

ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ЯК ЕКСТРЕМАЛЬНА РЕЖИСУРА: РЕЦЕПЦІЯ ФРАНЦУЗЬКИХ І НІМЕЦЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ

Анотація. Наукове дослідження, що розглядає специфічну тему екстремального у кінематографі, за приклад може розглядати творчість О. Довженка. Вважаємо, що екстремальна ситуація – це таке ускладнення умов життя і діяльності, яке набуло для особистості особливої значущості і втілює у собі єдність об'єктивного і суб'єктивного, де об'єктивне — це край у складенні зовнішніх обставин і процес діяльності, а суб'єктивне — психологічний стан і способи дії у різко змінених обставинах, то це застосовне до творчості О. Довженка. Режисер творив на грані можливого, в екстремальних умовах тоталітаризму. Радянські дослідники в цей аспект не заглиблювалися. У статті проаналізовано висловлювання відомих зарубіжних дослідників кіно, які відзначали своєрідність кіномови О. Довженка. Усі кінознавці одностайні в тому, що Довженко — унікальний творець, одна з найсильніших особистостей в історії кіно. Присвячено увагу також аналізу виражальних засобів документальних фільмів Довженка, їх зв'язку із художньою творчістю.

Ключові слова: кінорежисура, Олександр Довженко, кінокритика, документальний фільм, кіномова, екстремальна режисура.

Аннотація. Научное исследование, касающееся специфической темы экстремального в кинематографе, как пример может рассматривать творчество А. Довженко. Если учесть, что экстремальная ситуация – это такое усложнение условий жизни и деятельности, которое приобрело для личности особую значимость и воплощает в себе единство объективного и субъективного, где объективное – это крайне усложненные внешние условия и процесс деятельности, а субъективное – психологическое состояние и способы действия в резко изменившихся обстоятельствах, то это вполне применимо к творчеству А. Довженко. Режиссер работал на грани возможного, создавая свои произведения в экстремальных условиях тоталитаризма. Советские исследователи, как правило, в этот аспект не углублялись. В статье проанализированы высказывания известных зарубежных исследователей кино, отметивших особую поэтичность, своеобразие киноязыка А. Довженко. Все исследования, посвященные Довженко, индивидуальны в одном — это уникальный творец, одна из самых сильных и притягательных личностей в истории кино. Также уделено внимание анализу выразительных средств документальных фильмов Довженко, их связи с художественным творчеством.

Ключевые слова: кинорежисура, А. Довженко, кинокритика, документальный фильм, язык кино, экстремальная режисура.

Summary. A scientific study that aims to illuminate a specific topic of the extreme in cinema might use the art of Oleksandr Dovzhenko as a perfect example. An extreme situation can be regarded as one in which the conditions of life and work has been severely complicated — to an extent in which that conditions acquire special importance for a person and embody the unity of the objective and the subjective. The objective in this case being the extremely problematic external circumstances and conditions of labor; the subjective is the psychological stance and one's actions in the situation that has changed dramatically. Both of that would be entirely applicable to Dovzhenko's life and art. The director worked on the verge of human ability creating his art in the extreme conditions of totalitarianism. Soviet researchers tended not to explore this aspect. The article analyzes the quotations of distinguished foreign movie researchers (such as Georges Sadoul, Barthélemy Amengual, Marcel Oms, Luda and Jean Schnitzer and others), who celebrated the special kind of poetic nature, the peculiarity of Dovzhenko's visual language. All the studies dedicated to the Dovzhenko agreed on one thing - he had been a unique creator, one of the strongest personalities in the history of cinema, and one of the most endearing. The article also pays attention on the analysis of expressive means in Dovzhenko's documentaries, and their relationship with his artistic creativity. The director was powerless facing the bloody Stalinist terror. This was an utterly dangerous, extremely intense, anti-human atmosphere, which compelled Dovzhenko to seek the answers in the art itself, in the extraordinary possibilities hidden within the means of expression of cinematic language. Worldwide critics reviewing Dovzhenko's art agreed on one thing: in their own way every one of them stated that the Ukrainian film director had been a completely new, unique, and revolutionary phenomenon in the history of world cinema. The poetic visual language of cinema he created is a test for politicians and conservative critics. The subtlety of how he violated the legalized aesthetic criteria of Socialist Realism, how he swept away all the established dos and don'ts, was unique and natural to Dovzhenko. In that regard, one can assess the innovation brought by Oleksandr Dovzhenko as an extreme feature in moviemaking.

Key words: filmmaking, Oleksandr Dovzhenko, film critic, documentary, film language, the extreme in movie directing.

Наукове дослідження, що стосується специфічної теми екстремального в кінематографі, як приклад може розглядати творчість О. Довженка. Якщо вважати, що екстремальна ситуація — це таке ускладнення умов життя і діяльності, що набула для особистості особливої значущості й утілює в собі єдність об'єктивного і суб'єктивного, де об'єктивне — це вкрай ускладнені зовнішні умови і процес діяльності, а суб'єктивне — психологічний стан і способи дії в різко змінених обставинах, то це цілком застосовно до творчості О. Довженка. Режисер працював на межі можливого, створюючи свої твори в екстремальних умовах тоталітаризму. Радянські дослідники, як правило, в цей аспект не заглиблювалися. Наведемо висловлювання про режисера теоретиків та істориків кіно різних країн, кінокритиків, що беруть до уваги аспект екстремального і вважають Довженка одним з найбільш емоційних, “чутливих” режисерів.

Жорж Садуль — один з найвідоміших істориків кіно, називав режисера поетом. Французький мистецтвознавець і кінокритик Марсель Омс (Marcel Oms) у 1968 р. опублікував велике і важливе дослідження про Довженка в цьому ж аспекті у французькому журналі “Revue premiere plan”. Ще один французький історик і кінокритик Бартелемі Амангаль (Barthélemy Amengual) небайдуже висловився про автора фільму “Земля”: “Треба бути поетом, а не критиком, щоб бути гідним говорити про найпрекрасніший у світі фільм — “Земля””. Також і німецькі кінознавці Люда і Жан Шнітцер (Luda u Jean Schnitzer), торкаючись минулих дискусій про значення Довженка у світовому кінематографі, писали: “Часто сперечаються: Довженко передусім режисер чи письменник? Письменники його приймають до свого кола, в той же час більшість кінорежисерів, починаючи з Ейзенштейна, вважають своїм”. Кінокритик Домінік Паїні (Dominique Païni) теж стверджує, що Довженко — “незамінний поет для кіномистецтва”. Ці висловлювання про Довженка зумовлено властивими йому делікатністю почуттів, пристрасністю натури, оголеного нерва і, відповідно, його поетичною розповіддю на екрані. Новаторська лірична кіномова Довженка виходила за межі жанрових і стилістичних критеріїв кіномистецтва того періоду. “Життя Олександра Довженка пояснює його фільми, і ми не можемо говорити про його діяльність як про кінорежисера, не торкаючись його людської та громадянської

сутності”. На нашу думку, саме Бартелемі Амангаль найглибше проник у сутність Довженкової творчості, в його поетичний стиль, визначив його особливе місце у світовому кіномистецтві епохи німого кіно, проголосивши: “Довгий час його називали і вважали третім у видатній історичній трійці: Ейзенштейн, Пудовкін, Довженко. Коли ми краще пізнали його фільми, треба було визнати, що він має бути першим. Тому й виникла необхідність переоцінки всієї його творчості”. Згідно з оцінкою французького журналу “Позитив” (“Positif”): “Довженко був найсвоєріднішим автором фільмів, і ця унікальність виявлялася в тому, що всі фібри його істоти формували живу тканину кожного його кадру. Пудовкін — перший час після революції драматизований, позбавлений конфліктів — закінчив пасивністю і пересічністю. Ейзенштейн зумів перенести свої естетичні конструкції в творчі шукання — у сферу інтелекту. Довженко не міг знайти жодної шпарини, і тому все його ество прийняло гру, в якій свобода стала його киснем”³.

Аналізуючи творчість Довженка, порівнюючи з творчою манерою інших режисерів тієї доби передусім зауважуєш: задум і його втілення в картинах Довженко знаходиться у структурі — в тканині одного кадру, а не в монтажній майстерності, як у Ейзенштейна. Відомо, що в Ейзенштейна головним елементом виразності, ударним засобом був монтаж, а в Довженка — він у самому змісті кадру, його “нутрошах”, його субстанції. Зображення мирно плине, але цей удаваний спокій завжди віщує драму. Бартелемі наголошував, що його картини наснажені почуттями: “...Довженко прямує всупереч ейзенштейнівському маршруту: від емоції — до почуття і від почуття — до ідеї”⁴.

Про чуттєвість Довженка нагадує нам і зауваження М. Омса, який посилається на слова Довженка: “Якби мене запитали, про що я думаю, наслідую сказати, що я б міг відповісти, як Курбетій пані, яка його запитала, про що він думав, коли писав картину: “Мадам, я не думаю, я охоплений емоціями”⁵. На відмінність творчості Ейзенштейна і Довженко звертають увагу і Шнейтцери, зазначаючи, що золота доба радянського кіно припала на епічний революційний час, бурхлива енергія якого вихлюпувалася на екран. Завдяки унікальній лексиці, що складається з фрагментів реального світу, своєму синтаксису, в основу якого покладена свобода асоціацій, кіномові Довженка вдалося ство-

рити поетичний реалізм⁶, піднісши його до рівня епопеї. І якщо Ейзенштейн намагався перевести абстрактну думку в ряд повторюваних епізодів-ієрогліфів (але це занадто інтелектуальні символи, які важко читалися: вони навіть часто проходили над головами глядачів), то в Довженка думка автора брала владу над екраном. Саме Довженкові судилося впровадити цю абсолютно нову й досі небачену складову: світ автора, виражений безпосередньо через відображення його думок, через його власне слово. Вже за часів німого кіно Довженко шукав шляхи діалогу з глядачем. Поява кіно звукового дала йому, нарешті, можливість висловитися безпосередньо — від себе особисто. Сьогодні така практика видається загальноприйнятною і так само законною, як flash-bac (зворотний кадр) або зсув часів (*temps melee*). Але для тієї епохи сміливість словесного вираження на екрані була екстремальною. Очевидно, що форма фільмів Довженка належала тільки йому, й усі спроби імітації неминуче призводили до провалу. Довженко збентежив, спантеличив усіх критиків, яким нічого не залишалось, як визнати особливий, довженківський шлях, який далеко відхиляється від методу соціалістичного реалізму. Цікаво, що й оцінка німецьких критиків збігається з думками самого Довженка, опублікованими у французькому журналі “Ревю Прем’єр План” (який цитує радянські наукові кінодослідження): “Документальність моїх фільмів згущена, сконцентрована, доведена в деяких моментах до останньої крайності; і, водночас, я пропускаю її крізь призму емоцій, які дарують їй життя, а іноді і промовистість”⁷. Саме тому, очевидно, дослідники Шнейтцери зробили висновок, що, як і Елюар, Довженко вважає, що “поет — це той, хто надихає”⁸. І, немов стародавні епічні поеми, його фільми — екстремально хвилюючі. Вони і справді надихають, передають глядачеві пристрасть поета.

Як відомо, Довженко був людиною емоційною, палкою, але й принциповою і багато в чому — максималістом. Читаючи його щоденники (“Олександр Довженко. Щоденникові записи”), дивуєшся, в якій напрузі, в яких душевних муках доводилося йому жити і творити: “Згадую диявольську пику, яку скорчив Берія, коли привезли мене до Сталіна на суворий страшний суд з приводу невдалих помилкових фраз, що проникли, за словами самого Сталіна, в мій сценарій “Україна в огні”. Витріщивши на мене очі, як фальшивий поганий актор, він грубо

гаркнув мені на засіданні Політбюро на початку сорок третього року: “Будемо вправляти мізки!”. Хто тільки не вправляв мені мізки, боже мій, кому тільки не клявся я у вірності партії та нашій соціалістичній батьківщині, які тільки ментори не повчали мене! “О, я знаю тебе! ...Грізно тикаючи пальцем і також люто витріщивши очі, вчив мене “друг Берії” Чіаурелі: “Ти вождю пошкодував десять метрів півочки. Ти жодного епізоду в картинах йому не зробив. Пожалів! Не хотів зобразити вождя! Гордість тебе заїла, от і пожинати тепер! І що твій талант? Тьфу, ось що твій талант... Він нічого не означає, якщо ти не вмієш працювати... Ти працюєш, як я: думай, що хочеш, а коли робиш фільм, розкидай по ньому те, що люблять: тут серпчик, тут молоток, там зірочка”, тут “перший маестро” почав навіть показувати мені, як саме треба розкидати серпчик і молоток, от чого я мало не провалився в землю від обурення, відчаю і відрази”⁹.

Екстремальність творчості, як і щоденного життя Довженка, полягала і в тому, що він перебував під постійним наглядом. Кращі його друзі або доносили на нього, або були доведені до самогубства, або були розстріляні — щоб залякати неподатливого режисера з Києва. Але Довженко не схилявся, не корився вказівці Господаря, він знайшов свій шлях, свою істину, свою атмосферу, свій світ, які приголомшують і бентежать одночасно! У нього була своя інтерпретація кіно. Повна свобода молодого режисера, який творив, як “соловей співає”, збивала з пантелику і критику, і його колег. Довженко переступав загальноприйнятую специфіку свого мистецтва і використовував навиворіт заборонені естетичні прийоми і напрямки. У самому розквіті “золотого століття” він скаржився на німоту кінематографу: в очах інших діячів кіно це було так само абсурдно, “як ніби художник скаржився на своє полотно, у якого лише два виміри, та ще й зміст його позначено несмаком”. Великий Німий — так величали кіно, було великим, бо було німим. Довженко нападав на нові традиції нового мистецтва і ніколи не припиняв цього, впродовж усього життя. Очевидно, що Олександр Довженко, кінорежисер і письменник — насамперед поет. Критика, яка звикла судити на підставі очевидних канонів, втрачає ґрунт перед творінням, яке вислизає від порівнянь”¹⁰.

Нагадаємо сцену, яка вразила глядача і критиків, у фільмі “Арсенал”, коли Іван б’є свого коня, а кінь

відповідає: “Не туди б’єш, Іване””. В одному цьому епізоді — весь Довженко з його метафоричністю, і елементами казки, і езопової мови, і сміливістю тексту, і дивовижною простотою і дохідливістю думки автора, і водночас — з вибуховим, бунтарським підтекстом!

Довженко ніколи не дотримувався напрацьованих канонів у кіно, завжди шукав свій стиль, свою форму самовираження, з якими б перешкодами це не було пов’язано. До речі, критики неодноразово звинувачували його у відхиленні від прийнятого на Першому з’їзді письменників у 1934 р. за єдиний напрям у мистецтві методу соціалістичного реалізму. Цей напрям поділяв всіх героїв на позитивних і негативних — Довженко був дуже далекий від такого примітивного поділу. Американський кінокритик Вожеле у книзі “Кіно як підривне мистецтво”¹¹, аналізуючи фільм “Земля”, писав, що Олександр Довженко — один з найглибших талантів російського кінематографу, людина, що знає, як позбутися банди пропагандистів та інтелектуалів, щоб піднятися до рівня візуальної поезії. Руйнування реального часу і простору сочиться в його фільмах так само, як у кіно сучасного авангарду — це вимоги поетичного мистецтва”. Не можна не звернути уваги на новаторську мову фільму “Земля”, її надзвичайну простоту, в якій відчувається незмірна глибина. “Земля” — естетично революційний фільм, так само бунтарски-зухвалий, шокуючий, як і більшість його робіт. Недарма дослідники Шнейтцери писали, що його фільми не вміщуються в жодні рамки, що український режисер порушив усі звичні межі: “Безперечно, що Олександр Довженко, кінорежисер і письменник, насамперед — поет”¹². Його фільми-поєми не підлягають жодній класифікації, вони унікальні, ні “більш чудові”, ні “менш чудові ніж”, а зовсім інші”¹³.

Реальність і поезія — дві протилежності, зазвичай не поєднувані, що знаходяться по різні боки. Сфера поезії — це фантазія, сон, мрія, що переносять нас у інший світ, далекий від сірої буденності, від конкретності буття. Але у фільмах Довженка реальний і поетичний світ з’єднуються, зливаються в одну тканину, як у казці. Довженко зумів поєднати антагоністичні поняття: він сам — і цивільний, антисталінський режисер, його поетика — реальна, а реальність — поетична; він агресивний, непримиренний, як у “Битві за нашу радянську Україну”, і миролюбний в інших стрічках. На початку

цього документального фільму чуємо голос за кадром: “Коли вщухне грім останніх зорядь, і аероплани накреслять у небесах слово “мир” усіма мовами...”¹⁴. У Довженка дійсність дуже лірична, пов’язана з любов’ю до української землі, соняшників, річки, батьківщини. До жорстокої правди Другої світової війни Довженко ставиться як поет-режисер, і цей важливий період його життя поки недостатньо досліджений. І щоб краще його проаналізувати, звернемося до його творів і документальних фільмів цих років.

Війна залишила невиліковну рану у свідомості мільйонів. Побачене і пережите на полях битв стало потрясінням для режисера, він сам про це пише у 1941—1943 роках у сценарії “Україна в огні”. Цей сценарій, як відомо, став причиною багатьох проблем в подальшому житті і творчості кінорежисера. Відомо так само, що конфлікт із владою дійшов до того, що його звинувачували у націоналізмі й сепаратизмі, що загрожувало Довженка розстрілом. Про це констатують Шнейтцери: “Тон і форма звинувачень були незаслужено грубі й надовго поранили Довженка”¹⁵. Ці звинувачення, найімовірніше, й послужили причиною, що фільм з такою назвою не з’явився. Іронічна фраза одного невідомого французького журналіста точно передає невдалу хитрість майстра. “Вогненні роки” (саме так було перекладено французькою мовою назву сценарію “Україна в огні”) — це демонстрація того, як “режисерові не потрібно ні брати участі у зйомках свого фільму, ні стежити за ним, щоб вийшов шедевр, в якому відбивається його особистість”.

Без сумніву, це трагікомічне зауваження точно характеризує кошмарне становище, в якому перебував режисер. Але він був безсилий перед кривавим сталінським терором. Ця надзвичайно небезпечна, екстремально напружена, антилюдська атмосфера змусила Довженка шукати вихід у самому мистецтві, в незвичайних можливостях засобів виразності кіномови. Оms зазначав: “Соняшники “Землі” — це лейтмотив “Битви за Україну”. Нам було невідоме ім’я режисера цього документального фільму, але ми його впізнали завдяки цій квітці, як археолог по вушній раковині впізнає майстра XV століття. Соняшник, що гоїдається над хвилями моря пшениці, соняшник у вогні, соняшник, що схилився до жіночих трупів з оголеними стегнами, соняшники, що тремтять від оглушливої канонади “Катюш”, соняшник — символ України, як жайво-

ронок — Франції або кленовий лист — Канади”¹⁷.

Заслугують на особливу увагу також авторські коментарі у фільмах Довженка, оскільки це одне з відкриттів у використанні виразних засобів в кіномистецтві. Ці коментарі побудовані як діалог автора і глядача. “Подивіться на них! Ось вони — гітлерівці, ганьба людства...”; “Ось ганьба людства. Дивіться. Ненавидьте проклятих вбивць наших дітей... Не забувайте, що не прощасте жодної материнської сльози!”; “Ось вже перший рятівник вривається в місто, перші вісники звільнення. Але чому немає зустрічі? Де народ? Де радісні натовпи веселих киян?” От що зауважує з цього приводу Шнейтцер: “У Довженка голос за кадром стає новою складовою, вростає в поліфонію фільму, збагачуючи зображення і продовжуючи його. Виходячи з цього, Є. Габрилович стверджував: “Довженко переступив бар’єр. Усупереч всім укоріненним традиціям, він ввів у мистецтво кінематографу силу слова”¹⁸. Довженко зумів обійти сталінський цензурний апарат.

Цей фільм оповідає про Другу світову війну на території України в період з 1941 по 1943 роки. В образотворчому ряді широко використані довоєнні радянські та німецькі архівні дані (документальні хроніки), а також матеріали, зняті 24-ма операторами під керівництвом Довженка на полях битв. Матеріалу було достатньо для режисерської свободи у виборі планів, контрастних кадрів — впровадженням в тканину картини серця художника, обпаленої болем за свій народ. Щоб висловити цей біль, режисер шляхом монтажу протиставляє кадри довоєнного мирного життя кадрам жахів війни. Але як? Ми милуємося довгими кадрами українських полів з хвилями пшениці, бачимо щасливих жінок на збиранні врожаю, чуємо їх дзвінкий сміх, піднімаємо погляд на світле безхмарне небо, мелодія української пісні так і ллється в душу... Це щастя, ця втрачена мрія тривають більше п’ятнадцяти секунд в одному епізоді — Довженко буквально захоує нас у цих людей, красу цієї землі, їх голосів. Таке саме відчуття дає план, де український хлопчик у вишиванці читає вірші рідною мовою... і раптом — німецький бомбардувальник, страшніший за смерть, підриває, вбиває, знищує...

Два улюблені мотиви Довженка — соняшники і українська пісня — лейтмотивом проходять у цій картині, втім, як і в усіх інших. Але їх використання в цьому фільмі про війну виконує не тіль-

ки контрапунктну функцію, а й вселяє зрозумілу думку режисера про його коріння, його невичерпну й непереможну любов до української землі та її народу. В жодній картині йому не вдалося стати радянським режисером, він скрізь — син українського народу, люблячий і коханий. І як говорить арабське прислів’я: “Чим посудина наповнена, те з неї і ллється”. Соняшник у Довженка — це не просто улюблена квітка, символ України, він — живий персонаж, один з головних героїв.

На 23 хв. 08 сек. фільму — загальний план: поле струнких, рівно вишикуваних соняшників, крупний план — “голова квітки” падає “з плечей”, як у вбитого солдата. У глибині цього ж кадру гуркоче артилерія, а на передньому плані — тремтячі від страху соняшники. Зображення соняшників повторюється більше десяти разів. Коли ми бачимо соняшники у вогні, то розуміємо: це горить Україна. У тісному середовищі соціалістичного реалізму, де відомі символи використовувалися у свідомо відомих цілях, квітка соняшника в Довженка трактувалася як зухвалий виклик — адже квітка стала центром, а не Сталін.

Довженко, може, не цілком усвідомлено, йшов на конфлікт: замість радянського гімну або пісень про Сталіна лунає українська пісня, монтаж точно б’є в ціль: ось солдати в траншеях задушевно співають рідну українську пісню під акордеон (кадр настільки вражає, що видається — це художне кіно); з’являється вантажівка, важко тягне гармату, виходить з плану. І одразу в наступному кадрі: німецькі літаки бомблять соняшникові поля, неначе соняшники — жива армія. Довженка дивно вільно зіставляє в монтажі кадри миру і війни, минулого і сьогодення, що ніяк не порушує логіку фільму. Монтаж, абсолютно незвичайний, зухвалий (для тієї епохи), автор змішує часи, без підготовки переходить від сцен тортур до веселих кадрів минулого, від задоволених облич окупантів до поля, де замерзають їхні трупи”¹⁹.

Кожне слово в коментарі надзвичайно вагоме, має глибокий сенс. У Довженка за виразністю і впливом коментарі дорівнюють до образотворчого ряду. Наприклад, на тлі моторошної сцени мертвих тіл українських жінок і дітей у загальній могилі і німецьких солдатів, які сміються, лунає голос коментатора: “Ось ганьба людства. Дивіться. Ненавидьте проклятих вбивць наших дітей... Не забувайте, що не прощасте жодної материнської

сльози!» У Довженка голос за кадром став новою складовою фільму. Він вростає в поліфонію фільму, збагачуючи зображення і продовжуючи його. З огляду на це, Є. Габрилович констатував, що Довженко: «Сценарій Довженка — істинно революційний, він сприяв появі так званого слова з екрану (голоси за кадром. — *Прим. авт.*), з відкриття якого почався злам у мистецтві кінематографії»²⁰. У цьому суть Довженкового почерку.

Зі сказаного вище можна зробити такі **висновки**. Усі зарубіжні дослідження, присвячені Довженкові, одноставно констатують: це унікальний творець. Довженко — одна з найсильніших особистостей в історії кіно, також з тих, хто найбільше

підкорюють. Оцінки творчості Довженка критиків світового масштабу збігаються: кожен з них по своєму довів, що український кінорежисер — абсолютно нове, унікальне, революційне явище в історії світового кіно, що створена ним поетична образотворча мова кіно — це тест і для політиків, і для консервативних критиків. На закінчення зазначимо, що порушувати узаконені соцреалізмом естетичні критерії, а ще точніше — руйнувати, громити всі усталені норми та встановлені межі — для Довженка було його неповторним і природним. З огляду на це, цілком закономірно назвати новаторство Олександра Довженка екстремальним.

Примітки:

¹ Barthelemy Amengual. Dovjenko. — Edition Scghers. — 1970. — P.60

² Schnitzer Luda et Jean. Dovjero. — Editions Universitaires, 1966. — P. 7–8.

³ Barthelemy Amengual. Le maître au tournesol: Alexandre Dovjenko. — Edition Cinematheque francaise, 1999. — P.9.

⁴ Barthelemy Amengual. Dovjero. Cinema D'aujourd'hui 60. — Editions Schers, 1970. — P.8.

⁵ Barthelemy Amengual. Dovjero. Cinema D'aujourd'hui 60. — Editions Schers, 1970.

⁶ Amengual Barthelemy. Le maître au tournesol: Alexandre Dovjenko, — Edition Cinematheque francaise, 1999. — P. 11.

⁷ Ciment Michel. "Positif", — 1972. — P. 81–82.

⁸ Barthelemy Amengual. Le maître au tournesol: Alexandre Dovjenko. — Edition Cinematheque francaise, 1999. — P.16.

⁹ Oms Marcel. Aleksandre Dovjenko // Revue Premier Plan, — 1968. — N44. — P. 13.

¹⁰ Schnitzer Luda et Jean. Dovjero. — Editions Universitaires, 1966. — P. 9.

¹¹ Oms Marcel. Aleksandre Dovjenko // Revue Premier Plan, — 1968. — N44. — P. 105.

¹² Schnitzer Luda et Jean. Dovjero. — Editions Universitaires, 1966. — P. 7, 8.

¹³ Александр Довженко. Дневниковые записи. Щоденникові записи. — Харків: Фоліо, 2013. — 879 с.

¹⁴ Александр Довженко. Дневниковые записи. Щоденникові записи. — Харків: Фоліо, 2013. — С. 708.

¹⁵ Schnitzer Luda et Jean. Dovjero. — Editions Universitaires, 1966. — P– 7,8

¹⁶ Vogel Amos. Le cinema art subversive. — Edions Buchet/Chastel, 1977.

¹⁷ Vogel Amos. Le cinema art subversive. — Edions Buchet/Chastel, 1977. — P. 37.

¹⁸ Schnitzer Luda et Jean. Dovjero. — Editions Universitaires, 1966. — P. 7.

¹⁹ "Битва за нашу советскую Украину", 1943, реж. Ю. Солнцева. Автор. А. Довженко, Центральная и Украинская студия кинохроники.

²⁰ Schnitzer Luda et Jean. Dovjero. — Editions Universitaires, 1966. — P. 134.