

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.087.04>
 УДК 791.633-051Дов:791.5](477)(092)(045)

КІНОПЕДАГОГІЧНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА¹

Олександр Безручко

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ,
 Україна
 oleksandr_bezruchko@ukr.net

Oleksandr Bezruchko

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-8360-9388>

Олександр Безручко. Кінопедагогічний експеримент Олександра Довженка.

У цій статті розглядається маловідомий експеримент у кінопедагогіці українського режисера Олександра Довженка. Наприкінці 1930-х — на початку 1940-х рр., перед початком німецько-радянської війни (1941–1945 рр., яка в СРСР називалася Великою Вітчизняною війною), Довженко, окрім зйомок власних фільмів, намагався організувати та провести повноцінне навчання представників творчих спеціальностей аудіовізуального мистецтва безпосередньо на виробництві, на Київській кінофабриці (Київська кіностудія художніх фільмів, нині Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка). У Радянському Союзі 1930-х рр. партійний адміністративний апарат суворо контролював не лише зйомки та прокат фільмів, а й підготовку майбутніх кадрів для кіновиробництва: режисерів, сценаристів, операторів, кіноакторів тощо. Експеримент Довженка в кінопедагогіці зробив помітний внесок у виховання українських акторів для кіно епохи звуку, які вільно володіють українською та занурені в українську культуру, попри ширший контекст радянських репресій, особливо в Україні. У статті використано джерела з низки архівів України та Росії, мемуари й рідкісні публікації, щоб відтворити цей епізод у творчості Довженка та надати уявлення про його педагогічну практику й підхід до кіноакторської діяльності.

Ключові слова: *Олександр Довженко, Київська кіностудія, творчий експеримент, кіноосвіта, відновлення історія, школа кіноакторів.*

Oleksandr Bezruchko. Oleksandr Dovzhenko's experiment in film pedagogy.

This article examines a little-known experiment in film pedagogy by Ukrainian director Oleksandr Dovzhenko. In the late 1930s and early 1940s, before the beginning of the German-Soviet war (1941–1945, called 'Great Patriotic War' in the Soviet Union),

in addition to shooting his own films, Dovzhenko attempted to organise and conduct comprehensive training of film production personnel directly on site, at the Kyiv Film Factory (Kyiv Film Studio of Feature Films, now Oleksandr Dovzhenko National Film Studio of Feature Films). In the Soviet Union of the 1930s, the Party administrative apparatus strictly controlled not only the filming and distribution of films, but also the training of future personnel for film production: film directors, screenwriters, cinematographers, film actors, etc. Dovzhenko's experiment in film pedagogy made a distinct contribution to nurturing Ukrainian actors for sound-era cinema, fluent in Ukrainian and immersed in Ukrainian culture, despite the wider context of Soviet repression, especially in Ukraine. The article uses sources from a number of archives in Ukraine and Russia, memoirs and rare period publications to reconstruct this episode in Dovzhenko's career and grant an insight into his pedagogical practice and approach to film acting.

Keywords: *Oleksandr Dovzhenko, Kyiv Film Studio, creative experiment, film education, restored cinema, school of film actors.*

Незважаючи на понад 30 років відновлення незалежності нашої держави, українці ще не достатньо дослідили в наукових монографіях й статтях та перенесли на сторінки книг й екрани художніх, документальних та науково-популярних стрічок справжні, а не відцензуровані радянською владою образи власних видатних митців й громадських діячів, до яких, безперечно, й належить кінорежисер, письменник, сценарист, кінопедагог Олександр Петрович Довженко (1894–1956), 130-річчя якого ми відзначали у 2024 р.

Дослідження пострадянської доби вичистили обов'язкові комуністичні штампи з біографій митців, розповідей про їхню творчу та наставницьку діяльність. Українська державна програма

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

1. Стаття англійською: <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2393930>

відкриття архівів митців і науковців допомогла зняти нашарування цензурного втручання та сформуванню новий, більш незаангажований погляд на українських культурних діячів. Особливо показовим є розсекречення Галузевого державного архіву Служби безпеки України (СБУ, колишній державний архів КДБ УРСР), де у фонді 11 («Особливий фонд КДБ при Раді міністрів УРСР») (Безручко, 2008b, с. 6) є чотири томна справа про Довженка під промовистою назвою «Запорожець». Чимало цікавих документів про Довженка можна знайти і в розсекречених справах, переданих з Архіву СБУ до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України та Центрального державного архіву громадських об'єднань України (ЦДАМЛМ), зокрема фондів 1196 («Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів органів прокуратури, суду та КДБ України») та 263 («Коллекція позасудових справ реабілітованих осіб») (Безручко, 2011, с. 7). Серед них — справа т. зв. петлюрівців Олександра Довженка та двох його соратників по національно-визвольній боротьбі, що були заарештовані ЧК у Житомирі наприкінці грудня 1919 р. під час нелегальної спроби потрапити в Україну і які засуджені Радянською державою на п'ять років.¹ Як зазначає Дж. Лібер, у в'язниці Довженко змушений був перейти на сторону більшовиків: «Він зробив те, що робили багато хто в цей буремний період — перейшов на іншу сторону барикад. Він виживав, як міг, у неймовірно жорстокий, нестабільний і важкий період» (Liber, 2002, р. 40).

Протягом багатьох десятиліть, незважаючи на зміну його політичної позиції, «Справа Волинської Всеросійської надзвичайної комісії по боротьбі з контрреволюцією, спекуляцією і саботажем...» лежала в закритій частині радянських державних архівів та була дамокловим мечем, який постійно висів над головою Довженка. Ймовірно, він знав про її існування й про фатальні наслідки для себе, якщо її оприлюднити, чим і пояснюються деякі його нелогічні із сучасної

точки зору вчинки: митець змушений був «вичищати» власну біографію від, як тоді казали, «дрібнобуржуазного українського націоналізму» і показувати себе справжнім пролетарським режисером, знімаючи ідеологічно «правильне» кіно.

Після здобуття Україною незалежності в 1991 р. багато сучасників Довженка опублікували цікаві спогади, у яких розповідалося про справжнього митця та маловідомі епізоди з його життя, кінокар'єри й викладацької діяльності. Позитивним моментом у цьому процесі відкриття справжнього Довженка стала, як би дивно це не звучало, смерть другої дружини митця Юлії Солнцевої, яка, на думку деяких українських дослідників, що ознайомились з розсекреченими архівними документами, співпрацювала з московськими та київськими чекістами. Видатний український журналіст Микола Шудря цитував племінника Довженка Тараса Дудка: «Не знаю, чи Олександрові Петровичу було відомо, чи, може, він лише здогадувався, що його Юлія — не ангел із крильцями. Генерал КГБ Олександр Карабаїнов мені розповідав, що вона була “нашим агентом” і значилася під кличкою “Юлька”» (Шудря, 2005, с. 154).² Солнцева детально перевіряла кожен мить життя свого чоловіка, ретельно «наводючи порядок» у біографії Довженка, відкидаючи навіть абсолютно невинні з точки зору сьогодення епізоди, такі як викладацька робота в Школі кіноакторської майстерності Київської кіностудії. Водночас завдяки своїм зв'язкам із радянською спецслужбою Солнцева кілька разів допомогла чоловікові уникнути арешту. Крім того, не можна недооцінювати її багаторічну роботу зі збереження та популяризації пам'яті про Довженка як в Україні, так і за кордоном.

У цій статті буде реконструйовано раніше забуту викладацьку роботу Довженка як керівника Школи кіноакторів (інші назви — Школи кіноакторської майстерності, Школи кіноакторства) Київської кіностудії наприкінці 1930-х — на початку 1940-х рр. Життя та творчість Довженка досліджується багатьма українськими

1. Симон Петлюра (1876–1926) очолював Українську Народну Республіку після Лютневої революції 1917 р. ВЧК посилається на Всеросійську надзвичайну комісію по боротьбі з контрреволюцією, спекуляцією і саботажем. Термін «чекіст» повсюдно використовується для позначення всіх інстанцій ЧК, (О)ГПУ, НКВС і КДБ.

2. У складі української делегації в Москві автор цієї статті зустрівся з Тарасом Дудком, який підтвердив ці слова під час розмов на могилі Довженка в Росії влітку-восени 2007 р., а потім і в Україні, на батьківщині свого дядька в селі Сосниця, 10 вересня 2011 р.

й зарубіжними науковцями та мистецтвознавцями.¹ Хоча автор ретельно проаналізував і реконструював кінопедагогічну діяльність Олександра Довженка (Безручко, 2008а, 2011, 2012а, 2012b, 2017; Bezruchko, 2018, 2019а, 2019b, 2019c; Bezruchko et al., 2010), його творча та наставницька робота у вищезгаданому навчальному закладі була значною мірою забута, незважаючи на висвітлення аспектів його практики, які будуть цікаві науковцям і широкій громадськості як в Україні, так і за кордоном.

Цей майже невідомий аспект життя, творчості та наставницької діяльності Довженка був реконструйований із широкого кола джерел, зокрема спогадів 1966, 1983 та 2000 рр. кіноактора та режисера Євгена Матвеева [Євгенія Матвеева], який навчався в Школі кіноакторської майстерності; неопублікованих спогадів 1994 р. випускниці Київського державного інституту кінематографії Суламиф Цибульник з архіву Київської національної кіностудії імені Олександра Довженка; неопублікованих спогадів абітурієнтки Школи кіноакторства Олени Кондратенко 1972 р., що зберігаються в Музеї-архіві Кіностудії імені Олександра Довженка; численних статей з тогочасних кінематографічних газет і журналів, у тому числі внутрішньостудійних другого педагога цього навчального закладу, колишнього режисера-лаборанта курбасівського мистецького об'єднання «Березіль» Гната Ігнатовича (справжнє прізвище — Балінський) 1940 р.; директора Київської кіностудії Зіновія Іцкова 1939 р.; ще одного колишнього режисера-лаборанта курбасівського мистецького об'єднання «Березіль», який на час функціонування Школи кіноакторів тільки-но звільнився зі сталінських таборів, Йосипа Гірянця («Спомини» 1982 та 1989 рр.); українського кіноактора В. Лісовського 1940 р.; українського актора і співака Миколи Овчаренка, який після закінчення в 1938 р. вокального відділення Дніпропетровського (нині Дніпровського) театального коледжу навчався на акторському факультеті (1938–1940); мемуари 1940 р. редактора і художнього керівника Київської кіностудії Семена Лазуріна [Соломона Баєвського]. У статті

також використано документи з таких українських та російських архівів: ЦДАМЛМ України, Музею-архіву Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, архіву цієї кіностудії, Російського державного архіву літератури і мистецтв, Галузевого державного архіву СБУ, ЦДАГО України та ін.

У 1930–1940-х рр. Довженко дійшов висновку, що проблема виховання кіноактора є одним із найважливіших завдань художньої педагогіки: «Потрібна ретельно дібрана, працездатна труппа з кращих артистів. Крім того, ми самі в студії повинні готувати собі кадри акторів» (Довженко, 1940а). Він зосереджував свою увагу на підготовці акторів, а також сценаристів і режисерів (наприклад, у своїй режисерській лабораторії, яка діяла в цей період на Київській кіностудії), оскільки вважав, що саме ці спеціалісти мають вирішальний вплив на якість фільму. Довженко неодноразово наголошував на необхідності вдосконалення методів підготовки акторів кіно, щоб вони могли якнайкраще використовувати свій талант. Так, зокрема, після розформування акторських факультетів Московського та Київського державних інститутів кінематографії в межах реформи радянської кіноосвіти в 1934 р. Довженко 4 грудня 1936 р. виступив в Московському будинку кіно під час обговорення статей про радянське кіно, опублікованих у газеті «Правда», зазначивши, «що акторський факультет провалився головним чином тому, що на ньому навчалися не ті люди. Яким людям навчатися в Інституті кіно? Живі люди (жваві, багатогранні. — прим. авт.). Треба брати вродливих дівчат і привабливих парубків і красивих людей середніх літ і робити з них акторів» (Довженко, 1936, с. 14).

Як український патріот Довженко розумів важливість підготовки акторів у національному кінематографі й докладав чимало зусиль для вирішення цієї проблеми в Україні. У цьому його підтримав новий керівник радянської кінематографії — голова Комітету в справах кінематографії при Раднаркомі УРСР Іван Большаков, який 4 червня 1939 р. змінив на цій посаді колишнього чекіста Семена Дукельського. Відновлення Школи кіноакторства при Київській кіностудії

1. Зокрема, якщо згадати лише книги, повністю присвячені його життю та творчості (О. Безручко, 2004, 2008, 2011, 2012а; Kerpley, 1986; Корогодський, 1994, 2000; Кошелівець, 1980; Liber, 2002; Миславський, 2015, 2019; Шаповал, 2022; Шудра, 2005).

наприкінці 1930-х рр. надало певних успіхів у вирішенні цієї проблеми.

Довженко, який планував зняти на Київській кіностудії давно омріяний повнометражний фільм «Тарас Бульба» за повістю Миколи Гоголя, розумів, що однією з головних проблем українського кіно є відсутність українських професійних акторів, які краще розуміють специфічні вимоги кіно, а не театру. Не менш важливо, що в епоху появи звуку зірки екрану повинні були вільно володіти українською мовою, а це означало підготовку артистів, для яких вона є рідною. За словами Лібера, починаючи як режисер у середині 1920-х рр., Довженко «визначав свою місію створення українського національного кіно, рівноцінного іншому кіно. Щоб досягти своєї мети, він хотів створювати високоякісні фільми, які відображали б українські мрії, і виробляти спільну ідентичність для своїх співвітчизників у той час, коли вони не могли вільно обговорювати свою національну ідентичність» (Liber, 2003).

11 квітня 1939 р. всесоюзна газета «Кіно» опублікувала статтю директора Київської кіностудії Зіновія Іцкова «Київська студія на шляху вгору», у якій автор повідомляв про великі перемоги та маленькі невдачі очолюваного ним закладу, зокрема про українських кіноакторів у вітчизняному кінематографі та про нагальну потребу їх підготовки, відповідно до тогочасної педагогічної доктрини, безпосередньо на виробництві: «Необхідно терміново вирішити проблему акторських кадрів [. . .] шляхом створення в Києві великої кіноакторської школи та акторської трупи» (Ицков, 1939).

Іцков не доклав достатньо зусиль для запуску цієї акторської школи, оскільки був змушений слідувати наказам Москви, тому передбачувано її було засновано набагато пізніше, ніж на столичному «Мосфільмі». В акторській школі чи студії «Мосфільм» лекції читав колишній декан художнього факультету Київського державного інституту кінематографії Георгій Авенаріус, який був змушений переїхати до Москви після реформи кіноосвіти в середині 1930-х рр. У столиці, окрім наукової та кінопедагогічної діяльності, він став одним із найвідоміших засновників Всесоюзного державного фонду кінофільмів СРСР (Держфільмофонду) «Білі Стовпи». Про це свідчить запис у його особовій справі в архіві

московського кіноінституту: «У 1938–1940 роках викладав історію західного кіно в акторській школі студії “Мосфільм”» (Авенаріус, 1940, с. 71). Таким чином, розвиток акторської освіти в Україні того часу залежав від радянських партійних і мистецьких парадигм, але гальмувався у зв'язку з перестраховкою українських бюрократів, зокрема Іцкова.

3 жовтня 1939 р. Комітет у справах кінематографії при Раднаркомі СРСР надіслав розпорядження до управління української кінематографії про організацію Школи кіноактора при Київській кіностудії (Овчаренко, 1939). Хоча, зважаючи на існування в середині 1930-х рр. Школи кіноакторської майстерності, яку в 1934–1935 рр. очолювали тодішні викладачі Київського державного інституту кінематографії Георгій Авенаріус та Вадим Юнаківський [Іванов], а у 1935–1936 рр. — московський актор Антонін Панкришев, її правильніше було б назвати відновленням роботи суттєво модернізованого мистецького навчального закладу на Київській кіностудії художніх фільмів. Головною метою була підготовка акторів із відмінним знанням української мови спеціально для потреб національного кіно на головній кіностудії в Києві. Наказ також включав початкові плани для навчання, яке мало розпочатися з 1 лютого 1940 р. (Овчаренко, 1939), але у зв'язку з різними обставинами, не останньою з яких була радянсько-фінська війна (30 листопада 1939 р. — 13 березня 1940 р.), воно розпочалося лише наприкінці травня 1940 р. (Лазурін, 1940).

Попри експедицію на Західну Україну на початку Другої світової війни групи київських кінематографістів під керівництвом Довженка, його роботу над зйомками, а потім і монтаж документального фільму про ці події під назвою «Визволення» («Освобождение», 1940) аж до кінця травня 1940 р., коли почалися перші вступні іспити, митець брав участь в організації цього мистецького закладу. Він був головою екзаменаційної комісії, до складу якої входили Гнат Ігнатович, А. Круглов та представники Київської кіностудії (Анон, 1940).

Іншою, не менш важливою причиною затримки стала подвійна мобілізація головного

помічника Довженка.¹ Ігнатович був мобілізований для участі в боях на Халхін-Голі (радянсько-японський прикордонний конфлікт у Маньчжурії), але демобілізований наприкінці літа — на початку осені 1939 р., і тому на той час він не міг організувати Школу кіноактора при Київській кіностудії під керівництвом Довженка. Однак демобілізація Ігнатовича тривала недовго: «Вдруге Гнат Ігнатович був призваний 1940 року під час фінської кампанії (тоді на його петлицях була одна “шпала”, що відповідає чину капітана в нинішній армії) і призначений як лікар начальником пункту легкопоранених» (Ігнатович, 2008, с. 301). Після закінчення радянсько-фінської війни 13 березня 1940 р. Довженко, ймовірно, допоміг у повторній демобілізації Ігнатовича, який після повернення на Київську кіностудію одразу ж включився в організаційну роботу з відкриття Школи кіноакторської майстерності.

Директором цього навчального закладу був Гришин (Матвеев, 2000, с. 20), а його заступником — Новіков (Кондратенко, 1972, с. 2), як підтверджують спогади абітурієнтів. Згідно зі службовими обов'язками, вони були присутні на вступних іспитах. Проте попередній відбір перед вступними іспитами був стандартною практикою в багатьох творчих закладах, у тому числі й у Школі кіноакторської майстерності. Одним із критеріїв відбору, який кияни проходили особисто, а інші надсилали власні фотографії у вказаному форматі, було вміння абітурієнта бути фотогенічним, адже це важлива риса для кіноакторів.

Крім того, що українські актори погано розмовляли рідною мовою, Довженка хвилювала також ситуація в радянському кіно того часу, де режисери часто помилялися при кастингу:

Акторів вибирали не тому, що вони були красивими. Думали, що це робітничо-селянський фільм і вона (героїня) мала б зобразити селянку, але ця актриса симпатична. Це означає, що героїня в цих фільмах має бути зморшкуватою, рябою, незграбною, а красивою вона не може бути (Довженко, 1936, с. 15).

У цей період важливе значення для урядової пропаганди відігравали актори кіно і театру, які мали бути не лише фотогенічними та відповідати заданим нормам зовнішнього вигляду, а насамперед ідеологічно надійними. Тому одним із найважливіших документів у заяві була довідка про соціальне походження, яка надавала перевагу дітям пролетарів і селян або навіть дозволяла їм вступати без іспитів за «квотами», перекриваючи шлях до кіно так званим класовим ворогам: нащадкам дворянства і духовенства. Абітурієнти також мали подати атестат про середню освіту, заяву про вступ і відповіді на спеціальні завдання, які оцінювали їхні творчі здібності та потенційні успіхи в акторській професії.

Цікаво, що, за словами Панкришева, до акторської школи Київської кінофабрики в 1935 р. подалося значно більше осіб — близько 3 тис. абітурієнтів (Панкришев, 1936), тоді як у 1940 р. — лише 1 тис. осіб, із них до творчих іспитів було прийнято 47 жінок і 27 чоловіків. Безпосередньо до вступних іспитів було допущено 74 абітурієнти (Анон, 1940). Меншу кількість вступників у 1940 р. можна пояснити тим, що оголошення набору відбулося після того, як більшість абітурієнтів того року вже подали документи до інших українських інститутів, які готували акторів. Довженко, як видно з його виступу на Київській кіностудії навесні 1940 р., планував у майбутньому змінити цю ситуацію: «Набір до акторської школи треба оголосити принаймні за два тижні до загального прийому до вишів, щоб мати змогу дібрати найкращих, найдостойніших кандидатів» (Довженко, 1940а).

Основною відмінністю цього виду іспиту між Київським державним театральним інститутом (нині КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого) від Школи кіноакторства був т. зв. «екзамен на кінемаграфічність», під час якого майбутніх зірок екрану спершу знімали фотоапаратами, а потім професійними кінокамерами (Анон, 1940). Як згадувала одна з абітурієнток О. Кондратенко, цей іспит мав свою назву на кінемаграфічному жаргоні — «плівка» (Кондратенко, 1972, с. 2).

1. У біографії Гната Ігнатовича зазначено, що під час організації Школи кіноакторської майстерності його двічі мобілізували до лав Червоної Армії як лікаря: «Перший раз під час подій на Халхін-Голі в 1938 році. Але добрався лише до Іркутська. Події на той час уже закінчилися. Тож Г. Ігнатович повернувся потягом з Іркутська додому» (Ігнатович, 2008, с. 301). У цій цитаті є помилка з роком. Прикордонний конфлікт між Маньчжурською державою, яку підтримувала Японія, та Монгольською Народною Республікою (за підтримки Радянського Союзу) тривав з 11 травня по 16 вересня 1939 р., тому він був мобілізований наприкінці літа / початку осені 1939 р.

Уміння добре виглядати на екрані — вважалося не менш важливим, ніж акторська майстерність. У той час, коли кінотехніка була значно менш розвинутою, важливо було, щоб артист виглядав у фільмі якомога краще, щоб його обличчя було виразним і легко «читалося» на екрані. Тому тест на кінематографічність був обов'язковим і вирішальним для вступу до цього мистецького навчального закладу.

Тогочасна українська кінематографія перебувала під політичним контролем та ідеологічними обмеженнями, але водночас на неї виділялися великі кошти як (за словами першого очільника радянської держави) на «найважливіше з мистецтв». Кіноосвіта, особливо коли вона була експериментальною, не була пріоритетом фінансування. Тому Київська кіноакторська школа, як і багато інших мистецьких навчальних закладів Радянського Союзу того часу, зіткнулася з великими труднощами та обмеженнями. Так, наприклад, під час іспитів першого «весняного набору» гримери були змушені наносити неякісний грим абітурієнтам із передбачувано неякісними результатами, про що Ігнатович писав у студійній газеті (Ігнатович, 1940).

Вступні іспити на перший курс Школи кіноакторської майстерності тривали довго, передусім з технічних причин — із середини травня до 30 червня 1940 р. У розпал вступних іспитів, 20 червня 1940 р., Довженко мав виступати в редакції газети «Комуніст», де він розповів про найважливішу для нього роботу на той час: «Я зараз приймаю учнів в артистичну школу на кіноакторів. Навчаються при кінофабриці на базі десятирічки. Я їх екзаменував тричі: загально, потім давав етюди, художнє читання тощо» (Довженко, 1940а, с. 25).

За словами Довженка, Школа складалася з директора, заступника директора, завідувача навчальної частини, кінорежисера та ін. (Довженко, 1940б, с. 25). Це свідчить про те, що це був офіційний навчальний мистецький заклад, до роботи у якому в умовах реального кіновиробництва залучалися спеціалісти різних галузей для успішної підготовки молодих акторів. Навчальний процес мав тривати три роки і, незважаючи на назву «школа», це було еквівалентом вищого навчального закладу (Матвеев, 2000, с. 29).

Вступних іспитів було три, на яких враховувалися різні аспекти акторської майстерності та відповідність майбутніх абітурієнтів вимогам радянського кіно. Ціль — відібрати тих, хто відповідав ідейно-художнім та естетичним стандартам того часу (Bezruchko et al., 2020). Обов'язковий загальноосвітній етап мав на меті спробувати зрозуміти рівень політичної освіти абітурієнтів, який був важливим критерієм у радянському суспільстві. Це було спрямовано на те, щоб переконати майбутніх зірок екрану беззаперечно прийняти комуністичний світогляд. Іспит з акторської майстерності вимагав від кандидатів продемонструвати свою компетентність під час прослуховування, яке включало такі завдання, як етюди та художнє читання. Це допомогло викладачам визначити, наскільки добре їхні майбутні студенти можуть втілювати різні ролі та емоції. Одним із вирішальних етапів був тест на кіногенічність. Це надало абітурієнтам можливість продемонструвати, як вони виглядають на екрані. Зйомка на кінокамеру допомогла виявити їхні зовнішню привабливість і відповідність естетичним нормам. Викладачі та абітурієнти спостерігали за цими репетиціями на великому екрані в головній проєкційній залі (т. зв. директорській) Київської кіностудії художніх фільмів. Довженко був екзаменатором, який відхилив більшість абітурієнтів на етапі іспиту на кінематографічність, про що не з'якався розповісти на творчо-партійних зборах;

Вони виконали своє завдання перед апаратом, я їх зняв середнім і крупним планом і показав на педагогічній раді, і виявилось, як я сказав, що вони непридатні. Я показав їх під мікроскопом. Тоді ми всі зосередилися на одній дівчині. Вона була не дуже красива, звичайна дівчина. Справа, очевидно, не тільки в зовнішніх рисах, а в тому, як осяється зсередини. Внутрішній розум і [...] людська душа, особистість людини, як вони пов'язані із зовнішнім виглядом і чи відповідає вона вашим уявленням про кращий типаж (Довженко, 1940б, с. 25).

Ця цитата ілюструє пріоритет для Довженка «кінематографічної сутності» над буденною красою. Ці етапи допомогли відібрати кандидатів з відповідними якостями і здібностями для

подальшої акторської майстерності та роботи в радянському кіно.

Одним із тисячі абітурієнтів, які успішно склали тривалий марафон вступних іспитів і змогли вступити до кіноакторської школи, був Євген Матвеев, який став відомим радянським кіноактором та режисером, педагогом і народним артистом СРСР — на той час 17-річний юнак з Новоукраїнки Херсонської області (Матвеев, 1983). Геніальність Довженка як режисера і педагога полягала в тому, що він міг розгледіти акторський талант абітурієнта, якого відсіяли інші творчі вчителі. Матвеев прийшов вступати до Києва після того, як отримав у трудовій книжці запис про професійну непридатність із Херсонського музично-драматичного театру, де «брав участь у масових виставах українського класичного репертуару»: співав, танцював. Офіційний запис звучав «звільнено через скорочення», що означало непридатність (Анон, 1966).¹

Друга вступна кампанія до Школи кіноакторської майстерності відбулася трохи пізніше ніж через місяць після закінчення першої і тривала із 6 серпня 1940 р. по 15 вересня 1940 р. На консультаціях перед іспитом з акторської майстерності викладачі надавали абітурієнтам поради та настанови про їхню роботу на знімальному майданчику. Вступники мали можливість проявити свої здібності та отримати обґрунтовану критику від викладачів. За словами однієї з тодішніх абітурієнток (Олени Кондратенко), ці консультації були схожі на попередній іспит з кіногенічності, оскільки актори мали продемонструвати свої акторські здібності перед викладачами, які надавали їм рекомендації стосовно підвищення успішності. Так, наприклад, Кондратенко прочитала уривок із поеми Тараса Шевченка «Катерина» та драми Івана Карпенка-Карого «Безталанна». «Перед іспитом мене вислухав Новіков (він був заступником директора школи кіноакторської майстерності...) і сказав, що я добре підбрала уривки, тому що іспити прийматиме Довженко, а він дуже любить, щоб матеріал був українською [...] Оскільки я закінчила українську школу, то вирішила всю розмову вести українською мовою» (Кондратенко, 1972, с. 2).

Олена Кондратенко докладно описала акторський іспит:

Кажу: «Добрий день».

О. П. [Довженко] відповідає: «Добрий день вам. Розкажіть про себе та свої здібності. Ви пишете, що вмієте грати на піаніно, навчилися танцювати, але співаєте чи ні?»

Я кажу: «Оскільки я в хорі, я співаю, але я не ризикую співати соло».

О. П. запитує: «Чому? Вам бракує музичного слуху чи сміливості?»

Я відповідаю: «Не було можливості, але я, здається, маю музичний слух».

О. П. каже: «Ну, це добре. Почнемо?» (Звертався до комісії. Усі кивнули головами). «Давайте послухаємо байку, яку ви вибрали».

Декламую «Дем'янова юшка» Івана Крилова.

Як тільки я почала читати, О. П. зупиняє: «Досить. . .»

Моє серце завмерло. Ось і все, міркую, я, мабуть, погано декламувала.

Наступний уривок був із поеми Шевченка «Катерина». Я прочитала дванадцять рядків.

О. П. зупинив: «Досить».

Так було і з оповіданням, і з монологом із п'єси.

О. П. завершує: «Дуже дякую. Ви можете йти».

«Це все?» — тихим голосом запитую я і, не побачивши відповіді, штовхаю двері, але вони не відчиняються.

Я чую сміх О. П. і його голос: «Засувка є. Підніміть її, і двері відчиняться».

«Дякую», — промовила я і вибігла у коридор (Кондратенко, 1972, с. 3–4).

Зважаючи на «українізацію», проголошену Довженком як художнім керівником Київської кіностудії художніх фільмів, Новіков радив абітурієнтам обирати для іспиту уривки з творів вітчизняних письменників, щоб продемонструвати володіння мовою; під час навчання спілкування не було російською, як було прийнято в Радянському Союзі, а українською. Це було доволі сміливе і небезпечне рішення як для Довженка, так і для його колег у цьому кінопедагогічному закладі, особливо після останніх смертоносних хвиль радянських репресій 1930-х рр., які вбили кращих представників національного мистецтва і навіть отримали спеціальний термін у вітчизняній науці: «Розстріляне відродження»

1. Завдяки спогадам Матвеева можна встановити імена кількох слухачів Школи кіноакторства: Павла Індикула, Петра Лисиці, Григорія Поліщука та Лідії Рудик, яку обрали керівником курсу (Матвеев, 2000, с. 24). Імена інших студентів знайти не вдалося.

(Palko, 2021, p. 7). Українізація Київської кіностудії йшла тоді насамперед від її художнього керівника та головного режисера Довженка, який планував готувати майбутніх майстрів кіно для роботи саме в Україні. Це підтверджують спогади одного зі студентів Школи:

Тоді Довженка звинувачували в націоналізмі, зокрема в тому, що він не дозволяв у школі говорити російською, а лише українською. Але перед Довженком стояло завдання підготувати для українського кіно акторів-професіоналів, які добре володіють рідною мовою. А в Україні в містах погано розмовляли російською, а українською ще гірше. Я виріс у селі, де була справжня, чиста, народна мова, яка виділялася з жахливої міської суміші двох мов, якою розмовляли кияни, одесити, харків'яни, запоріжці та дніпропетровці, які вчилися зі мною: вони не знали ані справжньої російської, ані справжньої української (Матвеев, 2000, с. 21).

Ймовірно, причиною затримки публікації списків абітурієнтів й оцінок стали гострі суперечки викладачів після іспиту з акторської майстерності, а потім і кіногенічності. Проте публікація в спеціалізованій пресі того часу, де екзаменатори поділилися з мистецькою спільнотою своїм баченням специфіки роботи, допомагає краще зрозуміти ці питання. Згідно зі статтею під промовистою назвою «Деякі висновки з прийому в акторську школу», опублікованій у вересневому випуску газети Київської кіностудії «За більшовицький фільм» Ігнатівича за 1940 рік, з іспитами на кінематографічність виникли серйозні проблеми. Найважливіше те, що вчителям дозволялося працювати з кіноапаратом «за залишковим принципом», тобто коли вони не були залучені до створення художніх фільмів, включених до виробничого плану. У зв'язку із цим абітурієнтів часом навіть доводилося знімати вночі, що було складно навіть для професіоналів, а для початківців могло призвести до катастрофічних наслідків (Ігнатівич, 1940).

Кондратенко неабияк пощастило: вона працювала перед камерою вранці, і з великою теплою згадувала, що сам Довженко на іспитах приділяв багато уваги абітурієнтам, у тому числі і їй:

Він був простий і уважний до всіх, незалежно від звання чи походження. І він приділяв стільки уваги мені, дівчинці, яка щойно прийшла в студію. Він ретельно підбирав костюм, пояснював, як поводитися перед камерою, репетирував, показував, що робити. Він мене підбадьорив і провів зі мною півдня. Тільки справжня людина, людина з великої літери, може мати таку простоту, людяність і терпіння. Навіть у цій дрібниці він виявляв себе справжнім митцем (Кондратенко, 1972, с. 5–6).

Крім того, під час цього іспиту, який відбувся 13–14 серпня 1940 р., в одній групі абітурієнтів стався збій у синхронізації зображення та звуку. Однак виправити цю технічну помилку не вдалося, оскільки плівка, знову ж таки у зв'язку зі згаданим вище «залишковим принципом», була проявлена і надрукована надто пізно, тобто через два тижні, 24–25 серпня 1940 р., коли вступники з інших міст та селищ України вже повернулися додому чекати результатів іспитів. Ігнатівич (1940) не побоявся оприлюднити це. Затримка з оголошенням результатів, за його словами, призвела до того, що найбільш передбачливі абітурієнти склали іспити в Київському державному театральному інституті (там само).

Довженко намагався допомогти талановитим абітурієнтам, які не потрапили до 15 прийнятих до очолюваного ним навчального закладу:

Коли я була страшенно засмучена і вже збирала документи і збиралась йти додому, в одному з коридорів студії зустріла Довженка. . . Я тихенько йшла повз, а він зупинився і з посмішкою в очах запитав (словами героїні мого монологу): «Ну що ж вони капосні нароби?»

Я була приголомшена, адже він запам'ятав те, що я читала. Я не могла в це повірити. Адже нас було багато, і кожен щось декламував. «Чого ж мовчиш, харків'янка?» — запитав Довженко (він навіть згадав, що я харків'янка). [. . .] І тоді він написав мені записку в Київський театральний інститут і сказав, щоб я йшла до директора, мовляв, приймуть мене туди, а далі буде ясно, що робити (Кондратенко, 1972, сс. 6–7).

Хоча керівництво КДТІ дослухалося до бажання Довженка, але офіційно зарахувати Кондратенко не могло, оскільки вступні іспити до театального інституту вже закінчилися, тому абітурієнтці запропонували «прийти і слухати лекції до кінця семестру, бо після іспитів деяких

студентів все рівно б відрахували» (Кондратенко, 1972, с. 7).

Ці абітурієнти пережили дуже важкі моменти, адже не лише загальний успіх на іспитах, а й кінематографічні здібності могли визначити їхнє майбутнє в кіноіндустрії, як це сталося з Кондратенко, яка не змогла вступити до обох навчальних закладів. Проте ці зустрічі та, хоча і коротка, але надзвичайно плідна творча робота з видатними діячами українського кіно, особливо з Довженком під час вступних іспитів, запам'яталися актрисі на все життя «як справжня зустріч з мистецтвом, як справді важка, але цікава робота. І все завдяки Олександру Петровичу, його пристрасті до праці та його відданості» (Кондратенко, 1972, с. 6).

Школа кіноакторства при Київській кіностудії планувала прийняти на третій набір, навесні 1941 р., найбільшу на той час кількість студентів — 25 осіб. За півроку до іспитів Ігнатович оголосив ґрунтовний план широкої реклами в спеціалізованій пресі. Було запропоновано за методикою Леся Курбаса (який у той час був визнаний радянською владою «ворогом народу») призначити спеціальних представників при українських театрах, які знаходили та рекомендували б талановиту молодь для вступних іспитів: «Потрібна добре інформувальна та заохочувальна реклама, що доходила б до всіх кутків країни. У театрах кожного міста необхідно мати компетентних уповноважених, які впродовж усього року, а не кампанійно, добиратимуть кандидатів до нашої школи. Треба вже тепер розгорнути підготовчу роботу!» (Ігнатович, 1940).

Довженко задекларував власні пріоритети у відборі абітурієнтів, які, крім гарної «кіношної» зовнішності та володіння українською мовою, мали бути універсальними професіоналами в багатьох сферах:

На обласному з'їзді Рад у Києві я подивився у фойє кілька фотографій колгоспної самодіяльності. . . Серед них багато надзвичайно красивих жінок і дівчат. . . Більше того, багато з них гарно готують, танцюють і грають. А в нашому кіно, як правило, актриси не вміють зніматися на екрані, але я не знаю, чи вміють вони готувати, чи вміють вони гарно зніматися і танцювати, тобто чи вміють вони робити все те, що може робити буржуазна актриса, як-от актриса [Франсіска Гаал; О. В.]

у фільмі «Пітер» (реж. Генрі Костер, Австрія/Угорщина, 1934), яка робить усе це. Це ті універсальні здібності, які треба шукати (Довженко, 1936, сс. 15–16).

У цей період Довженко був зайнятий творчою роботою над документальними фільмами та підготовкою ігрового «Тараса Бульби», багато часу й сил приділяв адміністративній діяльності як художній керівник кіностудії. Такі обов'язки не дозволяли йому відвідувати заняття в Школі кіноакторської майстерності. У 1941 р. Довженко під час виступу на практично-виробничій конференції Київської кіностудії художніх фільмів із доволі небезпечною для того часу відвертістю зізнався: «Акторська школа, яку я заснував і в якій я викладаю, була вже тут, ще до того, як я став художнім керівником. Але відтоді, як мене призначили художнім керівником, стала занепадати, тому що в мене зовсім немає на це часу. Тепер ми її оживимо, і запросимо нових, енергійних учителів» (Довженко, 1941, с. 12). Незважаючи на це, коли митець приходив і викладав, це була незабутня мить для студентів: «Довженко був для нас не земним, а святим поняттям. На жаль, ми його рідко бачили в школі, тому ми раділи кожній зустрічі. А уроки акторської майстерності давав його найрозумніший помічник [. . .] Ігнатович, людина високої культури, у якого ми багато чому навчилися» (Матвеев, 2000, с. 23). Довженко був блискучим кінорежисером і природженим педагогом, який міг передати свої знання і досвід молодим акторам. Його власне бачення кіно й акторської майстерності могло вразити і надихнути молодих талановитих людей, які мріяли про екранну кар'єру. Крім того, Довженко сформував чудовий колектив викладачів, деякі з них після арешту Леся Курбаса ризикували розділити трагічну долю свого вчителя:

Дружні стосунки з Л. Курбасом, впровадження його системи відзначилося на творчому шляху Гната Ігнатовича не лише відлученням від педагогічної праці, втратою роботи, але й усвідомленням і відчуттям переслідування. У 1934 році Г. Ігнатович переходить на працю до Київської кіностудії. Від тяганини по «інстанціях» і творчого прозябання Г. Ігнатовича рятує Олександр Довженко (Ігнатович, 2008, с. 300).

Довженко допоміг звільнити Ігнатовича з Червоної армії, щоб він повернувся на Київську кіностудію, де він не лише викладав у Школі

кіноакторської майстерності, а й намагався стати режисером-постановником художніх фільмів. Іншим помічником Довженка на той час був ще один колишній режисер-лаборант Леся Курбаса Олександр Іщенко. Він також брав участь у навчальному процесі Школи кіноакторської майстерності (Гірняк, 1982, с. 441; Гірняк, 1989, с. 18). Ще один учень Леся Курбаса Йосип Гірняк, що тільки-но звільнився з радянських таборів, описав, як Довженко, який посивів під час терору другої половини 1930-х рр., охарактеризував власну творчість цього періоду:

Хай вас не дивує наша сивина. Один «Шорс» чого коштував! Кожного ранку, із готових кадрів фільму я мусив витинати героїв, яких уночі стягували з постелі і повикидали з корабля революції. Не встиг я замінити їх іншими, як і тих уже стягали, — знову доводилось розглядати за тими, хто ще не дійшов до своєї черги, щоб зліпити картину «епосу пролетарської революції» (Гірняк, 1982, с. 442).

Навіть попри загрозу бути самому арештованим, Довженко не боявся допомагати українським митцям, які зазнавали репресій, наприклад учням Леся Курбаса Ігнатовичу, Гірняку, Іщенку та ін. Саме знеславлених «березолівців» мав на увазі Олександр Довженко у своєму виступі на виробничо-практичній конференції Київської кіностудії художніх фільмів у 1941 р. Їх він уже залучав або планував запросити викладачами Школи кіноакторської майстерності (Довженко, 1941, с. 12).

Підтвердженням цього постулату є лист Матвеева до Ігнатовича від 12 квітня 1945 р., завдяки якому передусім видно велику повагу до вчителя:

Це надзвичайно велике для мене щастя дізнатися про вас, рідний наш вчитель, Гнат Ігнатович!.. Ви, звичайно, багатьох із нас забули. Але нам Вас забути не можна ніколи. Я вчився один тільки рік. Звичайно, це занадто мало, але я почуваю, що навчився правдиво дивитись на життя і брати з нього найкраще для мистецтва (Ігнатович, 2008, с. 299).

Останнє речення, радше за все, є цитатою з однієї із численних лекцій Ігнатовича, які він проводив у Школі кіноакторської майстерності: «Чи буде той час, коли ми знову зберемося в тій

світлій кімнаті, в якій завжди щось нового вам казали» (Ігнатович, 2008, с. 300).

Матвеев уважав, що Довженко навчив їх «розуміти прекрасне, чисте, святе в мистецтві і житті» [...] — естетика, яку він сам сповідував [...] бути чуйним до людського горя, розуміти того, хто поруч. Бо, розуміючи людей, і ти сам, і твоя праця, і все твоє життя стають для них зрозумілишими» (Матвеев, 1983, с. 4). Підхід Довженка до педагогічної діяльності, як зазначалося вище, свідчить про глибоке розуміння ним ролі мистецтва у вихованні та становленні особистості, у формуванні морально-емоційних і духовних якостей студентів. Довженко показував учням моральний приклад власною поведінкою: «Наприкінці 1940 року ходили чутки (які згодом виявилися правдою), що студенти інститутів мали б платити за навчання: студенти технічних спеціальностей — 400 карбованців на рік, а студенти гуманітарних факультетів — 500» (Матвеев, 2000, с. 21). До 1 січня 1941 р. четверо, за одним джерелом, або п'ятеро студентів (за іншими даними) не змогли сплатити цю доволі велику суму (Анон, 1966, с. 13). Один з них, Матвеев, який власне і оприлюднив цю інформацію, у відчаї навіть намагався покінчити життя самогубством, оскільки батька в нього не було, а мати, яка отримувала за роботу прибиральницею в школі зарплату в 90 карб., могла дати синові максимум 5 або 10 карб. на місяць (Матвеев, 2000, с. 21). Тому Матвеев, як і більшість студентів, жив «лише на стипендію» (Анон, 1966, с. 13). Проте вона була настільки мізерною, що «ледве вистачало на тиждень» (Матвеев, 2000, с. 21).

Студентів Школи кіноакторської майстерності відраховували, але ті прийшли на останній урок Довженка попрощатися. На початку заняття староста курсу Лідія Рудик мусила доповісти, хто був відсутній і з якої причини, але, оскільки вона також була серед відрахованих, їй було важко говорити:

Її мовчання тривало нестерпно, неприродно довго. Олександр Петрович, відчувши напругу в класі, глянув на неї.

«Що сталося?» — запитав він, і, як мені здалося, на його обличчі з'явився страх.

Ліда, прикривши рота хусткою, швидко попрямувала до дверей. Було чути її придушені ридання.

Олександр Петрович схилив голову до палиці, з якою майже не розлучався. Він міркував, а може, прислухався, як ми шморгали носами й боязко зітхали. . . Раптом він грюкнув палицею об підлогу і крикнув:

«Що відбувається?!»

Раптом підвівся наш «старий» Павло Индикул — йому тоді було 27–28 років — і, впоравшись із нервами, повідомив: «Страшна ситуація, Олександр Петровичу. . . З нашого курсу вигнали чотирьох студентів. . . За несплату.

«Хто?» — запитав він так, наче питав, кого вбили.

«Лідія Рудик. . . Петя Лисиця. . . Женя Матвеев. . . Гриша Поліщук» (Матвеев, 2000, с. 24)

У важкий і небезпечний час доносів й арештів сталінського терору Довженкові часто доводилося приховувати справжні думки та наміри. Так, наприклад, маючи трагічний досвід зі студентами власної режисерської лабораторії на Київській кіностудії (1935–1938), половина з яких була несправедливо заарештована та розстріляна радянською спецслужбою, Довженко набрав більшу кількість студентів: «Йому треба було з самого початку прийняти до школи п'ятнадцять чоловік, а він набрав у два рази більше, сказавши при цьому: "Половину з вас у процесі навчання відсіють"» (Матвеев, 2000, с. 24). Але коли відбувся несправедливий відсів його учнів не за творчими здібностями, Довженко був шокований. Безперечно, як керівник Школи кіноакторської майстерності, він знав про рішення радянської влади запровадити платне навчання та відрахування тих, хто не міг платити такі величезні гроші, але із цілком зрозумілих причин не міг публічно критикувати радянську владу, особливо перед студентами. Тому Довженко зробив дещо несподіване, але дуже людське — вибачився. Всесвітньовідомий режисер, художній керівник Київської кіностудії та Школи кіноакторської майстерності просто вибачився перед першокурсниками. І, нічого не пояснюючи, пішов до керівництва рятувати власних учнів:

Ми чекали його повернення, поки не пролунав дзвінок. Він не повернувся. На перерву ніхто з нас не пішов: усі сподівалися, що він скоро прийде. . .

Натомість з'явився директор школи Гришин. Його обличчя було червоне. Він важко дихав. Він докірливо сказав: «Уроку не буде!» . . .

Дівчата розплакалися. Гриша Поліщук вимовив «ой!» і теж розплакався. . . Директор, явно не очі-

куючи такої реакції студентів, знітився: назвавши чотирьох відрахованих, наказав їм підійти до нього. Гришин запропонував нам сісти до нього в кабінеті, куди зазвичай не дозволяли студентам. Тоді він сказав: «Ну, хлопці та дівчата, забудьте про цей сумний день. . . Вам не потрібно платити гроші за навчання. . .»

«???»

«Олександр Петрович вирішив це питання» (Матвеев, 2000, с. 25)

Одним з головних прагнень Довженка було виховання людини високої моральної культури, здатної, як він, бачити й розуміти глибину життя, мистецтва, людських стосунків: «Згодом ми дізналися, що О. П. Довженко заплатив за нас своїми грошима. А трохи пізніше ми дізналися, що в цей день у нашого улюбленого Вчителя стався серцевий напад. . .» (Матвеев, 2000, с. 25).

Довженко вважав, що навчання кіноакторській майстерності та режисурі має базуватись на глибокому розумінні людської природи та внутрішніх спонукань. Такий підхід відображає гуманістичні й етичні цінності митця, який прагнув не лише створювати якісні фільми, а й впливати на розвиток суспільства за допомогою роботи з молоддю. Його освітній підхід був спрямований на виховання не лише талановитих професіоналів кіно, а й досвідчених, етичних і морально вихованих особистостей: «Будете ви акторами чи ні, невідомо. А поки що зробимо щось добре для людей» (Матвеев, 1983, с. 4). Слідом за цими словами Довженко повів майбутніх зірок екрану садити дерева на Київську кіностудію. Ця акція була символічною та передбачала ідеї екологічного мислення про кіно: «Кіно не може уникнути природи. Стосовно природи фільм або розміщується, або, якщо "світу недостатньо", витісняється» (Pick & Narraway, 2023, р. 21).

Образ чи архетип землі для Довженка як українця був важливою частиною його екранних творів і кінопедагогічних експериментів. Як уважає М. Фока: «Тісний зв'язок українського народу із землею потужно проявлено в кіноповісті О. Довженка, де архетип "земля" апелює до читача різними символічними значеннями та емоційними нюансами й включає не тільки поняття ґрунту, але й живописні краєвиди та чарівну природу» (Фока, 2016, с. 100).

Висадження дерев і багаторічне плекання саду на кіностудії свідчить про те, що Довженко навчив студентів не лише акторській та режисерській майстерності. В умовах тодішньої радянської дійсності він прагнув виховати їх у гармонії з природою, у розумінні цінності та краси навколишнього середовища: «Використовуючи свої українські та селянські джерела як основу, Довженко намагався пов'язати традиційну українську національну ідентичність із сучасним, радянським світом» (Liber, 2003). Ці дерева, посаджені учнями, стали символом спільної праці, навчання, яскравим нагадуванням про великого режисера та його педагогічний вплив на молоде покоління митців екрану, оскільки «у характеристиці українців великого значення надається такій складовій духовного обличчя нації, як надзвичайно тісний зв'язок із землею, на якій народ живе й працює споконвіку, а також, можна сказати інтимному ставленню до природи» (Шумило, 2003, с. 40).

Своїм підходом до викладання Довженко демонстрував віру в розвиток і зростання своїх учнів, а також відкритість до ідей і поглядів юного покоління. Запрошуючи молодих режисерів та інших представників кіностудії до перегляду робіт студентів Школи кіноакторської майстерності, він створив платформу для обміну ідеями, критичного обговорення й взаємонавчання. Така відкритість і чуйність свідчить про його педагогічну толерантність і бажання підтримувати розвиток своїх учнів на всіх етапах. Довженко не лише сприяв створенню місця для обміну думками, а й брав активну участь у таких творчих зустрічах. За словами молодого режисерки Суламіф Цибульник, на таких дискусіях майстер «докладно, переконливо доводив власну точку зору на акторське мистецтво, яке повинно ґрунтуватися на глибокому проникненні в життя, повинно бути щирим і водночас виразним, а останнє досягається високою акторською технікою» (Цибульник, 1994, с. 66). Ці дебати та дискусії також сприяли формуванню в студентів критичного мислення й аналітичних навичок, що допомогло їм розвинути власний творчий потенціал та прийняти різні погляди на мистецтво.

З метою поліпшення навчального процесу Школи кіноакторства наприкінці 1940 р. на базі будинку культури «Більшовик», що знаходився неподалік від Київської кіностудії, було організовано Театр кіноакторів (Лісовський, 1940). Хоча навчальний процес у Школі кіноакторства тривав недовго, оскільки був перерваний нападом нацистської Німеччини на Радянський Союз, наставництво Довженка в цьому експериментальному навчальному закладі в умовах реального кіновиробництва стало вагомим фундаментом для подальшої творчої праці студентів, яким пощастило пережити Другу світову війну. Матвеев та інші свідчать про неабиякий вплив Довженка як педагога на своїх учнів. Це є свідченням важливості та ваги освіти в галузі мистецтва та того, як вона може змінити життя та відкрити нові можливості для творчості.

Довженко був переконаний, що культура і мистецтво є важливими складовими у формуванні національної свідомості та ідентичності. Він намагався створити умови для розвитку та підвищення рівня культурної освіти української молоді, зокрема в галузі кінематографії. Тому він домігся відродження суттєво оновленої Школи кіноакторської майстерності на Київській кіностудії та брав активну участь у створенні кінофакультету в КДТІ.

Хоча багато його творчих і педагогічних задумів у зв'язку з описаними вище обставинами не були реалізовані в повному обсязі, внесок Довженка у розвиток української кіноосвіти та екранної культури загалом залишається надзвичайно вагомим та актуальним і донині.

У результаті кількох не завжди вдалих реформ у кіносвіті передвоєнного періоду під маскою реорганізації Київський державний інститут кінематографії фактично було закрито, а українські студенти та викладачі, залежно від обставин, змушені були переїхати на навчання (в окремих випадках — закінчити освіту) до Московського державного інституту кінематографії, реорганізованому у Вищий державний інститут кінематографії. Хоча вони вже провчилися рік чи два в Київському кіноінституті, їм довелося вступати заново на перший курс у Київський театральний інститут.

Іншим варіантом була можливість навчатися в умовах реального кіновиробництва в експериментальних школах (студіях, лабораторіях, бригадах) при Київській кінофабриці: режисерська лабораторія Олександра Довженка, школа кіноакторів Антоніна Панкришева, режисерська бригада Івана Кавалерідзе, Школа молодих режисерів Гліба Затворницького. Найгіршим варіантом було назавжди забути про мрію творити в кіно та почати працювати на заводах і колгоспах «однієї шостої частини світу».

На цей період припали найжорстокіші та масові сталінські репресії за весь період існування СРСР, під час яких багато артистів екрану й сцени, які передали свій безцінний творчий досвід, працювали викладачами, доцентами, професорами, керівниками режисерських лабораторій, творчих бригад, акторських шкіл та студій, а їхні учні були несправедливо засуджені до тривалих термінів ув'язнення або розстріляні. Більше того, частина молодих і вже досвідчених українських кінематографістів, які були безпосередніми учасниками тих подій, загинули під час Другої світової війни, не встигнувши поділитися

своїми спогадами з нащадками. А ті українські митці, яким пощастило вижити, незважаючи на жорстоку радянську цензуру, не поспішали навіть із власними дітьми ділитися дещо «незручними спогадами», які могли зруйнувати не лише кар'єру, а й, подекуди, життя.

До здобуття Україною незалежності про цей вид кіноосвіти намагалися забути, а цензура викреслювала найменші згадки про таку «неканонічну» творчість і наставницьку роботу з офіційних біографій провідних майстрів екранної та сценічної культури. Вивчаючи українські та російські державні та приватні архіви, частина з яких у радянський період була закрита для дослідників, матеріали тогочасної преси та спогади сучасників, у цій статті реконструйовано маловідомому сторінку творчої й наставницької діяльності Довженка — його педагогічну роботу в Школі кіноакторської майстерності при Київській кіностудії. При цьому висвітлено аспекти кінопрактики митця, особливо роботу з акторами, і відновлено важливий момент у розвитку української екранної культури в темний період історії України.

Список посилань

- Авенариус, Г. (1940). Особова справа. *Архів ВДК, фонд 1, опис 24, справа 4*. Москва, Росія.
- Анон (1940, 25 травня). В кіноакторській школі. *За більшовицький фільм*.
- Анон (1966). Наші кіновечорниці: Євген Матвеев. *Новини кіноекрана*, 3, 13.
- Безручко, О. (2004). Педагогічна діяльність Олександра Довженка. В Л. Брюховецька, С. Тримбач (Ред.), *Довженко і кіно ХХ століття* (с. 247–255). ТАТ.
- Безручко, О. (2008а). *Невідомий Довженко*. Фенікс.
- Безручко, О. (2008б). *Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб*. Сучасний письменник.
- Безручко, О. (2010). *Кінорежисери-педагоги: О. Й. Гавронський, О. П. Довженко, В. І. Івченко*. ГЛОБУС-ПРЕСС.
- Безручко, О. (2011). *Справа-формуляр «Запорожець»: «І я горів у тому возні. . .»* (4 т.). КиМУ.
- Безручко, О. (2012а). *Архівна спадщина Олександра Довженка* (10 т.). КиМУ.
- Безручко, О. (2012б). *Педагогічний метод О. П. Довженка* (2 т.). КиМУ.
- Безручко, О. (2017). Аналіз маловідомих лекцій 1932 року українського кінорежисера і драматурга О. П. Довженка. *Вища школа*, 11, 92–100.
- Гірняк, Ю. (1982). *Спомини*. Сучасність.
- Гірняк, Ю. (1989). З Остапом Вишнею в таборах. *Україна*, 44, 18–19.
- Довженко, О. (1936, 4 грудня). Виступ у будинку кіно на обговоренні статей про радянську кінематографію, надрукованих газет. *Правда. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, фонд 690, опис 4, справа 82*. Київ, Україна.
- Довженко, О. (1940а, 21 квітня). Промова. *За більшовицький фільм*.
- Довженко, О. (1940б, 20 червня). Виступ на зборах художників в редакції газети «Комуніст» про живопис. *Російський державний архів літератури і мистецтва (РГАЛИ), фонд 2081, опис 1, справа 386*. Москва, Росія.
- Довженко, О. (1941). Виступ на партійно-виробничій конференції Київської кіностудії. *Російський державний архів літератури і мистецтва (РГАЛИ), фонд 2081, опис 2, справа 62*. Москва, Росія.
- Ицков, З. (1939, 11 апреля). Киевская студия на подъеме. *Кино*.
- Ігнатович, Г. (1940, 20 вересня.). Деякі висновки з прийому в акторську школу. *За більшовицький фільм*.

- Ігнатівич, Г. (2008). *Від гасниці до рампи. Нариси з історії українського театру на Закарпатті* (Кн. 1). Ліра.
- Кондратенко, О. (1972, 14 червня). Спогади про вступ до акторської школи 14 червня. *Музей Національної кіно-студії імені Олександра Довженка, Фонд Олександра Довженка*.
- Корогодський, Р. (2000). *Довженко в полоні: Розвідки та есе про Майстра*. Гелікон.
- Корогодський, Р. (Ред.) (1994). *Олександр Довженко. Господи, пошли мені сили: Щоденники, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи, спогади*. Фоліо.
- Коселівець, І. (1980). *Олександр Довженко: Спроба творчої біографії*. Сучасність.
- Лазурін, С. (1940, 5 травня). Дбайливо вирощувати молоді кадри. *За більшовицький фільм*.
- Лісовський В. (1940, 30 листопада). Створимо при студії театр. *За більшовицький фільм*.
- Матвеев, Е. (2000). *Судьба по-русски*. Вагриус.
- Матвеев, С. Ю. (1983). Не шкодувати полум'я серця. *Новини кіноекрану*, 10, 4.
- Миславський, В. (Ред.). (2015). *Олександр Довженко: маловідомі сторінки*. Дім реклами.
- Миславський, В. (Ред.). (2019). *Перше десятиліття кінематографічної діяльності Олександра Довженка*. Дім реклами.
- Овчаренко, М. (1939, 20 листопада). Коли ж, нарешті, буде акторська школа? *За більшовицький фільм*.
- Панкришев, А. (1936, 1 травня). Як ми готуємо акторів. *За більшовицький фільм*.
- Фока, М. (2016). Сухість підтекстових змістів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка. *Вісник Львівської національної академії мистецтв Серія: Культурологія*, 29, 98–107. <https://doi.org/10.5281/zenodo.207330>
- Цибульник, С. (1994). Перші уроки. *Дніпро*, 9–10, 63–66.
- Шаповал, Ю. (2022). *Непрощений Олександр Довженко і комуністичні спецслужби*. Обсяг.
- Шудря, М. (2005). Генії найщирішої проби. В Л. Череватенко (Ред.), *Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публікації*. Юніверс.
- Шумило, Н. (2003). *Під знаком національної самобутності (Українська художня проза і літературна критика кіно XIX — поч. XX ст.)*. Задруга.
- Bezruchko, O. (2018). Specifics of the First Lecture of O. Dovzhenko in Kyiv State Institute of Cinematography. *Artistic Culture. Topical Issues*, (14), 97–101. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151114>
- Bezruchko, O. (2019a). Dovzhenko's lectures in the Moscow State Institute of Cinematography. *European philosophical and historical discourse*, 5 (1), 53–58
- Bezruchko, O. (2019b). The beginning of the cinema pedagogical activities of Oleksandr Dovzhenko. *European philosophical and historical discourse*, 5 (2), 39–44.
- Bezruchko, O. (2019c). Sharing of the Creative Experience of O. Dovzhenko in the Informal Setting. *Artistic Culture. Topical Issues*, 15 (2), 93–96. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(2\).2019.186135](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(2).2019.186135)
- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. & Kot, H. (2020). Ideological Concepts in the Cinematography of the Interwar Period. *Astra Salvensis*, 1, 669–690.
- Kepley, V. (1986). *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. The University of Wisconsin Press.
- Liber, G. O. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. British Film Institute.
- Liber, G. O. (2003). Re-Examining Dovzhenko's Political Environment: A Response to Riley. *Film-Philosophy*, 7 (5). <https://doi.org/10.3366/film.2003.0032>
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O., & Markhaichuk, N. (2020). Poetics of Ukrainian Film "Earth": Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education*, 60 (4), 713–720. <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>
- Palko, O. (2021). *Making Ukraine Soviet: Literature and Cultural Politics under Lenin and Stalin*. Bloomsbury Publishing.
- Pick, A., & Narraway, G. (Eds.) (2023). *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*. Berghahn Books.

References

- Avenarius, H. (1940). Personal file. *VGIK Archive, fond 1, inventory 24, case 4*. Moscow, Russia. [In Ukrainian].
- Anon (1940, May 25). At the film acting school. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Anon (1966). Our movie nights: Yevgeny Matveyev. *Novyny kinoekrana*, 3, 13. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2004). Pedagogical activity of Oleksandr Dovzhenko. In L. Briukhovetska, S. Trymbach (Eds.), *Dovzhenko and the Cinema of the Twentieth Century* (pp. 247–255). TAT. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2008a). *Unknown Dovzhenko*. Feniks. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2008b). *Oleksandr Dovzhenko: declassified documents of special services*. Suchasnyi pysmennyk. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2010). *Filmmakers-teachers: O. Y. Havronskiy, O. P. Dovzhenko, V. I. Ivchenko*. HLOBUS-PRESS. [In Ukrainian].

- Bezruchko, O. (2011). "The Zaporozhets" form case: "I ya horiv u tomu vohni..." (4 vol.). KyMU. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2012a). *Archival heritage of Oleksandr Dovzhenko* (10 vols.). KyMU. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2012b). *Pedagogical method of O. Dovzhenko* (2 vols.). KyMU. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2017). Analysis of little-known lectures of 1932 by Ukrainian film director and playwright O. Dovzhenko. *Vyshcha shkola, 11*, 92–100. [In Ukrainian].
- Hirniak, Yu. (1982). *Memories*. Suchasnist. [In Ukrainian].
- Hirniak, Yu. (1989). With Ostap Vyshnia in the camps. *Ukraina, 44*, 18–19. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1936, December 4). Speech at the Cinema House to discuss articles on Soviet cinematography published in newspapers. *Pravda. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, fond 690, description 4, case 82*. Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1940a, April 21). Speech. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1940b, June 20). Speech at the meeting of artists in the editorial office of the newspaper "Communist" about painting. *Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), fond 2081, inventory 1, case 386*. Moscow, Russia. [In Ukrainian].
- Dovzhenko, O. (1941). Speech at the Party Production Conference of the Kyiv Film Studio. *Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), fond 2081, inventory 2, case 62*. Moscow, Russia. [In Ukrainian].
- Ickov, Z. (1939, April 11). Kievskaya studiia na podyvke. *Kino*. [In Russian].
- Ihnatovych, H. (1940, September 20). Some conclusions from the admission to the acting school. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Ihnatovych, H. (2008). From the Gaslight to the Ramp. *Narysy z istorii ukrainskoho teatru na Zakarpatti* (Book 1). Lyr. [In Ukrainian].
- Kondratenko, O. (1972, June 14). Memories of entering the acting school on June 14. *Museum of the National Oleksandr Dovzhenko Film Studio, Oleksandr Dovzhenko Foundation*. [In Ukrainian].
- Korohodskyi, R. (2000). *Dovzhenko in captivity: Studies and essays about the Master*. Helicon. [In Ukrainian].
- Korohodskyi, R. (Ed.) (1994). *Oleksandr Dovzhenko. Lord, send me strength: Diaries, film stories, short stories, folklore records, letters, documents, memoirs*. Folio. [In Ukrainian].
- Koshelivets, I. (1980). *Oleksandr Dovzhenko: An attempt at a creative biography*. Suchasnist. [In Ukrainian].
- Lazurin, S. (1940, May 5). Carefully cultivate young personnel. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Lisovskyi, V. (1940, November 30). Let's create a theater at the studio. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Matveev, E. (2000). *Destiny in Russian*. Vagrius. [In Russian].
- Matvieiev, Ye. Yu. (1983). Do not spare the flame of the heart. *Novyny kinoekranu, 10, 4*. [In Ukrainian].
- Myslavsky, V. (Ed.) (2015). Oleksandr Dovzhenko: little-known pages. Dim reklamy. [In Ukrainian].
- Myslavskyi, V. (Ed.) (2019). *The first decade of Oleksandr Dovzhenko's cinematographic activity*. Dim reklamy. [In Ukrainian].
- Ovcharenko, M. (1939, November 20). When will there be an acting school at last? *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Pankryshev, A. (1936, May 1). How we train actors. *Za bilshovytskyi film*. [In Ukrainian].
- Foka, M. (2016). The Dryness of Subtextual Meanings in the Film Story "Zemlia" and in the Film of the Same Name by Oleksandr Dovzhenko. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv Serii: Kulturolohiia, 29*, 98–107. <https://doi.org/10.5281/zenodo.207330>. [In Ukrainian].
- Tsybulnyk, S. (1994). The first lessons. *Dnipro, 9–10*, 63–66. [In Ukrainian].
- Shapoval, Y. (2022). *The Unforgiven Oleksandr Dovzhenko and the Communist Special Services*. Obsiah. [In Ukrainian].
- Shudria, M. (2005). Geniuses of the most sincere kind. In L. Cherevatenko (Ed.), *Narysy. Rozvidky. Retsenzii. Interviu. Publikatsii*. Yunivers. [In Ukrainian].
- Shumylo, N. (2003). *Under the sign of national identity (Ukrainian fiction and literary criticism of cinema of the nineteenth — early twentieth centuries)*. Zadruha. [In Ukrainian].
- Bezruchko, O. (2018). Specifics of the First Lecture of O. Dovzhenko in Kyiv State Institute of Cinematography. *Artistic Culture. Topical Issues, (14)*, 97–101. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151114>. [In English].
- Bezruchko, O. (2019a). Dovzhenko's lectures in the Moscow State Institute of Cinematography. *European philosophical and historical discourse, 5 (1)*, 53–58. [In English].
- Bezruchko, O. (2019b). The beginning of the cinema pedagogical activities of Oleksandr Dovzhenko. *European philosophical and historical discourse, 5 (2)*, 39–44. [In English].
- Bezruchko, O. (2019c). Sharing of the Creative Experience of O. Dovzhenko in the Informal Setting. *Artistic Culture. Topical Issues, 15 (2)*, 93–96. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.15\(2\).2019.186135](https://doi.org/10.31500/1992-5514.15(2).2019.186135). [In English].
- Bezruchko, O., Gavran, I., Hrabarchuk, O., Kostiuk, N. & Kot, H. (2020). Ideological Concepts in the Cinematography of the Interwar Period. *Astra Salvensis, 1*, 669–690. [In English].

- Kepley, V. (1986). *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. The University of Wisconsin Press. [In English].
- Liber, G. O. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. British Film Institute. [In English].
- Liber, G. O. (2003). Re-Examining Dovzhenko's Political Environment: A Response to Riley. *Film-Philosophy*, 7 (5). <https://doi.org/10.3366/film.2003.0032>. [In English].
- Myslavskiy, V., Chmil, G., Bezruchko, O., & Markhaichuk, N. (2020). Poetics of Ukrainian Film "Earth": Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education*, 60 (4), 713–720. <https://doi.org/10.13187/me.2020.4.713>. [In English].
- Palko, O. (2021). *Making Ukraine Soviet: Literature and Cultural Politics under Lenin and Stalin*. Bloomsbury Publishing. [In English].
- Pick, A., & Narraway, G. (Eds.) (2023). *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*. Berghahn Books. [In English].

Надійшла до редколегії 24.09.2024

Олександр Безручко, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв. Член Української кіноакадемії та Національної спілки кінематографістів, письменників та журналістів України, Міжнародної федерації журналістів.

Заява про розкриття інформації

Автор(и) не повідомив(ли) про потенційний конфлікт інтересів.

Oleksandr Bezruchko, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Film and Television Directing at Kyiv National University of Culture and Arts. He is a member of the Ukrainian Film Academy and the National Union of Cinematographers, Writers and Journalists of Ukraine and of the International Federation of Journalists.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).