, грубішими. В цьому нехтуванні юністю і красою народу криється неповага до його гідності. Під виглядом буцімто життєвої правди завдається тяжкої шкоди можливості бачити прекрасне в народі. Більше юності в мистецтві, більше чарівності душевної і фізичної!

Народ не прощає поганих полководців. Він висуває їх для того, щоб вони вигравали битви, а не програвали. Народ не простить і нам, якщо ми не будемо пам'ятати про це. І Центральний Комітет партії в своєму привітанні нашому з'їздові закликає нас «до сміливих творчих дерзань, до збагачення і дальшого розвитку всіх видів і жанрів літератури, до підвищення рівня художньої майстерності з тим, щоб у повній мірі задовольняти всезростаючі духовні запити радянського читача».

У нас, радянських письменників, є всі необхідні умови для творчості — увага партії і багатомільйонного народу.

Дамо ж народові чотириста сценаріїв на рік, хороших і різних!

Як конкретну пропозицію вношу: сценарну студію, в якій я працюю дванадцять років, розширити вдвоє і перетворити її в редакцію великого періодичного кіножурналу «Сценарій», в якому сценарії повинні друкуватися так само, як і всі інші твори в своїх товстих багатотиражних журналах. Це поживить нашу атмосферу і дасть величезну користь усьому нашому літературному фронту і всьому народові.

У ПОШУКАХ ОБРАЗУ НАШОГО СУЧАСНИКА

(Митці кіно і сучасність)

Величезні історичні зміни в нашій дійсності можна і треба показувати через долю людей, через образи, створені людиною-митцем, що допитливо шукає високої правди всеперемагаючого життя, пристрасно любить це життя.

Без людських емоцій немає і не може бути людського шукання істини. Пристрасність митця-громадянина, натхненного інтересами життя народу, його здатність любити і ненавидіти разом із своїм народом — неодмінна, перша умова, без якої митець не може знайти свою тему, свою манеру в мистецтві. Наша кінематографія народилася з Жовтневої революції. Вона увійшла в світ, натхненно відображаючи явища дійсності, вона дістала свою патетику, дістала свою форму — полум'яну, вражаючу — від революції. І це хвилювало і вражало наших друзів у всьому світі, і це непокоїло наших ворогів, переконуючи їх у нашій силі.

Кіно — мистецтво більше сьогоdnішнього і завтрашнього дня, ніж сьогоdnішнього і вчорашнього. Письменник, митець, звертаючись з екрана до свого народу, повинен хоч трохи, але бути попереду сьогоdnішніх подій, митець повинен бути в авангарді свого народу. Він мусить бути як Володимир Маяковський. Що було характерне для Маяковського? Він мав органічне чуття господаря своєї епохи — він був слугою народу і господарем у своїй країні: він витирав плювки шершавим язиком плаката, він вітав перші успіхи нашої промисловості й торгівлі, він разом з кузнецьким робітником ра-

дів ванні в робітничій квартирі, він нещадно нападав на бюрократів, уражав їх стрілами сатири. Мені здається, що пристраєність, прагнення новаторства, досконалості форми — те, що в нас було і що почасти і досить відчутно втрачено, має бути відновлене на новому етапі розвитку радянського кіномистецтва.

Треба відродити поетичність кіно, видовищність, щоб у митців кіно незмірно виросло відчуття себе, свого таланту у великій безнастанній боротьбі за формування передової людини, передової ідеології, мистецтва.

Кожному митцеві хочеться (і це цілком природно) більше залишити себе для свого народу, продовжити своє життя в творах мистецтва. При цьому вибір теми, знаходження певної її концепції відіграє дуже велику роль. Велич такого гострого реалістичного твору, як «Мадам Боварі» Флобера, при безперечно високій талановитості автора і його винятковій працьовитості, ґрунтується на правильному виборі теми і правильному її трактуванні. Величезна ж робота Анатолія Франса над «Святим Антонієм», робота над кількома варіантами, що тривала загалом близько вісімнадцяти років, так і не дала справді художнього твору, бо ґрунтувалася на хибній основі. При цьому ми кажемо про вибір теми у високому філософському розумінні, про вибір, зв'язаний з постійною чіткою творчою дисципліною, з прагненням виявити своє світовідчуття з граничним розумінням суспільно значущого в ньому.

Продовжуючи славні традиції кращих майстрів радянської кінематографії, ми повинні нести в своїх творах *правду життя і вважати це священним обов'язком митця перед своїм народом і перед усіма своїми сучасниками*. Ми повинні показувати цю правду так, *щоб вона глибоко хвилювала глядачів*. Для цього треба оволодіти майстерністю кінематографічного вираження, треба змусити себе, хоч як ми й відвикли од цього, в трьох тисячах метрів плівки, відведеної на один фільм, рухатися не тільки драматургічним рухом, як у п'єсах, чи повільною ходюю, як у повістях, але й семимильними кроками. Треба мислити образно, візуально, і століттями, і трьохсотліттями, і минулим, і навіть майбутнім, щоб можна було у фільмі подорожувати разом з глядачами і в часі, і в просторі, щоб у фільмі була доля не одного чи кількох людей, а іноді цілих поколінь.

Усе може вміститися в сценарії й фільмі, якщо поставити перед собою серйозні завдання, виходячи із специфіки кінематографічної творчості, а не пробувати перетворити кінематограф в спосіб фіксації театральних спектаклів чи конспективних, нашвидкуруч зроблених викладів змісту романів і повістей, через непорозуміння названих сценаріями.

На жаль, треба визнати, що культура написання сценарію, особливо в частині зображення людських характерів, щодо схвильованості автора, відчутної в сценарії, дуже занепала в нас останнім часом. Ми значною мірою втратили в кінематографії поезію. Наше кіно стало вкрай прозаїчним і безликим. Кожен хороший прозаїчний твір має свою поезію, навіть публіцистика має поезію. Хвилююча злободенність публіцистики, відтворені в ній свіжі життєві штрихи, що розкривають велич нашого буття,— все це елементи поезії, які повинні дедалі сильніше виявлятися і в мистецтві кіно.

Зараз ми, неначе розгубившись, трохи врозбрід, стараємося розібратись, у чому таємниця сценарію, що таке сценарій, як слід його писати. Одні кажуть, що сценарій має бути схожий на драму, другі — що він має скоріш нагадувати формою роман, новелу тощо. Я думаю, що форма викладу літературного сценарію може бути вільною і кожен автор може творити його в тій формі, яку найбільше любить. Важливо в сценарії, щоб це був художній твір, щоб він був талановитий, переконливий, щоб розкривав великі, головні наші завдання, прославляв наш народ, нашу епоху, щоб були сміливо використані можливості кіномистецтва.

Ми не раз читали відредаговані, вистругані сценарії, за якими робилися безликі фільми з мандруючими з одного в другий фільм штампами в зображенні людей, їх почуттів і діянь.

Наведу основні помічені мною штампи в наших фільмах останніх років:

1. Майже у всіх наших фільмах відсутні діти. Ні в кого не було дітей.

2. Листоношам у фільмах було важко; майже ніхто з листонош не знав, куди нести дійовим особам листи, бо вони в усіх фільмах діяли на полі битви, праці, в кабінетах директорів, секретарів тощо. Перед нами на екрані проходили посади, професії, але не люди.

3. Ніхто нікого не кохав. Я не бачив по-справжньому (можливо, я помиляюсь?), щоб десь у фільмі наш герой приголубив героїню, цілував їй руки, сказав їй ніжні слова або вона йому, щоб вони і глядачі бачили й відчували в цьому щось радісне, правдиве, облагороджуюче, що служить душевній провітленості. А ми ж знаємо, що справжнє мистецтво повинне вести людину до провітленості.

4. Але найшкідливішим штампом у наших фільмах було те, що в них в основному народ дуже мало бачив себе. Дійові особи фільму були люди надзвичайні, це були особи, що займали високі пости. Це були головнокомандуючі, вчені, композитори, герої, тричі ударники тощо. А де ж проста, «маленька» людина, яка відвідує кінематограф, для котрої кіно є школою життя? Де вона? Чому вона не бачила себе на екрані? Рядова радянська людина рік у рік, день у день стає все осяйнішою і красивішою. Я бачив колгоспників, перед якими я внутрішньо шапку скидав і вклонявся їм до землі за гожість та благородство розуму, за величезну політичну грамотність, за повноту віддачі себе справі будівництва комунізму. Наша держава могутня величчю простих своїх людей — трудівників із заводів, воїнів, мислителів, перетворювачів землі. Як же сталося, що ми, творчі працівники кіно, опинилися у великому боргу перед нашими глядачами, котрі є і героями нашої дійсності?

Розповім про себе. Я прийшов у кінематограф двадцять дев'ять років тому. Ходив, сказати б, на метр над землею, був повен образів і міг працювати дві-три доби підряд без перерви. Це давало мені насолоду, бо я був певний, що роблю корисну, потрібну справу. Я відчував, що несу людям щось нове, мене сповнювало почуття радості — це було органічне злиття з великим життям народу, органічна творчість.

Бюрократичний тиск надмірно роздутих і наділених надто великими правами адміністративних і редакторських інстанцій у системі колишнього Міністерства кінематографії значною мірою позбавив нас — творчих працівників кіно — почуття високої відповідальності за свої думки, за свої образи. Любов і ненависть замінювались схваленням і осудом, хвалою чи легеньким картанням якихось номенклатурних героїв, створених внаслідок проходження всіх редакційних інстанцій.

І я як митець став зменшуватися, віддалятися від образного ладу у сприйнятті дійсності.

Ми перестали широко мислити і почали трактувати рядові професії, рядові заняття й рядові виробничі взаємини як щось звичайне, нецікаве, дрібне. При створенні сценаріїв ми здебільшого йшли не від образів і характерів, що якимось потрясли або вражали нас, працівників мистецтва, а йшли від тематичного плану. Ми казали, що зробимо фільм про Магнітку, про колгосп, про авіацію тощо.

Ми йшли від ідеї, яку часом визначали наспіх, потім, відповідно до цієї ідеї, розставляли персонажів — позитивних і негативних, хвалячи перших, осуджуючи других і кінчаючи неодмінно перемогою позитивного. Ми мало мислили, створюючи художній фільм, і часто в нас не перехрещувалося ідейне завдання з образним ладом, тобто з живими людьми, з нездоланною необхідністю для автора сказати: ось що це за люди, ось як склалися їх характери, ось в яких обставинах, які прекрасні ці люди, які цікаві, які величні або які вони ниці в своїх помилках, у своїх вчинках.

Недостатність у змалюванні, в створенні образів і характерів залишала ідею незахищеною, неодягнутою. А вона ж потребувала, як казав Анатоль Франс, одягу у формі афоризмів, легенд чи псеми. Ми ж частенько не брали ні поеми, ні казок, ні легенд, а передавали декларативним способом зміст ідеї, навчали завжди одних і тих же речей, завжди тим самим тоном. При цьому панував якийсь дивний, образливий розрахунок на глядача дуже простого, найпростішого, який раптом (боронь боже!) чого-небудь не зрозуміє. Всі персонажі працювали тільки на людей з початковою освітою, на якій, до речі, в нашій країні вже давно ніхто не затримується. Ми зовсім ігнорували реальний культурний рівень основної маси наших глядачів, які закінчили і середні школи, і інститути, і академії.

Художність багатьох наших фільмів останніх років була явно недостатньою насамперед тому, що ми занедбали могутні засоби вираження, притаманні кіномистецтву. У нас частенько весь сценарій зводився до того, що скаже один герой другому і що той відповість. В знаходженні сюжетних ходів і в написанні докладного діалога, що розкриває тему, і полягала в основному робота

над сценарієм. «Професор сказав, колгоспник сказав, відсталий висловив сумнів, передовий підбадьорив відсталого тощо». І коли подібний кросворд бував більш чи менш побудований, ми казали: «сценарій готовий». При цьому сценарії переставали бути «зримими».

Коли я кажу, що сценарії повинні бути зримими, я маю на увазі деякі елементи форми. Є така дуже важка для письменника форма — виклад подій у теперішньому часі. Минулий час — він пасивний, минулий час — він споглядальний. А кінематограф вимагає здебільшого активності, дійовості. Твір, що його я, сценарист, пишу, повинен мати, по-перше, дійовість, по-друге, — дійовість і, по-третє, — дійовість і видовищність, причому видовище повинно бути цікавим, захоплюючим.

У кінематографі рух повинен завжди превалювати над статикою. Там, де чомусь незручно рухатися дійовим особам, там може рухатися апарат. Чим більше всередині кадрів руху і чим більше динамічних кадрів, тим більше твір відповідає, якщо можна так сказати, кінематографічному ідеалові.

Кіно має свій шлях розвитку, свою драматургію, свої виражальні засоби, притаманні лише йому одному, а не якомусь іншому виду мистецтва. Нам треба дуже багато працювати, щоб задовольнити величезний потяг до культури у наших людей, які чекають від працівників кіно сміливого використання можливості широкого показу явищ у русі, просторі й часі, в усьому багатстві фарб і звуків. Рух камери, композиція кадру, тональні рішення, певні звуко-зорові поєднання, показ деталей, моментів, що викликають асоціації, — все це немовби залучає глядача до активного творчого сприйняття показаного. Глядач, який зрозумів, відчув внутрішній сенс і значення мовчання або деталей дії на екрані, глядач, який асоціює зображене на екрані із своїм життєвим досвідом, буває вельми вдячний авторам кінотвору за довір'я до нього, за те, що в ньому збудили теж художника, теж мислителя. І в цьому умінні захопити глядача, посилити його людську зіркість на все прекрасне і людяне полягає значною мірою поетика фільму.

Мені здається, що сценарій має бути таким, щоб кожен виконавець ролі чи навіть епізоду, кожен учасник майбутньої кінозйомки, прочитавши сценарій, відчув би увесь фільм і запалився б бажанням докласти частку

своєї праці в його створення. Сценарій має сприйматися під час читання саме як кінематографічний твір, під час читання сценарію той, хто читає, має бути схвильований не тільки словами героїв, але й описом зображальних моментів, повинен відчувати композицію й ритм майбутнього фільму, роль у ньому кольору, музики, пауз, шумів.

А в багатьох наших сценаріях дуже часто всі думки виявляються лише в словах дійових осіб. Причому скільки в голові — стільки на язика, не більше не менше. Тим часом акторам грати нічого: немає ніякого підтексту, внутрішнього плину думок, внутрішнього розвитку почуттів, видимого лише у виразі очей, у жестах, міміці. Там, де актор позбавлений підтексту, він лише виголошує репліки, а глядач позбавляється співрежисури — в нього немає почуття радості та вдячності за співучасть у творчості під час сприйняття фільму. Дуже погано, коли сценарист вважає своїм обов'язком лише написання діалогів і відмовляється розвивати в собі кінематографічне мислення, відмовляється ставити перед режисурою свої певні вимоги щодо уявлення майбутнього фільму. Я вважаю, що у здійсненні сценарію, у відповідальності не тільки за сценарій, але й за весь фільм авторові повинна відводитись більша роль, ніж це було досі. Сценарист повинен писати справді зримі сценарії і в деяких місцях навіть робити більш чи менш докладні ремарки для того, щоб точно вказати майбутньому режисерові, що саме це місце треба зробити отак, а не інакше. Свободу індивідуального режисерського читання не те що треба ліквідувати, але її треба обмежити свободою письменника, який стоїть поруч і претендує на цю свободу з безперечно заслуженим правом, як перший автор твору.

Внаслідок вузьколітературного самообмеження сценаристів, мені здається, і сталося дивне явище, яке полягає в тому, що сценарії стали дедалі менш схожими на сценарії і робилися все більш схожими на скорочений виклад романів, повістей, п'єс.

Ми часто забували про чарівну силу видимого світу, світу речей і зорових образів, ігнорували його в ім'я тиранії слова.

І як ми через це збіднювали себе, яка була недодача глядачеві. Вражаюча сила італійських картин, що

демонструвалися на наших екранах, пов'язана, між іншим, і з тим, що в них є багато дрібниць, котрі відбуваються на якомусь фоні. Це — перехожі, заклопотані своїми повсякденними справами, що характеризують життя певного місця, це дитячі розваги, це предмети побуту, домашньої обстановки, одягу, які запам'ятовуються завдяки тому, що мають у собі певну характеристику місця і часу. У сценарії завжди повинна бути докладна характеристика обстановки дії, характеристика з якнайбільшою кількістю деталей. Щоб не обминути цих деталей, треба в процесі вивчення життєвого матеріалу робити записи або навіть зарисовки й фотографії. Коли фільм весь іде на великих або середніх планах, його, як правило, важко сприймати. Але тільки-но з'являється загальний план, виникає дуже серйозне питання, що може правити за фон для певного епізоду чи сцени, такий фон, який сприяв би кращому розкриттю їх змісту. В кіно необхідна «глибина екрана» — безперервне відчуття фону подій, відчуття широкого життя, що відбувається довкола показуваних подій.

Зараз, коли в кіномистецтво приходять багато талановиті, але малодосвідчені молоді, зробити сценарії більш місткими щодо показу різних почуттів і стану героїв, сміливіше й ширше використовувати в сценарії всі вже знайдені виражальні засоби кіно і знаходити нові, може допомогти, по-моєму, те, що я називаю «багаторазовою обкаткою сценарію». «Багаторазова обкатка» полягає в тому, що частенько в роботі над кіносценарієм доцільно йти шляхом такої творчої співдружності, яка склалася, наприклад, у художників Кукриніксів.

Якщо отак зберуться талановиті люди, то саме завдяки неминучій при цьому різниці між баченням і відчуттям ними світу в процесі суперечок та бесід, які збагачують і розвивають цих людей, легше домогтися того, щоб у сценаріях виблискував діалог, чого досі немає, щоб усі образи були найбільш індивідуально яскравими та виразними, щоб у сценаріях навіть серйозних фільмів був гумор, щоб цей гумор був культурний, талановитий, різноманітний.

Творчий колектив сильніший, дієдатніший за окремого творчого працівника, творчий колектив, як правило, швидше стає на шлях новаторства. А тепер, коли ми

починаємо переходити до нового кінематографа — широкого, це особливо цінно.

Що являє собою широкий екран?

Перш ніж відповісти на це питання, треба точно уявити собі, як ми бачимо світ. У нас є прямий зір і є зір боковий, яким ми скоріш відчуваємо предмети, ніж бачимо, але це відчуття предметів збоку завжди може породити бажання побачити їх, що ми й робимо, перевіривши на них свій погляд. Досі ми, працівники кіно, під час кінозйомок, як правило, охоплювали кадром частину простору, що приблизно відповідала прямому баченню людини. Застосовуючи спеціальні об'єктиви, шляхом монтажу й різноманітних рухів знімального апарата ми весь час розсували перед глядачем коло його бачення і цим складним шляхом намагалися досягти життєвої повноти бачення зображуваного на екрані.

Та хоч як би ми мудрували, нам все одно частенько доводилось відчувати при розв'язанні окремих творчих завдань недосконалість класичного екрана з відношенням сторін три на чотири. Наприклад, коли ми показували великим планом голову людини, що займала дві третини нашого екрана, то друга голова в цьому ж кадрі ніяк не вмещувалася. Отже, повноцінно показати двох людей великим планом ми не могли. Широкий екран допомагає усунути цю незручність.

Знімання фільму для широкого екрана провадяться об'єктивами і кіноапаратами із спеціальними приладами, з допомогою яких на плівці фіксується зображення такої частини простору, яку ми можемо бачити і прямим, і боковим зором. Перед об'єктивом кінознімального апарата ставлять двояковгнуту лінзу, яка так «стискує» зображуваний світ, що на плівці ми бачимо всі предмети трохи деформованими, витягнутими приблизно в два з половиною рази, бачимо так, як, наприклад, бачимо своє відображення на боці самовара.

Але вже спроектоване на екран зображення має такий вигляд, як об'єкт, що його знімали. Довгий і широкий екран (тридцять два на дванадцять метрів) дає змогу споруджувати зали кінотеатрів, що вмещують близько трьох з половиною тисяч глядачів. Екран у таких залах ставлять уже не так, як наш,— прямо, а роблять трохи загнутим по краях.

І, кінець кінцем, не те важливо, чи зараз, чи трохи згодом ми здійснимо в себе знімання для широкого екрана. Важливо, що він буде, важливо, що це явище прогресивне і що нам доведеться мати з ним справу в найближчі п'ять років.

При широкому екрані і композиція кадру, і композиція всього фільму буде не такою, як тепер. Не буде частих перебивок, «купірування» із загальних планів, але буде широкий фон, до якого треба буде підходити дуже уважно. Фільм матиме, очевидно, не 650—700 кадрів, а значно менше — 200—300.

Що дасть широкий екран глядачеві? Він дасть якісно інше сприйняття фільму. І головне не тільки в тому, що ми тоді наче не бачитимемо екрана, він немовби зникне, поступившись місцем величезному вікну в світ, вікну, рамок якого ми не будемо відчувати, як тепер. Широкий екран зробить глядача більш активним, він дасть змогу йому самому обирати той чи інший об'єкт для розгляду, він сприятиме якісно новому сприйняттю світу, бо створюватиметься таке відчуття, ніби в нас з'явилося ще два ока. Все це дуже важливо пам'ятати під час показу пейзажів (наприклад, наших безмежних степових просторів, могутніх лісів), під час показу батальних і морських сцен.

Свій новий фільм, що розповідає про створення штучного моря в Каховці, я маю намір зняти не лише для звичайного, але й для широкого екрана. Цей фільм уявляється мені, як билиноподібна народна епопея.

З боєм я думаю про те, як ми збіднили свої фільми, коли почали уникати в кіно напливу роздумів і спогадів, уникати красивої природи та ефектного освітлення. Через це наші сценарії й фільми стали нагадувати одноповерхові бараки довжиною 2800 метрів. Ємкість фільмів дуже зменшилася саме через їх одноповерховість. А кіно ж дає змогу здійснювати найсміливіші й найцікавіші задуми: воно допускає показ внутрішнього бачення, снів, нездійсненої дії, допускає хай і дещо умовний, але дуже цікавий показ процесу мислення й художньої та наукової творчості.

Ми повинні широко використати багатючі можливості кіно та збагачувати глядача показом різного бачення і сприйняття світу. У своєму новому фільмі мені хочеться, наприклад, показати силу уяви вразливої лю-

дини. Двоє хлопчиків, лежачи вночі на стародавній скіфській могилі, заплющують очі і намагаються побачити похорон скіфського царя. Один хлопчик виразно уявив собі цей похорон, бо був талановитий, другий нічого не побачив.

Свій новий сценарій «Поєма про море» я хочу написати так, щоб охоплення життєвих явищ було якнайширшим, а характери людей розкривалися б у всій їх самотності та глибині. Ця робота пов'язана з великими шуканнями, і її аж ніяк не можна вважати закінченою. Та я дозволю собі навести уривки з сценарію як спробу в літературному записі передбачити можливості розкриття засобами кіно внутрішнього світу людини, її думок, спогадів.

Ось кілька епізодів із сцени приїзду генерала Федорченка на батьківщину.

«Генерал армії Федорченко і Алік ідуть степом. У Аліка невиразне нудьгуюче обличчя розпеченого неупака. Іде не поруч, відстав кроків на шість.

— Папка, і що тобі за охота йти пішки! Давно б прибули на машині.

— Дід написав: прийди додому пішки.

— Тобі не може дід наказувати.

— Чому не може?

— Тому що ти генерал.

— Я хочу думати, не заважай.

Генерал іде мовчки, оглядаючи широкі лани. Полями, мов кораблі в морі, плывуть громади хлібозбиральних машин. Попереду синіє заплава Дніпра, а десь там, у далекім мареві, вже на другому березі на ледве видимій горі, мов зграйка білих голубів, видніє село. Як легко дихати!

Голос генерала — дикторський текст:

«Як багато щастя знав я в житті! Щастя боротьби, напруження волі, труда. Щастя любові, й грізних битв, і перемог мого народу у велетенській боротьбі труда з капіталом. І щастя моїх перемог. Адже це я — босий пастушок — ганяв тут чужі отари, натер тут перші мозолі на дитячих руках. Я бродив по незайманих берегах великої моєї ріки...»

— Як скучно...— У дорослого хлопчика на шиї «Лейка», але він нічого не знімає. Ніщо його тут не приваблює.— От уже нізашо б тут не жив!

«Нікчемний генеральський синок,— чується дикторський текст батька-генерала,— син батрака не відповість тобі».

— Папка, скажи, що то там за горби?

— То могили скіфських царів. Ти вчив про скіфів?

— У нас скіфів не проходили.

Генерал мовчить. Чути лише його дикторський текст:

«Тут пройшло моє босоноге дитинство і моя буремна юність,— він ще раз оглядає рідні простори, і погляд його проникає далеко, немовби в глибину віків.— Тут діди мої, запорожці, стояли на сторожі народу два з половиною століття, і сам я кров свою пролив, і ворог біг, тікав мій враг передо мною...»

І ось починають виникати спогади. Спочатку вони оживають тільки в звуці. Видимий світ лишається незайманим — прекрасна далечінь, у небі ані хмаринки. Але звуки, неясні й далекі, наростають, наростають, ширяться і раптом серед ясного неба перетворюються в катастрофічну фонограму бою.

Це не існує для хлопчика, але воїн-батько вже весь у владі бою. Це він викликав його, і сам уже,— ви тільки подивіться, як він збентежений його силою. Аж ось пропадають хліба і ясне небо...

Гуркіт і грім потрясають поле. Вся земля тремтить під тягарем сталевого потоку німецько-фашистських танків.

— Вогонь!!! — кричить неймовірно різким голосом командир батареї. Лютий жар гніву й пристрасті бою надає бійцям такої сили, що важкі гармати, здається, вертаються у них у руках, як іграшки. З неймовірним напруженням м'язів вони відкочують їх, повертають вправо, вліво, всі мокрі, як у лазні. Час летить на танках, життя і смерть на секундах...

Все життя напружилось до краю. Вибухають танки, горять.

По дорозі, здіймаючи хмари куряви, безконечним потоком мчать до поля бою переповнені бійцями п'ятитонки.

А назустріч несеться вже назад такий же потік поранених, контужених. Ідуть на таран танки на танки, літаки на літаки.

Дніпро! Вже не впізнати.

Притока Дніпра, весела Конка,— спотворена.

Вода каламутна, кривава, з мертвою рибою, трупами та іншими слідами людських пристрастей.

Снаряди ввергаються в неї і рвуться на дні. З глибин і ям вивертаються брудно-білими черевами вгору контужені на смерть соми, коропи, щуки.

Падають столітні дерева, валяться в річку сторч, корінням угору. Яка була річка! І бруд, і каламуть, і кров!

Літають зграї птиць над боем. В повітряних хвилях, як у тайфуні, кидає їх з боку на бік, вперед, назад! На землю кидає від шаленого звуку, на землю, на згарище, і в пил прекрасну зграю білих голубів.

Весь видимий світ у шаленому русі. І все гримить тисячами громів.

Мертві зриваються з землі, і підіймаються в чорній куряві, у фонтанах диму й піску, і знову падають куди і як попало.

Повітря горить! На бійцях тліють сорочки. Горять спина у живих. Кричать: «Горю!» — і падають на землю, і качаються на ній, гасячи полум'я один у одного ударами долонь.

Горить фарба на гарматах. Вже, здається, стріляють з палаючих гармат і самі займаються від термітних снарядів...»

«...Федорченко весь у владі великого. І дія обертається так, що у велетенську какофонію бою вступає і поступово витісняє її хвилююча пісня:

Солов'и, солов'и, не тревожьте солдат,
Пусть солдаты немного поспят...

Тільки не будемо під цю пісню показувати ні сплячих воїнів, ні пам'ятників героям на майданах західноєвропейських столиць, які вони визволяли від фашизму.

Покажемо дівчат, гарних і розумних. Дівчатам сумно. Їм хочеться ніжності. Вони обіймають одна одну. А може, й не дівчат покажемо, а піде ця пісня по кадрах замислених теслярів, молодих, і старих, і середнього віку.

Мовчки трудяться вони високо під кроквами. Виблюскують сокири. Віє вітер гарячий у степу. Видимість ясна навколо, обрій розширився на всі сторони світу далеко-далеко.

Прекрасна людина в бою за Батьківщину.

Прекрасна вона в стражданнях і в смерті за неї. Але найсвітліша краса її в труді.

Не тревожьте солдат, соловьи...

«...Їх працює шестеро під кроквами. Сьома — бригадирова донька красуня Улита працює, стоячи проти вітру. Червоне легке плаття майорить на ній, як прапор перемоги, майорить і в'ється».

У Каховці мене глибоко вразило видовище перетворення природи. Каховка — одне з наших чудових нових міст. Це місто створене в 1951—1954 роках. Йому лише чотири роки. В ньому все сучасне, в усьому чарівність сьогодення почерку, витонченого, радісного і прекрасного. Коли я дивився на це місто, то мою душу, душу людини, схильної до патетичного сприймання дійсності, сповнювало почуття радості й гордості за людей, які створили цю красу нового життя.

Я бачив, як переносять села з низу на гору. Бачив село з 720 дворів на місці, де буде море. Рештки цього села зітре з лиця землі бульдозер для того, щоб дно нового моря було чисте. Нове село побудували на 748 дворів, у ньому чудові ферми — і все це велике будівництво здійснили за півтора року, причому в умовах страшної посухи.

Розкидати 720 дворів і побудувати 748 — ціле нове село — на горі, де колодязі понад 120 метрів завглибшки — тут навіть слово ентузіазм не підходить. Це зовсім інше — це героїзм найвищого польоту.

В іншому селі, половина якого піде під воду, — все вже готове піти на вічні часи на дно моря — стоять хати з вирваними очима, ротом, без вікон, без дверей.

Руйнування старого і широке творення нового — все це сповнене внутрішньої патетики, все це вияв величї волі людей, які взялися створити в засушливій пустелі своїми руками море, змінити клімат у себе і перепинити дорогу пустелі в Європу. І кожен з цих людей, сміливих

творців нового в світі, сприймає це нове по-своєму, індивідуально.

За час перебування в Каховці у мене назбиралося багато цікавих спостережень. Молодь, котрій належить майбутнє, котра вся спрямована в нього, одностайно радіє з цих перетворень у степу. Літні люди сприймають зміни в житті значно складніше.

В одному селі я зайшов до хати і побачив жінку з сімома дітьми. Її чоловік хворий, а сама вона така гарна, обличчя привітне, голос чарівний. Дивиться на дітей і каже: «Я така щаслива там, на горі, буду... Адже в мене їх семеро, а там так просторо...»

...А ось по колишній вулиці чвалає бабуся. Її обличчя нагадує софоклову маску. Іде плакати. Її хати вже немає, залишилась тільки груша... «Чотири місяці живу на горі,— шепелявить бабуся,— і не можу я там — плакати хочеться, піду хоч гляну на свою грушу». Молода жінка терпляче, співчутливо утішає бабуся.

...На будівництві в Каховці один виконроб показав мені дівчину, що вміє, як він говорив, «художньо» виливати цементний розчин. Побачивши цю дівчину за роботою, я зрозумів, що вона й справді виливає цемент художньо: дівчина була така досконала, така прекрасна й пластична в кожному своєму повороті, в кожному русі — вона була бездоганна в своїй творчій праці на спорудженні будинків.

Немає нічого прекраснішого за людину в праці, за людину в благородних вчинках, у служінні справедливій меті!

Про красу російського народу писали мемуаристи XVII—XVIII століть, їй віддавали данину видатні діячі культури різних країн і народів. Про красу радянських людей під час Великої Вітчизняної війни говорили люди в країнах, де проходили наші побідоносні війська. Там проходили наші чоловіки, наші юнаки й дівчата, одягнені не дуже елегантно. Історія дала їм інші костюми, не ті, яких сподівалася ніжна молодість. Дівчата-солдати замість елегантних, гарних кофточок надягли сірі важкі шинелі, замість туфельок — здоровецькі чоботи. І все ж ми полюбили цю шинель і ці чоботи, і вони залишаться на довгі віки в спогадах наших дітей, внуків, правнуків про їх бабусь і прабабок, про їх дідів і прадідів, які замолоду пройшли по Європі зі зброєю, визволяючи народи

нашої Батьківщини і народи інших країн від ворогів людства.

Я пригадую один епізод із свого життя, коли ми з Олексієм Сурковим потрапили в один авіапункт. Пункт був майже на лінії вогню. Коли ми прийшли, командир пункту сидів пригнічений горем, здавалося, от-от він заплаче. Він сказав нам, що послав літак бомбити ворога, літак мав уже повернутися, а його й досі немає. Мовчазні пілоти чекали. Минуло ще кілька хвилин, а літак не повертався. Я дивився на пілотів — усі, як один, богатирі, і перше моє відчуття при цьому було таке: «Боже мій, які люди! Чому я зроду не бачив у кінематографі таких чудових, блискучих артистів? Як вони підходять до командира, як говорять!» Я ніколи не забуду цих людей. Мабуть, у всіх митців кіно є такі спогади і спостереження — їх треба ширше й сміливіше використовувати в своїй творчій роботі, щоб твори кіномистецтва повноцінно розкривали благородну красу нашого народу.

Добираючи виконавців ролей, ми повинні вишукувати людей по всій нашій великій країні, людей, які радують око. Не обов'язково, щоб кожен був красунь, але це повинні бути обличчя цікаві, які б щось виражали, які б найкраще характеризували сучасність. Саме таких людей я хочу показати у фільмі «Поема про море», фільмі про те, як народ на півдні нашої країни створює море. Ми знали моря, що виникли в доісторичні ери, а це буде розповідь про наше, створене нами робітничо-селянське море.

В село, яке піде під воду, стане дном моря, приїздить щось із двісті чоловік — вихідців з цього села. Голова колгоспу запросив усіх, хто народився в цьому селі і не був у ньому десять, двадцять, тридцять років. І скільки різних і цікавих людей збирається тоді! Раптом стало видно, що село багате на людей. Серед них і художники, і агрономи, капітан далекого плавання, вчителі, заступник міністра, шість полковників, три генерали.

Звертаючись до прибулих, голова колгоспу говорить:

«Товариші, мені дуже приємно бачити, як багато людей ми дали державі. Дозвольте сказати вам, чого я запросив усіх вас: наше село закінчило свій вік — ми переселяємось на нове місце. Попрощайтесь із своїми хатами, де ви народилися на світ божий, де народилися

ваші батьки, діди. Попрощайтеся з вашими криницями, з грушами».

Під час показу цієї надзвичайної зустрічі односельчан постають на екрані біографії прибулих, біографії нинішніх жителів села.

Друга лінія фільму: спорудження Каховської електростанції. Як збираються, дружать, працюють, загартовуються нові люди, як вони створюють море.

Поема про море повинна бути перш за все і більш за все поемою про людей, самовідданих і мужніх, скромних і діловитих, людей, які любовно і по-хазяйськи ретельно переробляють природу.

Я поважаю, люблю цих людей і хочу викликати такі ж почуття до них у всіх глядачів майбутнього фільму. Ось як змальовуються деякі герої фільму в сценарії:

«Голова колгоспу Сава Андрійович Зарудний може видатися на перший погляд людиною не дуже лагідною і непривітною. Проте він щирий, невтомний і дуже точний у роботі. Його могутня комплекція навіває спогади про гоголівського запорожця Кирдягу. Голос густий, рухи повільні, стаж головування — двадцять чотири роки. За останні півтора року він переробив зі своїми колгоспниками безліч роботи. І так само, як і раніше, в колгоспі чи на війні, де він не просунувся, за його власним виразом, вище старшого сержанта танкових військ Південного фронту, він зовні спокійний. Незважаючи на винятково важкий засушливий рік, серед спаленого сонцем степу, на гарному положистому горбі понад берегом майбутнього моря, він добудовує вже нове село для переселення колгоспників із зони затоплення.

Крім села, він уже побудував прекрасну ферму, гараж, стайню, механічні майстерні. І все це без будь-яких інженерів, техніків, зусиллями п'ятисот колгоспників і колгоспниць. Це — важка творчість, трудовий ентузіазм. І навіть саме це картинне слово тут не підходить.

Воно означає дії людей в їх високому, але короткочасному пориві. Тут же працюють вперто й довго, від зорі до зорі, на вітрі-суховії, під палючим промінням сонця, терплячи безводдя, пилюку та інші нестатки. Тут іде багаторічна битва з природою, і не кожного року в цій битві людина виходить переможцем.

Тут буває по дві-три посівні кампанії на рік без єдиної збиральної. За останні тридцять років засуха досягла

тут великих і грізних успіхів. Весь волзько-донський і український південь уже давно стали здобиччю суховіїв. Палючі вітри рухаються із сходу на Молдавію, Угорщину. Земля, вода й сонце стали тут у ворожнечу, невідому поки що сотням мільйонів жителів Західної Європи,— ніщо вже не в силі перепинити дорогу пустелі! Одна тільки сила в світі може подолати її — колективний, плановий, наполегливий труд великого радянського суспільства. Тому не будемо тут сьогодні шукати безтурботних усмішок, ідилій. Сьогодні людям тут судилось інше. П'ятнадцять місяців тут не було дощу. Всі сили народу йдуть на боротьбу за хліб, за створення нового моря.

На положистому горбі, звідки розкриваються широкі панорами на степи, на далекі села, на старий Зелений Кут, серед вирубаних уже плавнів, на річки Підпільну, Скарбну і Чортотлик і на всю величезну чашу майбутнього моря,— будується нове село, просторе, з широкими прямими вулицями і двома будинками шкіл-десятирічок.

Приїжджають машини з шифером для покрівель.

Вздовж довгих вулиць риють канали для водопроводу. На кроквах ще не закінчених хат працюють теслярі. Як би не хотілося нам, щоб жінки й дівчата творили свої хати з піснями, вони роблять це мовчки,— місять глину, укладають вальки, фарбують, білять.

Співає лише одна сім'я, до якої ми негайно і поспішимо з усією своєю кіноапаратурою.

Хто ж це буде таку веселу хату?

Іван Кравчина.

Якщо скульпторам коли-небудь доведеться в новому місті над широкою річкою ставити пам'ятник Добрій людині, кращої моделі, ніж Іван Кравчина, їм, мабуть, не знайти.

Кравчина — людина гармонійна. Вираз готовності до дії ніколи не сходить з обличчя і з усієї його постаті. Очі сірі, іскристі, цікаві, завжди сміються. Пшеничні вуса грають на загорілому обличчі.

З ранку до вечора Кравчина в роботі. Між задумом і виконанням у нього завжди найкоротша відстань.

Працює він швидко й легко. Здається, немає нічого навколо, чого б він не міг зробити. Він тесляр, столяр, бондар, пасічник, коваль. Уміє робити покрівлі, мости, будинки. Він косар і сівач. Знає всі машини, садів-

ництво, сам робить вино і дуже любить і вміє співати. Це він співає.

В самих лише трусах і майці, розмашисто орудуючи сокирою і виспівуючи сам усіма голосами від баса до сопрано, творить він свою хату разом з дружиною і дітьми.

Ластівко моя прекрасна, серцю радісний цей час,
Ти навік моя кохана. Смерть одна розлучить нас...
Смерть одна-а-а-а роз-лу-чить на-а-а-ас...—

підхоплюють хлоп'ята — один одного менший, у синіх трусиках. Пісні народні — українські, російські, білоруські. Діти підспівують невпопад, але зате старанно, а Кравчина, не покидаючи роботи, навчає їх. Аж ось після короткої паузи один хлопчик, явно наслідуючи батька, голосно почав:

Украї-іна, рідний край... рідний край!

Всі четверо:

Рідний край!..

Діти намагаються співати басами, а сам Іван хватає верхню тенорову партію...

— «Щасливі там люди, блаженна сторона...»—тра-та-та-та-та-та-та! Подай дошку... Держи!.. «Іх бог благословляє, добро їм посилає!..»—«А в степи глухо-ой уми-ра-ал ямщи-и-и-ик!» — «Та-ра-ра-ра-ра-ра-ра-рі-рі-і-і»,— підтягують діти тоненькими незлагодженими голосами.

Кравчина швидко переключається на баритональний бас, і вже чути нову пісню.

— «Если Волга разольется!!!»

— «Волга ма-тушка река-а-а-а!» — підхоплюють радісно хлоп'ята.

— Ф'ю-у-у!.. На-рі-ра-рі-ра ні-ра-ра-а...

— Ну, сьогодні вже дядько Гнат напевне приїде.

— Дядько не їздить, а літає!

— Чому?

— Тому що він генерал.

— Я теж буду генералом. Трах! Бах! Бабах!..

— От тобі й на! То інженером, то раптом генералом.

— А дядько брав Берлін...

— Ну й що? Всі ми його брали. І я брав... «Ти навік моя кохана. Смерть одна розлучить на-а-ас!..»

— Чому ти не генерал, а сержант?

— Тому що батька часто ранили! — говорить Марія. Вона білить хату. Хата стає чудова. Вона виблискує на

сонці чистотою і неначе радіє з того, що з'явилася на світ. Літня пічка на дворі, і погріб, і хатка-врем'янка зроблені з великою майстерністю. У врем'янці вже при-мостився на тимчасове проживання фронтовий друг Кравчини бульдозерист Степан Шиян з дружиною і трьома малятами. Працює Шиян на спорудженні дамби.

— Звичайно! Через поранення я не добрав три орде-ни. Ранять тебе — і в госпіталь: геть з очей, із серця вон... «А в степи глухо-ой умира-ал ямщи-ик!» Диви! Сава Андрійович промчав!..

Серед двору висока стара груша. Під грушею стіл і підвішена до гілки дитяча колиска. Далі — город, луки, озера в комишах, а за озерами в мареві синіє Дніпро. І над усім блакитне небо. Ні хмаринки. Тут пройшло життя чотирьох, якщо не п'яти, поколінь Федорченків.

— Так, ось дерево, яке ти любив.— Старший Федор-ченко підходить з сином до груші. Він уже здається іншим. Зникла войовничість і непримиренність. Йому сумно на старому дворі.

— Я вже тут вирубав, дивись — черешні, абрикоси, осокори, але грушу залишив до твого приїзду. Рубай сам. На...— Старий подає сину сокиру. Генерал бере со-киру. Як приховати хвилювання? Зрубати дерево... Старий тесляр дивиться на грушу, під якою прожив він життя.

— Кра-суня!

— Ой батьку...— тихо зітхає генерал, почувавши, як прості речі можуть виявлятися непростими.

— Розумію: важко повертатися до минулого. Адже все життя йшов...

— Так. «Вперед, вперед, Федорченко...»

— А дерево ж яке рясне та веселе! — говорить Анто-ніна, дивлячись з любов'ю на грушу. Очі в Антоніни чисті, голос ніжний, привітний.— Будуть рубати вже, ой...— звертається вона до сусіда Алчевського.

— Послухайте, а може,— чорт його зна, я іноді ду-маю: замінити це все, ну... одно слово — мирною атом-ною енергією, га? — вмішується в розмову Алчевський.— Як ви, Гнате Максимовичу? Адже ера вже настала атомна?

— Так,— генерал задумливо дивиться на свою гру-шу.— Тільки наше море — проблема не енергетики в

звичайному смислі... Це проблема перш за все, зрошення, тобто життя і процвітання нашого півдня.

Антоніна не розбиралася в ерах і проблемах енергетики, але такі доступні й приємні слова, як «життя» і «процвітання», її порадували.

— Ось і я так думаю! — В голосі Антоніни — нотки надії, які ніколи не покидали її. — Я кажу, що, може, нехай вже груша залишається нерубана, бо все ж таки ми... генерали і достойні снісхожденія. А море, якщо без нього далі жити вже недозволено, хай уже собі йде низом, он туди, на Скарбну, на Чортмлик... га? Щось не так сказала...

Всі тихо усміхаються з приводу «ми генерали».

— Ну от. Вам сміх, а мені б так хотілося під грушею вмерти колись. Гарно як, гляньте, га?

Від цих простих слів, сказаних з усмішкою, можна з усмішкою і заплакати, тільки не можуть і не повинні ж плакати генерали, навіть коли вони й не були вдома стільки років.

— Що наші грушки, й хати, і краса, коли час прийшов вирішувати життя країни на тисячі років. — Генерал повертається до Антоніни без тіні усмішки, з глибокою сердечністю, бо вона в той час нагадала йому матір. От він помічає мальовничу групу підлітків, які несуть на руках чучела шести-семи болотяних птахів і чотириногих мешканців дніпровських заплав. Це школярі переносять музей фауни з зони затоплення до нової школи. Весела процесія раптом зупиняється, щоб подивитися на славетного свого земляка, героя великих воєн.

— Все тут буде нове і краса буде нова — не лугова вже, не болотна — морська... Як ви, хлопці? — звертається раптом Федорченко до юних натуралістів. — Море чи комарині плавні?

— Море!!! — хором відповідають хлопчики з пташками».

Коли я зараз, працюючи над сценарієм, замислююся над тим, як мені створити свій фільм про колгоспників і народження моря, я виходжу з глибокого усвідомлення величезної історичної ролі, героїчної і прекрасної, яку відіграє сьогодні колгоспне селянство в житті країни.

Мене, як режисера, як автора, що відповідає за все в сценарії й фільмі, зовсім не хвилює питання, чи не

вийдуть колгоспники в моєму фільмі надто бідними, чи не буде в хатах надто бідно. Або — чи не звинуватять мене в лакуванні дійсності. Як я одягну своїх героїв? Чи розшию я їм сорочки на збиранні хліба, чи ні? Звичайно, ні! Але не на цих питаннях зосереджую я увагу. Я не маю наміру обминати вади, які є в селах на півдні. Є горе нестатків і є велич нестатків, залежно від того, на яку височінь піднести правду життя. Це значить — треба знайти такий художній вираз правди життя, щоб головний сенс фільму, щоб головний його зміст був правильним, не применшував гідності народу, не при-нижував, а звеличував народ.

Ми, творчі працівники кіно, повинні так написати колективний портрет нашого радянського народу, щоб люди, які прийдуть до комунізму, дивлячись на цей портрет, згадували з любов'ю і вдячністю: які чудові, мужні та гідні люди жили на початку побудови нового світу, побудови комунізму!

[1955]

Л Е К Ц І Ї

ЛЕКЦІЯ 11 ЖОВТНЯ 1949 РОКУ

Великий Ленін визначив кіно не лише як нове мистецтво сучасності — він назвав його найважливішим з усіх видів мистецтва. У всьому світі кінематографія була тоді ще сіра й безсловесна — чорне і біле. Монохромний світ ще тільки розкривав очі на примітивному екрані, наче бавлячись і разом з тим дивуючись із своїх казкових можливостей, немов спросоння або в молодім хмелю. Ще рідко хто вгадував у кіно провідне мистецтво ХХ століття. Відсутність слова і кольору ще здавалася хворобою невиліковною — як німота і дальтонізм. У самій назві «Великий німий» був немов якийсь натяк на неповноцінність, у слові «кіношка» звучала неприхована, хоч і добродушна зневага. Було багато людей, що взагалі вважали принизливим для себе ходити в кіно, вважали його примітивним і грубим заміником віками освяченої сцени, видовищем для плебеїв. Було чимало суперечок про природу та місце кіно десь біля мистецтва. Не сперечалися лише люди діла: для ділків капіталістичних країн, в чиїх руках кінематографія ще й досі переживає своє дитинство, яке ненормально затяглося, а подекуди й порочну передчасну старість, кінематографія була золотим дном, невичерпним джерелом збагачення, наживи. Кіноділки загрибали в своїх «ілюзіонах» золото в обмін на показ всіляких жахів, убивств, дискримінації, гонитви за багатством, жадоби багатства, можливості багатства, щастя багатства та інших ілюзій бідноти. Виникла величезна кінопромисло-

вість. Кінематографія перетворювалася на могутнє знаряддя присипляння і одурманювання свідомості мас.

Радянська кінематографія ще тільки набиралася сил. Та ось у 1925 році на сірих екранах світу з'явився колір. Це ще не був кольоровий фільм — кольоровим у ньому був лише кадр з червоним прапором революції. Підняла цей прапор на вершину щогли повсталого броненосця «Потёмкин» радянська кінематографія руками свого найвидатнішого майстра С. М. Ейзенштейна. Підняла і пронесла по екранах усіх материків під грім оплесків культурного світу, під скажений поліцейський свист і сичання цензури світу дикого і відсталого. Це був фільм, сповнений символічного змісту не лише для нашої, радянської кінематографії, а й для кінематографії всіх країн. З ним кінематографія по праву увійшла в сім'ю мистецтв і посіла там гідне місце передового мистецтва.

Починаючи з «Броненосця «Потёмкин», радянське кіномистецтво заговорило хвилюючою мовою провідних ідей сучасності, дорогих і зрозумілих усім трудящим світу від робітників і до інтелігентів. Заспівав досі німий екран, заграли закличні сурми, залунали пісні в новому революційному ритмі. І світ постав на екрані, очищений від багатолітньої буржуазної брехні, сюжетного тривіального прикрашування, постав перед нами в чіткому комплексі велетенських суперечностей між працею і капіталом. На екран прийшла класова боротьба і принесла з собою на «Броненосці» арсенал зображальних засобів уже такого рівня, якого було досягнуто на той час у музиці, живопису, народному епосі, у кращих їх творах, у кращих проявах.

Відтоді найголовніше, що дало людству ХХ століття — Велика Жовтнева революція в Росії, — заговорило про себе на екрані з такою небувалою силою, якої не знало жодне сучасне мистецтво світу. Жовтнева революція, що підняла під прапором великих учителів комунізму багатомільйонні маси трудящих на величну справу перебудови світу, виростила своїх митців, митців з новим матеріалістичним розумінням законів розвитку людського суспільства, з новим розумінням завдань мистецтва і його виховної, організуючої ролі.

Радянське кіномистецтво — дітище Жовтневої революції. Воно народжене нею і в її великому, всесвітньо-історичному значенні почерпнуло свій зміст, свою нову

красу і свій новий напрям. Ленінський заповіт: «Мистецтво належить народові» — воно сприйняло як прапор, як керівництво до дії і, керуючись цим заповітом, пройшло свій більш як тридцятирічний шлях. Покликана служити народові, скерована і натхнена великим вченням Леніна, радянська кінематографія виконує почесну роль культурно-політичного і естетичного виховання народу, народу — будівника нового комуністичного суспільства. Вона утверджує високе, всевітньо-історичне покликання нашого народу і в співдружності з іншими видами мистецтва звеличує його в бутті, тобто в безсмерті.

Глибока повага до людської особи, до прав і гідності людини завжди була характерною ознакою радянського кіномистецтва. Радянське кіномистецтво жодного разу не принизило глядача нехтуванням своїх завдань або мізерністю вимог до себе чи ділянцтвом. Суворо й вимогливо несуть радянські майстри кінематографії прапор соціалістичного гуманізму і кожен творчий успіх відзначають разом з народом, як виграну битву, як перемогу нової, соціалістичної культури.

Згодом, коли на екран прийшло слово, значення радянської кінематографії, як передового мистецтва сучасності, ще більше зросло. Вона ніколи не дискутувала з приводу потрібності слова в композиції фільму, як дискутували на Заході. Вона прийняла слово як прекрасний дар, бо їй є про що розповісти світові.

Як вам відомо, реакційна американська кінематографія стала на шлях гальмування розвитку, а то й знищення кіномистецтва в маршаллізованих країнах і взагалі в країнах, які мають кінематографію. Вона оволоділа їх прокатом, затопила екрани потоком розтліваючої космополітичної пошлості. Сьогодні задихається в лещатах обмежень кінематографія Англії, Франції, Італії. Режисер Монтегю детально розповідав мені, як зараз взято в лещата кінематографію Англії: від неї залишилася половина, та й щодо цієї половини добра сподіватися не доводиться. Про кіномистецтво менших народів, підвладних доларові, нічого й казати.

В цей саме час багатонаціональна радянська кінематографія допомагає країнам народної демократії підносити, а в деяких країнах і закладати їх національне кіномистецтво. Вона стала прикладом для них,

учителем, предметом наслідування, бо вона утверджує новий, незмірно вищий, радянський спосіб життя, закликає народи до миру і братерства.

Нещодавно один молодий китайський кінематографіст, який був у нас проїздом з Будапешта в Пекін, сказав мені так:

«Приступаючи до створення нової незалежної кінематографії Китайської Народної Республіки, ми нічого не бачимо в світовому мистецтві, гідного наслідування. Лише радянська кінематографія допоможе нам стати на шлях служіння великому 475-мільйонному народові, в неї ми вчимося і будемо вчитися».

Ми горді й щасливі разом з китайським народом, для якого з дня створення Китайської Народної Республіки настала нова ера.

Минуть роки, зникне з лиця землі імперіалізм, а з ним і палії спустошливих, кривавих воєн. Впадуть пута колоніального рабства, темряви і безправ'я. Звільниться і стане на службу людині вся світова наука, з атомною енергією та іншими відкриттями, не меншими за своїм значенням, зникнуть пустелі на земній кулі, прикраситься й збагатиться наша планета, на яку сьогодні зводять наклепи туполобі й жорстокі американські фашисти, оголошуючи її виснаженою і немічною, твердячи, що вона може прогодувати сьогодні не більше як півтора мільярда чоловік, що решта, мільярд з лишком, зайві, а далі взагалі буде ще гірше.

Дружба народів світу і нова демократія, завойовані титанічними зусиллями народів, відкривають перед майбутнім комуністичним суспільством справді небувалі перспективи. На сторічних фестивалях наук і мистецтв народів, які в найвирішальніші роки прокладали шлях до комунізму, розгорнуть кінематографісти і наші старі прапори. З часом зітреться на них багато назв, подробиць, дат, але найголовніше, чим по праву може пишатися радянська кінематографія, залишиться на них невимрущим, невід'ємним і завжди дорогим. В епоху великих воєн і революцій радянська кінематографія не гналася за кількістю кінофільмів з низьких, гендлярських міркувань, подібно до кінематографії своїх ворогів; не захарашувала ні своїх, ні чужих екранів щорічно сотнями низькопробної целулоїдної макулатури заради наживи; не давала юнацтву наочних уроків грабунку,

не навчала бандитизму і вульгарного егоцентризму; не розбещувала молодь сценами, що розвивали б у неї хворобливу сексуальність, не одурманювала, не прищеплювала глупоти своєму народові і ніколи в світі не вдавалася до сюжетів, що сприяли б вихованню з людей легкодумних мрійників та мрійниць. В епоху боротьби народів за національне визволення не отруювала людської свідомості ідеями расизму, расовою дискримінацією; не принижувала, не ображала ніколи ні жовтої людини, ні чорної; ніколи не була зняряддям нацькування народу на народ, ніколи не закликала до братовбивчої, загарбницької війни.

Які ідеї несла в життя наша радянська кінематографія?

На це ви самі зможете мені відповісти, як молоді громадяни Соціалістичної Батьківщини. Вона несла ідеї миру і братерської солідарності, несла ідеї рівності націй, ідеї культури й науки для всіх народів, несла найблагородніші ідеї під прапором Леніна — ідеї праці в ім'я розкріпачення людства, в ім'я збагачення нашої планети, в ім'я прекрасного, культурного, розумного життя.

Працю, тобто те, за допомогою чого людина піднялася над тваринним світом, наша кінематографія несла як прапор. Не «працю» біржовиків, банкірів, торгашів, якими володіла негідна і безглузда пристрасть збагачення, і не «працю» мерзотників, які спалювали хліб на пні і топили в океані тисячі тонн кофе заради збереження високих риночних цін, не «працю» псевдовчених, які утверджували мракобісся від лженауки, закликали до знищення сотень мільйонів людей, — а благородну працю людей, творців нашої історії, будівників нашого світу.

Якщо оглянутися зараз у минуле нашої кінематографії, — ви побачите в ньому відтворені на екрані благородні образи героїв сивої давнини, що немов подають своїм нащадкам приклад для наслідування, побачите великих трудівників нашої революції.

Так, іншу красу принесла з собою в кінематографію наша сучасність: не красу герлс, не красу декорацій, не красу й пишність обстановки у фільмі, а красу людських вчинків, красу людського подвигу, красу прагнень людини. Ось що несла наша кінематографія на своєму

прапорі, ось з чим прийшла вона в сьогоднішній день, ось до чого ви, майбутні сценаристи, а можливо, і режисери, маєте докласти й своєї праці.

Цей вступ, як ви бачите, дещо загальний; я роблю його для створення вже з самого початку певного настрою у вас, що взялися оволодіти нелегкою професією режисерів.

Кіно — мистецтво синтетичне. Воно містить у собі елементи літератури, тобто повісті, роману, новели, драми. Більшість кінематографічних творів ближчі до драми, ніж до роману. Кіно містить у собі елементи театру, живопису, музики.

Це ті підстави, що дають нам право вважати кіно мистецтвом синтетичним.

На світанку свого існування кінематографія була німою.

Діставши змогу зображувати на екрані людей, вона, природно, звернулася спочатку до театру. Але незабаром повинна була відійти від театру через відсутність у неї слова і відсутність досвіду. Коли б ви сьогодні глянули на перші театралізовані німі фільми, вони справили б на вас дивне враження, вони всі смішні й наївні. Причому, як це не дивно, драми здаються смішними, а комедії наганяють жах. До з'ясування цього парадоксального явища ми підійдемо трохи згодом.

Після відходу від театру німе кіно виробило величезний арсенал своїх власних зображувальних засобів: міміку, жест і цілий ряд інших компонентів, що дали йому цілковите право вважатися самостійним мистецтвом. З приходом слова кінематографія знову вернулася значною мірою до театру. Я б сказав, що де в чому, можливо, навіть занадто різкий крен було зроблено в бік театру. Деякі режисери забули весь арсенал набутих могутніх засобів, цілком покладаючись тільки на слово.

Кіно пов'язане і з мистецтвом живопису. Про живопис як про щось невід'ємне в арсеналі режисера ми ще поговоритимемо на спеціальних лекціях. А зараз я згадаю про живопис лише в зв'язку з композицією кадру.

Кіно пов'язане і з музикою — музикою як такою, музикою як супроводом, ритмом і відчуттям звучання світу.

Я вважаю, що відчуття ритму в режисера, а може, навіть і в сценариста — також одна з надзвичайно важливих рис, без якої я не уявляю собі професії режисера.

Спинюся трохи на кольорі.

Коли мене запитали якось у Будинку кіно, яке я відводжу місце кольору в кінематографії, я сказав, що бачу його місце десь між музикою і живописом, причому ближче до музики, мабуть, аніж до живопису, хоч це й може здатися парадоксальним.

Давайте зробимо зараз невелику екскурсію, наскільки нам дозволяє наша уява, з чорно-білої кінематографії в кінематографію кольорову і поміркуємо ось над чим: з чим ми пориваємо, йдучи з монохромного світу в світ кольоровий?

Ми пориваємо з багатьма звичними, простими, що вийшли з практики, навичками і можливостями. Наприклад, ми пориваємо з різноманітними операторськими підсвічуваннями, з допомогою яких можна пом'якшити людське обличчя, особливо обличчя підстаркуватої актриси, яка дуже хоче зніматися; ми пориваємо з пом'якшуючим об'єктивом, сіткою, моноклем тощо, з цілою складною системою засобів оператора, що підправляють натуру в бажаному для нього напрямку. Те ж саме ми робимо в чорно-білому кіно і з декораціями, встановлюючи всілякі пристосування на потрібні, вигідні місця, освітлюючи потрібні місця найбільш ефектно, найбільш вирашно. Ми пориваємо із замінювачами фактури, підміною однієї матерії іншою тощо. На натурі ми відмовляємось від любові до хмар, до темного неба, яке служить таким вигідним фоном для людського обличчя і робить кадр більш насиченим і міцним в чорно-білому кіно. Ми розлучаємося, нарешті, з тривалим знімальним днем із семи ранку до семи вечора, оскільки колір має свої властивості, свої вимоги, і тепер уже доводиться пізніше починати і раніше закінчувати знімання.

Я міг би назвати ще чимало такого, що довелося нам переглянути, поринувши у кольоровий світ. Я ніколи не забуду однієї своєї поїздки для вибору натури до кінофільму «Щорс». Це було в червні місяці. Ми їздили в Тарусу. Їхали перелісками, лісовими просіками, луками тощо. Це була напрочуд цікава, чаруюча подорож. Ми пробули в машині двадцять три години — ранній ранок, день, вечір, ніч — і на світанку повернулися. І мої ху-

дожники й помічники довго ще потім згадували цю подорож. Вони казали: ми наче вдруге народилися в цей день — перед нами раптом розкрився багатючий світ, світ прекрасний, безкрай і в безнастанній зміні, світ, що давав найскладніші можливості для різних асоціативних уявлень творчої думки — в різний час, в різні прекрасні моменти. Ми не бачили раніше цього світу, казали вони, ми дивилися на нього, але не бачили його.

Що ж сталося? Нічого особливого: кінематографісти сірого, чорно-білого світу поїхали у світ, який вони вже повинні були щохвилини бачити кольоровим. Треба сказати, що в цей час погода видалася оптимально благополучною і сприятливою. Природа розкривала перед художниками, які їхали в машині, всю свою красу в кращому її прояві — якусь неймовірну масу зелених відтінків на ріллі, злаках, лісонасадженнях. Віяв легенький вітрець, тріпотіли сріблясті листочки на вербі, небо було голубим, а в ньому височіли хмари. Іноді ми підїжджали до могили, обрій наближався, і тоді нам відкривалася чудова картина гармонії і руху. Рухався світ, рухалися хмари, рухалися наші думки, почуття тощо. Люди були захоплені.

Потім почало сідати сонце. Обриси предметів втрачали чіткість. Нарешті ми повністю поринули в безліч розкішних відтінків і туманних силуетів на фоні підмосковного неба, світлого, літнього неба. Якась пара прямувала узбіччям попереду нас, ген мріли села, і ми казали: як би його перенести на екран оцю красу! А ще коли б освітити це благородством людського вчинку, — адже в такому поєднанні людина, її дії, її оточення, завдання суспільства так виростають, набувають такого благородного звучання, — це було б чудово!

Я певен, що ми не перенесли на екран і десяти процентів баченого, але одно для мене безсумнівно: той заряд, оті розкриті на природу, по-новому освітлені нею очі — усе це залишилось у свідомості групи, і під це відчуття я намагався, наскільки дозволяли обставини, підігнати фільм.

А ось ще приклад. Пригадую, як один з керівників студії, переглянувши матеріал по іншому фільму, звернув увагу на відсутність кольору в кольоровій хроніці.

Чому, питає, знімали кольорову, а вийшла некольорова? Я кажу: вийшла кольорова. Колір на натурі там,

де є небо. Коли в небі є трохи голубого — є колір, якщо небо зовсім захмарене, колір не виходить. Воно сіре, і кадр виходить начебто не кольоровий. В наші дні будувати кольорову архітектоніку фільму — справа складна і довга. Створювати кольоровий колорит, задуманий вами не в його прямому відбитті, як у станковому живопису, а в часі, що розвивається, міняється, — завдання надзвичайно складне і благородне.

Тепер перед нами ще один момент — момент ритму.

При озвученні фільму бувають випадки, коли, монтуючи фільм, люди відчують недолік у ньому: щось там не так. Начебто з ідейного боку фільм зроблений грамотно, і актори добре грають, і звучить усе не фальшиво, а чогось бракує. У фільмі невірно вирішена проблема ритму. Режисер або зовсім не мав почуття ритму, або з якихось причин втратив його, збився з нього. Здебільшого це буває так: ритм уривка, одного епізоду здається знайденим правильно, а при монтажі епізодів він раптом зникає або стає неправильним. Річ у тому, що взаємодія двох епізодів — це не сума доданків, а складний добуток двох множників.

Отже, визначення кінематографії як мистецтва синтетичного, звичайно, абсолютно вірне, і його ніколи не слід забувати.

† Ось в яке мистецтво ви приходите. Кінорежисура — це більше ніж професія, це діяльність, і дуже складна діяльність, що вимагає неабиякої підготовки. Дозвольте зачитати один уривок для кращої характеристики одної з неодмінних рис режисера, на мій погляд, найголовніших, а саме — відчуття режисером краси.

Років десять тому я писав один сценарій. Недавно я переглядав його і натрапив на сторінки, які і прочитаю вам сьогодні:

«Після бою під Бердичевом Щорс заснув.

Затихла друкарська машинка, і Данилюк довго дивився на свого командира».

Так закінчувався розділ сценарію. А далі йшло таке:

«Зараз почнеться сцена, перед написанням якої хочеться звернутися з високим словом до художників, операторів, асистентів, освітлювачів — до всіх, хто повинен поділити зі мною складний труд створення картини.

Приготуйте найчистіші фарби, художники мої. Ми будемо писати відшумілу юність свою.

Перегляньте всіх артистів і приведіть до мене артистів красивих і серйозних. Я хочу відчути в їх очах благородний розум і високі почуття.

Декоратори, розташуйте їх у народній школі на підлозі, на лавах, на столах на фоні земних півкуль. Поранених перев'яжіть свіжими бинтами, покладіть їх у ряд і шаблі покладіть поруч. Хай відпочинуть вони після довгих кривавих трудів. Уберіть їх в одяг, що відповідав би дорогим спогадам про початок нашої епохи.

Освітіть їх, оператори, чистим світлом, щоб усе прекрасне, що пронесли вони по полях України, відобразилось на їх обличчях повністю, і передалося глядачам, і хвилювало серця нащадків високим хвилюванням.

Хай це буде світ вечірній, тихий, як перед святом після довгих трудів.

Хай вони мріють. Не треба їм ні їсти в цей час, ні пити, ні курити, ні зашивати поношений одяг. Не треба звичайних слів, побутових рухів, правдоподібних подробиць. Приберіть геть усі п'ятаки мідних правд. Залиште тільки чисте золото правди. Не опускайте їх у побут. Нема побуту! Є громадянська війна. Є перемога. І відпочинок між битвами. Товариші артисти, є перемога, і ви її героїчні виконавці. Я поздоровляю вас з високим призначенням, я пишаюсь і захоплююсь вами.

Вдивіться в себе,— як невпізнанно змінилися ви всі. Так недавно відірвала вас доля від весіль, вечорниць і мирної праці і так багато повідала вам на історичних шляхах України. Як піднялися ваші наміри над побутовими латками, їжею та іншою грою з речами! Які виразні ви самі по собі! Ви — цвіт народу, його благородна юність на гірському привалі. Тихше! Хай ніщо не одвертає вашої уваги. Зараз ми будемо вкладати в уста акторів слова, які не приснились би на чернігівських луках ні їм, ні їхнім нащадкам цілі, можливо, століття,— не поклич їх до подвигу грім пролетарської революції.

— Ну, добре,— тихо почав немолодий кулеметник Василь Титаренко і подивився на товаришів. — Говорять, приміром, бога немає... Природа. Ну, а природу, її ж хтось та створив. Значить, воно щось, очевидно, є.

— Можливо,— зауважив Радецький, що стояв біля

стіни на фоні східної півкулі.— Дивіться, товариш начдив!

Щорс зайшов разом з Петром Чижем. На ньому була чиста біла сорочка і шинель наопашки.

Присівши на парті, він зразу ж опинився в центрі рідного кола. Всі, крім поранених, підвелись і підійшли до нього.

— От поясніть мені, товариші,— сказав один з командирів.— Іду, приміром, у бій. На двісті кроків б'ю петлюрівців з нагана. Захочу: падай, падай, падай! Падають. Завжди. Майже не цілюсь.

— Окомір правильний.

— Ні, не те,— сказав Черняк.— Ось у мене, Миколо, те ж саме. Розстрілюю кулеметну стрічку, останню. Навколо пекло, у скронях стукає... А тут уже треба бомбу кидати, та швидше! Одну, другу, третю! Ух!.. І раптом захочу: журавлі, пролітайте в небесах!.. Дивлюся вгору!..

— Летять,— підхопили богунці хором і навіть голови попідводили.

— Летять! От, їй же богу, над самісіньким боем! — Черняк розкрив руки і закинув голову вгору, мов побачивши у висоті журавлиний ключ.

— І в мене те ж саме, товаришу начдив,— сказав Петро Чиж якимось дивним хрипким голосом.— Іду в розвідку, еге. Річка. Луг. Туман. Тихо... Захочу: прокричи, деркач! Кричить: дер-дер, дер-дер. Я на небо: зоре, падай!

— Падає? — захоплено прошепотів Павло Радецький.

— Падає. Згадую Настю: Насте, приснисть! Сниться.

— А мені сниться, що я літаю,— сказав Павло, широко розкривши очі.

— Ну! Льотчик обізався..

— А одного разу приснилося, наче я особисто звільнив увесь світ від ярма капіталізму.

Ніхто не посміхнувся, почувши сон Павла. Навпаки:

— І мені, і мені, і мені,— тихо дивувалися бійці, поглядаючи один на одного.

— А мене, товаришу начдив, куля не бере.— Молодий чернігівський «боярин» сидів на підлозі перед Щорсом і запитуючим поглядом дивився на свого начдива. На ньому була біла сорочка. Волосся у нього чисте,

блискуче. Чисте обличчя і гордий збентежений погляд. І руки в нього здорові, і чудові вільні жести.— Наступаємо на окопи. Іду. Кулі свистять, свистять, аж лоскочуть! А я, товаришу начдив, так хочу перемогти, так хочу, так хочу! — Голос «боярина» затремтів від грізних бажань, і сам він весь здригнувся.— Кажу: куле, не чіпай, не чіпай!.. Не чіпає. Лоскоче, але не чіпає. Скажіть мені, буває таке? Що це? Правда?

— Правда,— сказав Щорс і повільно обвів очима всіх бійців.— Раз у тисячу років куля не повинна брати людину. Це безсмертя.

Всі затамували подих і не зводили очей з командира. Всі були охоплені одним почуттям.

— Історія заворожила нас, хлопці,— вів далі Щорс, дивлячись кудись у далеч, у майбутнє.— От я теж часто думаю — прошумлять роки, завершиться революція і заживуть люди-брати на землі. Скільки ж казок про нас перекажуть, скільки пісень проспівують про нас. Тихими вечорами і зоряними ночами де-небудь під Черніговом співатимуть інтернаціональні хлопці з дівчатами. Проспівують і змовкнуть. Пролетять журавлі з теплого краю...

— Тоді всі краї будуть теплі.

— Будуть. Ніжно обніме тоді яка-небудь кароока дівчинонька свого чубатого генія і скаже: «А тепер заспіваємо старовинних народних пісень про велику революцію». І почнуть вони, хлопці, співати про нас.

— А що ж саме? — прошепотіли богунці.

— І воскреснемо ми,— сказав Щорс, переносячись думкою в далекі прийдешні століття.— І постанемо ми із сивих століть, і пройдемо перед ними могутнім строем, повним урочистого ритму й краси, тверезі, хоробрі, без лайки, без підлабузництва і зрадництва. Пройдемо за Леніним достойними, простими товаришами, що якби можна було все це уявити собі зовсім-зовсім ясно, ох, багато хто заплакав би сьогодні в тузі, що не так проніс через життя свої рани і голову свою ніс не зовсім так! Еге ж... То будуть народні пісні...

Поранені лежали з забинтованими руками на грудях і, широко розкривши очі, думали свої потаємні думи.

— Як же треба дорожити життям, хлопці!— Щорс зітхнув і, посміхнувшись, раптом глянув на тих, що сиділи спереду:— «О мій любий, яка велика була епоха

і які казкові люди»,— зітхне дівчинонька і, мрійно дивлячись уперед, побачить когось, скажімо, ну...

— Чижа,— підказав Радецький.

Всі посміхнулися.

— Атож. «Скажи мені, сіроокий, які ви були?»— начебто питає тихенько вона,— сказав Щорс і раптом повернувся до Чижа.— Що ти їй скажеш?

— Та що ж говорити...— зняковів Чиж, який сидів поруч на парті. Його поранена рука була сповита величезним бинтом, і він тримав її на грудях, мов заснуле немовлятко. Лоб його був теж забинтований.— Не знаю, що мені говорити...

— А ти скажи, не викручуйся,— наполягав Черняк.

— Ну й скажу що-небудь...»

Бувають у сценарії такі місця, де сценаристові хочеться зробити паузу. Коли це буває? Коли ви посправжньому проймаєтесь любов'ю до народу, до його ідей, до його подвигів, коли ви всіма своїми творчими фібрами починаєте відчувати атмосферу краси вчинків, спрямованих на досягнення найвищих і найблагородніших цілей сучасності. Власне, це і є те головне, що несе в життя наша радянська кінематографія і чим вона дорога народам. Вона, як ніяке інше мистецтво, є вчителем народів у багатьох сторонах життя.

Я вважаю, що відчування краси вчинків Щорса, краси смерті Боженка, краси Чапаєва, Павлова, Мічуріна, Пирогова, краси Зої Космодем'янської, яка стала безсмертною завдяки своєму подвигу, вчиненому в найнапруженіший момент життя свого народу,— це відчування має входити до арсеналу кінорежисера як першооснова його діяльності.

Глибоке політичне знання, глибока політична освіченість, і на цьому фоні— глибоке відчування і розуміння краси свого народу і його високого покликання; вміння відбирати кращих його репрезентантів для зображення сучасного або минулого, щоб вони, очищені від дрібного, від випадкового і піднесені режисером на ту височінь, на яку він тільки здатний їх піднести як громадянин і художник найпередовішого в світі радянського народу, могли утверджувати в безсмерті величну й красиву ідею народу,— ось неодмінні риси режисера.

Коли я збирався іти сьогодні до вас читати про режисуру, найпершим моїм бажанням було— точніше і

красивіше змалювати вам образ режисера. Адже профіль режисера великою мірою відбивається на профілі сценариста. Це дві фігури, що йдуть поруч.

Тепер я переходжу від мого загального високого визначення режисера до його визначення більш вузького, професіонального, як керівника знімального колективу, що разом з акторами перетворює ваш сценарій на художній, а по можливості — й на високохудожній твір.

Що потрібно в цьому плані для того, щоб стати справжнім режисером?

Про талант я навіть не кажу, бо народ не прощає відсутності таланту митцеві так само, як не прощає генералам програних битв. Бо народ виділяє з-поміж себе митців і генералів для того, щоб вони вигравали битви, а не для того, щоб програвали їх. Народ виділяє з свого середовища митців для того, щоб вони давали хороші твори, а не погані. Інакше кажучи, нікого не цікавить, що було у вас на душі або дома, коли ви робили фільм: чи нездужала ваша мати, чи викаблучувалася ваша приятелька або дружина, чи у вас була мігрень, чи дирекція студії дала вам якісь не ті засоби зображення, чи негода вам перешкодила. Ви мусите показати товар лицем — от і все. Мистецтво кіно, як і всі мистецтва, вимогливе, ревниве і жорстоке. Йому властиві всі якості мистецтва в найвищій мірі.

Цією довгою тирадою я хотів ще і ще раз підкреслити всім відому істину: потрібно мати талант, щоб зробити добрий фільм. До речі, дозвольте мені зробити один відступ.

Якщо ви не вмієте ходити по дроту, не лізьте на нього. Ви впадете, не пройшовши й кількох кроків. Якщо ви не вмієте танцювати, як хороша балерина, не потикайтеся на сцену; якщо голосок у вас «завищательний», хрипкий, то яку пісню ви не заспівали б — ніхто її не слухатиме. Якщо ви не вмієте писати вірші, то й вірші у вас не вийдуть — там видно вас, ваші можливості. А от у кінематографії траплялося інакше. Тут якісний діапазон режисури дуже великий так само, як він дуже великий і в сценарній справі.

І часом відсутність таланту маскується заміниками. Наприклад, робиться ставка на добрих акторів, на хорошого оператора. Є цілий ряд виграшних компонентів,

що допомагають режисерові приховати свою безпорадність. І минуло чимало часу, поки ускладнені вимоги до кінематографії поступово примусили таких режисерів покинути лави діючої кінематографічної армії.

Отже, говорячи про режисуру як про високе і складне мистецтво, будемо брати її у справжньому її вигляді без допоміжних компонентів.

Найголовніша її основа — політична грамотність, знання марксизму-ленінізму. Без цього ніякі інші засоби не допоможуть радянському режисерові плідно працювати на ниві кіновиробництва. Далі йде спостережливість і ще те, що я називаю вмінням бачити світ. Вміння бачити світ, бачити оточення, людей, явища — своєрідне виховання зорової психіки. Воно може бути якоюсь мірою вродженим так само, як і талант. Але ви знаєте, що будь-який талант без працьовитості, наполегливості і пристрасті в досягненні мети — ніщо. Бо ніщо велике не створюється поза працею. Треба виховувати зорову психіку — тонке, безпомилкове відчуття себе і предметів у просторі і просторових зв'язках. Цю тезу я хочу ще трохи розкрити.

✓ Мені здається, що режисура — це щось більше, ніж просто професія. Я уявляю собі режисера в його ідеальному вигляді, як діяча, з якого міг би вийти голова міськради або начальник архітектурного управління, щоб він міг розпланувати місто, збудувати його по-новому, оригінально й красиво. Або уявляю собі режисера організатором якогось великого виробництва, організатором культурним і серйозним.

Повертаючись до спостережливості і вміння бачити навколишній світ, бачити світ явищ, підкреслюю, що існує два бачення фізичного світу: одне бачення фотографічне і друге — кінематографічне, творче. Причому те чи інше бачення світу може не залежати від освіти людини. Є люди без особливої освіти, які, проте, володіють величезною спостережливістю і глибиною бачення. І є люди, які мають за плечима два факультети, а світ не вміють бачити цікавим. Наведу вам один приклад.

На території Київської кіностудії я саджав фруктові й декоративні дерева. Посадив разом з двома робітниками і садівником чимало дерев, квітів, зробив асфальтові доріжки, намагаючись впорядкувати і причепурити територію студії. Але між двома приміщення-

ми був склад вугілля. Я зрозумів, що коли працюватиму ще сто років, то й тоді не звикну до цієї вугільної ями.

І я вирішив з нею боротися. Дістану,— думаю собі,— беріз, обсаджу її березами та декоративним чагарником. Добув тамариску, дістав беріз і в вихідний день висадив їх. Дуже гарно вийшло. Я помилювався, повернувся додому та й думаю: як би його завтра трохи раніше приїхати, напевне, всі будуть здивовані, побачивши деревця.

На другий день дивлюся з віконця своєї монтажної кімнати: простують два режисери якраз до вугільної ями. Я аж загорівся від нетерпіння: зараз вони зупиняться, сповнені подиву, стануть розмірковувати, що ж це робиться, хто це, що це? Потім догадаються, що це — Олександр Петрович.

Нічого подібного не сталося. Вони прямують далі й не звертають ніякої уваги ні на яму, ні на берізки. Я не витерпів. Ану, думаю, піду з'ясую, в чому річ. Підходжу до них, вітаюся, починаю ставити навідні запитання:

— Ви нічого не помічаєте?

— Нічого.

— А може, що-небудь цікаве?

— Нічого...

— Жалюгідні ви, нікчемні люди!— кажу.— Я ж тут учора після обіду посадив дерева! Їх же тут не було, а зараз вони є. А ви стоїте за два метри од них, вас запитують, і ви нічого не помічаєте!

— Ми, Олександр Петровичу, були дуже заклопотані.

— Ну, гаразд, гаразд,— кажу їм.— Я до вас нічого не маю, але висловлюю вам великий жаль. Йй-богу, з вас не вийде режисерів. Мені боляче казати вам це, але мій досвід, моє бачення людей підказує мені, що це саме так. Вам бракує бачення світу.

І таких людей багато є. Посадіть дерева — він не побачить. Викопайте яму — він переступить її і навіть не помітить.

Чому я заговорив про режисера як голову міськради, начальника будівництва? Я маю на увазі вміння бачити світ в його найбагородніших прагненнях, в його можливостях, бачити його в удосконалюванні і в проявах особистого сприяння цьому удосконалюванню.



О. П. Довженко. *Малюнок початку 50-х років*

ЛЕКЦІЯ 6 ЛИСТОПАДА 1949 РОКУ

Я хотів би сьогодні торкнутися одного з основних питань нашої роботи. Спробую розповісти вам, як я написав сценарій «Щорса» і як потім за ним зробив фільм. Я вирішив також спробувати в чотирьох-п'яти лекціях показати початок сценарної і режисерської роботи в їх єдності, щоб вам яснішою була суть того, чим ми зараз займаємося.

Наштовхнула мене на цю думку така обставина. Минулого тижня на засіданні кафедри один студент, що брав участь у розробці сценарію на тему про інститут, безперечно, спонукуваний найвищими і найчистішими міркуваннями, як громадянин Радянського Союзу і молода людина, що прагне хорошого, зафіксував на папері свої творчі конкретні пропозиції. І виявилось, що все в них суперечить тому, до чого ми з вами покликані.

Наприклад, дається середній план: тільки перемога Великої Жовтневої соціалістичної революції забезпечує те й оте. Але насправді ж це не середній план — це програма життя, це тема багатьох творів.

І я подумав, що коли ми перейшли від екранізації літературних творів до написання оригінальних кінематографічних творів — до сценаріїв, ми одразу ж стали схожими на того Довженка, який у 1934 році на Далекому Сході, в тайзі, у верхів'ї Сіхоте-Аліню, залишившись без провідника, один, розгубився і не знав, що робити. Хвилину тому все було зрозуміло — і раптом усе стало неясним. Струмка нема, а він щойно був,

видно чийсь сліди (потім виявилось, що вони мої власні) — якась нісенітниця. Отак і в сценарії: дуже важко висловитися. Багато важче, ніж це здається. Часом гадаєш, що ось пристрасно бажане благородне і очікуване роками ти вже здатний здійснити. Приступаєш до конкретної матеріалізації ідеї, до матеріалізації теми, яка повинна проходити через увесь фільм. Цю тему хочеться здійснити в сценарії як наскрізну дію. І от тут починається щось схоже на те, якби ми всі, охоплені пристрасним бажанням потрапити в будку перегляду, кинулися б у неї всі разом крізь невеликий отвір. Думки товпляться, одна на одну напливають, вислизують і не суміщаються. Вчора вони здавалися нам чіткими, сьогодні вони розпадаються, і ви приходите до висновку, що важко писати.

Звідки беруться ці уявні труднощі? Очевидно, справа в тому, що тема затіняє собою все поле зору і ви в цей час ніби забуваєте, що матеріалізуватися вона може тільки при втіленні її у зримі образи. Тут треба б спокійно почати втілювати свій творчий задум в образи дійових осіб.

Проілюструю це положення прикладами, щоб не заходити у зайве теоретизування.

Ще колись, під час роботи над фільмом «Аероград», я дістав пропозицію зробити сценарій і фільм про Щорса. Протягом кількох місяців, поки я ще закінчував «Аероград», я, звичайно, не міг взятися до цієї роботи, і тому перший період роботи над створенням сценарію проходив без мене.

У Києві була організована при студії комісія, яка мала зібрати матеріал, вивчити наявну по даній темі літературу: хроніку, газети, мемуари, художні твори, наукові та історичні матеріали тощо.

В даному випадку виявилось, що нічого такого майже не було. Матеріалів, що могли б лягти в основу, як щось повне і відповідне всім відтінкам теми, було недостатньо. Тому почалася робота по опитуванню і запису спогадів ряду бійців, командирів і політпрацівників славнозвісної Богунської дивізії, якою командував Щорс.

Повернувшись до Києва, я одержав ці записи. Я був щасливий. Чому? Тому що мені було надано цю можливість ставити сценарій на одну з головних тем сучас-

ності, я мав перекласти на мову зорових образів одну з найголовніших ідей сучасності. Мої завдання, та сама наскрізна дія, якій я підпорядкую всі образи і всі події, визначаються новою Україною — рідною сестрою Росії, торжеством Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Я мав підстави вважати себе щасливим, бо знав, що кращими завжди кінець кінцем виходять ті фільми, які тематично утверджують головні ідеї сучасності, найбільш глибокі, найбільш важливі і найдорожчі мільйонам людей. Ви можете собі уявити, яке охопило мене хвилювання, коли я нарешті зіткнувся з матеріалом. Кінцева мета була така велична, бажана і очікувана, така дорога, любов і прагнення такі щирі, що в перший період натиск теми, образів, епізодів, міркувань був надто сильний, буквально перехоплювало дух. Потім усе це поступово вклалося у більш ділові рамки — творчий процес.

Отже, я одержую тридцять вісім папок матеріалу. Одне і те ж описано по шість, вісім, десять разів — і кожного разу по-іншому. І я зрозумів: очевидно, розповісти про війну точно не можна. Та й не в цьому річ. Не можна розповісти, тому що минуло вже кілька років, тому що в людей різна пам'ять, різний тип пам'яті, тому що по-різному склалося їх життя далі. Одні пішли далеко вперед у своєму розвитку, інші зупинилися, одні володіють поетичним ладом спогадів, інші — протокольно-канцелярським тощо. Словом, переді мною відкрилася строката картина.

Але поступово я починаю вбачати ніби дещо однакове в спогадах. І починаю в цьому потоці спогадів, цілій горі паперів, у безлічі окремих думок, в усій цій глибині часу розрізняти ряд постатей, вони вже вимальовуються в моїй свідомості.

Написавши сценарій, я прочитав його двом моїм консультантам. Це були визначні військові. Їм першим я повинен був показати цей воєнно-історичний сценарій. Обидва були друзями і соратниками Щорса. І от один з них каже:

— Знаєте, Олександр Петровичу, я просто дивуюся вашій сумлінності і тому, з якою точністю, з якою надзвичайною точністю ви все це записали. Я весь час пригадував і ось бачу: так воно все точно й було. Я навіть

учора з своєю дружиною говорив, ну як це могло бути так точно записано, усе до найменшого епізоду.

Другий товариш приєднався до цієї оцінки.

— Мушу вам признатися, що жодного епізоду точного нема. Я все вигадав,— сказав я.

— Облиште,— відказують вони мені. І в нас виникає суперечка.

Тоді я кажу:

— Давайте я вам доведу. Є спогад про весілля на селі, про скандал, про те, як один командир батальйону відбив наречену в іншого командира батальйону. А що ви бачите в сценарії?

— Так, це інше.

— Ще один приклад — сцена після бердичівського бою.— Хіба були серед богунців такі розмови?

— Ні, не було.

— А в'їжджав Савка Троян у палац гетьмана на коні?

— Не в'їжджав.

До речі, я одержав чотири листи, в яких батьки Савки Трояна, його сестри, брати, тітки, дядьки просять мене повідомити, де перебуває Савка, тому що вони з 1919 року нічого про нього не знають. Усіх їх прізвище — Трояни. А я Савку вигадав — ніякого Савки Трояна не було.

Як же проходив цей процес вигадування, тобто переосмислення матеріалу? Я застосовував метод не арифметичного складання якихось розкиданих елементів,— я добував кубічні корені з матеріалу відповідно до теми. З погляду сценарного і режисерського мистецтва, це вміння — найголовніше.

Я робив свій фільм, щоб він летів, як снаряд через усю Україну. Все мало бути в дії. Героям треба було пройти великий шлях, звершити багато подій, а наше ж мистецтво саме і відзначається тим, що воно дає можливість це зробити. Я сам у думці сідав верхи на панцирник і вирушав у путь — звідси і стиль усього фільму.

Мої герої — юнаки, яких Жовтнева революція окрилила і пронесла степами на тисячі верст. Тема — рух, звільнення, визвольна боротьба, тема — народ.

Отже, я повинен був створити фільм-снаряд. Я мусив показати всю красиву правду, показати середовище. І я міркував, що коли на цьому фоні я покажу рух, він

не буде абстрактним, а ніби заповнюватиметься народом, і тоді це буде справді народна епопея.

Коли я був малим, мені довелося бояринувати на весіллі двоюрідної сестри. Я згадував свою юність, дитинство, як виходили заміж. Весілля гуляли тільки взимку, і це завжди було красиве видовище. Дівчата одягали вінки з квітами, багато стрічок, цілий день ходили вулицями, співали. Кожному зустрічному треба було поклонитися в ноги і від імені родичів запросити його на весілля. Радість, співи — цілий поетичний комплекс.

І от я вводжу в фільм ці елементи особистих дитячих поетичних відчуттів, що переплітаються в пам'яті з картинами революції, вносять в ці картини радість. І от у мене у фільмі в бойові епізоди влітається весілля.

✓ Тепер кілька слів про створення образів. Образ рідко створюється на основі якогось поодинокого враження. Це витвір синтетичний, і риси характеру, типу звичайно автор збирає так, як бджоли мед, з багатьох квітів. Так були створені образи Чичикова, Плюшкіна, Хлестакова, Чацького. Вони не написані з натури від початку до кінця. Але в щасливих випадках трапляється нам побачити типове явище, в якому так багато сконденсовано типових нашарувань, що в одному епізоді виходить майже цілий образ.

Ось, наприклад, порвався зв'язок часу, все рушило вперед, і молода дівоча душа відчула, що життя змінилось. І от я, як митець, наважуюсь показати таке, що зовсім порушує усталені звичаї. Вісімнадцятирічна дівчина на своєму весіллі підходить до заїжджого хлопця-щорсівця і каже: «Візьми мене з собою.— Цілує його і питає: — Як тебе звати?» І йде за ним. Іде у вир боротьби.

Або ось Савка Троян. Здоровий чолов'яга, молодий, щирий, хоробрий. Він, запалений перемогою, застудився і охрип. Втратив голос від крику «ура», став раптом ніжним. Фізично здорові, дужі люди здебільшого добрі і м'які. І Савка Троян любить свого старого Боженка, в нього з ним свої рахунки. Субординація субординацією, але вони, крім того, друзі. Все це відбувається на фоні величезних політичних подій. Ось чому ви сприймаєте все це радісно, як життєутвердження людини.

Звідки я це взяв? Зараз скажу. У мене був колись сусід Платон. Влітку я спав у повітці. Цей Платон,

вертаючись додому вночі, годині о дванадцятій, о першій, хоча і йшов один, але не був самотній. Він наспівував, пританцьовував, і я його використав уже в «Землі» і переніс сюди. Я взяв його веселість, щирість, гумор, тобто я писав за спогадами про щось реальне, що відкладалося в моїй свідомості.

Або візьмемо Боженка. Я прочитав майже все про нього і продумав. Я знав, що він був чоловік запальний, полум'яний революціонер, з високим благородним горінням, київський столяр. Чоловік добрий, напівписьменний, на якого революція поклала величезні обов'язки, і він ніс їх самовіддано, мужньо, ні перед чим не відступав. Коли треба вести в бій — він вів у бій, коли треба бути дипломатом і виступати перед буржуазією, він і це робив, ні в кого не навчаючись, але знаючи, що саме так треба робити. «Адже ж правда моя», — говорив він.

Взагалі характери створювалися на основі багатьох спостережень. Візьмемо сцену з початку фільму.

Німці заходять у село після того, як їх побили партизани. Партизани повинні відступити з села. Три брати вбігають у хату, щоб за десять секунд попрощатися з батьком і залишити його тут, хоча його можуть убити німці.

— Прощайте, батьку!

Що відповідає батько синам, які захищають революцію?

— Тікаєте, чортові діти?

— В Росію їдемо, до Леніна.

— Скажіть же тому Леніну, щоб не забував нашу Україну. Чуєте?

А коли німці і гетьманці починають його катувати, він каже їм:

— Сини мої — орли.

— Лягай.

— Лягти можна.

Він лягає. Його шмагають нагаями, і він крізь зуби повторює:

— Орли мої сини... Орли... Орли...

Я міг би зробити цю сцену інакше. Наприклад, вбігають хлопці в хату і кажуть, що невдача, що повинні тікати. Батько відповідає:

— Що ви кажете? Прощайте...

Основна тема — батькові жалко дітей. Це одна з великих тем нашої літератури. Але як він висловлює свою жалість? Гідно, відповідно до свого віку, характеру і взаємин з синами. Це народний прийом. Я пам'ятаю, коли я малим, бувало, упаду з коня і заб'юся, батько мені й каже:

— Знову впав, сучий син. Чорт тебе носить.

І я знаю, що йому мене дуже шкода. Це особлива манера, особливий характер. Та й зовнішність у нього гармонувала з ладом його мови. Цей народний характер, це розуміння гармонії я переніс у сценарій і в режисуру.

Щодо Щорса, то він, як відомо, поєднував у собі якості і Чапаєва — талановитого й полум'яного командира, і Фурманова — освіченої і політично грамотної людини. На нього лягає велике навантаження. Перед ним широкий шлях і великі завдання, невидимі перешкоди, необхідність завжди знаходити вихід і постійно впливати на спочатку не організовану масу, яка весь час перебуває під благородним гіпнозом керівника. А це доступне тільки людині, яка має велику моральну силу і запас нервової енергії і може бути для свого оточення зразком, прикладом, стимулом, нагадуванням, тобто має цілий моральний комплекс, що дозволяє їй вершити долю інших.

Саме з огляду на ці його якості образ Щорса було дуже важко створювати. Боженка було легше робити, тому що на його стару свитку життя наклало багато всіляких латок. Він повертається до вас різними латками, тому він і різноманітний. І борода його, і нерозуміння йому дозволені, дозволені помилки. Йому дозволено, щоб часом почуття випереджало розум. І все це цікаво. Але чим ви наповните людину, яка не помилялася і яка тому й увічніюється? Це складно.

Вивчивши до найменших подробиць усі матеріали про характер Щорса, про його інтелектуальні здібності, про культуру, я підійшов до цього образу творчо, створив його для себе як вірші. І навіть домислював себе. Це дуже допомогло і мені, і акторові Самойлову при зніманні фільму.

Коли я говорив про рух як про специфіку мистецтва кіно і коли я говорив, що мені пощастило у фільмі «Щорс» з темою, бо вона вже за своїм матеріалом

передбачала рух,— я трактував сюжет як маршрут, дію фільму — як перманентний наступ. Я дозволив собі вважати, що необхідно з музичної точки зору допускати часом зупинки, робити деякі перерви в русі, як, скажімо, іноді високий будинок ніби зупиняє плин вулиці далі і завершує ансамбль, щоб відкрити наступну вулицю. Так і я — робив зупинки, які одночасно і були паузами, і містили в собі потенціальну основу для майбутнього руху.

Я це робив, щоб піднести своїх героїв і дати глядачам до них придивитися. Може, ви звернули увагу, що в детективних фільмах часом буває неглибокий зміст, і сюжет рухається, сказати б, по поверхні, так що глибше нема нічого.

Щоб так не вийшло і в мене, я іноді після великої кількості динамічних подій робив зупинку. Це дає можливість глибше осмислити і шлях, і характеристики героїв.

Коли вже було виписано все, аж до латок на жилетці у моїх персонажів, аж до білої свитки, і які були добрі коні, і що на столі стояло, і хто як неправильно говорить, і які провінціалізми, і який лад, і які завдання, які взаємини між тими, хто стоїть нижче і вище, і коли вже події почали жити своїм повним життям з усіма своїми деталями,— тільки після цього я дозволив суперечити самому собі. Я зачитував вам уривок сценарію, який на перший погляд не має ніякого відношення до сценарію. Це — уривок після бердичівського бою. Він починається зверненням до всіх, хто робив зі мною фільм.

Там я проводив думку, що мені не потрібно побуту, бо мої герої вже таке здійснили, що одного того, що вони живі, вже досить для того, щоб глядач радів, дивлячись на них. Це дуже рідко буває в житті — тільки щасливим поколінням судилося підвестися на багато голів вище своїх предків, а може, й правнуків. Ось чому я й даю таку передмову перед характеристикою героїв у дії.

Розмови, які могли б здатися в інших умовах безглуздою брехнею, або нісенітницею, або вихваланням або несли б у собі елементи мало не гумористичні, раптом набирають особливого характеру: ви починаєте ві-

рити, тому що свідомість і почуття людей піднесли над дріб'язковою буденністю.

Після цього уривка йде розмова — спогади Щорса. Провівши сцену в побутовому плані, з усіма жартами і примовками, з кіннотниками, кулеметом, театром і всім іншим, я даю Боженкові перед смертю такі слова:

— Прощайте... Прощай, Росіє, Україно, прощайте... Простіть великодушно, що помираю не на полі бою... Поховайте мене коло пам'ятника Пушкіну. Кажуть, був великий поет... І проспівайте наді мною пісні Тараса Шевченка... Теж, кажуть, великий поет був.

Ви бачите, що до цих великих поетів звертається напівписьменний помираючий. Він говорить: «Кажуть, був великий поет».

— Білі вириють моє тіло і кинуть собакам,— продовжує Боженко,— а народ їх більше ненавидітиме... Я буду їм і з могили мстити.

Тут помітна величезна скромність людини, глибоке усвідомлення свого обов'язку, політична наповненість, відданість своїй великій справі. Ось що дозволено було сказати старому Боженкові в результаті такого відтворення руху, ось чому Щорс і всі глядачі прощають йому нагай, бійку, круті слова і всі ті вади, які він ніс у собі як пережитки минулого, лишаючись у головному, в найбільшому, історичному — у своєму служінні великій визвольній справі — справжнім революціонером, бійцем, справжнім сином свого народу.

ЛЕКЦІЯ 13 ГРУДНЯ 1949 РОКУ

Сьогодні я хотів би поговорити з вами про сценарій в його режисерському трактуванні, а також про те, як записувати сценарій.

Коли сценарист, наприклад, ваш покірний слуга, нарешті написав перший рядок сценарію, він каже своїм друзям: «Я написав близько половини сценарію». Гадаю, що ви розумієте, чому я так кажу. Страшенно важко написати перший рядок, сказати собі: це починатиметься саме так. Це означає, що ви вже бачите свій твір. Коли ж людина вже бачить, як рухатиметься перед глядачем її фільм, її герої, це вже є, умовно кажучи, півфільму.

Є два типи творчих працівників — одні живуть наслідками уявлюваної праці, другі живуть процесом творення і щастя та радість свого життя, своє призначення вбачають у процесі творення. Там, де процес творення є метою життя, щастям життя, там незмінно присутнє як основне завдання, так би мовити службове, утвердження життя, звеличування в бутті свого народу, своєї партії, своєї філософії засобами мистецтва. Оце і є високе покликання митця нашого найкращого на землі радянського суспільства.

І я хочу, щоб ви знали: ви для мене цікаві настільки, наскільки я бачу в вас молодих радянських людей, які присвятили своє життя звеличуванню свого народу засобами мистецтва, найвищими і найблагороднішими засобами людської діяльності.

Тому я заздалегідь виключаю з нашого розгляду

митців другого плану — людей, що живуть уявлюваними наслідками праці.

Для того, щоб персонажі ваші, «він» або «вона», представники вашого покоління, пройшли по екранах земної кулі, підкоряючи увагу й почуття публіки своєю красою, красою вчинків, високістю і благородством мети, багатством душі й тією невимовною принагідністю манер вираження, яка властива нашому народу, — для цього необхідний вдалий вибір теми та ідеї, що їх ви хочете піднести людству в художніх образах.

Повторюю, дуже важливо, приступаючи до написання сценарію, обрати при цьому благородну тему і благородно, правильно тлумачити її. Експозиція, що визначає майбутні результати, з самого початку має бути зроблена точно і достойно.

Вірно до кінця усвідомлена думка чи ідея завжди знаходить собі адекватну, вірну форму відбиття. А неправильне усвідомлення ідеї, уявлюване її розуміння призводить до сумних наслідків.

Постанова ЦК ВКП(б) про фільм «Велике життя» — факт настільки показовий, що я міг би й не говорити багато на цю тему.

Нещодавно один іноземний кореспондент поставив мені запитання — запитання, за яким не було якоїсь зловмисності. Він — людина дружня нам, але, безперечно, не все як слід розуміє. Він каже: «У вашій кінематографії, особливо останнім часом, основний план полягає в тому, що у вас багато героїки». А я йому відповів: «У нас героїки багато тому, що ми живемо в героїчну епоху. Ми — радянські люди, громадяни героїчної доби, ми сучасники героїчної доби, учні героїчної доби, її співавтори і її виконавці. А тому героїка у нас природна. Більше того, ми вважаємо, що в цьому наша величезна перевага перед усім іншим, негероїчним світом. І це наш величезний обов'язок перед ним, бо зараз, коли світ від незліченних суперечностей, гаданих, уявлюваних, прийшов до явних суперечностей двох величезних начал — комунізму і імперіалізму, наша роль — роль працівників радянського кіномистецтва — здійснюється ось у такому плані, який ви називаєте героїчним. Ми вважаємо, що в цьому наш великий педагогічний обов'язок перед світом. І світове значення нашої кінематографії надзвичайно велике, оскільки

вона не лише відтворює будівництво соціалізму і комунізму, а й активно і безпосередньо бере участь у процесі будівництва, нарівні з іншими ділянками нашого культурного і господарського фронту». Так я йому сказав.

Уявіть собі, товариші, величезні простори нашої країни, де було пролито моря крові, де звершились найвеличніші діяння історії, де мільйони людей увічнили себе, свою епоху, як найвеличніші з героїв в історії людства — мужньо полягли за Батьківщину або пройшли від Волги до Берліна. Уявіть собі, маючи на увазі масштаби подій та їх всесвітньо-історичне значення, як вражений був цим світ, як не лишилося в світі жодного материка, жодного, можливо, острова, жодного народу і племені, які не відчули б, що їх історична доля змінюється під впливом цих подій, під впливом тієї величезної жертви, що її вніс наш народ в історію людства. Як прокинулись надії на вільне життя, на рівноправність під сонцем, незалежно від кольору шкіри, національності, культурного рівня. Як велика ідея комунізму сколихнула людство і як, отже, ця величезна хвиля, що почала здійснюватися при нас, повинна підносити й надалі рух народів у визвольній боротьбі.

Отже, яким величезним почуттям відповідальності має перейнятися кожен з нас у змалюванні наших людей, щоб не здригнути, не применшити їх, не розміняти золоту монету правди на дрібні п'ятачки правди, щоб, віддаючи належне забавності та цікавості, не втратити головного, того, що в житті уславило і звеличило нашу людину.

Ось у моїй уяві постає Донбас — отой Донбас, який ви знаєте як учасники війни, який ви знаєте з творів літератури та з кінофільмів. І ось у цьому Донбасі режисер та сценарист грають собі щось поганеньке на двох нотках: сентиментально-сльозливій і грубій. А зовнішні фактори трактують фотографічно: немає води, грязюка, подекуди ще бідність. Вони забувають, що бідність теж може мати свою патетику, забувають, що не це, а благородство намірів, прагнень і мети є визначальним при оцінці людини, забувають, що побутові, ресторанно-сумні пісеньки догоджають гіршому, що є в нас, а не кращому, що не це хоче бачити весь світ, а щось незмірно вище, нове, оптимістичне, яке б кликало

вперед. Отже, через куцість мислення та відсутність відповідної висоти огляду подій, на яку мусили б підвестися сценарист і режисер, щоб їх художнє бачення стало співзвучним подіям, ці двоє применшили людей до свого дрібного звучання.

Подумайте тільки — зображувати Донбас на двох нотках, тоді як потрібні цілі оркестри, щоб передати це звучання, а можливо, навіть і оркестрам над силу було б відтворити портрет героїв Донбасу, того Донбасу, який уже зараз перевершив довоєнний рівень! Вони тут втратили міру. А втрата почуття міри ніколи дарма не минається.

Про все інше блискуче сказано і в найдохідливішій формі в постанові ЦК, і я вважаю, що ця постанова має бути буквально настільним правилом при написанні сценарію.

Прикладом здрібненості образу може послужити і фільм Ейзенштейна «Іван Грозний», друга серія. Це була найбільша помилка видатного митця. Ось як відсутність пильності, бодай професійної, може призвести навіть видатного митця до сумних за своїми наслідками помилок, коли матеріал фільму, розрахований на певний простір і час, раптом через втрату внутрішньої організації розпадається на два фільми, на дві серії, а потім друга серія розбивається ще на дві, бо відчувається потреба ще й третьої. І ці дві серії, зрештою, лишаються наче тулубом без ніг і без голови — якимось обрубок цілого.

Режисер знайшов свою апельсинову кірку: він захопився чудово знятими, чудово експонованими подробицями з особистого життя Івана Грозного, почерпнувши ці подробиці не з передових реальних поглядів на історію, а з тих підручників та літератури, які перекручували історичну дійсність, неправильно трактуючи Грозного.

В результаті вийшов огидний фальшивий образ Грозного, фальшиве оточення, фальшиве трактування епохи, цебто втрата режисером історичної перспективи.

Ми з вами не раз уже поверталися до тієї істини, що ідея, яку ви берете для здійснення у сценарії, реалізується в ряді художніх образів, властивих саме драмі, цебто таких, що виявляють себе в дії, в русі.

Різниця між драматургом і кінодраматургом, з одного боку, і прозаїком або поетом, з другого, полягає в тому, що прозаїк або поет має можливість і право постати перед читачем разом із своїми героями, пояснюючи іноді довжелезними тирадами їх вчинки, думки чи переказуючи їх думки від себе. При цьому він може говорити що завгодно і скільки завгодно. А у нас цього права немає. Ми лише зрідка при нагоді користуємося зображенням думок, пам'ятаючи, що це не основний наш шлях.

Отже, нас у творі під час дії немає, ми не можемо захищати або доводити наявність краси і достоїнств героя; ми доручаємо героям діяти самим, і в цьому трудність створення образів.

Це перше положення. Далі. Інколи виникає небезпека заміни руху (цебто дії, що виникає внаслідок боротьби, внаслідок зіткнення, визначеного сюжетом) іншим простим рухом. Нам часом здається, що коли герої рухатиметься і щось говоритиме, то цього вже й досить.

Нещодавно один з вас подав мені лібретто з такою сценою. Капітан Петров, якого викликали з одного міста в інше, їде пароплавом, на якому капітаном його друг. Цей друг, щоб їхати швидше, хоче йти побічним руслом. Капітан Петров заперечує, ти, мовляв, неправильно дієш, ти можеш сісти на міліну. І вони поїхали вірним шляхом.

Я дуже радий, що вони поїхали правильно, але чого вони сперечалися і кому це цікаво? Вийшла не дія, а схема рухів, що, по суті, гальмують дію. Гальмування дії іноді також буває дією, якщо воно виправдане драматургічною будовою твору. Тоді воно несе в собі, всередині, начебто потенціальну дію.

Якось я застосував цей прийом, можливо, навіть інтуїтивно, в одному з своїх сценаріїв у 1929 році. А потім розібрався і збагнув, що вийшло непогано. У мене в фільмі «Арсенал»,— фільмі періоду німої кінематографії,— робітники заряджають гармати, з яких стрілятимуть по біляках. Коли вони зарядили гармати і глянули один на одного, я, пригадую, вирішив так: «Стривай, це ж велика хвилина. Я не повинен продешевити її. Адже в ім'я цієї хвилини будувався весь фільм, і ось нарешті робітничий клас підходить у мене до головного.

І раптом «бах» — і все? Ні, стривай, я повинен тут поміркувати і знайти якийсь правдивий засіб вираження, що додав би піднесення цій великій хвилині відповідно до її значення».

І я не стріляю. Я показую різних людей у місті: якогось єврея-шевця, якогось бюрократа, що сидить і прислухається, показую робітничі родини, дітей; в якійсь родині, очевидно, знають, що має відбутися, і якісь жінки бояться; показую робітника біля верстата. На верстаті крутиться якась деталь. Я затакую час і створюю певну атмосферу: як все це відіб'ється на долі цих людей? І ось майже статично ви відчуваєте велич хвилини. В «Тарасі Бульбі», в цьому геніальному творі-сценарії, написаному сто років тому, говориться про те, як заряджають закордонну гармату. Перед тим, як вистрілити, Гоголь описує, як заплачуть ті, по кому стрілятимуть. А вже потім гармата стріляє.

Спинюся тепер на слові в сценарії. Коли ми говоримо, що образ має показуватися сценаристом і режисером у дії, в русі, природно, що ми не виключаємо тут такого важливого поняття, як слово, що може бути могутнім засобом узагальнення.

Чи є слово в радянській кінематографії єдиним засобом узагальнення? Ні. Слово, тобто акторські діалоги, — не єдиний засіб узагальнення, але є найголовнішим і найпершим кількісно і якісно найбільш портативним засобом узагальнення. Ви знаєте цілий ряд прийомів, коли монолог є не менш могутнім художнім засобом. Я маю на увазі внутрішній монолог, що іноді навіть не зовсім тотожний розмові, а іноді штучно трансформує її. Така манера подачі слова теж може бути не менш сильною, ніж звичайний монолог.

У фільмі «Мічурін», там, де сам Мічурін і його дружина пригадують свою юність, актори — він і вона — ідуть собі мовчки, а голоси інших акторів немов озвучують їх по німих, неартикулюючих устах і ведуть любовний діалог. Для даного драматичного місця така форма передачі спогадів виявилася більш виражальною, більш патетичною і більш доречною, аніж коли б це було розіграно звичайним діалогом.

Я не хочу сказати, що до таких прийомів треба часто звертатися або що треба всіляко уникати діалога. Можна іноді його обходити в якихось випадках, коли це диктується не вашим капризом, а самою природою епізоду, місцем його у фільмі. Почуття міри повинно підказати вам, яким видом словесної зброї ви маєте користуватися при рішенні кожного даного епізоду.

Слід також завжди пам'ятати про необхідність персоналізації мови.

Ви, мабуть, звернули увагу, що деякі фільми не справляють враження, незважаючи на наявність начебто всіх компонентів для цього: колізія є, політична вагомість — величезна, актуальність — величезна, дійові особи типові, режисура добра, операторська робота добра, змонтовано динамічно. І щодо технології — з якого боку не підступити — все гаразд. В чому ж річ?

Я пояснюю це так: актори засипають вас бенгальським вогнем, а не справжнім. Іскри з очей сиплються, а вам від них не жарко. Адже текст газетної статті, найрозумнішої і найважливішої, коли він розподілений шматочками між персонажами, не справить потрібного, цілісного враження, бо він не йде від природи персонажів, їх спрямованості, не зігрітий їх людськими почуттями — ні страхом, ні ненавистю, ні любов'ю, ні стражданням. Службове, воно так по-службовому і сприймається.

Припустимо, нам потрібен князь. Ви візьмете чудового актора, одягнете його у фрак, і князь цей раптом заговорить так: «Отепереньки я вп'ять смалитиму люльку».

Все. Я навів цей комедійний приклад, щоб показати, що мова завжди повинна відповідати суті образу. Ця мовна відповідність не така вже проста річ, як здається на перший погляд. Особливо слід бути уважним і гранично, до тонкощів розбиратись у питаннях словесного зображення так званих простих людей — робітників і колгоспників. Це питання винятково важливе.

У дореволюційного селянина або робітника (умовно можу собі уявити, що його свідомість відповідала його лексику: скільки понять, стільки й слів) було в запасі не так вже й багато слів. Він, так би мовити, й поганяв ними.

Але що сталося далі? Що сталося в перші роки революції? Бурхливе зростання свідомості, зумовлене со-

ціальним визволенням, розвитком радянської культури, спочатку привело до невідповідності мови і свідомості. Мова стала начебто відставати.

Візьмемо ораторів, які виступали п'ятнадцять-двадцять років тому,— адже вони часом верзли щось неймовірне. Йому бракує відповідності думки і мови, але він переборює це і все-таки висловлює свої думки. Зараз цього вже значно менше.

Що сценарист повинен робити із словом в ім'я життєвої правди? Чи мусить він залізати в шкуру недорікуватої людини і, зображуючи її, чревовіщати звідтіля такими словами, як «осьдечки», «отамечки» тощо, чи потрібне щось інше? Так, потрібне інше. Не вдаватись до стенографічного чревовіщання, а взяти на себе роль культурного перекладача.

Якщо сценарист візьме на себе роль культурного перекладача, тоді він покаже робітника і селянина в кінематографії такими, якими вони є, а не такими, якими робить їх недорікувата мова.

Я проілюструю вам свою думку одним прикладом. Уявіть собі, що ви не знаєте болгарської мови і розмовляєте з болгариним, а перекладач у вас людина некультурна і нерозумна. Тоді й у болгарина залишиться таке враження, що він розмовляв з дурнем. Навпаки, якщо перекладач культурний, з дуже багатим лексиконом, багатий думкою, то навіть деякі ваші мовні помилки він згладить і перекладе сказане вами так, що про вас залишиться вірне враження.

Отже, я вважаю, що лексикон нашого героя має бути індивідуалізований, але ні в якому разі не натуралістичний.

ЛЕКЦІЯ 4 СІЧНЯ 1950 РОКУ

Почнемо лекцію про кіноактора. Якось я мав розмову з одним шановним товаришем, тепер уже покійним — він загинув під час Вітчизняної війни. Коли зайшла мова про театр і кіно, він сказав: «Що ж, Олександрє Петровичу, театр — не кіно». Я кажу: «Звичайно, кіно — це не театр. Ось недавно я поставив картину, яку переглянуло 31 мільйон глядачів. От і порівняйте. Театр для того, щоб обслужити стільки глядачів, повинен грати дев'ять з половиною років».

Таким чином, величезна перевага артиста кінематографа перед діяльністю театрального актора буде в тому, що коефіцієнт корисної дії актора кінематографічного незмірно вищий, ніж театрального. І коли мені кажуть, що режисер чи сценарист — діяч кінематографа — є педагог для мільйонів людей в повному розумінні цього слова, то актор, як носій і втілювач образів і ідей, несе в собі цю педагогічну функцію, як, мабуть, не несе жодний інший діяч мистецтва. Оця думка завжди приходила мені в голову з самого початку моєї кінематографічної діяльності, і я з нею вибираю актора. Якщо хочете знати, може, і в самому інституті на акторський факультет хотілось би, конкретно висловлюючись, вибрати 20 юнаків і дівчат не з 120, які приїзять на іспити, а хоч би з 700 чи 800 тисяч чоловік. І коли б можна було організувати такий відбір для репрезентантів наших ідей, ми б від цього дуже багато виграли.

Я вже говорив і ще раз повторюю, що синтез, мабуть, полягає в тому, щоб знайти таку пару—його і її—молодих

радянських людей, які, пройшовши по екранах всього світу, підкорили б собі увагу, думки і почуття мільйонів людей, перемогли б їх чарівністю, глибиною своїх ідей, чарівністю особи акторів, як громадян Радянського Союзу. Тобто я хочу сказати, що бути репрезентантом народу для всього людства на екрані, найбільш могутньому в справі спілкування людей у наш час, — це велике і благородне завдання.

З свого життєвого практичного досвіду я прийшов до одного надзвичайно цікавого висновку, до якого, певно, прийшла більшість наших кінорежисерів: на сцені ви лише здалека не помічаєте, що актор у гримі, з виправленим носом тощо, а в кіно ви бачите актора однаково, де б не сиділи. Екран дає змогу немовби сферично бачити предмет з різноманітних точок. Це дозволяє вам розглядати людину у всіх деталях немовби в збільшувальне скло. Інакше кажучи — театри мають місця, починаючи з першого ряду і кінчаючи гальоркою. У кінематографі ж усі місця однакові — гальорки немає. В ідеальному плані глядач сідає там, звідки йому найкраще видно. От чому якість кіноактора як особи, як громадянина, з моєї точки зору, відіграє набагато більшу роль, ніж у театрі. І культура кіноактора як громадянина, його ідейне благородство, глибина його почувань і думок, тобто його моральний вигляд, має відповідати якнайвищим вимогам. Тому, наприклад, шукати актора на роль великої людини буває дуже важко. Тут не можна задовольнятися простою зовнішньою подібністю. Режисер шукає в акторі якщо й не конгеніальності, то принаймні якоїсь духовної відповідності зображуваному персонажеві.

Я згадав актора Щукіна. Незадовго до смерті він мені казав, що, зігравши роль Леніна, він немовби виріс на кілька голів. Він говорив: «Я ніби пережив своє друге народження, зрозумів, що на основі зовнішніх даних, зовнішніх рухів, підказаних режисером, нічого зробити не можна. Повинна бути якась співзвучність, зовнішня і внутрішня, якась єдність, що лише і може викликати у глядача почуття високого хвилювання».

Отже, установлюємо один факт: вибір актора для кіно набагато відповідальніша справа, ніж для театру. У театрі актори, що виступають загальним планом, можуть виправляти свою зовнішність. У кіно цього робити

не можна. Те, що раніше в театрі називали амплуа, ми будемо називати фізичним амплуа, фізичною відповідністю зображуваній особі. А це в кінематографі набуває особливого значення. От чому я припускаю, що в деякій мірі і плинність кадрів, колективів, що працюють у кіно, може бути більшою, ніж у театрі.

Наведу вам ще один цікавий приклад. Незабаром я почну знімати картину, в якій діють американці. Ні вусів, ні борід наклеювати я не можу. Картина буде кольорова, і я повинен зробити так, щоб у глядача склалося враження цілковитої правдоподібності. Які ж саме американці? Гадаю, що американці по зовнішності такі ж, як і росіяни, і якщо актор говоритиме англійською мовою, то це й буде американець. Але в мене повинні говорити по-російськи, а глядач має сприймати їх, як американців. Я не можу взяти актора Жарова, тому що наші досвідчені глядачі відразу ж закричать: «Ого, Жаров!..» Мені потрібні люди нові, які будуть зніматися вперше і які б відповідали своєму призначенню, були б кваліфіковані актори, досить талановиті, треба, щоб народ сприйняв їх за американців.

Ось до яких тонкощів доводиться доходити режисерові кіно, чого ніколи не буває в театрі. І якщо взяти до уваги те, що в кіно зовнішність може змінюватися лише незначною мірою, то ви уявляєте собі, як важко вибрати актора. Ви можете навести мені як приклад «Мініна і Пожарського», «Олександра Невського» й інші картини, але я беру історію не минулого, а ту, що стикається з нашим завтрашнім днем.

Отже, приходимо до висновку, що фізичне амплуа в кіно має більше значення, ніж у театрі.

Друге — процес здійснення, створення образу тут теж проходить в зовсім іншому плані. В театрі у актора є можливість, вживаючись у роль, знаходити правильне її трактування і, з'єднуючись з партнером в єдиному творчому ритмі, доходити до високих проявів натхнення. Підпорядкованість почуттю немовби допомагає кожному з них рости тут же на місці протягом цілих годин. І це полегшує можливість створення образу.

В кіно цієї можливості немає. Тут почуття зображуються немовби розсіченими, розірваними на кадри. Інакше кажучи, ми розщеплюємо психологічний процес і вимагаємо від актора виконання його ролі, яка скла-

дається з 24 шматочків. Причому шматочки ці не йдуть послідовно один за одним, а часто поєднуються через умови знімання, часто чергуються то в павільйоні, то на натурі. А роль необхідно провести так, щоб складний комплекс душевного стану і фізичних рухів співпав, щоб створилося враження, ніби все це зроблено єдиним помахом.

У глядачів в разі удачі складається таке враження, що в кіно все дуже легко. Але, як бачите, це річ дуже складна.

Отже, на вашому обов'язку режисера, крім необхідності з кількох сот осіб вибрати актора на основі того, що я називаю фізичним амплуа, треба ще досягти такого результату, щоб процес, розірваний з технічних виробничих умов, робив враження речі, знятої в один і той же час.

Чесно кажучи, часто теорія в нас розходиться з практикою, бо картину треба ж за календарним планом дати вчасно, не спізнитися, але деякі актори бувають зайняті тощо. Тобто утруднена правильна, підказана теорією, організація процесу виробництва. Акторові, після того як будуть підбрані грим і костюм, треба ще пройти з вами, з режисером, за столом репетицію, щоб він міг точно зрозуміти свою роль, весь сценарій у цілому, про-репетирувати хоч би більшість сцен і вже потім дати у виробництво. На жаль, так буває рідко.

Герасимов, який зняв чудову картину «Молода гвардія» з студентами Державного інституту кінематографії, мав таке щасливе поєднання в часі, місці і людях. На жаль, такі щасливі випадки в житті трапляються не часто. Тому з деякими акторами ми репетируємо більше, якщо вони, наприклад, вільні від театру або ми знайшли їх своєчасно. Але буває й так, що актор вступає в дію майже відразу після того, як з'явиться. У своїй практиці я найчастіше був тим Нещасливцевим, якому доводилося знаходити акторів буквально на місці. Я вам наводив уже приклад з Щорсом. У мене був поганий Щорс. Для мене, як режисера, подібність має величезне моральне значення. Ви відчуваєте правду, і вам з таким актором легше працювати. Я знайшов такого актора. Спочатку він здався мені подібним, а потім виявився якимсь нікчемною, зовсім порожнім. Це була жахлива мука — треба працювати над величезною картиною, над величезною

темою, а той, хто повинен бути прапороносцем у вашій картині, нічого з себе не являє. Тоді я замінив актора. Самойлова я побачив вперше в житті. Я зробив йому відповідну зовнішність, костюм, прочитав сценарій, розповів про ідею, пояснив окремі шматки, увів у його свідомість історію. І я його переконав, що він — один з небагатьох акторів Радянського Союзу, єдиний, в якого є схожість з Щорсом, що він дуже талановитий і, звичайно, все, що буде робити, робитиме чудово. Я йому говорив, що йому не треба переживати, що немає часу для репетицій: «Я змушу вас трохи копіювати себе, — казав я, — тому що зараз ніколи репетирувати, а через тиждень побачите, як ви самі змінитесь, наскільки будете правдивим і виразним. Тоді я відійду на другий план і буду лише корегувати вас у створенні вашого образу відповідно до поставлених мною завдань». Так воно й сталося.

Буває й інакше. Бувають актори не обов'язково кінематографічні, з великим талантом, з доброю школою, які володіють творчою дисципліною, вміють добре аналізувати кожний шматок, вміють у кожному потрібному випадку входити у відповідний душевний стан — я маю на увазі розірваний процес — так, що в жодному з шматків немає ні перегравання, ні недогравання.

Доводилося мені працювати і з такими акторами, до яких не можна застосовувати звичайний шкільний метод. Наприклад, в одній картині у мене актор знімався вперше. Це був пічник, людина напівписьменна. Не знаю, чому я його взяв, але мені здалося, що це саме та людина, яка мені потрібна. І я запропонував йому зіграти основну роль у картині.

Чому я його взяв? Я зрозумів, що він пічник лише тому, що випадково має справу з печами, бо так склалося його життя, а насправді це великий художник, артист. Я це відчув. Він був абсолютно пластичний, володів почуттям гумору і винятково тонким душевним людським апаратом. Працювали ми з ним так, що збоку це могло здатися, може, зовсім непотрібним. Наприклад, коли мені треба було, щоб він зіграв якийсь душевний стан, то я ніколи не казав йому конкретно, що саме він повинен зобразити. Я відводив його трохи вбік, говорив з ним про життя, згадував щось, абсолютно не схоже з

тим, що мені треба показати. І раптом він мені заявляє: «Ну що ж, можна починати... Наче все зрозуміло...»

Тобто він знає, що я хитрую, і він веде зі мною цю гру. Я знімав його відразу, без репетиції, і він все робив безпомилково. Пам'ятаю, в мене якось у павільйоні знімалась маленька декорація — «куточок хати». Це було в картині «Земля». В цій декорації ми знімали сина, який помирав. Раптом обідня перерва. Дзвінок, почався гамір, і мій актор пішов обідати. Я чомусь залишився в павільйоні. Стояв так, що мене не видно було. Раптом бачу — швидким кроком іде по павільйону цей актор. Мабуть, йому прикро, він щось забув. Ішов швидко, але коли зайшов між порожні декорації, які нічим від павільйону не були відокремлені, він пішов тихенько, навшпиньках, узяв забуту кепку, вийшов з декорації і знову швидко побіг по павільйону. На мене це справило величезне враження.

Я вам розповів це, щоб ви зрозуміли, що, як режисери, ви зобов'язані знайти в своїй свідомості і в свідомості своєї групи акторів той настрій, який творить єдиний душевний стан. Ця атмосфера сцени має величезне значення, і я на цей момент завжди звертав велику увагу. На зніманні завжди вимагаю особливої, абсолютної тиші, завжди з глибокою повагою ставлюсь до актора. Актор — це мій життєвий знак у мистецтві. І коли актор переймається цією свідомістю, коли ви встановлюєте з ним контакт, все робиться наче легко, нагромаджена благородна режисерська і акторська енергія складається в процес теж наче легко. Тоді ви відчуваєте насолоду, яка в творчості дуже часто є найдорожчим і найбільш радісним відчуттям.

Узагальнюю: для того, щоб мати єдине задане, треба дуже точно розуміти, звідки актор приходить у кадр, з чим він приходить, що з собою несе, що перед цим пережив. Якщо по цій лінії ви справитеся з кожним актором, тоді те, що здавалося важким у розчленованому процесі, стане легким. Я особисто цю складність розчленованого процесу вважаю за свій плюс, за свою вигоду.

На противагу театрові, у нас є вигода: коли часом ми погано зіграли, то можемо переіграти. Ось чому нам дають плівки більше, ніж треба: коли на картину треба три тисячі метрів, то ми одержуємо тридцять тисяч, а інколи й більше. Маємо відношення 1 : 10. Це робиться

тому, що ви ніколи не можете почати синхронно працювати. Наприклад, дають команду: «Починай!» Спочатку включають апарат, потім починає працювати актор. Два-три метри плівки пропадає. Коли сцена закінчена, дають команду: «Стоп!» На це теж витрачається час, набігають метри. Потім враховуються випадкові перешкоди, стуки, шуми, несподівані пригоди з актором. Потім ще слід врахувати так звані «творчі допуски», коли режисер, одержавши якийсь ефект, вважає його недостатнім. Тоді він ще і ще раз знімає. Деякі режисери перезнімають по кілька раз. У моїй практиці був випадок, коли я перезнімав одного актора сорок разів. Причому, як це не дивно, такі казуси бувають часто в дуже простих сценах, наприклад, коли ви стріляєте з револьвера.

Повертаюся ще раз до питання про бачення. Минулого разу я вже казав, що відмінність нашого процесу від процесу театрального полягає в тому, що ми знімаємо предмет не з однієї, а з багатьох точок. Ми користуємося немовби сферичним баченням. Для чого це все робиться? Я, здається, вже наводив приклад, що могло б статися, коли б вас запросили у Великий театр дивитися «Кармен».

Ви приходите на спектакль. Після першої дії вас питають, чи сподобалася вам вистава. Ви кажете: «Вистава прекрасна, Кармен співає чудово. І той, і інший актори грають добре...» А насправді вам «Кармен» уже набридла: декорацію ви освоїли за 15 секунд, і вам уже хочеться побачити щось інше, а в театрі нічого іншого нема. Бігає по сцені Кармен і співає на загальному, далекому плані. А ви хочете бачити її жести, її обличчя. Але нічого не бачите. Ваша природа кінематографіста вимагає вже якогось іншого бачення.

От чому ми, володіючи багатством перенесення всього світу на екран, яке немовби зумовлює природу нашого сприйняття і естетику кінофільму, знімаємо і в павільйоні таким чином, щоб навіть фон, на якому відбувається дія, теж часто змінювався.

Уявіть собі, що я читаю тут доповідь, а ви мене знімаєте. Вам неприємно буде дивитися на мене протягом 25—30 хвилин все з однієї точки. До речі, 30 метрів — це одна хвилина, метр іде дві секунди. Тому ви будете змінювати точки, знімати мене в обличчя, з спини, коли я буду ходити поміж студентами, покажете слухачів і т. д.

Це дає вам можливість робити зорові зміни, такі необхідні в кіно.

Хочу сказати і про інше. Недавно я дивився «Битву на Волзі». У мене склалося таке враження: рухається величезна маса людей, знята з різних точок (саме так, як я вам тільки що розповідав). Створюється враження величезної війни. Але потім це враження не росте у вашій душі, а ще починає в'янути. Тому що немає тут долі людської, немає індивідуальних сцен. І ви серед цього величезного руху раптом відчуваєте відсутність найголовнішого — зупинки.

І ще згадую один приклад. Під час війни я бачив дуже цікавий фільм — бомбардування японських міст. Фільм кольоровий, знятий автоматами, які контролюють льотчиків. З художньої точки зору фільм нічого собою не являє — просто знято жорстокий бій, скидання бомб тощо. На мене він справив величезне враження. У пам'яті залишилося два кадри. Перший кадр такий: летить літак на висоті 2—3 тисячі метрів. Заходить сонце. Вікна літака червоні як кров. Таке ж саме й небо. До горизонту кілометрів чотириста. Горизонт розжарений, і все мчить з фантастичною швидкістю. Це — космічна картина, космічна своїми розмірами, рухом, внутрішнім враженням. Жодний наш предок не міг уявити такої картини, бо він не володів можливостями бачення з таких точок. Їх створив ХХ вік.

Другий кадр такий: стоїть капітан на борту авіаносця. Середній план. Капітан у кителі, стара вже людина, років п'ятдесяти. Дивиться в бінокль. Палуба біла, лакована, місцями на неї, на метал, падають промені призахідного сонця. І відображення падає теж на підборіддя капітана знизу. Це знято трохи в ракурсі. І ось далі бачу на трохи дивному палевому небі, на світлому фоні фігуру стоячої людини, на яку знизу падає кривавий червоний відблиск. Це був кадр метрів на три. Я подивився на цю людину й подумав: «А що, коли я утну кольорового «Тараса Бульбу»?»

Звідки з'явилася ця асоціація? Від дії двох начал: через дію кольору і ще чогось, що йде від війни. Забарвлення цієї мужньої людини — війна, похилий вік і обставини бою. Але думка народилася не з руху, а саме в момент, коли рух зупинився і лишилась людина з своїми почуттями. І ось тут треба знати, де зупинити.

Ми весь час говоримо про рух, про рух образів. Треба поєднувати динаміку з статикою. Велику користь може принести статика. Для багатьох акторів, озброєних виразністю не лише руху, є вкрай необхідним перебувати і в статиці.

ЛЕКЦІЯ 9 ВЕРЕСНЯ 1955 року

(Студенти режисерського факультету Туров, Касимова і Сасанпур читають свої роботи)

У мене таке уявлення про написане, що більший чи менший інтерес, який викликають ці роботи, залежить перш за все від самої події. Тема творів була: визначний випадок у моєму житті.

У Турова викликає інтерес така подія, як смерть батька. Все в нього викладено з урахуванням кінематографа. Ось чому вся річ, у цілому не складна, написана відповідно до дитячого сприйняття, має кінематографічний характер.

Сасанпур теж узяв незвичайний випадок: перехід кордону. Але самого цього переходу тут і нема. Гадаю, що не помилюсь, коли скажу, що ми можемо дозволити собі не особливо натискувати на наших прикордонників, хоч заради правди це, звичайно, і треба зробити. Але у вас кордон не відчувається. Поняття кордону дуже цікаве. Мені довелося чимало їздити через кордон ще в довоєнний час — між нами і Польщею, між Польщею і Німеччиною, між Німеччиною і Францією. І навіть на нейтральному кордоні теж є цей прикордонний настрій. Тим більше це повинно бути у вас: ви переходили кордон у таких обставинах, що ваше життя було на волосині. Ви людина поза законом, вас можуть заарештувати, розстріляти і т. д.

Чого ж не вистачає у Сасанпура? Він писав безвідносно до кінематографа, а у нас настанова — писати відповідно до специфіки нашого мистецтва.

Твір Турова викликав у мене багато сумнівів. Я не можу сказати, що цей твір мені подобається. Я відчуваю в цій події його як людину, але в той же час мені здається, що цей життєвий факт не став фактом художнім. Автор точно дотримується фактів, дуже старанно намагається описати їх, але в нього нема того, що є у Шенгелая.

(З місяця. Мені здається, що Туров написав непогану роботу).

Ми можемо користуватися термінами «добра» чи «погана» робота залежно від того, чи відповідає вона нашим вимогам.

Гадаю, що дуже можливо, що з Туровим сталося таке. Він написав про визначну сумну подію його життя. У Шенгелая, який теж написав подібну роботу, подія була в дитинстві. Це була сімейна драма: смерть батька. А у Турова хлопець старший, все бачить і більше розуміє. Та й смерть була незвичайна — його батька розстріляли. Звідси цілком зрозуміло, що ця подія зробила на Турова величезне враження, наклала свій тяжкий слід на все його життя, скоротила його дитинство. Сама згадка про цю трагедію викликає у автора особливий настрій. Все це написано сильно, глибоко, щиро. Але у деяких товаришів виникають якісь заперечення проти того, що написав Туров.

Я й хочу розібратися: яка причина цього критичного ставлення товаришів?

Мені здається, що причиною цього є те, що ви дійсно під впливом надмірності особистих почуттів якимось заглибилися в себе і більше писали про причини героїської смерті, висловлюючи цим свою скорботу сина й громадянина, ніж описували події життя. Про що найголовніше вам треба було писати? Коли мати схопила вас на руки, ви пишете: «Я питаю: «За віщо? Що я зробив?» Це вже спогад спогаду. Толстой говорив, що наші спогади до якоїсь міри вже є спогади спогадів, де важко бути впевненим, що це адекватне тому, що відбувалося в свій час. Ось чому така фраза: «За віщо? Що я зробив?» — це крик душі дорослої людини, яка опосередкувала цей болісний факт свого життя. Це перше.

По-друге, ми говорили про те, що треба писати про визначний випадок у житті. Але коли ви пишете, що дід часто брав вас на коліна, ви вводите поняття повторю-

ваності, тобто часове поняття. Коли б ви написали, що дід посадив вас на коліна, почав заспокоювати, це було б одне, а коли ви говорите, що дід часто брав вас на коліна, ви відходите від заданого і цим розбиваєте своє кінематографічне оповідання.

Але найголовніше те, що в вашому, взагалі доброму, сценарії ви не написали основного. Ви пишете: «Другого дня я взнаю від матері, що батька розстріляли». Ви просто написали фразу.

Я не хочу глибоко вникати в цю тему, хочу жаліти почуття Турова, бо тут ідеться про жахливу подію в його житті. Тому говоритиму небагато.

Звичайно, якби у автора було більше уміння і розуміння, тут можна було б описати епізод, як виводили батька на розстріл. У Турова це зовсім не показано. Можна було б описати, як ввійшла мати, якою вона була, що говорила, який був батько. І ми б мали епізод великої сили.

Тема не закінчена цим останнім ударним моментом. Не поставлена крапка. Якби Туров написав таке закінчення, йому не треба було б писати післямови. Він написав дуже сильну післямову: з того часу як трапилось те і те, рано закінчилося моє дитинство. Це свідчить про високі моральні якості Турова. Але це все те, що належить йому, а нам це не належить.

У Сасанпура справа складніша, ніж у Турова. Туров правильно почав, заволодівши нашою увагою. Спочатку в нього був ряд чудових картин. Далі наша увага почала слабнути, оскільки він заглибився в себе і не закінчив основного. У Сасанпура епізод не важкий, але гранично гострий і дуже цікавий. Тут є елементи і ідеологічного, і політичного плану, і до деякої міри пригодницького. Є елементи нового, невідомого для нас: кордон Радянський Союз — Іран. Але ми тільки догадуємося, яке це все було цікаве, а Сасанпур цього не змалював. Він писав немовби безвідносно до кінематографа. Він каже, що створив п'єсу. Але не все те, що має вид діалога, є п'єсою. Хоч у Чехова в записних книжках є фраза, що кожна людина, яка вміє писати, може написати п'єсу і таку п'єсу можна ставити в театрі. Це, звичайно, не п'єса.

Доведеться Сасанпуру дуже багато попрацювати, щоб привернути увагу до свого твору, як твору для кінематографа.

Про Касимову говорили тут мало. Вона взяла надзвичайно цікаву тему, але у викладі вдалась до пишновності, надмірно ускладнила твір ліричними відступами, пов'язаними з Шопеном, театром тощо. Це розм'якшило оповідання. Тема дуже цікава: дівчина зустріла юнака, який викликав у неї світлий дівочий потяг. Вона, віддавшись владі своїх перших ніжних почуттів, помічає, що цей юнак любить іншу дівчину. Це велике розчарування, це — горе.

Вона щосили намагається якось облагородити його, тому притягає сюди і музику, і жіночий образ, «оптимістично прекрасний». Це непогано сказано. Але деякі деталі її роботи розчаровують. «Яке прекрасне життя!» — це ліричні вигуки. Так у житті ми не говоримо.

Незабаром прочитаю вам свій сценарій, який починається так: пливу я пароплавом, до мене підходить людина й питає, чи я це. Я відповідаю: «Так, я». Він запитує, про віщо я тільки що думав. Я кажу: «Думав про життя». Він говорить: «Я розумію, це почуття ріки». Потім розмовляю з ним, з дівчатами. Про ці розмови можна говорити, але у вас це вийшло як ліричні вигуки.

У вас написано: ви йдете з ним, потім ви, люди з центру міста, опинилися на околиці і побачили якийсь вульгарний ресторанчик, почули погану музику. Вас це чи образило, чи налякало, ви від цього тікаєте. Хто його знає, може бути й так, але я особисто цього не сприйняв, тому що на околицях ще багато є бідності і грубості. І все ж — це теж наше. Ми перебудовуємо життя, а це процес дуже складний, тривалий, напружений. І коли ви кажете, що тікали від цього, то виглядаєте надто вже інтелігентними.

Одного разу, коли мені було 17 років, я йшов з дівчиною. Вона була дворянка, а я — син мужика. Але мені страшенно подобалась ця дівчина, і я говорив їй якісь красиві слова. Ми йшли по дуже гарній, великій алеї. І раптом я чую, як з зарослої канави хтось говорить:

— Це ти, Сашко? Чого ж ти не обзиваєшся, сучий сину!

Я так і онімів. Думав лише про одне — чого б я не дав, аби він не називав мене такими вульгарними словами. Я почав розмовляти з нею, щоб вона не почула його слів, а він ішов назирці і лаяв мене, говорив різні слова. Це був п'яний дядько Кузьма — наш сусід. Я по-

чував, що просто знемагаю. Тоді я повернувся, вдарив його, і, наче нічого й не трапилося, ми пішли далі, а він впав у канаву.

На другий день він прийшов до мого батька. Я виходжу до нього й кажу:

— Як вам не соромно так погано робити?

— А що таке?

— Я йшов учора з дівчиною, а ви таку погань говорили, непристойно лаяли мене.

Він каже:

— Чого ж ти мені не заїхав по потилиці?

— Я й заїхав.

— Так це ти заїхав?

— Я.

— Ну, дякую.

Ось як може повернутися справа. А коли ви кажете, що «ми тікали», то виявляється, що ви якісь дуже вже чисті, ідеальні.

Я намагаюсь відшукати зараз найкращі слова, щоб вас не образити, бо це стосується особистого почуття. Мені здається, що тема у вас цікава, щира. Доведеться нам з вами попрацювати над тим, щоб багато чого не прикрашати квіточками, не затушовувати. Все це й так цікаве, а ви все прикрасили, вам схотілося одягти це в якийсь незвичайний одяг.

ЛЕКЦІЯ 13 ЛЮТОГО 1956 РОКУ

Ця наша з вами зустріч відбувається в переддень дуже значної події в житті нашої Батьківщини,— і, можливо, не тільки Батьківщини,— ХХ з'їзду Комуністичної партії, на якому підбиватимуться підсумки пройденого шляху і де буде затверджуватися те, про що ви вже читали в Проекті директив ЦК партії.

Я особисто ці директиви сприйняв як джерело величезної громадянської радості, моєї зокрема. Я бачу в накресленому п'ятирічному плані здійснення віковичних сподівань, прагнень нашого народу. Давайте ж поговоримо по-своєму, як кінематографісти, про цей «сценарій» п'ятирічного плану шостої п'ятирічки.

Почну, можливо, трохи здалека.

Нещодавно відшумів триденний творчий актив на «Мосфільмі», де я працюю режисером-постановником. На цьому активі розглядалися творчі питання загального порядку, дискутували трохи про стосунки між старими і молодими режисерами, говорили про позитивне і негативне, оцінювали кращі фільми минулого, 1955 року. Взагалі цей наш, так би мовити, пленум був досить цікавим. Передбачалося, що третій вечір буде найцікавішим. Але я на ньому не був присутній, бо саме одержав запрошення на зустріч з двома інженерами в Спілці письменників — з академіком Вінтером, корифеєм нашої енергетики, і інженером Маркінім.

Я трохи запізнився на доповідь Вінтера, але уважно прослухав доповідь Маркіна. Хочу поділитися тим, що почув.

Чому він апелював до письменників? Тому, що історія нас учить, що винахідникам, інженерам, ученим багато ідей подавали працівники мистецтва, інженери людських душ, які ніби носили в своїй художницькій свідомості попередні партійні пленуми і їх постанови та ще й кілька майбутніх пленумів, відчуваючи їх наперед, завдяки своєму творчому сприйняттю дійсності. Вони були ніби розвідниками людської думки, людського прогресу, розвідниками партії в найкращому розумінні цього слова і не обмежували свою діяльність роллю ілюстраторів партійних заходів, здійснених два-три роки тому.

Зустріч була надзвичайно цікавою. Мова йшла про те, що у нас неправильно розподілені водні ресурси в європейській частині Союзу, води не вистачає, річки течуть на північ, несуть тепло і вологу, енергію в місця, які не можна використати. Нам доведеться зараз позичати воду для півдня у півночі. Ми будуватимемо греблі на Печорі, Вичегді та інших північних річках, щоб дати Волзі додатково приблизно 45—55 кубічних кілометрів води. Це трохи більше Дніпра, і ці води треба буде взяти у півночі і спрямувати на південь.

Далі мова йшла про нові річки для азіатської частини Радянського Союзу. Говорили про те, що по той бік Уралу є величезні енергетичні ресурси, головним чином вугілля. Це — славнозвісний Тунгуський район, запасів вугілля в якому ще ніхто не визначив — там його астрономічна кількість.

Маркін говорив про те, яку енергію несуть в собі наші азіатські ріки. Вам відомий проект побудови Ангарського каскаду і Братської електростанції. Це буде найбільша на сьогоднішній день електростанція у світі.

Далі мова зайшла про те, що, напевно, в найближчі роки зростання нашої технічної могутності, інтелектуальне зростання нашого радянського суспільства, міць інтелектуальних колективів спеціалістів, сила механізації, якою ми зараз озброюємося, як ніколи, дозволять нам виконати роботи, про які ще недавно могли лише мріяти найбільш гарячі голови, найбільш крилаті розуми. Говорили про можливість створення на Єнісеї, вище полярного кола, і на Обі, приблизно вище Підкам'яної Тунгуски, електростанції і водоймища, завбільшки з Каспійське море, для того, щоб, з одного боку, облагородити клімат нашого Західного Сибіру, а з другого,— щоб із

створеного водоймища можна було по Ішиму і Тоболу пустити ці величезні маси води з півночі на південь. Спочатку був проект інженера Давидова — пустити цю воду в Аральське море, а зараз цей проект дещо змінюється: можливо, вода буде спрямована в річку Урал і в Каспійське море. Це пов'язується з проблемами висихання Каспійського моря і з необхідністю забезпечити водою наш південний схід. Адже він має величезні господарські ресурси. Але в той же час він є батьківщиною суховіїв і наших численних кліматичних невігод, що дуже впливають на весь наш південь. У свій час, в 90-х роках минулого століття, ще Докучаєв, творець науки ґрунтознавства, говорив, що на Європу насувається з Середньої Азії пустеля через Нижню Волгу, через Південну Україну, Молдавію на Угорщину тощо.

Звичайно, багатьом десяткам і сотням мільйонів європейців і на думку не спадає, яка на них насувається біда, але ми можемо сказати одне: тільки організовано, на основі соціалістичного плану, соціалістичного суспільства, можна боротися з наступом пустелі, і ми не тільки спроможні боротися, але й здатні ліквідувати джерела виникнення пустель.

Отже, напрям сибірських рік, які несуть воду в Льодовитий океан, повинен бути змінений, і коли ці води підуть на південь, вони зумовлять цілком інший режим нашого південного сходу, і гніздо, з якого вилітають суховії, буде знищене.

Очевидно, йдеться про те, щоб створити на нашому південному сході умови для життя майбутніх ста мільйонів наших нащадків, найкрасивішого і найбагатшого життя в повному розумінні цього слова.

Далі думка інженера перенесла нашу невеличку групу письменників у такі чарівні сфери, що всі ми, молоді й старі, просто завмерли. Він говорив про можливість сьогоднішнього дня. Він говорив про те, що сьогодні людство спроможне здійснити ще один проект, коли б вистачило розуму в людей, — про можливість побудувати греблю в Берінговій протоці і з'єднати нашу Чукотку з Аляскою. Ця гребля матиме, коли буде збудована, близько шістдесяти п'яти кілометрів довжини і в середньому сорок метрів висоти. Як бачите — небагато. На цій греблі можна встановити атомні станції, які будуть

перекачувати тихоокеанську воду особливими трубами в Північний Льодовитий океан.

Треба сказати, що в Берінговій протоці протягом півтора місяця на рік, починаючи з серпня, існує течія з півдня на північ. Треба підтримати цю тенденцію руху, яка природно створилася, тільки воду цю подавати підігрітою на атомних станціях до кількох сот градусів. Тобто йдеться про створення штучного Гольфстріму на основі атомних станцій, що дорівнював би приблизно двом третинам нині існуючого.

Що це дасть? Лід Північного Льодовитого океану перестане через Берінгову протоку спускатися на південь і станеться помітне потепління нашого північного сходу. У нас говорять: «Він сів десь на Камчатці»,— тобто Камчатка в нашій уяві десь дуже далеко на північному сході. А тим часом Петропавловськ розташований на географічній широті Москви. Тільки на клімат впливають як течії, так і полюс холоду, який міститься не на Північному полюсі, а на кілька тисяч кілометрів на південний схід, приблизно в районі Верхоянська.

Охотське море перестане бути генератором льодів, наш Далекий Схід одразу потепліє. Настане потепління і в усій країні.

Розтане вся наша незора азіатська вічна мерзлота, яка займає грандіозні простори. Існує навіть думка, що подальші заходи спричиняться до перетворення нашої Московської області в субтропічну область.

Ця ідея на перший погляд здається чудесною мрією. І дуже приємно, що є реальна можливість її здійснення: десь у свідомості якимось легким напливом проходить думка про те, що в майбутньому буде дуже хороше, тепло тощо. Але й це ще не все.

Виявляється, що опублікування в пресі статті про це викликало широкий відгук в усьому світі.

Врахуйте, що коли це буде здійснено, можна буде прокласти північну залізницю, яка йтиме на північ і переходитиме на Чукотку, можна буде, наприклад, з Парижа в Нью-Йорк проїхати в хорошому експресі.

Тільки США поки що відмовчуються, але ви можете бути цілком певними, що це не інженери США мовчать, а мовчить преса, яка перебуває в руках імперіалістів.

Цей палкий інтерес всього світу до однієї з найважливіших проблем, які стоять зараз перед людством,

свідчить, що капітали могли б витрачатись не на нагородження атомної зброї, засобів війни, засобів знищення, а на справу творення, упорядкування землі.

По суті, товариші студенти, людське суспільство зараз вперше за всю історію свого існування по-справжньому приступає до впорядкування всієї планети, до впорядкування життя на ній.

І в цій велетенській перспективній справі зачинателями виступаємо ми — радянське соціалістичне суспільство. Це завжди треба пам'ятати, коли працюєш над чимось, і зберігати в свідомості як найдорожче своє знання.

Є цікаві проекти і в закордонних вчених. Є проект створення гідроелектростанції на Гібралтарі, щоб відгородити Середземне море від Атлантичного океану. Таким чином можна знизити рівень Середземного моря, внаслідок чого одержати електроенергію в розмірі ста мільйонів кіловат.

Є проекти окремих інженерів і інженерних груп щодо створення внутрішнього моря в районі озера Чад поверненням річки Конго. Є проект побудови 75-кілометрового каналу від Середземного моря в Сахару, щоб створити ще одне внутрішнє море, яке матиме величезне значення для зволоження пустелі.

Ось які перспективи вимальовуються зараз перед людьми, що прагнуть миру, розуму й людського життя на землі.

Мені доводилося зустрічатися з людьми, які в своїх мріях ішли ще далі і висловлювали думку про можливість спільними зусиллями знищити гренландський льодовик. Гренландія вкрита шаром льоду й снігу завтовшки в два з половиною кілометри, і вона впливає на нашу погоду, вона була навіть причиною льодовикових періодів. За гіпотезою одного вченого, спільними зусиллями можна з допомогою об'єднаних ескадрилій літаків поливати Гренландію чорними барвниками. І в результаті, завдяки бурхливому таненню снігів, вона однієї чудової весни виявиться нижче нульової зони сніготанення, і настане перша незвичайна весна. Разом із Гренландією розтане Північний Льодовитий океан, і, можливо, тоді в наш старий світ, в нашу Євразію, повернеться міоценовий клімат.

Правда, це вже виходить за межі найближчих мож-

ливостей, бо це може підвищити воду в світовому океані приблизно на дванадцять метрів, внаслідок чого будуть затоплені величезні простори землі. Але так чи інакше, перед нами стоять питання енергопостачання, питання можливостей творчого впорядкування земного господарства.

Врахуйте, що зараз людина використовує для себе лише десять процентів землі. Звичайно, жалюгідними вигадками є запевнення деяких вчених, зокрема американських, які пророкують землі безславну смерть, як майбутній пустелі, і твердять, що людина є головним винуватцем наближення часу, коли земна куля вся вкриється саваном пустелі.

Ні, такий песимізм можуть поширювати лише найманці або люди сліпі, якісь односторонні невіглахи, що зовсім не мають уявлення про можливості людини.

Звичайно, всі ці мальтузіанські теорії потрібні американському імперіалізму, який із задоволенням знищив би нас на старому материкі, і в першу чергу наше передове суспільство. Але це неможливо. Народи вже зараз розуміють, що в світі відбулися величезні перетворення. Зростання сил миру, превалювання їх над силами війни — це величезний і радісний факт.

Давайте ж тепер визначимо своє місце в часі, визначимо роль нашого соціалістичного суспільства, роль радянської людини. На нас зараз дивляться, як на джерело світла, як на обіцянку життя. Це — факт величезної ваги, який теж треба зберігати в своїй свідомості, щоб у творах своїх вірно розставляти сили.

Наше з вами покликання — це створення колективного образу радянської людини, образу, зримого і діючого на екрані для народів, для всього людства.

Ви читали в газетах, що у західних країнах народної демократії вирішуються по-своєму проблеми кооперування в сільському господарстві. Чи могли всі країни вирішувати однаково це питання? Ні. Соціальні умови різні, обстановка різна. Чи можна з цього зробити висновок, що наша система кооперування народного господарства недосконала? Зовсім ні. Ми — зачинателі нового, соціалістичного світу — відкрили людству можливість переймати наш досвід відповідно до особливостей кожної країни — кліматичних, соціальних, територіальних тощо.

На цьому фоні постає чарівний образ нашого трудівника полів, який жде свого втілення в кінематографії. Він повинен пройти тріумфальним маршем по всіх краєвих екранах світу.

Ви питаєте: для чого я вам усе це кажу? Мені хочеться виховати в вас високу свідомість, переконати вас, що завжди, а сьогодні особливо, ваш успіх, ваша радість у майбутньому, ваша творчість будуть залежати від висоти вашого охоплення світу, від висоти вашої душевної настройки і розуміння великого процесу розвитку світу і ролі в цьому процесі нашого радянського народу. І, очевидно, рішення проблеми поетизації художніх узагальнень, вибору тем у вас, майбутніх режисерів, як селекціонерів, що претендують на відбір правильного і потрібного, буде вдалим настільки, наскільки ваш позитивний ідеал як радянських митців буде ясним, яскравим, цікавим і багатогранним.

Кінематограф, як і преса,— може все. Можна одними і тими ж літерами писати преїскурант у магазині і вірші Пушкіна. Кінематограф може відтворювати минуле — у нас є історичні фільми; може показати Третьяковську галерею, тобто показати живопис за допомогою кольорового кіно. І все це потрібно. Але головна роль кінематографа — це відображення процесів нашої сучасності. Я — режисер, який завжди служив у своїй творчості проблематиці сьогодення. Це я і вважаю головним завданням кіно. Погоду в кіно, тобто обличчя кінематографа, завжди роблять у всіх державах фільми про сьогоднішній день.

Я не закликаю вас відмовитися від історичних тем. Я тільки підкреслюю важливість тематики сьогодення. Я це підкреслюю, бо ми у великому боргу перед нашим народом. Образ народу, сьогоднішній портрет його ми занизили. Ми занизили, так би мовити, інтелектуальний рівень нашого народу.

І ми з вами, як режисери, в першу чергу відповідаємо за це. Ми беремо сценарії, інтерпретуємо, доробляємо, з кимось консультиємося і робимо фільм. Дозвольте мені тут трохи пофантазувати.

Уявіть собі, що ми зробили якийсь фільм, справді геніальний, такий довершений, що, коли його показати в ЦК партії, в Раді Міністрів, в Спілці письменників, в Клубі журналістів тощо, скрізь усі були б безмежно за-

хоплені: «Який чудовий фільм! Ось здійснення наших мрій! Ось наш художницький і політичний ідеал, відображений блискуче і досконало!»

Тепер ми (а в кіно, як кажуть, все можливо) починаємо пускати цей фільм з кінця. Ідуть аплодисменти, тоді компліменти, далі йде «кінець фільму», потім і увесь фільм, тоді титри; після цього відкрутили назад режисерський сценарій; і ось перед нами вже лежить літературний сценарій. І в цей час нам одбирає пам'ять і ми починаємо все спочатку і несемо цей літературний сценарій в редакторат.

Там усі будуть висловлюватися про цей сценарій, і кожний знайде в ньому недоліки, причому найбільш вражає те, що неможливо з ними не погодитися: адже можна так і можна інакше.

Далі візьмемо ще таке чудесне критичне звичайне блюдо, як твердження критика про те, що в цьому сценарії чогось нема. Адже в кожному сценарії є все те, що в ньому є, крім того, чого в ньому нема.

Далі уявімо, що цей сценарій поставлять на п'яти різних фабриках п'ять різних режисерів. Ви одержите п'ять різних фільмів, причому деякі з них будуть значно відрізнятися один від одного навіть щодо ідеї.

Для чого я вам все це кажу? Щоб ви твердо запам'ятали: у всьому всі заслуги — наші з вами і всі недоліки — теж наші. Ми — творці фільмів. Нікому не цікаво, чому ми погано їх робимо: чи дружина хворіла, чи мати була в якомусь тривожному стані, чи дома було холодно, — нікому до цього нема ніякого діла. Народ висуває з свого середовища полководців для того, щоб вони перемагали в бою, а не зазнавали поразки. І народ не прощає полководцям поразки.

Так і з нами. Народ не прощає поганим митцям. Він висуває нас для того, щоб ми утверджували на екрані його красу і смисл його існування, його призначення, і не прощає нам поганих фільмів.

Ви скажете: а ось же у нас живуть погані художники, ремісники, і процвітають? А я вам відповім. Так давайте ж, товариші, самі не прощати. Адже ми невіддільні від народу. Народ уповноважив нас займатися цією справою, тому від імені народу давайте будемо вимогливі один до одного.

Дивився я ваші етюди. Коли дивишся один етюд, бачиш, що він гірший від іншого. Дивишся два, три, чотири етюди. Цей хороший, а цей трохи гірший. Але коли дивишся двадцять-сорок етюдів підряд, починаєш бачити їх уже по-іншому. Бачиш не етюди, бачиш десятирічку, в якій ви вчилися, бачиш ваших батьків, матерів, братів, сестер, товаришів, бачиш, як вас учили, як вас виховували, які у вас звички, які у вас смаки, які ваші естетичні ідеали і в якому середовищі ви перебуваєте. Я, наприклад, бачу, що більшість з вас зображає різні види непорядкованості, незгоди тощо. І щось мені тут не подобається. Чому саме це стало в переважній більшості об'єктом для драматургічних вправ?

Юнаки і дівчата, хороші й розумні, націлені на все хороше, приїхали вчитися в найцікавіший навчальний заклад. У них був потяг у кінематографію, яку Ленін назвав найосновнішим із мистецтв. Це приємно. Але чому вони приносять ось це?

Я не хочу тут нікого звинувачувати, я констатую рівень смаку і думаю: в чомусь і я тут винен.

У мене був друг — академік Крилов, математик. Він помер у минулому році. Він був старший за мене на 17 років. Високий на зріст, сивий, схожий на римського патриція.

Якось у нього під вікнами збудували волейбольний майданчик. Кожен день там зчинявся галас. Він сказав: «Я не можу працювати». Він і цукерки кидав з вікна цим дітям, цукерок не вистачить — цукор кидає, якісь малюнки, потім починає кидати склянки, підстанники, починає їх лаяти. Там була одна дівчинка, ватажок. Він їй каже: «Як ти смієш так грубо розмовляти?» А вона йому відповідає: «А ти чого лаєшся?» Він їй говорить, що вона мерзенне дівчисько, не вміє поважати старших, невихована. «І ось, Олександр Петровичу, вона мені раптом сказала таку фразочку, що я мало не знепритомнів». А сказала вона йому ось що: «Чого ти розприндився? Тебе, напевно, добре виховали, а ти нас погано виховав, а ще приндишся». — «І я, — каже він, — замовк. Можливо, я справді в цьому якось винен».

Я думаю, що, певно, і ви не завжди у наших фільмах бачите благородні приклади і, отже, ми самі якоюсь мірою сприяли зниженню вашого естетичного рівня.

Я маю на увазі наявність у наших фільмах якоїсь недорозвиненості людських відносин, недорозвиненості почуттів. Часто дивишся фільм і помічаєш, що людські пристрасті в ньому поступаються місцем субординації взаємовідносин нижчих з вищими, підлеглих з керівниками; колізії і характери поступаються місцем взаємоповчанню, і замість повнокровних, цікавих людей з'являються ходячі схеми — непереконаливі і збіднені. Мені здається, що ця непереконаливість і збідненість, з точки зору художньої правди, виходить, головним чином, внаслідок втрати горизонту. Ніколи не можна втрачати горизонту. Втратиш горизонт, голова піде обертом і не досягнеш мети.

Під горизонтом я розумію все те, що я вам розповідав на початку цієї бесіди. Втрачають горизонт у повсякденності, в недосконалому повсякденних речей, в поспіху, в метушні, у власній неохайності, неорганізованості. З втратою високого плану мислення забувається загальна картина, загальна мета — чий ти і чому ти служиш: чи син ти великого радянського народу і служиш великій і високій меті, чи ти просто людина, котра хапається за перший-ліпший сценарій і тягне цей сценарій по вибоїнах трьохкопійчаних або п'ятикопійчаних побутових правд, забуваючи за цими побутовими правдами золото великої правди, яке так і не засяє протягом усього фільму.

Треба не боятись високо мислити і свій художницький прапор нести якомога вище. Повірте, тут не може бути перебору. Ніякий таланти і ніякий геній не в силі тут перебільшити.

Багатьом колись здавалося, що Маяковський перебільшує. Я пам'ятаю його, ми були близькими знайомими і багато з ним розмовляли. І мене завжди зачарувала ця велика людина, могутня духовно, здорова фізично, якась тепла і пристрасно спрямована. Чим він відрізнявся від наших сучасних поетів? У нього завжди було наявне його власне, Маяковського Володимира, поетичне господарство: моя партія, мій народ, моя міліція, моє ДПУ, моя буржуазія недобита, мої бюрократи, мій радянський паспорт — мій світ. Він міряв усе життя як своє власне господарство. Це відчуття органічної приналежності до народу в усьому — основа його цілеспрямованості. Він мислив і поетично, і в той же час

великими соціальними категоріями. Ось чому він і був поетом епохи.

А зараз читаю я іноді поезію і думаю: «Щось тут не зовсім благополучно!» Я вже маю шістдесят два роки, але мені часом здається, що я прожив чотириста років, і я щасливий від того, що мені це здається, від того, що моє життя було таким багатим, сповненим такої величезної кількості великих, значних, надзвичайно цікавих подій, яких, може, й на кілька поколінь вистачило б.

Я належу скоріше до поетичного цеху працівників мистецтва, ніж до прозаїчного, і я завжди себе ловив на відчутті незадоволення нашою поезією. Здавалось би, саме поезія, яка за своєю специфікою таїть в собі можливості найбільш вільних, легких і швидких цілеустремлень у часі, в просторі, в кількості, в силі почуття тощо, повинна дати нам неперевершені твори. А що вона дає? Лірика: я і соціалізм, я — і Вітчизняна війна, я — і мої батьки, я — і те, я — і се, і клятви вірності обов'язково. Це якийсь малий обсяг мислення. Я вважаю це проявом якогось своєрідного недоумства — не знаю, як це інакше назвати.

І ми, кінематографісти, зображаємо у своїх фільмах переважно людей з нескладними життєвими завданнями. Але чомусь обходимо теми, які є для нас сьогодні надзвичайно типовими, цікавими і хвилюючими. Ці теми — високо інтелектуальний колектив або індивідуальність. Чому в нас нема на екранах ні видатних фізиків, ні геологів? Ми ж, товариші, збираємося летіти на інші планети! Вже фінансові органи вираховують, які потрібні для цього кошти. Це вже не якісь далекі мрії, це те майбутнє, за стропи якого ми вже тримаємося. І от це не знаходить собі місця в нашій сценарній творчості. Ми, очевидно, розумово ліниві. Чому ми не познайомимося з нашим інтелектуальним авангардом, який сьогодні радує світ, чом не показати досягнення розуму, науки, техніки, дерзання нашого народу. Але цього нема. Більше того, зараз простих людей ми теж трактуємо в своїх творах на основі якоїсь, сказати б, інерції.

Досить часто у наших сценаріях через інертність мислення розподілені якісь пайки позитивних якостей, рис. Простий робітник або колгоспник — йому одна порція, голова колгоспу — вже трохи більше, секретар райкому — ще більше, професор — зовсім високо, а вже сек-

ретар обкому — далі йти нікуди. Чому ми зараз не зважаємо на те, що найцікавіші і найглибші розуми й характери зустрічаються абсолютно в усіх верствах і професіях, що є колгоспники з розумом професорів і серцем поетів, які не осоромляться в будь-якому товаристві. Ви можете його посадити, образно кажучи, за який завгодно стіл, і він стане окрасою його. Я пам'ятаю свого батька. Він був людиною неписьменною, простим колгоспником, і був людиною надзвичайного розуму і душевної краси. Він міг розмовляти з ким завгодно. Я знав багато таких людей.

Я дивився на робітників Каховки, довго ходив на різні засідання, найпрозаїчніші виробничі наради. І там мені сказали: «Звісно, у нас ще нема ідеального колективу робітників, типового для великих будов, він, певно, буде у другому чи третьому ешелоні будівництва. Але гляньте: і тут дуже багато справжніх аристократів робітничого духу. Це — висока інтелігенція». Йшлося про водіїв самоскидів, бетонників тощо. Я прожив кілька місяців серед цих людей, і вони мене збагатили красою свого розуму і поривань. А з них далеко не всі вчаться у вечірніх вузах. Виходить, що ми чогось не добираємо в нашій простій людині.

Під виглядом «справжнього» реалізму ми, замість того щоб взяти на себе священний обов'язок служити своєму народові як перекладачі його душевних багатств для всього світу, обмежуємось більш простими завданнями. Ми ніби вгрузаємо у нутро робітника або селянина, в якого не досить літературно свіжий лексикон, і звідти, часто на побутовому жаргоні, в ім'я цієї самої маленької правди розігруємо ті чи інші вчинки.

І — як наслідок — на екрані з'являється сірість, нудота. Тоді ми починаємо шукати винних, починаємо шукати у других щось для наслідування. Ось, мовляв, італійці не те що ми. Давайте в італійців візьмемо, у французів. Я колись написав статтю, в якій хвалив італійську кінематографію. З глибокою пошаною ставлюся я до цієї кінематографії, але раджу вам запам'ятати: не шукайте порівнянь, не прагніть до двобою на італійських і французьких полях. Це нікому не потрібно, і нічого з цього не вийде. Не варто й заходитись, не порівнюється. Більш цікаві і потрібні світові сьогодні ми. Ось про це треба думати.

«Олександр Петровичу,—скажете ви,—де ж ми кращі, коли в нас не можна ні вбити нікого на екрані, ні вдарити. Там же б'ють здорово! Через стіл летять — ось як міцно б'ють. І пристрасті африканські. А в нас навіть бійок нема. У нас замість бійки треба писати заяву. Вони страждають, а ми не страждаємо, ми переживаємо труднощі, переборюємо їх».

Я довго думав над цими питаннями і, всупереч деяким положенням естетики, класичним законам драматургії, прийшов до такого: нам треба завжди пам'ятати, що від Арістофана і Софокла до Чехова минуло менше часу, ніж від Чехова до нас. Чому ж в якійсь мірі не переглянути і нам, молодим, деякі традиційні правила розв'язання конфліктів, побудови сюжету, не пошукати нових зображальних засобів.

Адже всі ці «захоплюючі» американо-західноєвропейські фільми — це ж фарші з бійки, різного роду вбивств, кровопролиття тощо, це ж тухлятина, без якої старенька Західна Європа не може вже ні обідати, ні вечеряти.

Чому ці бійки, тваринна грубість, вбивство звили собі таке міцне гніздо, як сіль у страві. Не вб'єш когось у фільмі, не скинеш із поїзда — то й фільму нема?

Чи не варто зайнятися шуканням таких зображальних драматургічних засобів, які впливали б на емоційний склад глядача з не меншою, а значно більшою, з благороднішою силою, з іншою силою, ніж ці криваві троглодитські атрибути, які стали вже буквально інерцією мистецтва?

Все ж як-не-як, а Америка і чимало країн Західної Європи — це інший світ, і ми як суспільство пішли від цього світу далеко вперед.

Ми — соціалістичне суспільство, в нас нема капіталістичної анархії, вона вже в минулому. Був ураган і стих. Але мертвий зиб продовжує похитувати ще кораблі. Була й Велика Вітчизняна війна. Ми перемогли в ній, виявивши чудеса мужності, хоробрості, доблесті, терпіння й вірності. Розорені, по власних трупах пройшли ми від Волги до Берліна. Які гігантські переживання випали нашому народові. Але і така перемога не є надмірно дорогою, бо вона невичерпна за своїми наслідками для всього людства. І от сьогодні мир. Ми вступаємо в шосту п'ятирічку. Але мертвий зиб, породжений війною, ще хитає сьогодні наші кораблі.

Я закінчую сценарій. Там у мене є один образ — образ виконроба. Я над ним довго мучився. І другий образ — дівчини, дочки письменника, який працює на будівництві. Обое вони вчаться у вечірньому вузі. Виконроб — хороша людина в усіх відношеннях, хороший працівник, він лише сучий син щодо дівчат. І я думав, що писатиму так: ось чорне, ось біле, ось дивіться, яка вона прекрасна, а ось — негідник. Потім думаю: ні-ні, я зроблю так. Ось людина, яка в своєму нескладному житті служила весь час близькій меті. Кожний сьогоднішній день цього хлопця цілком витісняє вчорашній. Глибинні якості душі молодого чоловіка безпробудно сплять. Це людина з сплячою совістю, тому й дозволяє собі ганебні вчинки. Може, хороші глибинні якості цього хлопця не прокинуться, і він так і в комунізм буде лізти негідником, і комунізм не допустить його в свої золоті ворота. А може, збудяться в один прекрасний час його глибинні якості, і він зрозуміє всю мерзенність свого ества, але буде пізно, і він уже не відродиться, бо все минається для смерті, а для життя нічого не минається. Тому я даю йому страждання під кінець. Нехай будуть страждання, може, вони більше говоритимуть глядачеві, ніж тільки мій і ваш осуд.

Колись, дуже давно, ми провадили у фільмах анти-релігійну пропаганду, зображали поганих священиків. Я пам'ятаю, як у селі моя хазяйка подивилася такий фільм і каже: «Ой, там панотець такий поганій! А от у нашому селі хороший панотець».

Нещодавно я дивився фільм «Чужа рідня». Я подумав собі: от як буває — помилки, допущені в одному плані, раптом лягають на весь фільм, і ніяк їх не позбудешся потім.

Молодий чоловік жениться.

Батько й мати його дружини (її грає хороша актриса, талановита, ні в чому не винна) — це відсталі люди. Вони показані так, що неможливо дивитися без огиди. Чому вони так показані? Бо вони відсталі. Якщо ти відсталий, то, виходить, ти й зовні негарний. Я пам'ятаю, мені колись дорікали за те, що Мічурін у мене погано ставиться до дружини. Я кажу, що розмовляв з його родичами, і вони мені розповіли, що він був людиною суворої вдачі, дітей своїх, сина і дочку, вигнав з дому, з дружиною жахливо поведився, як і з усіма іншими.

Я його образ прикрасив у цьому відношенні процентів на тисячу. Мені кажуть: «Послухайте, він же відомий вчений, він не повинен був так грубо поводитися з дружиною». Я кажу: «Та я теж думаю, що не повинен був, але він так робив». Мені кажуть: «Як він міг так робити?» Тобто визначається наперед: якщо ти такий — у тебе такі риси, якщо інший — такі риси. Батько й мати — негативні персонажі, вони повинні бути огидними. Але, товариші, фізична непривабливість персонажів однієї лінії переростає в непривабливість фільму.

Ось як іноді речі обертаються проти нас, коли ми недодумаємо все і коли ми виходимо за межі дозволеного в естетичному плані. Якщо скажуть, що це йде від італійських фільмів, то все одно — це погане запозичення. Італійські фільми робляться в інших соціальних умовах, мають цілком інші завдання, і типажні трактовки там зовсім в іншому плані. Ось чому фізична непривабливість двох негативних персонажів робить і героя фільму маленьким, і фільм — маленьким.

У деяких наших фільмах я бачу і в стосунках молоді, милих хлопців і дівчат, у стосунках цієї майбутньої батьківської групи в державі (це дуже важливе питання) те, чого б я не хотів бачити.

У Молодь мало мислить на екрані, мало інтелектуальна і погано поводиться. Є якась скоромовочка відносин, жанрикова їх форма. Ця недорозвиненість взаємин нашої молоді у фільмах, з моєї точки зору, явище шкідливе. Все це із сфери заялжених, дрібних, копійчаних правд. Давайте глянемо на нас самих у цілому. Ми — перша держава в світі за кількістю людей з вищою освітою, ми — єдина держава, в якій введена обов'язкова середня освіта і де технічна освіта стала зараз великою темою дня. Можна, не боячись перебільшення, твердити, що наш радянський народ — народ розумний. Не інстинкт, а високий державний розум і політична освіта дали йому можливість вийти з честю з такої кількості неймовірних випробувань, які вділила йому епоха.

Чому ж ми, інженери людських душ, ігноруємо цю обставину? Для кого ми робимо наші фільми, хто наш адресат? Виходить, ніби адресат наш — відстаючий семикласник з останньої парти, котрого оберігають наші редактори, боячись, щоб часом ми не зробили фільму,

якого цей семикласник не зрозуміє. І вони нам доти вистругують сценарій, поки він не досягне стерильної дохідливості для беззубого рота того простачка з останньої партії. Ні, ми робимо фільм для розумного радянського глядача, який хоче побачити в ньому здійснення своїх ідеалів, свій колективний портрет та ще чогось і навчитися. Треба, щоб наш фільм рядом цікавих, повчальних і гарних прикладів заохочував його до самовдосконалення.

А в нас виходить, що семикласник давно вже скінчив десятирічку, університет, збирається вже Берінгову протоку перегороджувати, готує снаряди для польоту на інші планети (тема, гідна видатних поетів), а ми цим людям продовжуємо постачати фільми, розраховані на семикласників, і викликаємо в них почуття гіркоти, розчарування і нудоти. Ось чому треба завжди, мені здається, бути з глядачем на «ви», ставитися до нього як до дуже талановитої людини і тягтися до його інтелектуального рівня. Лише на такій основі ми не втрачимо пильності, лише тоді ми **задовольнятимемо нашого** глядача.

Я не прихильник лакування, **ніколи ним не був. Але** мені доводилось не раз чути на різних зборах розмови про те, що є лакувальні фільми і що лакування шкідливе. Деякі лакувальники мотивують свої позиції тим, що, мовляв, їм хочеться показати життя в його ідеалі.

Я думаю, що питання ясне. Можна все показувати, треба тільки так робити фільми, порушувати в них такі питання, так проектувати долю людей і такі створювати образи, щоб глядача зачаровувало духовне багатство персонажів, багатство поривань, духовна багатгранність, висота мети і навіть глибина падінь. Саме ці багатства духовні хай будуть предметом наших зусиль і творчих битв, а не багатство гардин чи які-небудь особливі чотирикімнатні квартири, які мають зовсім не жилий вигляд. Не в цьому річ.

Я хочу торкнутися зараз ще одного питання. Це не буде зарозумілістю, коли ви уважно візьметесь за свій автопортрет. На порозі шостої п'ятирічки, яка в нашому житті завершує гігантський етап і дасть особливий якісний стрибок, займіться серйозно своїм автопортретом, продумайте свої взаємини, зважте свої ідеї, свою мету, подумайте про свою красу, про своє високе призначення.

Особливо це важливо, цікаво і необхідно в стосунках між чоловіками і жінками. Треба проблематику стосунків молодих людей вирішувати таким чином, щоб вона не була лакувальною. Треба бути хорошими селекціонерами в тому розумінні, щоб вибирати гідні уваги приклади, треба з такою любов'ю, теплотою і розумінням загального процесу відтворювати свою молодість на екрані, щоб це було гідним прикладом для життя.

Пам'ятаю, на з'їзд колгоспників-ударників прийшла група письменників. І от одна молода жінка, агроном з Башкирії, росіянка, звернулася до них з такими словами: «Товариші, чому ви не створите, зокрема на екрані, якісь приклади красивого життя для того, щоб можна було взяти це як ідеал для наслідування?» Мене це дуже схвилювало, і я подумав: «Так, звичайно, як не сумно признаватися, але мені здається, що у дівчат, особливо у витончених натур, часто виникає бажання знайти відповідь на дорогі і важливі, властиві юності питання й поривання в класичній літературі». Я маю на увазі питання етики, краси взаємовідносин, поваги,— ті питання, без розв'язання яких ми не можемо побудувати гармонійне, щасливе суспільство, хоч би які ми були довершені, чи багаті, чи розумні.

Я нічого ще вам не пояснив, я тільки ставлю перед вами всі ці питання. Вважаю їх одними з найважливіших питань — радісних і багатих питань, розв'язуючи які, можна знайти так багато прекрасного і нового.

Я думаю, що у всякому разі ми можемо вже сьогодні і завтра відобразити на екрані новизну і красу розуму свого народу, красу взаємин і прагнень. Закликаю вас до цього.

Я не відкидаю при цьому старий арсенал зображальних засобів, як і не ставлю хрест на своїй минулій діяльності — я завжди прагнув того, чого й зараз прагну, але зараз я хочу цього прагнути з особливою ясністю переконань і знання, до яких привів мене мій вік.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЯ

	Стор.
О. П. Довженко. <i>Фото кінця 40-х років</i>	16— 17
О. П. Довженко. <i>Фото початку війни</i>	176—177
О. П. Довженко. <i>Малюнок початку 50-х років</i>	304—305

З М І С Т

ПУБЛІЦИСТИЧНІ СТАТТІ ТА ВИСТУПИ

Радянська людина — прекрасна	7
На допомогу жінкам і дітям народної Іспанії	10
Про художнє виховання дітей	12
Ворог буде розгромлений	16
Душа народна неподоланна!	18
Українська пісня	21
Україна у вогні	23
Лист до офіцера німецької армії (Лист до во- рога)	30
Я бачу перемогу	34
Народні лицарі	38
У грізний час	42
Слава нашому народові!	47
Слава народові-воїну!	50
Овіяні славою знамена ведуть нас до перемоги	58
Дивіться, люди!	60
Ми утверджуємо мир	63
Про них будуть написані книги	68
Велике товариство	70
На батьківщині великого мариніста	80
До питання про будівництво нових сіл на берегах дніпровських водоймищ і майбутнього Південного каналу	83
Про художнє оформлення майбутнього Кахов- ського моря	90
Мистецтво живопису і сучасність	96

МИСТЕЦТВО КІНО

Статті

Про «Землю»	111
Як ми працювали	113
Ми безмежно багаті	115
Чому я створив «Аероград»	117
«Тарас Бульба»	119
Колір прийшов	121
Шлях до образу	126
Прогресивне кіно Італії	129
Слово у сценарії художнього фільму	135
«Ілля Муромець»	157

Виступи

За велике кіномистецтво	159
Про завдання радянської кінодраматургії	185
Про красу	192
Про документальний фільм	200
Про біографічний сценарій	211
Про сценарій кінофільму К. Львової «Колгоспники»	215
Про книгу М. О. Лебедева «Нарис історії кіно СРСР»	220
Менше слів у фільмі	225
Про сценарій «Прощай, Америко!»	228
Сценарії треба друкувати!	236
Виховувати молодих кінодраматургів	239
Радянському народу — прекрасне кіно!	251
Письменник і кіно в світлі вимог сучасності	255
У пошуках образу нашого сучасника (Митці кіно і сучасність)	267

Лекції

Лекція 11 жовтня 1949 року	289
Лекція 6 листопада 1949 року	305
Лекція 13 грудня 1949 року	314
Лекція 4 січня 1950 року	322
Лекція 9 вересня 1955 року	331
Лекція 13 лютого 1956 року	336
Список ілюстрацій	353

Александр Петрович ДОВЖЕНКО
СОЧИНЕНИЯ В ПЯТИ ТОМАХ
Том четвертый
(На украинском языке)

Видавництво художньої літератури «Дніпро»,
Київ — 3, Володимирська, 42.

Відповідальний за випуск *О. П. ДОВГИЙ*

Редактор *Ф. Ф. Скляр*
Художник *К. К. Калугін*
Художній редактор *В. В. Машков*
Технічний редактор *Л. М. Бобир*
Коректор *О. Т. Супруненко*

Виготовлено на книжковій фабриці «Жовтень»
Державного комітету Ради Міністрів
Української РСР по пресі.
Київ, вул. Артема, 23-а.

Лінотипист *М. Б. Іцкович*
Верстальник *А. П. Мельник*

Друкарі: *В. А. Броницький, І. Д. Бохонський*
Палітурники: *Е. І. Гайковська, Н. В. Верховська*

БФ 06269. Здано на виробництво 20/ХІ 1964 р.
Підписано до друку 2/ІІІ 1965 р.
Формат паперу 84×108¹/₂. Фізичн. друк. арк. 11,125.
Умов. друк. арк. 18,69+3 вкл. Обліково-видавн.
арк. 17,290. Ціна 1 крб. Замовл. 1918. Тираж 5000.
Т. П.—1965—поз. 21.

