МИЛИЙ НІМИЙ ФІЛЬМ!

Те, що я хочу запропонувати читачеві, — це наслідок мого близького стикання з роботою українського кіно — його н і м о г о періоду. Воно було миле і наївне, це кіно доісторичної доби. Творці його полюбляли рупор, а освітлювачі вміли голосно облаяти все на світі. Зараз скрізь і всюди поруч німого фільму народжується кіно розмовне і кіно тонове. Його обрії широкі й ясні. Як планер та аероплан, існуватимуть вони поруч — кіно німе та кіно звукове. Та я не гадаю тут бути за адепта мовного чи тонового кіно. Побіжно, думаючи про тривалість людської творчої праці, я констатую перші кроки до цього — в тонфільмі: це запис звуків електромагнітним засобом на крицеву стрічку. Великий початок! Тут годиться поскаржитися на те, що ще не роблять дослідів, як зберегти плівку від деформації целулоїду. Цілком зрозуміло мені, що, удосконаливши засоби збереження звуку, людський геній візьметься до того, щоб плівка могла бути такою тривкою, як книга. (Я проговорився, дорівнявши не осібне мистецтво фільму до книги.) Зрозуміло, що вплив і поширення фільму більше за книгу. Два-три роки існування картини, помножені на мільйони глядачів, — завше перебільшать (кількісно) тисячі років життя книги, помножених на сотні читачів. Та чому нам такий милий є час? Чому ми хочемо залишити себе і свою працю на землі так, щоб, обриваючи останню хвилину свідомості, ми б знали, надіялись, що наша робота, одірвавшися од нашого тіла, собі йтиме далі разом з новими людьми, з новими мерехтіннями життя, ітиме з року в рік, з віку в вік між народи планети?

Тут є малюнки життя кінофабрики на березі Чорного моря. Я додаю до них мій тодішній запал від перших двох картин Довженка. На сьогодні цей майстер зробив іще дві нові. П’яту свою картину він, певно, зніматиме, замкнувшися до звуконепроникливої будки, він (а за ним і інші українські режисери) не чутиме вже стукоту молотків, співу вугляних ламп, шаркоту ніг і розмов чергової групи екскурсантів. Хай ці мої новели будуть фіксацією того, що пройшло чи проходить: милого німого фільму.

Нарешті про сценарій, що його тут друкується наостаннє. Форму, в якій його викладено, я маю право вважати за крок на шляху творення потрібної сценарної форми. Кінорежисерам не треба рознумерованих авторських сценаріїв. Я припускаю лише таке розуміння постави певного сценарію, коли режисер творчо переломив у собі первісні ідеї й прагнення. Цей мій сценарій, можливо, не потребує в жодній натурі, він — мелодрама, він — театралізований вигук акторів на котурнах. Написано його для німого фільму. Звідки ж мені знати, як режисер може примусити його звучати, як він відчує в собі потрібні тони людської емоції? Тепер, в добу великих зрушень людської психіки, в добу переможного керманича людства — пролетаріату — митцям якнайбільш треба боятися пройти повз важливі психічні чинники, не помітивши їх через їхню, нібито, мізерність.

1930, січень

ГОЛЛІВУД

У їдальні кінофабрики завжди б’ються істерично двері, а за їдальнею западається червона земля — і на це місце стають, коли хочуть понюхати морської меланхолії. Найбільше сюди бігають молоді автори і футуристи-поети, стають і, задумливо попихкуючи люльками, спостерігають далекі й таємні кораблі, що мають повезти їх на тропіки. Далеко внизу шавкає об пісок, налітаючи, море, свистить і шумить на березі та в повітрі. Під знаком цих романтичних шумів проходить і робота в Одеськім "Голлівуді".

Одесити — народ гарячий і симпатичний. Над усе вони кохають Одесу. Всі славетні люди з історії й географії, як відомо, були одеситами — це першого ж дня скаже Одеса, запевняючи вас, що Чарлі Чаплін народився на Молдаванці — від веселого вантажника Каплан. Той же Чарлі — за днів своєї юності — бігав босоніж на березі під кінофабрикою і, кидаючи в Чорне море камінці, згорав на одеському сонці. Ніхто навіть не подумав накрутити з нього кількох паршивих метрів фільму — з цього

босого й замурзаного хлопця, в якому струміла талановита кров вантажника Каплан.

Коли ви довірливо слухатимете, не перериваючи й разу промовця, — ще й не те почуєте. Вам доводитимуть, що Дуглас Фербенкс є незаконний син тітки Рухлі з пристані. Вона ще була тоді молодою і вродливою юнкою з очима "как море", стомилася після довгого робочого дня, таскаючи цукор на широкій спині, і лягла спати на теплому камені одеської ночі.

Цим скористався молодий мрійник з американського корабля "White House" і засліпив соромливу дівчину золотом та подарунками. До самого ранку умоляв він її сотнею різних мов серед портових пахощів. Камінь кришився, розпадаючись на порох, від жаркої промови моряка.

А на ранок молода Рухля крізь сльози дивилась на "White House", — як увозив він частину її серця і батька її майбутнього синка — Дугласа.

Багато ще дечого почуєте ви від одесита, коли він заб’є вашу молодість феєрверком сенсацій, А якщо ви, людина бувала, обіллєте його вогонь водою вашого скепсису та скажете, що Одеса "так собі", — він огляне вас презирливо й викине свого останнього козиря:

— Так собі? А море?!

Країна веселого народу — це Одеса. На широких вулицях її росте ніби трава, бо кожний одесит не ходить ніколи просто, а все наче обминає якусь травинку. П’яні там — перші лицарі Веселого Ордену. Вони ходять на тротуарах сотнями — витончені, чемні і граціозні, і своєю вдачею можуть звести з розуму навіть не одесита.

Там тридцять три адміністратори тридцяти трьох кіноекспедицій щоліта кінофікують місто. Ви можете серед білого дня підійти до кожного одесита — хай на ньому буде каракуль і котик — і

запропонувати йому участь у фільмові. Вас не пошлють до чорта і не покличуть міліціонера, а, ввічливо усміхнувшися, питатимуть за умови. Там, кажуть, одного прекрасного літнього дня, по обіді, коли агенти різних компаній вийшли приймати з пароплавів мандарини, волову шкіру й корицю, — не знайшлося в гавані й одного вантажника — вони грали десь для фільму красиво й шумно.

Але це все — як тло. Він висітиме над нами ввесь час — цей незвичайний килим одеських звичаїв. Темна південна ніч покриває нас своєю яткою, на чорному небі стоятимуть завжди кілька ясних зір, наче кинув хтось у небо якір — одеський герб. Тихий свист, шум, гуркотіння трамваїв — це все вщухатиме в місті, залишатиметься позаду і не перейде паркана кінофабрики.

Ніч. Два павільйони стоять і світяться зсередини, наче це хтось поставив вершки маяків на землю. Десятки прожекторів повертаються в павільйонах, і ворушиться там клубок великого світла.

Знімають "Франкфурт-на-Майні". (На фабриці кожну назву перекручують по-своєму: там є ще — "Синій компот", "Підозріле барахло", "В пазурах операторів", "Той, хто одержує ляпаси", "К. П. П." — "Коли пити перестануть?" й інше.)

Кафе німецького портового міста виграє вогнями й огниками. Гример пудрить підряд носи всім присутнім. Оператор свариться з освітлювачем, вимагаючи додаткових "павуків", і наказує "Мар’ю Іванівну" повернути ще більше. Адміністратор сидить на кріслі, і до нього бігають, і від нього тікають помрежі та реквізитори.

Адміністратор оглядає принесеного револьвера і намагається вистрілити: п’ять осічок підряд. Лайка з реквізитором, а під цей час револьвер стріляє випадково і забирає добру половину лайки. Актори і статисти соромливо топчуться вкупі коло дверей — вони з жахом і завмиранням серця дивляться на страшні очі "юпітерів" та "вайнертів".

Режисер — цей чаклун фільмування — замислився надміру. У нього саме народжуються геніальні ідеї. Він сидить на самому вершечкові драбини посередині павільйону і, затуливши рукою рота, замріяно кудись дивиться. Може, він відшукує крізь скляний дах павільйону синє небо і ту нещасливу зірку, під якою народився. Через це режисер не звертає ні на що уваги і лише похитується разом з драбиною, коли хтось, пробігаючи, зачепить її плечем. Але все ось готове. Режисера зганяють наниз реквізитною пляшкою і повертають до сучасності. Акторів поставлено на місця. Гримить режисерський тенор, і кліпають очима "павуки", шиплять, белькочуть щось невідоме і риплять — наче хтось пальцем по склу. Репетиція!

Оператор висловлюється про початок свого обурення. Режисер одривається від репетиції і щось хоче з’ясувати операторові. Цей не слухає: "крупних планів" з цієї точки не вийде, його художній смак та довга практика протестують, він підвищує голос.

В цей час запалюється все світло. Режисер і оператор стрепенулися, як коні від бойового сигналу. Оператор викидає рештки аргументації:

— Що я вам — крутильщик?! Я художник!

Але це все, аби совість була чиста. Оператор і сам не вірить тому, що сказав. Крутить.

Тепер перейдімо двір — не впадіть, глядіть, через дроти електричної проводки — підемо до другого павільйону, де знімають "Підозріле барахло". Ніч темна після прожекторів, як смола. Вітер. На обличчя вам сяде дві крихти солі з моря. Заходимо.

Неймовірне світло засліпить очі. Коли ви станете в темний куток і насунете на очі кашкета, вам пощастить роздивитися павільйон. Він порожній, як душа скептика. Велика кімната — касарня, всю стелю вкрито сонцями "павуків", великих і малих, посередині кімнати самітний

стіл і за столом самітна істота — машиністка. Вона нагадує мученицю на пекельній сковороді, і сльози закривають їй очі.

Режисер нервово бігає з кутка в куток. Помреж із рупором — за ним слідом. Адміністратор умовляє освітлювача не хвилюватися з того, що кінчається вугілля в лампах. Найнапруженіше чекання. Де ж, однак, оператор?

Цей спокійний чолов’яга нахилив свого апарата над головою машиністки і ось уже п’ятнадцять хвилин розглядає її крізь апарат, наче ботанік якусь мікроскопічну рослину.

Режисер не витримує — він посилає помрежа до оператора. Помреж, зрадівши, що знайдеться діло для його рупора, підходить на два кроки до оператора і в рупор передає йому волю господаря фільмування.

З-за купи дерев’яних колон приходить німець-архітектор. На нього режисер сипле своє незадоволення з декорацій. Флегматичний німець одразу не розуміє, чого від нього хотять. А потім, загорівшися, викрикує:

— Що я вам — халтурщик?! Ich bin Künstler! (Я — художник.)

Вийдімо знову на свіже повітря. Вони зараз помиряться — це їхня розвага, бо так впливає одеське повітря. Робота йтиме далі, аж до глибокої ночі.

Ось ми вийшли. Вам не здається, що море пестить вашу щоку лайковою рукавичкою? Одеська ніч висить, і на небі якір — одеський герб. Море внизу плеще. Найбільше сюди бігають молоді автори та футуристи-поети і спостерігають далекі кораблі, що мають повезти їх на тропіки.

1926, березень

ІСТОРІЯ МАЙСТРА

Кінці її поховано в глибокій Десні, на чернігівських луках та озерах. Неймовірні кольори західного неба, земля, що опадає з берега під буйними наскоками течії, дядько Петро, що ходив у місто за 70 верстов на суд і повертався того ж дня, буйні кучері в батька й у діда, голос щирий і металевий — ось її творці. Мене він прив’язав до себе дружніми рефренами і талановитістю конкретної романтики. На цьому ми з ним зійшлися. Тому я й узяв трудну річ — історію людини, що тепер ось розквітла.

Вже приїхавши з Берліна, де він учивсь в художній школі, Довженко почав шукати себе. Сяде на "лужайці" в нашій кімнаті, сяде на п’яти ніг, як Будда, і, попихкуючи теплим тютюном, викладає своє розуміння мистецтва. Воно парадоксальне — це розуміння. Він підсумовує досягнення роботи. Змістовні, сюжетні його полотна наче мерехтять фарбами. Ось застиг неймовірний рух, думка лежить на чолі, пензлем покладена думка. А чогось малого бракує. Якби намацати сюжетні передумови до такої картини, коли б ще трохи повернути голову цього героя, глянути на неї в русі, глянути в ракурсі. "Мало таких статичних моментів — я хочу живого пересування площин малюнка, сюжетного пов’язання емоцій і живих, теплих людей". Так говорив тоді Довженко.

Я слухав його мовчки, у мене народжувалося багато думок, я егоїстично їх нотував, як свої власні, і, каюсь, думав про невстояну закваску інтелігента, про болючість його нервів та про відсутність твердої лінії життя.

Тепер мені ясно, що Довженко знайшов те, чого він шукав і чого не дала йому берлінська наука та перо журналіста. Він знайшов полотно, на якому постаті й образи, покладені пензлем, рухаються, живуть, ненавидять і кохають. Його прямування довело його до правдивих шляхів і до живих обріїв.

"СУМКА ДИПКУР’ЄРА"

1

Чудесне буває море влітку, коли сонце падає безконечною дорогою на хвилі, а парус на обрію стоїть, як зачарований, цілий день. Коли хвиля солона, наче долонями, плеще по човні й пахне обріями далеких країв — прекрасних, бо невідомих. Любимо море таке.

А осінньої лютої ночі, коли гуляє скажений шторм? Коли вода, вся безодня морської води, то встає у нас над головою, то обривається вниз, і ви стоїте, наче на крутій горі? Коли навіть у гавані льодокол, що важить мільйон пудів, крекче й стогне? Коли ніч люта і туман покриває, як важкий дим? Я не думаю, щоб ізнайшовся охочий покуштувати такого моря.

Льодоколи "Літке" і "Макаров" були за базу для знімання нічних кадрів. Вночі, коли скажений холод, двійко авто привозить до цих посудин людей і апаратуру. Одягнуться актори. Пустять машину, і півтора десятка прожекторів почнуть гарчати і співати монотонних мелодій. Звук вночі особливо зберігається. Він довго блукатиме по воді й нарешті повернеться, як щось цілком нове. Знімання починається.

Під свист і вітер, під холод і спеку прожекторів б’ється творча думка. Море глузує, йому смішно, що прожектори з усіх боків б’ють по силуетові чоловічка, що поліз був на щоглу. Хрипкий голос режисера кричить словами команди. Бігає по палубі режисер. І так усю ніч, доки не лизне поверхні моря рожевий язик зорі.

А перед ранком, коли особливо густо піде з моря туман, з неба почне падати сніг, актори лежатимуть, як дрова, не розуміючи жодного слова, режисер запримітить диво. Два прожектори, випадково підійшовши в нічну млу, наче чудесні дірки, видушать в тумані: — Ставте апарата! Крутіть!..

2

Звуки двох віолончелей перебивав барабан. Холодна кімната англійського залізничника. За вікнами скаженіє дощ. Освітлювачі, направивши "стояки" на акторів, завмерли, спершись і замислившись. Випадковий пес забіг був до павільйону, почув собачим носом щось непевне, смертельне і завив тонко й жалібно. У акторів вимотано всі нерви. Режисер сам почуває пісок в очах і неприємні мурашки від сцени, що він її творить. Убиральниця починає раптом плакати і виходить з павільйону. Дипкур’єр умирає. Його очі хапають стіни і плавають до них серед фантастичних узорів смерті. Рятувальний круг з обличчям вождя кидається в вічі і двоїться, запливає в туман. Музика розриває душу. Хочеться зупинити, бо режисер так обставив смерть, що ось вона ніби й сама стоїть білим кістяком. Але доволі. Зупини машину, операторе! Годі! Режисер утирає очі і разом з акторами йде пудритись.

— Я почував смерть, — каже по-французькому смаглявий турок у циліндрі та великих черепахових окулярах, — хто це вмирав?

Толмач звертається до Довженка. Той, глянувши серйозними глибокими очима просто в черепахові окуляри, відповідає:

— Більшовик умирав. Дипломатичний кур’єр.

Толмач одразу прояснюється. Йому легко це пояснити своєму панові.

— Нехай monsieur le ministre[1] мені вибачить, але це просто смерть радянського агента за кордоном.

— Добре, — каже міністр, — він, видно, бравий агент. А режисер знає, як умирають.

Він виходить з павільйону. Це міністр закордонних справ Турецької Республіки — Тевфік-Рушді-бей.

3

— Мені здається, що ми друкуємо прокламації, — каже режисер, любовно й пестливо проводячи рукою по плівці.

— Ці ось мертві малюнки — скільки сили вони в собі криють. П’ять метрів цього руху, цієї емоції можуть убити глядача, а метр один може здатись шедевром. А може, не метр, а півтора, три чверті метра? Така це важлива річ — розмір монтажних шматків, що від зайвої чверті метра руйнується весь ритм епізоду. А монтаж відповідно до часу, до місця, до характерів героїв? Я тільки за монтажним столом побачив, яка це складна річ. Під час монтажу треба настроїти в унісон ритмові картини кожен свій нерв, треба тонко реагувати на всі деталі монтажних шматків. Монтаж — це важлива половина роботи над фільмом.

Режисер хвилюється, відбігає від столу й біжить в коридор покурити.

— Там, у кімнаті, — каже він, — намотано в рулони нерви. їх треба тепер порізати й вибрати з 10 000 метрів лише 2000 найболючіших. Різати ножицями нерви! Але я почуваю дійсно таке. Коли хтось із моїх помічників наступить ногою на плівку, мені здається, що він стоїть на голому дроті з електричним струмом і що його зараз зі страшною силою кине об землю. "Загорський! — кричу я несамовито. — Я вам голови поодриваю! Та плівка ж мені дорожча за кохану жінку. Геть з монтажної, проклятий акторе!"

Довженкова цигарка не тліє, а горить. Актор, що стоїть поруч, лише усміхається,

— Да, ти гарячий, Сашко.

4

Довженкові актори його люблять. "Папаша" Козловський — оператор — вважає режисера за свого сина, і навіть костюмер Меш, що побував у японськім та німецькім полоні, що розмовляє лише одеською мовою і пережив уже вісім директорів на кінофабриці, цей Меш не байдужий до Довженка й до його картини.

— Сандр Петрович! — кричить він. — Я такі думаю, що "Діпка симкур’єра" єсть хорошая картина і останется єво!

Він кричить щось далі, але розібрати вже трудно.

Актори люблять Довженка. Він почав шукати в них людей, і він знайшов їх. В його картині діють люди — такі простецькі, живі люди. Подивившися цих акторів, тяжко їх не запам’ятати. Невже це ті, що в якогось іншого режисера лише крутять головами та волочать за собою ноги? Ні, це не ті, бо в тих не було людських думок на чолі.

Для Довженка актор полізе в льодяну воду, під осінній скажений дощ, буде бійку вести, не почувши болю й не вимагаючи амортизації. І з екрана дихатиме тоді на нас життя.

5

Історію Довженка лише розпочато. У нього сиві скроні і юнацькі кучері на голові. Будемо чекати, що скроні хоч і посивішають більше, але кучері будуть завше ознакою бадьорої, людської, творчої молодості. Вона далі писатиме його історію.

1927, січень

ЗВЕНИГОРА

1

Курява ставала позад автомобіля.

— Кому потрібна оця скромність: крий боже відзначити заслуги і талант людини, що ще не вмерла? Ні, ти перше вмри з розпукою в серці, перекрутись у землі від болю тричі, а потім вже тебе відзначимо, кинемо мідяків твоїй родині й подзвонимо сріблом і навіть золотом услід твоїй тіні над могилою.

Я мовчав.

— Якийсь майстер аж давиться із самовпевненості й власного "велічія". Він брудними завулками кружляє вже мало не до царства небесного. А ми соромимось його лаяти, боїмося його за руку притримати — як же, ми люди тактовні, етичні, культурні!

Я мовчав уперто.

— Нащо чоловікові мідяки після смерті і навіть срібло та золото? І як тоскно дзвенять гроші по труні. Я ніколи їх не хотів би чути.

Ми виїхали вже з Києва і простували на Китаєво. Липневий день тільки-но розгорався, як безумний. Пил за нами підносився, як темне борошно, і помалу розтікався вгорі в повітрі, розтаючи й сідаючи. Ми їхали до Довженка, що знімав у Китаєві початок картини "Звенигора".

Довго мовчали, кружляли по передмістю. Автомобіль хурчав, шарпав. Здавалося, що він натомився дуже і зараз лусне.

— Людей, Василю Григоровичу, поділено на ґатунки. Ми належимо до найромантичнішого. Нас заїдає температура: холодно — ми в просі на печі гріємось, а потепліє — одігріємось і пісні виводимо. А... власне, про що ми хотіли говорити?

Василь Григорович дістав з кишені цигарку, запалив її, ховаючись од вітру, і подивився обабіч. Стояли жита рідкі й захудалі, — на вузьких смугах ніде й собаці заховатись. Тепле повітря текло в обличчя.

— Коли я бачу талановитий чорнозем — і росте на ньому буйне жито — я хочу ще більшого. Відберіть у цього багатія якихось речовин, додайте інших — і гай-гай — заховайся, американцю, із своїми конкурсами. Бронзою дзвеніли б і зеленіли царини. Проте я хотів про Сашка, вибачте, — про Довженка. Він такий напористий у роботі, що голову може свою закрутити. А люди навкруги нього падатимуть, як мухи. Мені його шкода, слово честі, шкода.

— Тому, що замориться і впаде?

— Цього не буде. Він ще не одному роги зламає, буквально й алегорично. Та немає йому підтримки. Працює він, як у пустелі. Отак стоїть чоловік, підіймає важке й величезне каміння і несе його геть з дороги, а ми ляскаємо його по плечах і, не допомагаючи, кажемо: "Маладець, старайся".

— Я розумію, Василю Григоровичу. Ви хочете, щоб навкруги Довженка зняти громадську думку, оточити роботу цього режисера нашою увагою і чекати на результати, що, на вашу думку, будуть, як урожай з чорнозему через інтенсивне господарювання?

— Не зовсім так щодо першої частини вашої фрази, але висновки ви зробили правильні. Ця людина глибоко оре: треба йому піднімати чересло час від часу і щоб леміш не так глибоко зарізався в землю. Зразу цілини не обробиш. Хай залишає сили ще не на одну оранку. Поле ж таке велике й тверде.

Ми вдвох посміялися з такого порівняння. Нам вчулося, як шумить отакий плуг, перерізаючи полинь та тирсу і кладучи полицею довгу скибку. Я поспішив продовжити розмову.

— Дозвольте мені розшифрувати ваші алегорії. (В. Г. згодився.) Ви хочете, щоб створити отакий гурток людей, що боліли б за українське кіно і, зокрема, за Довженка. Щоб позмивати з нашого кіно отих бездарних і злочинних піявок, що ссуть нас і гальмують розвиток культури.

В. Г. мовчить, попихкуючи цигаркою, мовчу хвилинку й я. Він проти гостроти виразів. Я починаю тоді говорити його мовою.

— До кобилячого табуна потрапить за родоначальника, через брак жеребців, віслюк. (Уявім собі, що кобили не битимуть його копитами.) Що ж буде згодом? Напівослячий рід. А коли десь приб’ється кілька ослиць по дорозі — то й цілком табун виродиться на ослів, буде миршавіти, дурнішати, і, зрештою, дзвінке іржання табуна перейде на осляче панічне схлипування і зойки.

Порівняння досить невдале, але ми обоє знову сміємося з нього.

— Я розумію, — каже В. Г., — віслюки в розумінні мистецтва. Це ті хахли, що й досі розуміють мистецтво кіно, як виявника тої дурної традиції пишно вдягнених довговусих козаків у шовки й оксамити, що махають красиво шаблями та булавами, красивих і нереально дурних. Це ті росіяни, що, кохаючись на фільмах типу "Ночи последней лобзание страстное", потрафляють поганим смакам хахлів, про яких, до речі, тяжко сказати, де вони й беруться.

Несподівано шофер запускає вгору довжелезний речитатив, і він довго ще висить у повітрі, доки ми з В. Г. віддаляємось від автомобіля по дорозі на Китаєво: луснула ресора.

Ми йдемо з насолодою. Я спостеріг, що всі степовики люблять ходити. Їсти не дай, а дозволь пройтися під небом, яке свою весняну прозорість поволі змінює на сліпучу смагу літа. Василь Григорович — це

архітектор, професор Кричевський, що працює з Довженком за консультанта й художника.

— От ми й пішли, — кажу я. — Вам не здається, що йти нам іще верстов чотири, коли не дожене нас автомобіль?

— Хай і не доганяє, — відповідає В. Г., — я звик більше ходити за своє життя.

Я з повагою мовчу. Ми обминаємо якихось старців-сліпців, що, почувши нашу розмову, роблять професійний вираз обличчя і згинають жалібно спини — вони були випросталися на самоті і йшли собі гордо степом, як люди.

— Віслюків у мистецтві, — починає В. Г., і я із здивованням констатую, що він продовжує почату думку, — зве всіх часів не бракувало. І зараз скільки вашого брата, словонасильників, розвелося на всім світі. (Ви, дядю, не ображайтесь, — додано було в дужках.) І нашого брата, художників, теж немала копа. Але що псує графоман? Папір та час у редактора. Що псує наш брат? Папір, знову-таки, або полотно та фарби. І все.

Я уявляю собі осляче копито в кіномистецтві. Воно займає цілий обрій!

— У нас в кіно обсяг псування значно більший. Від 20 до 100 тисяч грішми, плюс дискредитація української культури, плюс поганий вплив на організацію, на смаки робітничо-селянського глядача — кількох мільйонів людей. Не викидати ж картину, на яку витрачено стільки коштів!

— А хто ж має визначати придатність тої чи тої людини до кіномистецтва? Це штука тонка.

— Ви прекрасно самі розумієте, хто: українська радянська громадськість.

Ми обоє замислюємось над межами й плинністю цього визначення. Про це вже між нами говорено багато разів. Ми знаємо, що найталановитіша людина мусить зіпсувати одну-дві картини, доки можна визнати обсяг її таланту. Ми знаємо, що людина іншої культури, що не знає і не визнає культури української пролетарської, не може творити культуру українську в галузі кіно. Нам відомо, що українська радянська громадськість — це колосальна творча й контрольна сила, що може висунути творців до нашої галузі мистецтва.

Така громадськість — українська, радянська — хіба вона є в Одесі або в Ялті, де наші кінофабрики? Хіба громадськість столиці нашої знає кіно? Хіба можна викидати процес творення культури кудись у прикордонні смуги і здаля впливати?

Ми згадували розмови на кінофабриці в Одесі. Висловлювались люди, що тяглися до столиці. Висновки були: така велика культурна ділянка, "найважливіша з мистецтв", — за словами Леніна, — мусила бути лише в центрі української радянської громадськості. Тоді всі питання розв’яжуться самі собою.

Такі й подібні міркування обтяжували наші голови. Ми йшли, сходили на горбки все вище й вище, доки, нарешті, уздріли, на яких ми високих місцях. Обрій перед нами пішов кудись униз і в далечінь. Ми стояли наче вище од нього. І людська гордість охопила подорожніх. Ось він, Дніпро, унизу лежить на луках, наче безконечний шматок полотна, що його поклали білитись чиїсь руки на сонце!

Дніпро нагадав Шевченка, а цей — незмінні рушники, що ними прикрашають його бунтарську голову. Рушники!

— Попалити всі рушники, — каже В. Г. заклопотано. Наші думки збіглися, і висновки були ідентичні. Цікаво, як знімає Довженко запорожців? Ми перейшли село, ще один горбок і спустилися до монастиря, де була штаб-квартира знімальної групи. Тут нас наздогнав автомобіль і зупинився разом з нами коло будинків.

Довженка ми знайшли в лісі на горі над Дніпром. Він був у спортивній фуфайці без рукавів і в штанях за 2 крб. 40 коп. Він нас майже не помітив, зайнятий роботою. Ми стояли осторонь.

І тут почали виходити з кущів запорожці. Мене вразила спокійна жорстокість їхніх облич. Там, у кущах, вони із звичайних вантажників з Подолу перетворились на славетне козацтво. У цих лицарів був вигляд каторжників, що тікали і втекли з того світу до нас, грішних. Благородні риси обличчя кожного з них були попсовані шаблями, вітром і гріхами. Розрубаний навпіл ніс, зім’яте чоло, обламане вухо — і немало іншого, що не могло ніяк прикрашати візитних карток цих панів-молодців. Одіж була різна, тільки кожний козак небагато мав назв цієї одежі. Треба сказати правду — шапки на головах були у всіх. Але найбільшим франтом був один: він мав розкішну сукняну козацьку свиту, шаблю на свиті й пістоль, а під свитою — голе тіло й голі ноги. Я пригадав тоді жах руського майора Нікіфорова року 1749. Треба було дипломатничати з кримцями. Майор просив, щоб запорозькі депутати були "во всей готовности и убранстве, так, дабы перед татарскими депутатами не гнусны быть могли". Коли вже була небезпека, що й кримці можуть ізлякатися, стає зрозумілим Довженків підхід до нашого минулого!

Ми мовчки дивилися, як мчать на конях козаки і як їх знімає апарат "Рапід". На екрані все, що знімає такий апарат, рухається, як плаває. Ми потім, через пару тижнів, проглядали зняте. Коні та люди наче пливли по сухій землі. Вигляд облич і лінії тіл їхніх відбивали швидкий рух і сильний біг. А ми бачили ледве помітне пересування по землі. Цим режисер віддаляв нас у сиву давність, коли й життя текло помалу, і степ та земля були у нас безлюдні. Цими козаками, що скажено неслися, мало

посуваючись уперед, так було підкреслено безмежність, простір і дичину, що непомітно проймав страх і захоплення.

Та ми не були, однак, непомічені. Довженко підійшов до нас і міцно потис руки.

— Дивитесь за моїм кошем?

Ми засміялися, і нам приємно було сміятись, бо ми відчували тремтіння таланту в роботі товариша.

— Автори "Звенигори", Михайло Йогансен та Юртик, мабуть, бояться за мою гарячковість. Що мало, мовляв, залишиться їхніх ідей та фактів у картині. Але вони сказали словами свій задум, мені ж доводиться живими, конкретними, реальними або нереальними образами показати їхні думки. Ви розумієте, як це тяжко? Проте я знаю, чого хочуть автори. Легенду, конденсовану з усіх українських легенд, романтику, конденсовану з усіх романтик, і переломлення цього всього в нашій добі, в нашім будівництві, в матеріалістичнім світогляді. І дивною стане від цього вся легенда легенд. Чудною стане романтика романтик. І результати, вплив на психіку нашу, мусять бути несподівані. Я це конкретизував, як тільки може конкретизувати режисер кіно.

2

В Яреськах знімали братання на фронті, бій на селі року 1918—1919 та проводи новобранців на імперіалістичну війну.

Зранку фільмували бій на селі. Було кілька десятків кіннотників, два-три десятки селян з рушницями та баб. То знімали під тином, то галоп кінноти, то "крупно" постріли рушниць і гармат. Он на травці впав і лежить з розплющеними очима забитий. Тут пополохані корови, там підкрадаються тіні по землі. Я бачив згодом і цей епізод у змонтованому вигляді. Так правдиво й так хвилююче ще ніхто до Довженка не

передавав такого партизанського бою. Зовсім нема крові, — один-два забитих усього — а жах наче висить над усім селом, розпач і зойки. Наступає кіннота. Пил в’ється по порожній дорозі. "Залпи", що їх подано монтажно, дрібними шматками, — вони б’ють по нервах, як кулемет. Акомпанементом вриваючись у постріли рушниць, бухає і шарпається назад гармата. Друга. Перебігають двоє дорогу. Ще кілька людей поспішають. Гармати. Коло хати підняв ікону вгору чоловік. З льоху виглядає баба й дитина. Стукають двері повітки, в яку поховалися жінки. Знову постріли. Поодинокі. Групами. їх перебиває гармата, і кіннотники знову мчать.

Не можна навіть приблизно передати деталів бою. Коли я дивився — мені здавалось, що я сам у селі, на мене б’ють гаубичні батареї, я відчуваю завмирання й розгорання пострілів та метушні.

Довженко знімає з азартом, його помічники не чують під собою ніг. А ввечері, коли вся група спить, де хто впав, Довженко йде на ніч ловити рибу з місцевими селянами. Вони його знають, вважають за свого і називають "Сашко Петрович". Чи ловиться риба, чи ні, а переговорено буде багато дечого, і, ледве проспавши кілька годин, Довженко буде ліпити з них що схоче на черговім фільмуванні.

Ранок літній, бадьорий. За селом людей чепурять, одягають і надають їм потрібного вигляду. Мають фільмувати, як ідуть новобранці на війну.

Режисер біжить по дорозі. Він побачив когось, хто йому припав до душі. Край свого баштана стоїть дід, білий, гордий і велетенський. Він зіперся на палицю, тонку, як голобля. Він з-під руки дивиться вдалечінь і, здається, зараз ось-ось заговорить "старыми словесы трудных повестей". Йому багато років, біла борода в нього, а голос сильний і гучний, як труба. Він кричить на когось на другий кінець поля:

— А куди то ви, трам-та-ра-рам, скот запустили!

Довженкові ніяково. Він несміливо підходить.

— Діду, чого це ви так лаєтесь?

— А що я на них, трам-та-ра-рам, Богу молитимусь, чи що?

— Ви, певно, в солдатах були, діду?

— Аякже, був. Двадцять років був. Ой, били ж, як чорта в верші!

Приятельські стосунки налагоджуються. Діда запрошено снідати. За сніданком випивають по чарці. Дідові дають більше. І, п’ючи третю чарку, дід щоразу повторює нишком, наче про себе:

— Ну, дай Боже, щоб нам було що їсти й пити.

Як далі фільмували епізода з новобранцями, не дуже любить згадувати Довженкова знімальна група. На екрані це виглядало разюче-стройно. Сірий осінній день повис над краєм села. Стовпи телеграфу губляться за обрієм. Запилена дорога лежить зігнута і доганяє стовпи. З села йде юрба людей з клуночками, скриньками. Це новобранці. їхні ноги плутаються по пилюзі. Наче поранені всі в саме серце, або це — журавлиний ключ збився докупи і йде по землі помалу, як десь ходив у недосяжній глибині неба.

Гармошка ридає, виводить. Дехто танцювати пустився, більше для молодецтва, ніж для втіхи. Хтось наче й пісню почав. Але робиться це все по звичці, і здається, заревуть зараз усі, як бики, що їх женуть — женуть під ніж.

Позаду родичі й любі. Вони виплакали вже очі і стоять, похнюпившись і витираючи сльози. Режисер перед зніманням пограв на струнах плачу перед селянами. Поставив духову музику з жалібними мелодіями. Створив турботливі дотики розставання. Він досяг мети.

Знімальна група не любить згадувати тепер той день, бо всі вони плакали. Плакали селяни, плакав режисер, і сльози застигали в нього на щоках, свербіли очі в оператора Завелєва, одвертався чомусь В. Г. Кричевський.

3

Є таке місце в "Звенигорі": оповідання про напад варягів на слов’янське селище. Дівчина Роксана помічає це, б’є у било на сполох. Бій з варягами. Дівчина стає здобиччю варязького князя.

Треба було передати давнину й нереальність, історичний аспект і поважний пил віків, що лежить на таких подіях. Насамперед умовились із оператором про саму форму знімання. Треба було дати всі події в неясній млі, ніби за густим подувом туману. Повернути на потрібний кут усі площини дій. Настроїти акторів, примусити їх забути рухи сучасних людей.

Слов’янський епізод хвилює, як потертий, ветхий документ історії. Старе селище з кількох хат, круглих і невеликих, стоїть, наче на горбі. Чорне древлянське небо, серпанок туману над хатами, настороженість і тиша. Такі здається, що навкруги хижий і страшний світ, голодні звірі й вітер.

І ось із темряви вийшли варяги. Дівчина спить і прокидається. Вона нерухомо лежить і раптом, підскочивши, знову завмирає. Вибігає на дорогу. Вона вдивляється в темінь. Здається, що вона також несподівано зникне, як і з’явилась.

Дід сидить на долівці коло печі. Піч така завбільшки, як невеличкий казан. Дим іде просто в хату. Але піч, очевидно, загасла. Дід сидить нерухомо. Так і зараз ще сидять селяни біля кооперативів по селах: присівши на пальці ніг так, що коліна приходяться під руками. У діда руки витягнуті поперед себе і голова похилена. Відчуваєш близькість

такої пози до давніх дитячих років людства. Бачиш, що чоловік, гріючись, віщає пошану священному вогню й подяку.

Не видно, як дід прислухається. Але він раптом підносить голову. Руки його роблять якісь непевні рухи — він їх не помічає. А глядачеві здається, що дідова рука хоче відчути гілляку дерева, щоб подертися по дереву вгору й згори оглянути місцевість, де причаїлася небезпека.

4

Ми гуляли над морем. Вітру не було, але хвилі надбігали сильніш і сильніш. Шаруділо дрібне каміння, хвилі били в скелі й камінь. Треба було напружувати голос, щоб його чуло навіть власне вухо.

Василь Григорович показав мені на парусник, що відпливав од пляжу. Хвиля підкидала його вгору і обхоплювала водою — він занурявся носом у хвилю.

— Отак Сашко, як той парус. Випливе чи знову до берега повернеться?

— Сашко до берега не повернеться. Він скорше втоне. Цей його фільм може комусь подобатись чи ні, але з ним він одразу стане в перший ряд радянських кінорежисерів. Це ж його друга робота!

— Його п’ята робота висуне його в перший ряд європейських майстрів.

Ми промовчали, шукаючи заперечень. Тим часом ми вже минали пляж. Жива та прудка дівчинка пробігла повз нас. Купальний костюм на ній був чорний з червоною обшивкою. Вона виглядала, як дівчина і як мати. Ми задивилися на неї.

— Папаша, ходіть купатись.

Довженко стояв по коліна в воді і пробував рукою, чи холодне море біля ніг симпатичної купальниці.

Ми збігли на пляж, почали купатись, камінцями "перевозити бабу" і з розгону плигати по піску.

1927, серпень

[1] Пан міністр (франц.).