

УДК 791.31:316.347

ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ (за матеріалами творчої спадщини Олександра Довженка)

Сергій Тримбач

У статті розглянуто особливості еволюції Олександра Довженка – від передвоєнних отождень себе і свого погляду на світ з державою та державним утопічним міфом до суттєвої індивідуалізації себе і народного тіла, народної душі, відсторонення від державницької міфології.

Ключові слова: ідентифікація, криза ідентифікацій, автор, творча поведінка.

В статье рассматриваются особенности эволюции Александра Довженко – от предвоенных отождествлений себя и своего взгляда на мир с государством и государственным утопическим мифом к существенной индивидуализации себя и народного тела, народной души, отстранения от государственнической мифологии.

Ключевые слова: идентификация, кризис идентификаций, автор, творческое поведение.

The peculiarities of the evolution of Oleksandr Dovzhenko – from pre-war identification of himself and his conception of the world with power and state utopian myth to substantial individualization of himself and the national body, the national soul, removal from state mythology are considered in the article.

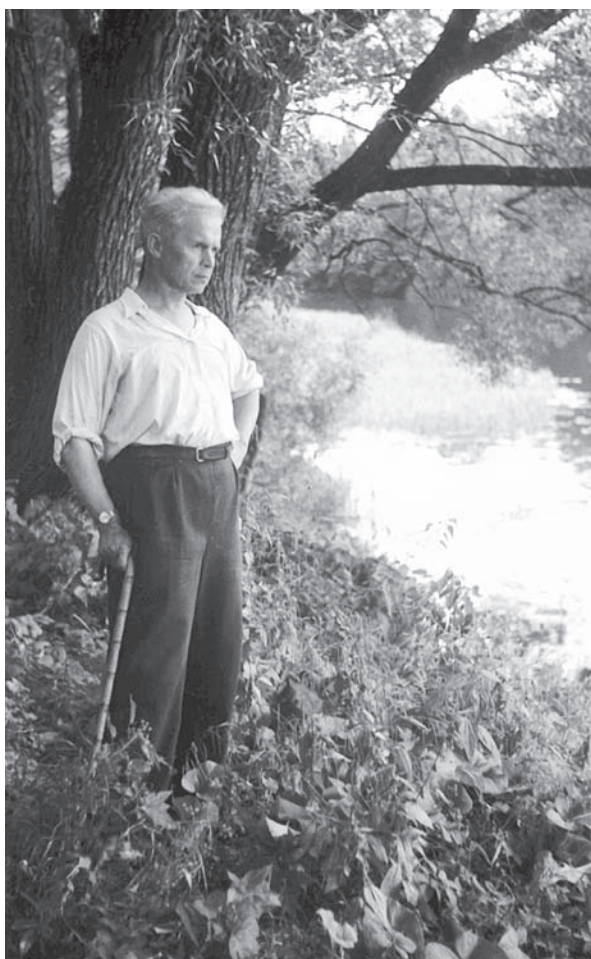
Keywords: identification, crisis of identities, author, creative behaviour.

Доволі тернистий, а часом просто драматичний шлях Олександра Довженка-митця і громадянина багато в чому пояснюється через поняття «творчої поведінки», колись запропоноване російським письменником Михайлом Пришвіним. Ідеться про певний спосіб програмування своєї життєвої, світоглядної позиції, вироблення конкретних стратегій – через діалогічний контакт з актуальними культурними дискурсами. У 1920–1930-х роках, коли йшлося про створення, а чи то пак Відродження (ключовий мислеобраз тієї епохи) України як грандіозного національного проекту (суголосного Шевченковому), Довженко й ідентифікував своє авторське «Я» зі стратегією реалізації того проекту. Завданням було створити візію українського майбутнього, зокрема й через прозирання епічного минулого. Автор виступає як посередник – через залучення особистого, інтимно прогрітого матеріалу, і відтак мало не у кожному персонажеві пізнається силует родинного життя. Таким був механізм ідентифікації з матеріалом, який подавався в русі до майбутнього, нехай і з виразними рисами утопії: недосконалість сучасного життя потребувала радикального втручання носіїв істини щодо історичних трансформацій (майже неодмінно – месіанського стибу). Для того,

аби краще зрозуміти походження і особливості діалогу з різними дискурсами, належить залучити й інші, особистісні супутні стратегії, які витворювали контекст доби.

У 1930-ті роки, опісля «благовісного» порятунку Довженка Сталіним (митця мали заарештувати, і його подальша доля навряд чи відрізнялася би від того, що сталося з Миколою Кулішем та Лесем Курбасом; втручання Сталіна справді залишило Довженкові життя) проект «Сонячної України» (одне з Довженкових визначень, в якому позначилися, зокрема, сліди концепції Ренесансу, що гряде зі Сходу, Освальда Шпенглера) дістає своєрідного «підсвічення» іншим «сонцем», язичницьким за походженням Вождем і Навчителем. Події Другої світової, Великої вітчизняної воєни призвели до доволі радикальної зміни авторської стратегії. Довженко ідентифікує себе з народом і, по суті справи, заперечує позитивну роль Держави і її Отця. Це виявилось і в намірі залишити кінематограф (про це свідчать листи Довженка 1941–1942 рр.), сферу індустріального продукування мистецьких текстів і розпочати роботу письменника, продукувача Слова, що розуміється як органічний чинник народного життя. Звернення до жанру щоденника стало засобом ідентифікації себе з народ-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ



О. Довженко під час зйомок кінофільму «Мічурін». 1948 р.

ним тілом і народним словом, а після конфлікту зі Сталіним і його критики кіноповісті «Україна в огні» 1944 року – ще й формою приватного протистояння, доволі жорсткого внутрішнього діалогу з владою (попри реверанси вбік вождя).

Однак у повоєнний період Довженко змушений іти шляхом компромісів з державою та вищими державотворцями. Він прагне долучитися, ідентифікувати себе з носіями стратегій розвитку країни, відтак з'являються задуми й тексти, в яких подано доволі ідилічний образ єднання «партії влади і народу». Водночас у кіноповістях «Земля» і «Зачарована Десна» (1950-ті рр.) знову відчутно опору на особистісний, родинний світ – Україна постає в образі сім'ї, де в кожному персонажеві прозирається історія роду й відтак народу. Майбутнє дістає форму фантазмагорії (на-

черк сценарію «В глибинах космосу»), майже очищеної від «земного» й «тілесного».

Довженко лишається втіленням українського митця, якому вдалося здолати тяжіння національного ґрунту й водночас запропонувати привабливі та художньо потужні проекти розвитку народного життя. У ті моменти свого творчого і громадянського життя, коли він втрачав ідентифікацію й віддавався чужим для нього, надто одержавленим (чи «оцерковленим» новим партійним «храмом») стратегіям, він втрачав самість і відтак самого себе як особистість. Однак ж, у підсумку, встояв – і тим запропонував нащадкам своє життя як життє: для наслідування й заперечення, для хвали й хули. Магнетизм його особистості ніяк не слабшає з часом – по недавній з'яві «Щоденникових записів» це виявилось знову, вже на новому рівні осмислень і почувань.

Трансформація авторської ідентифікації О. Довженка в роки війни

Окреслимо еволюцію. Початок війни означив кризу ідентифікації. Вона виявилася в Довженковій відмові (хоч і тимчасовій) від кіно, прагненні стати літератором, бути з народом. Це, вочевидь, маргінальна позиція, яка дозволяла митцеві отримати свободу від усучіль цензурованого індустріального виробництва. Заявлений намір – бути з народом, а не з державою, яка повністю відривається від народу. У хвилини державного свята, роковин так званої Великої Жовтневої соціалістичної революції і пишного державницького параду на Красній площі Довженко (у щоденниковому записі від 7 листопада 1946 р.) вилітає зі своєї московської квартири (парафраз Шевченкового «Сну») і – «Я лину на Вкраїну, заглядаю у вікна убогих хатин, де вдови сумують і діти, де пухне од голоду народ». А на Красній площі «почався врочистий марш! Чіткий крок. Бездоганна стройова виправка... Скільки людей помре в сьому році?»¹.

Отже, красномовне відсторонення від державницької пропагандистської машини, до якої й сам був причетний, і демонстративна ідентифікація себе з народом, що

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

бідуює, що у черговий раз балансує над прірвою (знову голод, уже повоєнний). Та й спосіб визволительства народу з-під ярма гітлерівської неволі описується Довженком (у тих самих «Щоденникових записах») більш ніж виразно. Радянські вояки нерідко поводять себе так, наче вони не визволителі, а новоявлені тюремщики, які прийшли за тим, аби уярмити злочинців, що перебували на окупованій території і тим самим виявили свою «гнилу сутність».

Не щадить Довженко й інтелігенцію, передусім письменників – вони втрапили в повну залежність від держави і більшовицького царя-батюшки. У Довженка чимало іронічних записів щодо вітчизняної інтелігенції – війна таки показала, хто є хто. До прикладу, 6 жовтня 1943 року він записує: «Мав бесіду з сентиментальним Іудою Іскаріотом Л. Він уже влаштувався у Москві і розігрує перед дурноголовим Большаковим вірного сина українського народу, ображеного Довженком. А йому, собаці, хочеться жити в Москві, їсти обіди в українському (в їдальні) Раднаркомі і розігравати роль Довженкової жертви. Яка мерзота!».

Інтелектуали, а власне письменники, які традиційно уявлялися невід'ємним складником народу («плоть від плоті»), насправді виявляють себе нічим іншим, як «гвинтиком» державної машини. Такою є прикра Довженкова констатація, яку він не раз викладає в «Щоденникових записах».

У записі від 3 листопада 1943 року перераховується розмова з одним з керівників держави. «Говорили про “Україну в огні”. Я розповів йому, як її бояться друкувати через те, що в ній є критичні місця. Як блюстителі партійних чеснот, чистоплюї і перевиконавці завдань бояться, щоб не збаламутив я народ своїми критичними висловлюваннями.

Він дав мені згоду на те, аби видрукувати “Україну в огні” всю цілком і негайно».

Про рівень довіри до Довженка говорить і те, що, судячи з того самого щоденникового запису, він говорив «про війну, про “стиль” визволення. Я розповів йому про наших армійських дурнів, у яких немає любові і співчуття до народу, про тупих районщиків, про підозру, арешти та інше не-

потрібне і шкідливе». А ще про те, як треба реформувати життя на селі у повоєнний період. Дати кожній селянській родині по гектару землі, «щоб було де працювати підліткам, дітям чи дідам з бабами, чи й собі у вільний від колгоспу час». Відповідь можновладця, зафіксована митцем, була такою: «Те, що ви пропонуєте, т. Довженко, зовсім не єресь. Признаюсь, ми справді мало займалися продумуванням цього питання <...> Але я думаю, що можна вашу ідею здійснити, можна дати й гектар. Це не суперечить ні принципу влади, ні принципу колективізації».

Підбадьорений режисер вирішує: «Займуся цим питанням детально і напишу т. Сталіну доповідну записку. І Хрущову». Власне, Хрущову він не раз викладав ідеї подібного стибу і не раз був ним підтриманий. Утім, керівник республіки найбільше полюбляв розмови про дурнів. Зрозуміло, чому: бо так найлегше пояснити причину недоробок в організації життя і праці. «Дурень голова колгоспу, – записує Довженко зміст однієї з розмов, – і є основною причиною бідності. Микита С. [Хрущов. – С. Т.] любить цю тему. Він говорить про неї часто і завжди цікаво. Він оживає, коли торкається питань землі» (5 листопада 1943 р.). Наступний запис такий: «Ми в'їжджали в Київ з М. С. Хрущовим удень 6 листопада 1943 року. Се було в день визволення». Чим далі вглиб України просувалися радянські війська, тим натхненніше вів розмови про грядущу реформу політичної та державної машини Довженко. По суті справи йшлося про роздержавлення, звільнення народу від надмірної його ідентифікації з державою, її машинерією (не випадковим був культ машини, що сягнув свого апогею у 1930-х рр.). І, судячи з усього, тим настоженіше ставилися до цього «батьки нації». Народ, якому в роки війни дозволили деякі вольності, знову почали заганяти в державні рамки, у державну уніформу.

Україна визволялася, кінець війни ви-мальовувався все реальніше, ліберальним поглядам треба було класти край. Грім прогрімів невдовзі після визволення Києва. Довженко знаходить свою матір і дізнається про смерть батька в часи окупації.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Повертається до столиці. 26 листопада у щоденнику з'являється запис: «Сьогодні я знову в Москві. Привіз з Києва стареньку свою матір. Сьогодні ж узнав од Большекова [тодішній керівник кінематографічної галузі. – С. Т.] і тяжку новину: моя повість “Україна в огні” не вподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і постановки».

Новина, що там казати, була надважкою – Довженко вже звично покладався на підтримку Сталіна, розраховував на неї. Значить, будуть бити і бити навідліг. «Тяжко, – цитую той самий щоденниковий запис, – і тоскно. І не тому тяжко, що пропало марно більше року роботи, і не тому, що возрадуються вразі і дрібні чиновники перелякаються мене і стануть зневажати. Мені важко од свідомості, що “Україна в огні” – це правда. Прикрита і замкнена моя правда про народ і його лихо. Значить, нікому, отже, вона не потрібна і ніщо не потрібно, крім панегірика». «Прикрита і замкнена!» Та навіть така не є потрібною, ба навіть шкідливою.

Того самого дня, 26 листопада 1943 року, записи в щоденнику продовжуються – вочевидь, Довженкові треба було розрядитися від надто вже енергоємної новини. Він думає про батька, який, «умираючи в Києві од голоду, од голодної водянки <...> не вірив у нашу перемогу і в наше повернення. Він вважав, дивлячись на колосальну німецьку силу, що Україна загинула навіки разом з українським народом».

Не випадковим є той запис. Бо це формулювання не стільки батькових, скільки власних почуттів. Це йому, Олександрові Довженку, так видавалося, що Україна зависла на краю страшної прірви, в яку вже валяться безповоротно мільйони людей. І розмовляючи з матір'ю про останні стражденні дні батька, він ще раз поринав у власні переживання. Бо ж батько «думав, що ми житимемо усе своє життя по чужих країнах», він «проклинав Сталіна за невміння правити і воювати, за те, що мало готував народ до війни і віддав Україну на розорення Гітлеру, нагодувавши перед тим Німеччину і помігши їй підкорити собі Європу».

Записуючи ці рядки, Довженко не міг не розуміти, що лишень одне таке слово, про-

читане чужими очима, могло стати для нього смертельним. Однак ж записував, не знаходячи жодного виправдання для вождя «всіх народів». По суті справи документував звинувачення, до змісту якого приєднувався беззастережно. Батькові прокльони – цитую той самий щоденниковий запис – «на голову Сталіна були безупинні і повні страждань і розпачу. Він бачив у ньому одну причину загибелі свого народу, бачив крах своїх старечих надій на добро, крах сподівань на добробут народу після великих понесених жертв і трудів, і, безумовно, цілком вірно відчував, якщо не знав по-науковому, гниль нашого виховання і всю мерзоту моральної невідповідності до війни».

Ні, не батькові це розмисли, а синові. Це постійні думки його, це той суд над системою, витвореною Сталіним і більшовицькою партією, яка й призвела до національної катастрофи українців. Бо ж Довженко справді мислив здебільшого в масштабах своєї нації. Він, хто й сам приклав руку до творення тієї системи, тепер жахнувся того, що сталося. Гине Україна, і смерть батька від голоду і холоду – тільки один із трагічних моментів того, що відбувалося. «Шість днів він лежав непохованим, поки мати не зробила йому гроб, продавши рештки своєї одежі, і не одвезла його, стара, самотня, кинута всіма, на кладовище <...> Його вигнали з моєї і сестриної квартири німці і навіть сильно побили, так сильно, що він довгий час ходив увесь синій од побоїв. Його було пограбовано, обкрадено і вигнано на вулицю. Батькове життя – це цілий роман, повний історичного смутку і жалю».

Образ батька – це ідентифікатор національної катастрофи. І не випадково рідний, природний батько таврував батька державного, який багато в чому й спровокував катастрофи, що мають неприродне походження. Сама держава не є частиною природи й відтак ворожа останній: такою, по суті, є Довженкова констатація, явлена в протиставленні образів двох батьків – рідних і політичної нації.

Власне, кіноповість «Україна в огні» й вибудовано на протиставленні народного й державного життя. Біда народна є наслідком надмірного одержавлення життя,

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

вторгнення держави в найінтимніші моменти особистісного. Це не могло пройти непоміченим, хоча спершу деякі можливо-владці, передусім керівник української партійної організації М. Хрущов, сприймали текст кіноповіді як певну програму перебування країни і саме в напрямку зменшення тиску держави, у чому справедливо бачилася одна з причин корінного перелому у війні з Німеччиною. Однак ж так тривало недовго. «Заборона "України в огні", – записав Довженко 28 листопада 1943 року, – сильно пригнобила мене. Ходжу засмучений і місця собі не знаходжу. І все ж таки думаю: хай вона забороняється, бог із ними, вона все одно написана. Промову виголошено. Я знаю, наскільки похитнеться добре до мене ставлення зверху. Може, я ще й поплачуся якось за це. Але я вірю, що, не дивлячись ні на що, не дивлячись на громадянську смерть, "Україна в огні" прочитана, і буде на Україні через оце саме десь якось недозагублено не одну сотню людей. Я вірю в це, і ніщо не зіб'є мене з цієї віри».

Як бачимо, майже цілковита упевненість у близькій смерті межує із затаєною надією, що, може, якось обійдеться. Та головне, вибудовується лінія самооборони. Згідно зі своєю філософією щодо ролі мистецтва Довженко переконаний: його витвір є жестом рятівним для нації, народу. А те, що доведеться постраждати... Так він же пророк, страждання є чимось абсолютно необхідним, аби ще раз ствердитися в цій іпостасі.

Ні, звісно, щось подібне прямо не формулюється... Більше того, Довженко сам відмітає думку про якусь штучність власної поведінки. «У цьому оповіданні, – пише він того самого 28 листопада, – я якось напівсвідомо, себто цілковито органічно, заступився за народ свій, що несе тяжкі втрати на війні. Кому ж, як не мені [такі проговорюється щодо відчуття власного месіанства! – нагадує Шевченкове "я на сторожі коло них поставлю слово". – С. Т.], сказати було слово на захист, коли отака велика загроза нависла над нещасною моєю землею». А далі уже прозаїчніше мотивування: «Україну знає лише той, хто був на ній, на її пожарищах сьогодні, а не по газетах чи салютах обчислює її перемоги, втикаю-

чи паперові прапорці у мертву географічну карту. Смутно мені».

Довженко надто добре знає ідеологічний ландшафт, а відтак доволі чітко визначає майбутні звинувачення: «Мене обвинувачуватимуть в націоналізмі, в християнстві і всепрощенстві, будуть судити за нехтування класової боротьби і ревізію виховання молоді, яка зараз героїчно б'ється на всіх грізних історичних фронтах. Але не це лежить в основі твору, не в цьому річ. А річ у жалю, що погано здали ми Гітлерюзі проклятому свою Україну і звільняємо її людей погано. Ми, визволителі, всі до одного давно вже забули, що ми трохи винуваті перед звільненими, а ми вважаємо уже їх другорядними, нечистими, винуватими перед нами дезертиро-оточено-притосовуванцями. Ми славні воїни, але у нас не вистачило звичайної людської доброти до своїх рідних людей».

Колізія, яка триває досі. Ті, хто почуватиметься носієм державних цінностей, чеснот загалом, ставляться до усіх інших як до своєрідних «нелюдей». Воював в УПА? А проти кого, пам'ятаєш? Отож-бо й воно – проти Держави, проти нас, вояків Червоної армії. Отже, злочинець... Був на окупованій території? Значить, поза сферою держав-



О. Довженко на коні . 1920-ті рр.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ного впливу, все одно, що на Марсі. Чому за радянсько-комуністичних часів такою подією був мало не кожен виїзд громадянина Країни Рад за кордон (або «бугор»)? Та тому, що людина одривалася від державного ґрунту і летіла в незвідані світи. А там, поза зоною державного тяжіння, хто знає, що може з нею трапитися. Відтак громадян, що виїздили бодай на тиждень, інструктували, як космонавтів, попереджували про всілякі страшні небезпеки для їхнього духовного здоров'я. Та й у поїзді не полишали без контролю – обов'язково приставлялися спецслужбовці, вкупі зі сексотами. Не доведи Господь щось сказати не те, чи зробити – вікно в іноземні світи закривалося назавжди.

Довженко – і в «Україні в огні», і в своїх висловлюваннях, що ретельно фіксували спецслужби, – відтворив ситуацію повної безправності громадянина перед державним монстром та його носіями. Просто війна випрозорила сенс того, що витворилося впродовж 1920–1930-х років – замість країни, де забезпечено права і свободи людей, дістали державний устрій, з яким важко конкурувати навіть кріпосницькому ладу. Людське життя перестало являти взагалі яку-небудь цінність – мільйони кидалися у жахливу воєнну піч, ніби дрова. Драматичного 28 листопада 1943 року Довженко переповів у щоденнику розповідь Віктора Шкловського про так звані «чорно-свитків». Ішлося про те, «що в боях загиває велике множество мобілізованих на Україні звільнених громадян <...> Вони воюють у домашній одежі, без жодної підготовки, як штрафні. На них дивляться, як на винуватих». Що це, коли не фашизм? Людей просто нищили, женучи у бій без зброї, без найменшої виучки. І ті, хто гнав «чорно-свитків» на смерть, є героями війни, а воїни УПА, скажімо, – це «покидьки», «вороги народу» і т. п.? Бо – недержавні люди, бо сталося так, що випали із зони тотального державницького контролю і перестали викликати довіру. А відтак – смерть їм... Фашисти до чогось подібного не додумувалися – щоби так зі своїми.

Останній запис того дня: «Сьогодні майже цілу ніч не спав. Почуваю себе душевно

пораненим. Не хочеться жити. Очевидно, амплітуда коливань од “геніального злету в “Битві” [фільмі “Битва за нашу Радянську Україну”. – С. Т.] до “контрреволюційного болота” [можливо, фраза Хрущова. – С. Т.] в “Огні” на протязі одного місяця – очевидно, ці гострі одночасові страви міцних кухарів не на мій шлунок і не по серцю. Так не можна. Та гріх керувати митцями».

Остання фраза також належить художникові, який вочевидь багато що переосмислює опісля безупинного вісімнадцятилітнього творіння «радянського комуністичного мистецтва». І який так часто прагнув, аби мистецтво було засобом власне творення політичної та ідеологічної системи. Відомі висловлювання Довженка щодо того, аби партійне політбюро збиралося, аби обговорити і прийняти рішення по фільму. Утім, ця ідея цілком у руслі лівих (навіть лівацьких) уявлень про «життєбудівну» роль мистецтва. Колись цар Микола I призначив себе кимось на кшталт «художнього керівника» творчості Олександра Пушкіна. Одначе то швидше виняток, аніж повсякденна практика. А от у радянські, есесерівські часи... Життєпис Довженка в 1930-х – на початку 1940-х років перевантажений фактами зустрічей, контактів з найвищими посадовцями країни. Навряд чи можна сумніватися: режисера це тішило. Та й властивий йому месіанський комплекс провідця у кращі світи себе, тим самим, виправдовував... І от тепер, на прикладі історії з «Україною в огні», він побачив усю згубність керування мистецтвом. Не індустрією кіно як такою, а контроль за найінтимнішими сторонами творчого процесу – щоби митець навіть у думках не дозволяв собі чогось такого, що виходило би за межі обраної державної стратегії.

У наступні дні й місяці Довженко продовжує осмислювати і те, що трапилось з ним, і те, що відбулося із цілим народом. Один з висновків: у всьому є «якийсь дефект виховання і стилю нашого життя. Холод формалізму». Бо ж сама «ідея визволення Батьківщини од ярма гітлеризму» позбавлена «змісту самої ідеї». Бійці, командири проливають кров, а «визволивши той чи інший окривавлений, сплюндрова-

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

ний її шматок, поводяться зі звільненими людьми грубо, недобре, а часом і жорстоко, як із чимось винуватим, ворожим, підозрілим, забуваючи, що Батьківщина – це не тільки земля, а рідні люди, плоть од плоті яких вони є. У них ідея гола і мертва» (29 листопада 1943 р.).

Цього самого дня у щоденнику з'являються й оповідки, що ілюструють цю тезу. Про директора кінохроніки, «молодого товстопикого чоловіка, що приїхав до звільненого Києва» і побачивши обідраних, жовтих співробітників студії, негайно й начальствено висловився: «Треба всіх перевірити. Я знаю, тут сидять, нічого не роблять для Батьківщини, понаїдали собі товсті морди». А Віктор Іванов (майбутній кінорежисер, постановник усім відомого нині фільму «За двома зайцями») розповів Довженкові про якогось майора К-ка, який «ненавидить українців смертельною ненавистю, особливо мобілізованих у звільнених районах. “Слов'яни-запроданці” – це його лайка». Оповідаючи про «отаке падло», «Віктор плакав. Віктор – російський залізничник, що виріс на Україні і вважає себе чесно і чисто її сином». Інший росіянин, Всеволод Попов, розповів, що бачив, як під Мелітополем «наші визволителі нищили дівчат, що мали чи й не мали нещастя побути під німцями».

І ще одна історія. «У Харкові в перший день визволення одна комсомолка, що півроку не вилазила з льоху, нарешті вилізла, мов з могили. Надівши святкову сукню, а що могло бути більшим святом, вона вибігла на вулицю і кинулася з радісним привітанням до лейтенанта.

– Забирайся геть, німецька б...дь! – гукнув на дівчатко визволитель, гордо простуючи по тротуару і шукаючи, очевидно, очима трупи забитих німцями наших громадян, щоб висловити своє обурення проклятим фашистським катом».

Що ж це за стиль такий «нашого життя»? Довженко, за свідченням одного із сексотів (докладніше ці матеріали відтворено нижче), визначав сутність системи як «кріпосний соціалізм». Опорою такої системи є не громадяни, а цареві холопи, себто ті, для кого існує лише ідея держави патріархаль-

ного штибу. Завданням ідеології за таких умов є придушення найменших проявів громадянської, незалежної від держави, свідомості. Довженко, по суті, наважився на нечувану – і для самого себе – справу: будити в людях громадянина, покликувати свідомість власної гідності. Оце й становило найбільшу небезпеку. Холоп, лакей – для нього немає людей, бо ж він усвідомлює себе лише як функцію, «гвинтик», «коліщатко» системи. От це й вдалося виховати в передвоєнне десятиліття – чи не в першу чергу завдяки «найважливішому з мистецтв». Складається враження, що Довженко не надто переймався почуттям власної провини в тому, що «стиль життя» є таким собі фашизоїдним. Головне, він добре відчув, побачив корінну особливість системи і кинув їй виклик. Виклик було прийнято, і митця рішуче відтіснили на периферію життя.

Подальші щоденникові записи можна умовно поділити на дві групи: одна суто особистісного, друга – громадського та державного штибу. «Мене скрутило горе. Од хрущовського телефону, од заборони, од звинувачення <...> я захворів. Мені не хочеться ні жити, ні думати» (3 грудня 1943 р.). Часом оцінки власного стану викликають суперечливі відчуття. «Трагедія мого особистого життя, – записує митець, – полягає в тому, що я виріс з своєї кінематографії. Велика громадська робота, де б я дійсно міг жити і творити народу добро, мені не судилася <...> Я не живу в атмосфері державного горіння, в атмосфері авангарду державного штату. Мене туди не пущено. Тому, ізольований і самотній, я мучуся в критицизмі і в боязні за долю народу, може, часом втрачаючи вірні пропорції в балансі добра і зла» (запис не датовано). От тобі й маєш! Спілкувався з першими особами держави, а тепер пояснює свої «помилки» випадінням з «державного авангарду». Одначе ж напевно проговорюються тези ймовірної бесіди зі Сталінім.

І – випикує з Евріпіда: «Ти будеш змінювати життя і нічому не порадуєшся. Те, що перед тобою, не подобається тобі, і ти оддаватимеш перевагу тому, чого нема. Все життя людське – скорботне» (9 груд-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ня 1943 р.). Перевага тому, чого немає в цьому житті, але що неодмінно має відбутися – це і справді формула самого Довженка.

А поки він шукає розради у товаристві матері. Записує від неї колядки, старі пісні. Тут виникає образ материного батька, про якого митець чомусь рідко згадував – родинний іконостас у нього мало не увесь займали Довженки. Мати «потонула у спогадах дитинства і проспівала мені п'ять пісень улюблених свого батька, а мого діда ткача Ярмоли, що дуже любив співати було за своїм верстатом». А далі відтворюється материн спогад про різдвяну ніч посеред воєнного лихоліття, коли вони з батьком зимували десь на Бесарабському ринку в Києві. Батько попросив заспівати йому колядки. «Згадав батько, слухаючи старечий голос матері, молоді свої літа, Різдво дома, кутю, пісні, гостей, колядки – увесь згинувший у небуття наївний і прекрасний світ, почав тихо плакати» (11 грудня 1943 р.).

Цей епізод майже у такому вигляді увійшов до сценарію «Повісті полум'яних літ». А головне – він позначає очевидну перемену в Довженковому ставленні до того «наївного і прекрасного» старого архаїчного світу, якому він так часто протиставляв необхідність докорінних змін. Утім, вже за кілька днів картина минувшини корегується. «Сьогодні, – записує митець 15 грудня, – мати довго розповідала про батька, діда, прадіда і прабабу. Із довгих складів старечих виникла із забуття сумна і тяжка картина минулого. Рід мій, мої дорогі батьки й діди, що од них лишився легкий, дорогий і милий спогад ранніх-ранніх літ, виникли у материних спогадах у всій своїй неприглядній прозі пияцтва, лайки і всього найтяжчого, що тільки можна примислити до цих страшних для хлібороба хвороб. Безумовно, життя материне теж було вельми і вельми тяжке. Дід був ледачий, прости йому господи, і багато лиха вніс він у нашу родину своїм ледарством і безглуздим пияцтвом». Про котрого з дідів йдеться – не зовсім зрозуміло, однак важливим є інше: на матеріалі життя свого роду Довженко осмислює необхідність культурного та мо-

рального вдосконалення. У старих формах життя було чимало поезії, однак його убогість постає без найменшого романтичного підсвічування.

Та ба, змінюватимеш життя і нічому не порадуєшся. Предки нічого не змінювали – погано. Почали реформувати – виходить ще гірше. «Багато, як подумаю, було в житті моєї родини важкого і страшного. Багато смертей, плачу, прокльонів, багато бійки, пияцтва, темноти і зла. Багато нездійснених, темних, напівусвідомлених надій і бажань нездійснених находило собі могилу в горілці і сварках. Всі були нещасливі кожен по-своєму – і прадід, і дід, і батько, й мати, і брати. Життя людське скорботне. І моє життя скорботне» (16 грудня 1943 р.).

Колізія, що буде однією із центральних у творчості українських «шістдесятників». Людина, що живе у Природі й видається її органічною часточкою («Природна людина»), насправді не така вже проста і не така природна, у глибинах її душі ворухаться темні й злі сили. Дивовижно, однак Довженко відкриває темін у власній матері. «Мені розповідала не раз моя сестра Паша, як до війни у Києві, коли в неї жили батьки, батько, нині небіжчик, не раз кидався майже в нестямі на матір з сокирою чи ножем. Останній раз насилу відняли ножа. Він був уже, сімдесятидев'ятилітній дід, на волосинку од жахливого злочину. Коли у нього одняли ножа, він довго сидів, знесилений і блідий, а мати потім днів зо три була тиха і обережна.

– А потім? – питав я, не вірячи вухам своїм.

– А потім починалося все знову, поки не доходило до своєї кульмінації».

І далі в запису від 11 січня 1944 року читаємо рядки, які багато що промовляють і про саме сімейне життя Довженка, про взаємини, що склалися між окремими членами його родини. «Мати – у мене. Вона живе в моїй кімнаті вже два місяці. І з кожним днем я все більше переконуюсь, що батько був одним з найбільших мучеників, яких я знав. Світе мій, скільки недоброго каламутить стару материнську душу, в якій прірві темряви і зла плавала вона так довго і незмінно, що так сповнилась ущерть безоглядного криводушного егоїзму і фальші».

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

Нечасто доводилося читати щось подібне. Довженко у дні, коли Україна продовжувала жити в огні й провисати над безоднею, сам стояв на порозі лиховісних перемін, готовий подивитися на все, навіть на власну матір, з тверезою безпощадністю. Аби прибрати полуду з очей, аби дістати внутрішнє моральне право судити навколишній світ за найвищими мірками. Вже потім, пишучи «Зачаровану Десну», митець переплавить все це у проникливе й іронічне знання про патріархальний спосіб життя.

Пасаж про матір дістає своє продовження. «Далекі літа дитячі виринають з тьми часу, і багато дечого з'ясовується в справжній своїй суті – і батьківські запої, і лайки, і бійки, і тяжкий увесь отой нелад, ота відсутність святої тиші, що позначила нашу хату, і смуток, і темне відьомство, і прокльони дітей, і много іншого зла, яким мов притаврвані були мої батьки і дід».

Отут знову прозирає чоловічий шовінізм, який помічаєш в Довженкових епічних фільмах кінця 1920-х та 1930-х років. І від якого, здавалося б, у воєнні літа не лишилося й сліду. Та от родинні драми, трагедії навіть пояснюються жіночим відьомством, темною зоологічною силою, що пригнула сім'ю до самого долу. Довженко робить навіть доволі радикальне узагальнення: чоловіки у старості робляться м'якшими і шляхетнішими, чого не помітно в більшості жінок. «Коли вже перестає бути жінкою і стає бабою, уся обмеженість її, мерзотне скопидомство і огидний претензійний бабський егоїзм, за винятком рідких, виключно щасливих натур, пустячкова дріб'язковість і дурість та ще хіба прожерливість – ось які "перли" уквітчують старість великої кількості бабів». Це не тільки про матір, а й про тещу, матір Солнцевої, яка жила з ними. І це за відсутності дітей особливо дається взнаки. Тож саме тут і виринаються із самих Довженкових грудей уже цитовані рядки: «У мене нещасливий дім. У молодості в ньому не лунали дитячі крики, плач, і сміх, і зойк. Зараз стіни мого дому лунають крягтінням старушок».

Щоденник повниться свідченнями про слабкість власного здоров'я. «Кожний день



О. Довженко. Кінець 1920-х рр.

несе мені сором і сум. У мене ослабло серце, і я буквально падаю без тями щовечора. Я потребую сну не менш 14 годин на добу. У мене такий стан, ніби я вмираю» (19 січня 1944 р.). І – того самого дня: «Мені щось здається, що я довго не проживу і кращої частини людського віку, від п'ятдесяти до шістдесяти років, як каже Анатоль Франс, мені, певно не пережити. Я думав по дорозі: єдине, чого б я хотів під отсей кінець свого життя – написати одну справді хорошу і потрібну народу книгу. Я вже не знаю, чи буду я фізично спроможний скрутити хоч один фільм. Боюсь, що ні. Повечорів мій день. Темніє».

Посеред війни Довженко побажав – собі й цілому народу – визволитися від державного полону, захотів стати ледь не приватною особою, одначе з цього мало що вийшло. Його скарали найтяжчим для нього присудом – відтрутили від контакту з можновладцями, передусім із самим Сталіним, Хрущовим. У підсумку митець справді страждав від недостатнього діалогу з владою – бо ж звик до стабільності такого контакту. Оскільки роздержавлення своє особисте він не пов'язував з вигнанням з «державницького дому», позбавленням уваги «батьків нації». Одначе щоденник як документ виказує прагнення Довженка до виокремлення себе як приватної особи. Це й зумовило гнів Сталіна – він же мав режисера за придворного холопа. Із щоденника й витікають усі наступні твори, на його сторінках формується світ, в якому митець прагне свою авторську екзистенцію не спів-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

відносити з державними, владними інституціями. Батько, Петро Довженко, зрікся Сталіна, бо влада здала народ, зрадила його, поставила на грань нищення. Чого сам митець точно не зрікся – це ідеї месіанства, художника як іконописця, який вдосконалює світ людський.

Ідентифікаційні трансформації О. Довженка повоєнного періоду

Отже, Олександр Довженко впродовж воєнних літ (1941–1945) еволюціонує у напрямку більшої ідентифікації з народом, народним тілом. Кажучи дещо умовно, для нього біологічний батько стає важливішим за батька державного, утопія грядущого комунізму змінюється картинами народу як сім'ї, інтимно прогрітої і об'єднаної корпусом традиційних знаків і символів.

Баланс реального й ірреального, властивий Довженковим фільмам 1930-х років, було порушено в «Україні в огні» – на користь земного й тілесно-людського. Земна біологічна основа народного життя українців нищилася, а боги й потойбічні сили безсило мовчали. У тому числі й ті, які сиділи в Кремлівських високостях – тож не дивно, що в кіноповіді їхні іконографічні лики знімають зі стін: боги не пройшли випробування реальністю, не підтвердили своєї богоносної сутності. Сталіна це й розгнівило найбільше – що Довженко поклав поруч реальність та її ідеальні образи, до творення яких і сам мав причетність. А ще – фактично задекларував розрив державного і народного життя. Прості люди виявили, що залишилися сам на сам зі вселенською бідою й надалі відмовляються зважати на історичний контекст і «високу» політичну доцільність своїх страждань. А митець наважився солідаризуватися з такою точкою зору.

Почасти цей мотив присутній і в «Повісті полум'яних літ», робота над якою почалася в роки війни, а закінчилася вже в 1950-х. Досить пригадати відповідь одного з персонажів кіноповіді про те, що він не хоче брати до уваги людство: нехай воно зараз про нього подумає. Пересічна людина відмовляється брати на себе тягар історії, її

творення, відмовляється приносити себе і свій рід в жертву майбутнім історичним фантомам.

У «Поємі про море» (робота над сценарієм тривала, по суті справи, до самої смерті) позитивні персонажі (тобто власне герої) не чують ніякої відділеності від природи, Космосу, самої історії – вони знаходяться в центрі Всесвіту. Відтак не дивно, що один з героїв, генерал Федорченко, думає про себе як про безсмертну людину, а дивлячись з літака вниз, на Дніпровські береги, одразу пригадує, що це ж там вони «Врангеля громили в двадцятім році. А батько мій батрачив тут <...> Давно... давно, в дев'яностих роках у Фальцфейна [і в цьому, і в ряді інших випадків майже буквально відтворюються щоденникові автобіографічні нотатки. – С. Т.]. Це про нього Ленін, пам'ятаєте, писав: "В Таврійській губернії особливо відзначався ринок робочої сили у містечку Каховці, де раніш збиралось до сорока тисяч робітників"». А далі читаємо (і так воно й у фільмі): «І, наче підкоряючись спогадам потомка, виникають у степу батраки». Потому зринають з глибин історії чумаки – «їдуть з Криму в темних, просмолених сорочках. Худі воли круторогі, голий степ».

Отже, генерала розташовано в самому центрі історії – він і справді безсмертний, як Дід у «Звенигорі». Тільки куди свідоміший, навіть Леніна навпрошки цитує – історія під контролем розуму планетарної потуги. Тепер от збудують ГЕС, і сама природа буде генеральські команди виконувати. У «Звенигорі» ще панував хаос, який тільки-но починають гармонізувати, упорядковувати. У «Поємі про море» – уже при фініші, на порозі упорядкованого Космосу.

У «Поємі...» зникає старий історичний ґрунт, сама земля, на якій і з якої виріс, заливається водою – нібито цілющою, благословенною. Водна стихія – улюблена в Довженка, бо в ній еротична потуга, обіцянка нових народжень, нових життів. А він і любив найбільше оте майбутнє дитя-життя, яке так часто нагадувало йому гармонії життя минулого. Чи не тому так весело описується весняний потоп у «Зачарованій Десні», потоп, який, можливо, і уявлявся предтечею рукотворного моря?

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

Загалом ідеться про звичну, традиційну навіть для Довженка ситуацію, коли народ стоїть на порозі нового часу. Поріг завалено уламками від руїн дотеперішньої епохи – від них належить очиститися і прошкувати в завтрашній день. Так само традиційно йдеться про породження майбутнього – не просто як певного часопростору, а місця, в якому народиться-відродиться цілий народ (за формулою, що нагадує Маяковського: «Я славлю Отчизну, которая есть, но трижды – которая будет»). Мілітарна доба, коли Україна була в огні й народ гинув, згорав, стирався в табірний пил, минула. З вогню, води, смерчу випробувань народжується нова субстанція земного буття. «Повість полум'яних літ» (її екранізовано вже по смерті О. Довженка Юлією Солнцевою) саме про це. Орлюк не раз стояв на межі смерті і щоразу якась невидима рука (у випадку самого Довженка та рука належала «вождеві всіх народів») зупиняла його рух у потойбіччя.

Власне тут і діють дві субстанції. Одна природна, біологічна навіть – криниця, вода, сад, город, батько-матір, дружина і все, що з цим пов'язано. Друга – захмарна, та, що управляє цим світом. Експресіоністський вишкіл дається взнаки – погляд митця незмінно спрямовується за межі видимого, в «за-» чи «надкадрову» реальність. Подвійна оптика, знов-таки, є звичним і стабільним для Довженкового бачення світу. У «Землі», скажімо, так само. З одного боку – фізіологічно документоване буття, блискуче виоформлене камерою Данила Демуцького. З другого ж, той світ керується далеко не тільки біологічними, а й потойбічно-містичними законами. Із джерела, яке знаходиться далеко за межами земного буття. Відтак головний персонаж «Землі» Василь Трубенко (прізвище тут ясно промовляє: він сурмач нової доби) являється народу в образі більшовицького месії – він є сином людей, з от цього селянського, хліборобського кореня, й водночас посланцем інших світів. В Орлюкові з «Повісті...» так само спостережено подібну двоєдиність...

Ще 23 травня 1942 року Довженко накреслив план і теми оповідань та сценаріїв. Серед них було й оповідання «Зачарова-

на Десна». Так, оповідання. Бо ж сам собі дав обіцянку: «Я не буду писати великих романів. Людям ніколи буде їх прочитати. Одні лежатимуть в землі, другі посліпнуть од плачу, а треті довгі роки не розгинатимуть спин, працюючи на кривавих ланах своїх серед кладовищ і руїн. Коли ж народяться четверті, байстрюки німецькі чи наші небораки, оті вже, мабуть, прочитають мої оповідання невеликі хоч, мо', в перекладі. Коли і далі йтиме так, як було до трагедії [себто до війни. – С. Т.], прочитають немов сльозинки, чи зітхання, чи вибухи стогону з моїх сторозтерзаних грудей» (20 травня 1942 р.).

За три дні потому описує картину бою: «Рвуться міні навколо! Пікірюють “месери”. Пекло». У тому пеклі Довженко пише про рай патріархального життя-буття, рай дитинства. Про діда й бабу. Про музику, яку любив понад усе на світі, – музику клепання коси. «Я любив її так і так жадав, як хіба ангели жадають церковного дзвону на Паску, прости Господи за порівняння». Про сінокіс, про «найкращі у світі озера й річки». Про небо, хмарний світ якого «був переповнений велетнями і пророками». Усе «жило в моїх очах двоїстим життям. Все кликало на порівняння, все було до чогось подібне, давно вже бачене, уявлене й пережите».

У кіноповісті відтворено світ дитячого міфологізування. Це світ, де усе пов'язано з усім, де кожна річ гучить, наче струна, покликує на порух душі, політ фантазії. Заплющиш очі – і в мандри по всесвіту. «Заплющуючи очі, й по цей день я ще не маю темряви в душі. Ще світить мозок мій невпинно і ясно, освітлюючи видиме і невидиме без всякого числа і часом без порядку в безмежній череді картин». Знайомий образ – з давніх листів 1928 року до актриси Олени Чернової. «Мозок, що світиться» – тут він у ролі свічі духовного світу.

А власне «Зачарована Десна» – це повість про народження душі художника. Про процес її ототожнення, ідентифікації зі світом краси, бодай і архаїчної. Значно пізніше, уже в 1960-х роках, подібний сюжет стане розповсюдженим. Досить назвати «Страсті за Андрієм» («Андрій Рубльов») Андрія Тарковського. Чи знаменитий «Амаркорд»

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

(що значить «я пригадую») Федеріко Фелліні (1973). «Зачарована Десна» була твором, що випередив свій час. Тож і не дивно, що світ побачила, в уже доопрацьованому варіанті, тільки 1956 року в журналі «Дніпро» (березневе число).

Чарівність і абсолютна природність оповіді тут пояснюється не тільки очевидним літературним талантом автора. Розхристана, побита, багато в чому не тотожна собі Довженкова душа прагла опертя, ідентифікації з тим, що уявляється і почувається особистісною сутністю. Усе, практично все «вже розтануло в далекому мареві часу, як сон, і потонуло. Одна лиш Десна зосталася нетлінною у стомленій уяві. Свята, чиста ріка моїх незабутніх літ і мрій»². Усе решта – сплюндроване, те, що втратило свою самість і природність. А тільки це поцінувалося митцем по-справжньому.

Зачарована Десна, світ далекого дитинства – ось де жила по-справжньому душа митця. Ось із чим він ототожнював себе, та точка, з якої він споглядав світ.

Примітки

¹ Тут і далі цитати зі Щоденникових записів подано за виданням «Україна в огні» [2].

² Цитати із «Зачарованої Десни» подано за виданням «Вибрані твори» О. Довженка [1, с. 156–199].

Джерела та література

1. Довженко О. П. Вибрані твори / О. П. Довженко. – К. : Сакцент Плюс, 2004. – 509 с.

2. Довженко О. П. Україна в огні : кіноповість, щоденник / упоряд. О. М. Підсуха. – К. : Радянський письменник, 1990. – 416 с.

SUMMARY

The article is devoted to a specific way of programming of life, worldview of Oleksandr Dovzhenko, forming specific strategies through dialogic contact with the actual cultural discourses. In 1920s–30s, when the thing was in the creation and even the Revival of Ukraine as a Grand national project (consonant with Shevchenko), Dovzhenko has identified his author's I with the strategy of the project implementation. The task was to create a vision of the future of Ukraine, in particular through the epic past. In 1930s the project *Sunny Ukraine* (one of Dovzhenko's definitions, which reflected, in particular, the traces of the concept of the Renaissance by Oswald Spengler and the Asian Renaissance by Mykola Khvylovyi) got the support of Joseph Stalin.

The events of the Second World War resulted into quite radical changes in the author's strategy. Dovzhenko identified himself with the people, denied the positive role of the State and its Father. It was also revealed in the intention to leave cinema, the field of industrial production of literary texts. The artist started to work as a writer, the creator of the Word. The word is interpreted as an organic factor of national life. The appeal to the genre of the diary became a means of identification of him with the national body and folk word. After the conflict with Stalin and his criticism of cinema tale *Ukraine in Fire* in 1944, this conflict has become a form of private confrontation, rather cruel internal dialogue with the authorities.

In the post-war period Dovzhenko was forced to seek the compromises with the state and the highest state officials. He aspired to join and identify himself with the carriers of the strategies of the country development that caused the appearance of the projects and texts with sufficiently idyllic image of the unity of commanding party and people. At the same time in film tales *Earth* and *Enchanted Desna* (1950s) the reliance on personal, family world is appreciable again. Ukraine arouse in the similitude of a family, where each character personifies the history of the kin and then people. Future takes the form of phantasmagoria (a sketch of the scenario *In the Depths of Space*), almost purified from *earthly* and *bodily*.

СЕРГІЙ ТРИМБАЧ. ТВОРЧИЙ СВІТ МИТЦЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ...

Dovzhenko remains the embodiment of Ukrainian artist, who managed to overcome the gravity of national ground and at the same time offer attractive and artistically powerful projects of national life development. In those moments of his creative and civic life, when he was losing his identification and devoted himself to foreign, too transferred into state strategies, he was deprived of himself and personality. However finally he had resisted and proposed his life as biography which the descendants may take and object, praise or abuse. The magnetism of his personality does not weaken in length of time.

Oleksandr Dovzhenko during the war years (1941–1945) was evolving towards greater identification with the nation, people's body. Biological father becomes more important for him than the state father, the utopia of the future communism is replaced with the pictures of people as family, intimately heated and united with the complex of traditional signs and symbols.

The balance of real and unreal, peculiar to Dovzhenko's films of 1930s was broken in *Ukraine in Fire* (1943) in favour of earthly and bodily, human. Terrestrial biological basis of national life of Ukrainians was destroying and the gods and the beyond feebly kept silence. Just this fact had enraged Stalin most of all – that Dovzhenko laid reality and its ideal images, also created by him, side by side. And in fact declared the gap between state and national life.

Enchanted Desna (1940s–1950s) is the story about the birth of the soul of the artist, the process of its identification, correlation with the world of beauty, though archaic one. Unbuttoned, beaten, largely not identical to itself, the soul of Dovzhenko sought to support, identity with that was imagined and felt as a personality nature. The soul of the artist truly lived in Enchanted Desna, the world of distant childhood. It was also the thing he identified himself with and the point from which he was contemplating the world.

Keywords: identification, crisis of identities, author, creative behaviour.