

Анжела Матющенко



ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО. НАРОДЖЕННЯ НОВОГО ДРАМАТУРГІЧНОГО ЖАНРУ

DOI: 10.5281/zenodo.7013631

© А. Матющенко, 2022. СС BY 4.0

Спираючись на висвітлення у вітчизняній гуманітаристиці теми творчих стосунків та взаємовпливів реформатора вітчизняного театру Леся Курбаса та кінорежисера й кінодраматурга Олександра Довженка, автор статті, полемізуючи зі своїми попередниками, переходить до розгляду розбіжностей між функціонуванням слова й зобразальних засобів на сцені та на екрані. Аналізуючи певні ключові відмінності між драмою та сценарієм, між талантом театрального режисера та режисера кіно й кінодраматурга, простежує процес народження такого нового драматургічного жанру як сценарій у творчій лабораторії кіномайстра Олександра Довженка.

Ключові слова: становлення митця, словесне, візуальне, драма, сценарій.

Таємниця народження та формування індивідуальності митця завжди перебувала у центрі уваги дослідників-науковців. За певною традицією минулих часів її розкриття розкладалося на постійні константи: соціально-психологічна біографія дитяче-юнацького віку, що, як правило, слугує первинним життєвим матеріалом майбутньої творчості; обрання й свідоме або позасвідоме наслідування мистецьких авторитетів; і, нарешті, ранній період творчості, позначений художнім засвоєнням та подоланням чужих впливів та запозичень. Однак існують в історії мистецтва такі постаті, що випадаючи з такої схеми, постають ніби враз і не звідки – вже уповні сформованими та самодостатніми, хоча й незрілими, проте лише в координатах власного творчого шляху. І з'являються вони, як правило, у певні періоди розвитку мистецтва – а саме моменти вибухового виникнення його абсолютно нових жанрів, напрямів, або й – видів. До таких постатей належить, без сумніву, й Олександр Довженко, як феномен режисера та кінодраматурга водночас, чия поява співпала із народженням абсолютно нового виду мистецтва – кінематографу. Щоправда, у багатій науковій довженкіані є ґрунтовна розвідка, яка всуціль побудована на спростуванні цієї абсолютної унікальності з'яви Довженка, й її наукова обґрунтованість та вагомість не дають змоги її оминати при дослідженні проблеми формування митця. Це стаття відомого літературознавця Наталі Кузякіної «Олександр Довженко й Лесь Курбас», що вперше була опублікована у журналі «Дніпро» за 1994 р. І невипадково саме тоді, адже нарешті можна було на повний голос та без ідеологічних купюр заговорити про творчість геніального українського режисера театру Леся Курбаса та й самого О. Довженка теж, а також – про третю мистецьку постать цього трикутника «драматургія–кіно–театр», без якої дослідження «художніх стосунків» цих двох було б неможливим – драматурга Миколи Куліша.

За вищезгадану схемою становлення митця, Н. Кузякіна уникає у своїй розвідці традиційних етапів дитяче-юнацького становлення, а відразу звертається до вивчення учнівства майстра та впливів, а точніше – впливу єдиного й головного, на її думку, режисерського авторитету для Довженка (хоча ніколи й не акцентованого ним самим) – новатора-режисера та реформатора українського театру Л. Курбаса. Справедливо відзначаючи при цьому, що у багатотомній науковій довженкіані радянського періоду (роботи Р. Юрєнева, С. Плачинди, Ю. Барабаша та ін.) склалася тенденція витоками творчості кінорежисера вважати насамперед народні пісні й думи, а також твори Т. Шевченка та М. Гоголя. Приступаючи надалі до наукового обґрунтування своєї гіпотези про виключне значення для формування Довженка саме театральної творчості Курбаса, а також кількох його фільмів, Кузякіна наголошувала, що «темна історія стосунків Довженка з українськими письменниками» також чекає свого дослідника. Проте писалося це у 1994 р. – і тут варто наголосити, що ця історія на цей час досить ґрунтовно висвітлена, приміром, у книзі відомого кінознавця С. Тримбача «Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі» (2007). Зокрема, він зупиняється на надважливому для теми цієї розвідки епізоді яскравого розкриття стосунків О. Довженка й

М. Куліша (а дотично – й Курбаса як режисера вистави), яке сталося підчас обговорення вистави Молодого театру «Народний Малахія». Виступ Довженка був сповнений захоплення перед режисерською реалізацією п'єси на сцені та блискучим акторським виконанням, однак основна ідея драматурга про шкідливість волонтаристичного мрійництва як національної хвороби викликала щире обурення Довженка – завзятого утопіста й авангардиста від кінорежисури. Що водночас спровокувало надзвичайно цікаву відповідь автора п'єси Куліша, який, звинувачуючи критику в неспроможності витлумачити для сприймачів новаторське кіно- й театральне мистецтво, водночас розвинув і захистив свій задум у полеміці з Довженком як із... одним із реальних прототипів свого Малахія. С. Тримбач, докладно зупиняючись на цьому епізоді стосунків театрального драматурга № 1 та генія кінорежисури й досить об'єктивно акцентуючи месіансько-волонтаристські нахили головного героя своєї книги, доходить справедливого висновку, що саме Довженко як надзвичайно цікава та обдарована особистість міг певною мірою водночас побачити себе у постаті Малахія – «хворого на голубі мрії» Кулішевого пророка: «У “малахіанстві” драматург, а за ним і театр спробували мистецькими засобами виразити сутність недолугого утопізму, коли майбутнє, оті самі “голубі мрії”, прискорюється, коли ставиться категорична вимога дістатися ідеалу вже завтра... До певної міри можна сказати, що Довженко справді мав деякі риси “малахіанства”, донкіхотського прожектерства. І, можливо, деякі його монолози в літературно-мистецьких компаніях нагадували виступ Малахія перед робітниками...»¹

Повертаючись до розвідки Н. Кузякіної, треба відразу зазначити, що попри її щире прагнення дотриматись повної об'єктивності, – увесь її текст пронизаний очевидним намаганням підкреслити духовно-творче менторство Курбаса стосовно Довженка (що було обумовлено й різницею у віці – сім років, і різницею в освіті), і разом із тим певне заперечення останнім будь-яких вчителів та авторитетів над собою. Простежуючи паралельний на початку 1920-х рр. розвиток їхніх біографій, дослідниця зупиняється на першому перетині – коли у 1918–1920-х рр. ще юний Сашко Довженко, навчаючись у Києві, не міг не бачити перші вистави Молодого театру Лесь Курбаса, й насамперед – сенсаційних «Гайдамаків» за Т. Шевченком. На щастя, як вважає Н. Кузякіна, вони не зіткнулися як дві надзвичайно особливі індивідуальності «впритул» – коли влітку 1920-го Довженка було навіть призначено комісаром театру, – адже в цей же період Курбас із трупою виїхав до Харкова. Однак саме перші, проникнуті духом студійного експерименту курбасівські вистави, зокрема, за «Молодістю» М. Гальбе або «Йолою» Е. Жулавського, не кажучи вже про «Гайдамаків», і були справжніми «режисерськими класами» майбутнього кіноноватора, хай і не до кінця визнаними ним самим: «Перед Довженком-глядачем розгортав свої вистави романтичний і поетичний театр у повному розумінні цього слова: його акторам була притаманна підкреслена, дещо скульптурна пластика з певним тяжінням до символіки жесту і мізансцен. Юнак уперше зустрівся з режисурою умовних виражальних засобів, не побутовою. До кожної з вистав Курбаса критика, а певно і глядач могли мати свої претензії, але не можна було відкинути цілком виразне бажання режисера творити виставу як художній образ власного бачення світу. Мені здається, що вистави Молодого театру – це перший курс режисерського факультету Довженка. Тут закладаються ще цілком непомітно професійні основи майбутнього кінорежисера-романтика, поета»². Друга й найбільш значуща зустріч Довженка з театральною естетикою Курбаса, що у виставах «Березолу» 1923–1924 рр. досягає своєї експресіоністської зрілості, відбувається після повернення Довженка, ще художника за самоусвідомленням, до Харкова після перебування за кордоном, сповненого складних політичних та творчих перипетій.

Виокремлюючи основні риси цієї естетики – синтез слова, звуку й пластики; плакатно-скульптурні мізансцени; контрастний монтаж епізодів (із використанням власне кінозображення) – Н. Кузякіна доходить остаточного висновку про те, що саме на сцені свого театру Лесь Курбас показав майбутньому кінорежисеру й також експресіоністу за стилем та світовідчуттям О. Довженку весь діапазон художніх засобів – тобто завершив його творче «виховання»: «Друга зустріч Довженка з театром Курбаса відбувається через кілька років. Інтервал надто важливий для обох. І один, і другий йдуть назустріч хвилі політичного мистецтва, загалом політизації життя, що характерно для сучасності. Обидва посідають, як це незабаром виявиться, близькі позиції у мистецтві, обидва прагнуть зберегти романтичні основи свого світобачення у синтезі символічно-плакатних образів революційного-мистецтва з енергією експресіонізму. Народжується український оригінальний

¹ Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національно-мистецькому просторі. Вінниця, 2007. С. 82–83.

² Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас. *Наталья Кузякіна. Автопортрет, інтерв'ю, публікації*. Дрогобич–Київ–Одеса, 2010. С. 91.

варіант «революційного експресіонізму» – як визначить Бажан стиль Довженка тих часів»³. Надалі, довершуючи свою концепцію повного «виростання» кінематографа Довженка з театру Курбаса, Н. Кузякіна знаходить уже прями паралелі-започинення в перших фільмах кінодебютанта й виставах театрального метра, а саме: сміх божевільного солдата в «Арсеналі» Довженка, що повторює незабутній регіт зацькованого Джиммі Хігінса з однойменної вистави Л.Курбаса, або знаменитий танок Василя у «Землі», що також нагадував танок того само курбасівського героя. Урешті-решт, усі центральні ролі у вершинних фільмах раннього Довженка виконують... найкращі актори театру Курбаса – А. Бучма, М. Крушельницький, С. Свашенко, – що ніби прямо переходять із його сцени на екран.

Усі вищерозглянуті тези Н. Кузякіної у її розвідці «Олександр Довженко й Лесь Курбас» цілком видаються науково й фактологічно обґрунтованими. Однак той же С. Тримбач, віддаючи належне цікавим спостереженням цієї дослідниці, разом із тим цілком справедливо наголошує на не настільки прямому, а більш опосередкованому впливі авангардного театру Курбаса, як присутньої складової художньо-естетичної атмосфери доби, – на становлення молодого Довженка як автора новітнього виду мистецтва: «В плані становлення саме режисера, який починає своє професійне життя у певному професійному контексті, середовищі, який засвоював і відтак успадковував цілком конкретну режисерську культуру й технологію, найбільше важить саме творчий набуток Леся Курбаса... Практично немає сумнівів у тому, що Довженко уважно дивився фільми, зроблені Курбасом на Одеській кінофабриці... Звичайно, мова не йде про якесь механічне, учнівське наслідування. Довженко надто визначна постать у мистецтві, щоби можна було помислити щось подібне. Йдеться про інше – будь-яке явище не виникає у безповітряному просторі. Відтак, важить контекст, атмосфера, джерела. 1920-ті роки в Україні були насичені пошуками власної національної ідентичності, свого місця у світовому культурному ансамблі. Інтрига такого пошуку не могла не захопити і молодого Довженка»⁴. Водночас, як кінознавець і дослідник, набагато вільніший у своєму аналізі епохи, яка залишилась від нас уже на столітній часовій відстані, С. Тримбач своєю чергою наголошує – експериментально-авангардні пошуки Курбаса в театрі (як, до речі, й авангардистів від літератури або й того само кіно) не були настільки значущими й впливовими, на жаль, для тогочасних сприймачів мистецтва, навіть і професійних, – як для нас у сьогоденній культурно-історичній далічині. І в цьому полягала певна драма тогочасної культурної ситуації. Не погодитись із цим висновком важко – зокрема, ще й у світлі вищенаведеного епізоду обговорення вистави за «Народним Малахієм», – коли неспроможність навіть тогочасної професійної критики сприйняти й витлумачити для пересічного глядача актуальне мистецтво засвідчив сам драматург-новатор М. Куліш, послаючись при цьому на нещасливу прокатну долю й Довженкового «Арсеналу». До речі, саме в «Арсеналі» Н. Кузякіна вбачала найбільше формально-образних збігів між театральною естетикою Курбаса його експресіоністичного періоду, – та, власне, стильовими знахідками кінорежисера Довженка. Тож на цій підставі можна дійти висновку, що саме експресіонізм як на сцені, так і на екрані виявився тим найбільш складним та «незрозумілим» стильовим напрямом для національного глядача, що й змусило, врешті-решт, митців-новаторів на межі 1920–1930-х рр. відмовитись від певного радикалізму власних художніх пошуків. Не може не звернути на себе уваги також великий розділ у книзі С. Тримбача, присвячений творчому становленню О. Довженка підчас перебування в Німеччині. Основними факторами цього процесу дослідник виокремлює кіно німецьких режисерів-експресіоністів, а також... зустріч Довженка з геніальною особистістю та творами першого у світі скульптора-експресіоніста, українця за походженням Олександра Архипенка. Оскільки – і тут виникає перша підстава для посутнього заперечення концепції Н. Кузякіної – витоки кіномистецтва, зокрема, саме авторського кінематографа О. Довженка, – обумовлені насамперед його візуально-технічною природою, тому їх треба скоріше шукати не у театральному, а в художньому мистецтві.

Безумовно, ранній кінематограф виглядав і багатьма сприймався як «театр на просторах», оживлені сценічні картинки, – однак це був, так би мовити, ще позамистецький «дитячий» вік і стан його. Але на рівень мистецтва кіно виходить саме тоді, коли спізнає всі власні можливості «оживлення» візуальних вражень на екрані та художнього маніпулювання ними – тобто монтажу. Осердя театрального впливу на глядача – це жива акторська емоція, конфігурації та рухи акторських постатей на сцені – тобто майстерність режисерської мізансцени й психологічна глибина мислення режисера. Початок й таємниця візуального впливу на глядача в кінематографі – це динаміка кінозображень, рух на екрані

³ Там само. С. 92.

⁴ Тримбач С. Олександр Довженко... С. 88–90.

усіх природно-предметних елементів реального життя, тобто, за висловом О. Довженка, – «весь видимий світ у його безмежній розмаїтості»⁵ І саме звідси починається як талант кінорежисера – що полягає у здатності бачити, відчувати й відтворювати на екрані цей колооб'ї життя у часопросторі, – так і головна відмінність цього таланту від театрально-режисерського, а також – головні розбіжності між кіносценарієм як драматургічною першоосновою фільму та театральною п'єсою. Цим розбіжностям О. Довженко присвятив багато уваги у своїй мистецтвознавчо-публіцистичній спадщині, і, зокрема, у статті «Слово у сценарії художнього фільму», де відразу ж відзначив неможливість прямого перенесення драматичної п'єси на екран в силу художньо-зображальної специфіки нового мистецтва, абсолютно відмінної від театральної: «Чи не найменше вдавалася кінематографу, незважаючи на його драматургічну основу, театральною п'єсою, дія якої проходить в тісному прямокутнику театральної сцени, з її хай навіть чарівливою умовністю. Природа художнього фільму, як твору мистецтва синтетичного, вмщує в себе 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 весь видимий світ в усій його безмежній розмаїтості...»⁶ А далі, перш ніж перейти до основних принципів побудови сценарію як праснови майбутнього кінотвору й водночас – новітнього різновиду твору драматичного – Довженко блискуче формулює модель «антип'єси», тобто поганого, невдалого твору драми, який на сцені неминуче породжує невдалу виставу. І лаконічність та точність цієї формули свідчать не тільки про величезну обізнаність кіномаїстра з театральною сферою, але й його тонке вроджене відчуття власне театрально-драматичного: «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, не 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 високо обдаровані артисти змагають на сцені, задихаючись разом з глядачем серед клею, фарби та мертвих фанерних дерев»⁷. Після цього автор статті, нарешті, звертається до проблеми написання сценарію як словесної прамоделі фільму, у якому слово має слугувати вже іншій меті – насамперед відтворенню точної, але й всебічно змодельованої стереоскопічної картини реального буття. Лаконізм, деталізація й водночас повнота охоплення життя – ось три кити (за Довженком), на яких має триматись сценарій, зберігаючи при цьому основну ознаку драматичного твору взагалі – глибинний внутрішній (тобто філософсько-психологічний) та зовнішній (тобто суто сюжетний) конфлікти: «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 сіре й невиразне слово кінодраматурга може проскочити непоміченим у цьому потоці, як певна видимість правди. Тут мимоволі напрошується неправильний висновок: ну і чудесно, коли з цих причин убоге невиразне слово, власне, мало шкодить фільмові. Тим краще для кінодраматурга. Ні, навпаки, тим небезпечніше й шкідливіше воно»⁸.

Отже, наголосивши на тому, що словесна убогість тексту театральної п'єси породжує мертвий театр, де на тлі фанерних декорацій актори постають абсолютно «оголеними» у художньо-психологічному сенсі, Довженко, проте, заперечує думку про виключно лаконічно-називний стиль викладу в кіносценарії. Навпаки: він наголошує, що точність і лаконізм вислову сценариста виключає вбогість його виразу й думки, адже саме від цього залежить кінопотенціал сценарію, а ще – його «повноцінність» як літературного твору: «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, а й актор, який вперше знімається, міг правильно зрозуміти авторський задум»⁹.

Дія того, щоб довести її проілюструвати ці теоретичні тези кіномаїстра, можна було б звернутись до всіх відомих уривків із його славетних кіноповістей, створених на основі сценаріїв головних кіношедеврів Довженка – «Земля», «Арсенал» або «Щорс». Однак цікавішим видається довести першоприродність або й вродженість таланту кінодраматурга й саме кіно- (а не театрального!) режисера, – звернувшись до сторінок художнього заповіту й «лебединої пісні» майстра – «Зачарованої Десни». Оскільки саме з її сторінок постає унікальний світ нестримної уяви майбутнього митця (проте пронизаної вже тоді драма-

⁵ Довженко О. Слово у сценарії художнього фільму. Олександр Довженко. Твори у п'яти томах. Київ, 1984. Т. 4. Статті, виступи, лекції. С. 140.

⁶ Там само.

⁷ Там само. С. 141.

⁸ Там само.

⁹ Довженко О. Слово у сценарії... С. 143.

тичними конфліктами), й водночас – уяви, сповненої ще неусвідомлено першооснови будь-якого мистецтва, – метафори, тобто художнього порівняння усіх звичайних явищ життя з чимось надзвичайним: «Чого тільки я не бачив на самому небі! Хмарний світ був переповнений велетнями і пророками. Велетні і пророки невпинно змагались у битвах, і дитяча душа моя не приймала їх, впадаючи в смуток. Неспокій, рух, боротьбу я бачив скрізь – в дубовій, вербовій корі, в старих пеньках у дуплах, в болотній воді, на поколупаних стінах. На чому б не спинилось моє око, скрізь і завжди я бачу щось подібне до людей, коней, вовків, гадок, святих; щось схоже на війну, пожар, бійку чи потоп. Все жило в моїх очах двоїстим життям. Все кликало на порівняння, все було до чогось подібне, давно десь бачене, уявлене й пережите»¹⁰. І тут варто наголосити, що усі довженківські метафори, ще навіть зосереджені в бурхливій дитячій уяві, – вже мають насамперед художньо-зображальну, а не театральну-психологічну природу.

Водночас саме на сторінках «Зачарованої Десни», основою якої стали дитячі, тобто найглибинніші й безпосередні спогади-враження, можна знайти кілька епізодів, що передають ту головну й вроджену здатність майбутнього кінорежисера, – сприйняття світу в невпинному й одночасно багатовекторному й багатоосібному русі. Так, у нібито драматичний момент, коли малий Сашко дізнається про смерть своєї баби, що надто критично ставилась і до нього самого й до всього живого навколо, малий герой кіноповісті переживає раптом суто дитячий екстаз психологічного звільнення й відчуття повноти весняного світу, яке поділяють із ним усі оточуючі. І цей епізод – взятий нібито цілком з дитячої уяви – постає як повноцінний майже «розкадрований» сценарій блискучого фільму, тобто за формулою Довженка, – як проекція частини світу в її емоційно-подієвому русі: «А надворі сонце гріє. Голуби літають, ніким не прокляті. Веселий Пірат грає ланцюгом і дротом. На драгій стрісі півень піє. Гуси з кабаном їдять щось з одного корита в повній згоді. Горобці цвірінкають. Батько труну струже. Сніг розтає. Із стріх вода капле... Так я заліз тоді на купу лози та й ну гойдатися, та й ну гойдатися, та й ну гойдатися. А по дорозі з відрами по воду іде дід Захарко, дід коваль Захарко, іде дід Захарко... Гукає в калюжі дід Захарко. Мина хоче діда прохромить рогами. Голуби у небі. Із стріх вода капле. Про пекельні муки співають старці. Пірат скаженіє. Поверх купи гною півень курку топче. Горобці на клуні. А я на лозі. Я гойдаюся на мокрій лозі, і кашляю гучно, й регочу, щасливий: я чую весну»¹¹.

Отже, з усіх вищевідзначених теоретичних висновків, що базувалися звичайно не тільки на провіденційних відкриттях кінорежисера-новатора, а й на його практичних спостереженнях у процесі написання сценаріїв та зйомок власних фільмів, – випливає та формула новітнього драматургічного піджанру, яким був сценарій у 1920–1930-х рр. і яким пізніше стала кіноповість серед жанрів прози. Їм насамперед властива не театральна (закладена лише в словах персонажів та ремарках драматурга), а суто кінематографічна образність – життєподібна й пов'язана з рухливою змінністю зображувального. Її автор добивається, за Довженком, орудуючи двома пензлями водночас, – великим та малим – тобто через звуження погляду автора, а потім і знімальної камери до найменших деталей реального світу, й – відразу переходячи до «крупних планів» людського обличчя або гігантських пейзажних панорам. Так розкривається у кіно, крім вищезгаданих внутрішнього та зовнішнього конфліктів, що притаманні й драмі, ще третій, унікальний – суто художньо-зображальний, що виникає з монтажною боротьби й контрасту екранних образів. Зовсім нове призначення й специфіку в сценарії та на екрані отримує також театральне поняття паузи, яка на сцені не може бути безкінечною, хоча й грає надважливу художню роль. Адже зображення на екрані «німе» за визначенням й разом і з тим може відтворювати стан тиші, що не тільки передає внутрішню напругу людського мовчазного роздуму або переживання, а й, за Довженком, безкінечні «мовчазні» процеси людського та природного існування: «Спробую назвати навіть 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 таки й розвиток усієї дії, що дає змогу використати паузу як яскравий засіб художнього враження»¹².

Таким чином, визнаючи правомірність спостережень та їх доказів у давній розвідці Н. Кузякіної, хотілося б наголосити на кардинальних та базових відмінностях між талан-

¹⁰ Довженко О. Зачарована Десна. Харків: Фоліо, 2008. С. 166.

¹¹ Там само. С. 170–174.

¹² Довженко О. Слово у сценарії... С. 153.

том театрального та кіно-режисера – безвідносно до індивідуальних постатей Леся Курбаса й Олександра Довженка та їх життєвих і творчих стосунків. А ці відмінності водночас тісно пов'язані з розбіжностями між драмою й сценарієм, між виставою та фільмом, – обумовлені суто формально-художніми особливостями кіно як новітнього виду мистецтва ХХ ст., що, поєднуючи в собі здобутки всіх попередніх його видів, дав можливість митцю як ніколи уповні відобразити красу й велич, а головне – безкінечний рух життя у «формах самого життя»: «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... Автор сценарію ніби говорить режисерові, майбутньому втілювачу його задумів: не забувайте про рух. Я написав для вас не драму і не повість, хоча це і драма і повість. Це кіносценарій. Це своєрідна проекція частини світу в русі. Будьте щедрі в його показі: рухайтесь»¹³.

References

Kuzyakina, N. (2010). Oleksandr Dovzhenko ta Les Kurbas [Oleksandr Dovzhenko and Les Kurbas]. Avtoportret, intervyyu, publikatsiyi. 574 s. Dorohobych–Kyiv–Odesa.

Trymbach, S. (2007). Oleksandr Dovzhenko: Zahybel bohiv. Identyfikatsiya avtora v natsionalnomu chaso-prostori [Oleksandr Dovzhenko: The death of the gods. The identification of the author in the national time-space]. Vynnytsya.

Матющенко Анжела Вікторівна – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу української літератури ХХ ст. та сучасного літературного процесу, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (вул. Грушевського, 4, Київ, 1,01001).

Matyushchenko Angela – Ph.D in Philology, researcher of the department of Ukrainian literature of the twentieth century and contemporary literary process, Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (4 Hrushevsky Str., Kyiv, 1,01001, Ukraine).

E-mail: amliter21@ukr.net

OLEKSANDR DOVZHENKO. THE BIRTH OF A NEW DRAMATIC GENRE

Based on the coverage of the creative relations and mutual influences of the reformer of the domestic theater Les Kurbas and the film director and dramaturg Oleksandr Dovzhenko in the domestic humanities, the author of the article, arguing with his predecessors, proceeds to consider the differences between the functioning of words and visual media on the stage and on the screen. Analyzing certain key differences between drama and script, between the talent of a theater director and a film director and a film dramatist, it traces the process of birth of such a new dramatic genre as the script in the creative laboratory of the film master Oleksandr Dovzhenko.

Key words: becoming an artist, verbal, visual, drama, script.

Дата подання: 2 лютого 2022 р.

Дата затвердження до друку: 20 лютого 2022 р.

Цитування за ДСТУ 8302:2015

Матющенко, А. Олександр Довженко. Народження нового драматургічного жанру. *Сіверянський літопис*. 2022. № 2. С. 99–104. DOI: 10.5281/zenodo.7013631.

Цитування за стандартом APA

Matyushchenko, A. Oleksandr Dovzhenko. Narodzhennia novoho dramaturhichnoho zhanru [Oleksandr Dovzhenko. The birth of a new dramatic genre]. *Siverianskyi litopys – Siverian chronicle*, 2022, 2, P. 99–104. DOI: 10.5281/zenodo.7013631.



¹³ Там само. С. 142.