

ІВАН КОШЕЛІВЕЦЬ

ОЛЕКСАНДЕР ДОВЖЕНКО



СУЧАСНІСТЬ

Бібліотека Читальні "Просвіти"

Вінніпег. Ман. Канада

Ч... 1804.....

"Prosvita" Reading Ass'n, Winnipeg, Manitoba

Іван Кошелівець

ОЛЕКСАНДЕР ДОВЖЕНКО

ІВАН КОШЕЛІВЕЦЬ

ОЛЕКСАНДЕР ДОВЖЕНКО

Спроба творчої біографії

diasporiana.org.ua

СУЧАСНІСТЬ



БІБЛІОТЕКА ПРОЛОГУ І СУЧАСНОСТІ Ч. 140

Бібліотека Читальні „Просвіти”

Вінніпер, Ман., Канада

ч.: ..1804.....

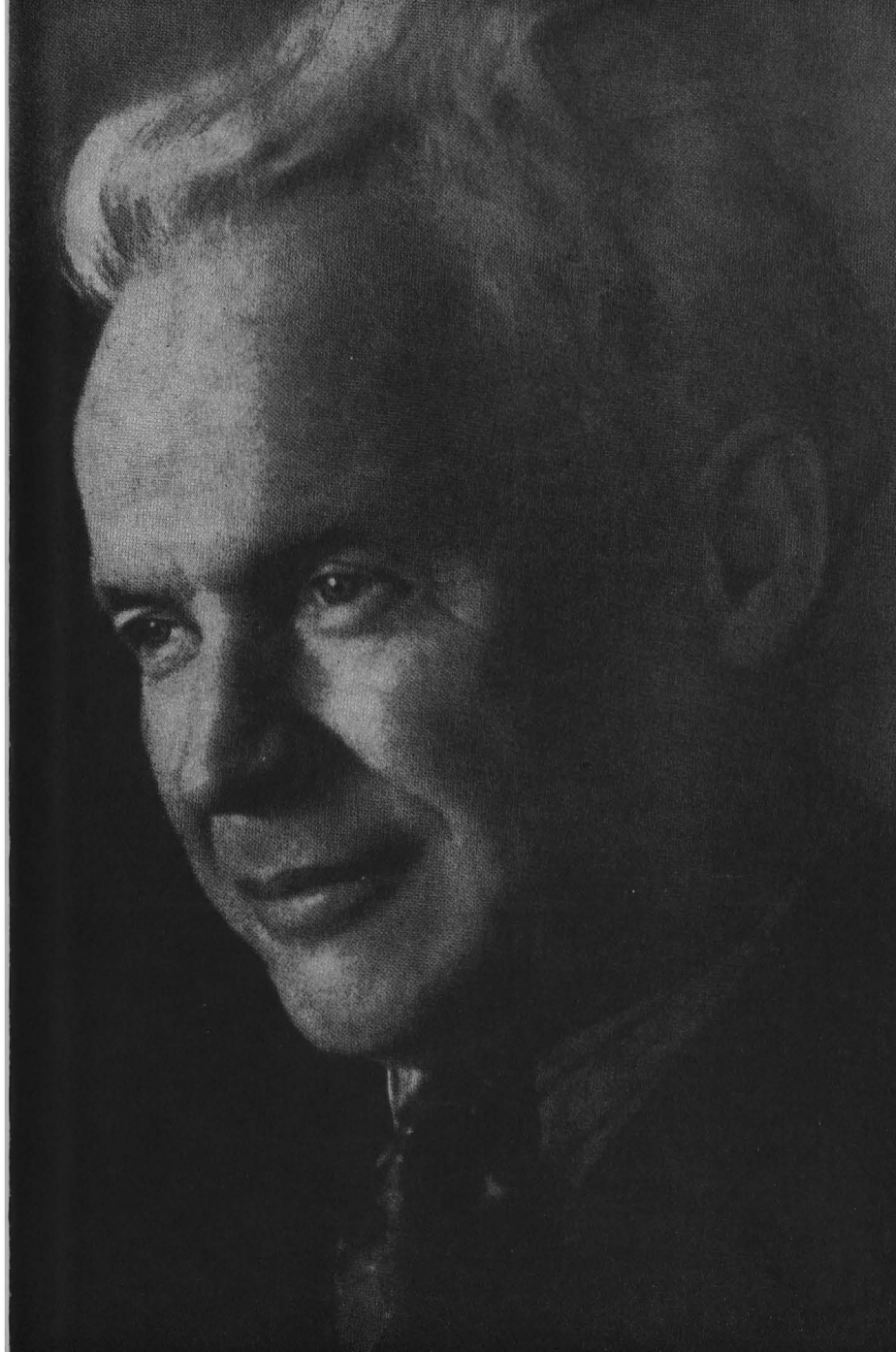
“Prosvita” Reading Ass’n, Winnipeg, Man.

Оформлення Якова Гніздовського

Iwan Koszeliwec
OLEKSANDER DOVZHENKO
A BIOGRAPHY

SUČASNIST - 1980

All rights reserved
Copyright © 1980 by Sučasnist
Library of Congress Catalog Card Number: 80-50138



Про Довженка написано вже багато. І більших студій, і статей, і, що, можливо, найцінніше безпосередністю свідчень, — спогадів. Література про нього починається десь з 1928 року, коли його привітали найближчі друзі Микола Бажан і Юрій Яновський з першим успіхом — «Звенигорою». Відтоді, залежно від політичної кон'юнктури, його ім'я частіше або рідше з'являлося на сторінках літературно-мистецької преси, але найбільше написано про нього за перші п'ять-шість років по його смерті. Тоді ж таки «впорядковано» і його спадщину. Лапки означають, що впорядковано в їхньому розумінні: посортовано — що покласти до архівів (з наміром назавжди поховати), а що пустити на люди. Останнє й публіковано. Наслідком чого вийшло троє видань творів Довженка: в одному, трьох і п'яти томах. По останньому (1964-66), треба припускати, нічого вже нового не появиться. Скорше навпаки: що далі більше видаватимуть Довженка скорочено, бо ж у нього багато такого, що тепер трактується як неприпустимо націоналістичне.

Та коли про Довженка багато написано в нас, то, мабуть, не менше і в росіян. І це, хоч парадоксально воно звучить, небезпечно, бо в російському тлумаченні він безнаціонально радянський, «общесоюзный», тобто назовні, для закордону, просто російський, бо ж в уявленні наївного (навіть як він по-своєму й сумлінний) західнього дослідника радянське тотожне з російським. Тут небез-

пека тим більша, що Довженко добре відомий і за кордоном, а тутешніх авторів легко вводити в оману ще й тому, що вони про все радянське користуються виключно російськими джерелами, в основному російські концепції приймають, просто (і часто досить примітивно) повторюючи їх. З цієї причини (хоч нам далеко не все відоме) у західній літературі про Довженка ми знайшли дуже мало вартого уваги.

Характеристичний на це приклад: двоє французьких авторів, Люда і Жан Шніцери, видали в серії «Classique du cinéma» книжку (до неї ми ще повертаємося далі) «Alexandre Dovjenko» (Editions Universitaires, Paris, 1966). У списку джерел, доданому в кінці книжки, — виключно російські автори; випадково потрапив до їх числа лише один українець Юрій Барабаш: тому що його книжка «Чисте золото правди» вийшла паралельно в Москві в російському перекладі. Автор так і транскрибує її з російської: «Tchistoié zoloto pravdy».

У досить багатій літературі про Довженка з тієї причини, що в радянському мистецтво- і літературознавстві вироблені певні стандарти й у згоді з ними кожен дмухає в ту саму дудку, усталилися і закріпилися, як щось доведене і безсумнівне, легенди. Їх повторюють, навіть не замислюючися над тим, щоб до них поставитися критично. Чи й не мають права замислюватися. Тим більше, що в патетично піднесених легендах (бодай так здається радянським авторам) ніби більше правдоподібності.

І сам Довженко великою мірою спричинився до поширення легенд про себе: почасти з любови до ефекту, яскравого слова, почасти на те, щоб, кажучи про себе вимушену неправду (явище типове для радянського підсоння), надати їй привабливішого вигляду правдоподібності, хоч сам на розрізнення правди й правдоподібності був вразливо чутливий.

Ця книжка є спробою творчої біографії Довженка, і в ній доведеться нам раз-по-раз мати справу з легендами.

Одні з них легко буде перетлумачити; на інші треба буде чекати догіднішого часу, коли неопубліковані Довженкові архіви будуть приступні.

Якось Довженкові дали на рецензію сценарій фільму про В. Белінського, в якому дієвими особами мали бути й інші великі люди. Можливо, що сам Белінський і всі інші не так турбували б Довженка, якби між ними сценаристи не відвели чільного місця і Гоголеві, перед яким схилявся в пошані Довженко, бо духом Гоголя була напоєна вся його творчість. Сценарій був слабенький, і, схвильований тим, що в ньому змалено великих, Довженко так почав свої зауваження до нього:

«Написати сценарій про великих людей, та ще й не просто сценарій, а сценарій художнього фільму, справа важка і навіть у чомусь небезпечна. Мені особисто покищо не доводилося писати про них, але коли б я писав — перше, чого б я весь час боявся: чи не безтактний я? Як я потрапив у хату до великих людей? Чи запросив мене хто з неувважності, сплативши мені за це аванс? А чи отаке зухвальство у мені спалахнуло, що я відважився на цю візиту? Чи достатньо я сам великий або, у всякому разі, великуватий для спілкування з ними, так би мовити, на рівній нозі? А може, я набалакаю чогонебудь такого, що й самі хазяї почнуть, чого доброго, зменшуватися непомітно до моїх справдешніх розмірів і постануть перед світом не у великості своїй, а — у малості, не у гордомуширянні у висотах людського духу, а у метушливій біганині по великих питаннях...»¹

Довженко наче наврочив сам собі: у безлічі того, що про нього досі написано, є дещо й справді гарне, на рівні його великого таланту: статті Миколи Бажана, Юрія Яновського; спогади тих, що з Довженком довготривало співпрацювали і відчули його великість у щоденному спілку-

1. Публікація Володимира Костенка. «Дніпро», 1969, ч. 9, стор. 144.

ванні з ним, — Петра Масохи, Лазаря Бодика і ще декого, але куди більше такого, що, як сказав сам Довженко, «крикливе нестерпно», але не дає уявлення про постать його на повний зріст, тільки змалює її, і саме тим, що часто полюбляють наводити, ніби ним сказані, свої власні слова, а вони в своїй недолугості ніяк не пристають до Довженка, і разять так само нестерпно крикливістю, як і фальшем.

Автор цієї книжки не ставить собі зухвалого завдання увійти в Довженкову хату тим робом, щоб писати про нього «сценарій художнього фільму» чи, крий Боже, роман і вставляти в його уста немічні слова, щоб тим змалювати його. Завдання книжки — лише, як сказано, спроба творчої біографії, у жанрі якої неминуче щедре цитування. Але цитовані будуть тільки Довженкові слова, а не власні авторові, вкладані в його уста. Усе те, що інші встигли понавигадувати, ніби він сказав таке чи таке, або як і сказав, а вони не зуміли по-довженківськи віддати його слова, перештампували їх на банальні фрази, усе це лишилось поза кадром. Та змалити велике є безліч способів, Довженкова пересторога («чи не безтактний я?») стоятиме перед автором до останнього рядка. І коли читач, дійшовши до кінця книжки, закриє її з переконанням, що постать, якій вона присвячена, не змалена, автор буде вдоволений з того, що наблизився до відтворення однієї людської трагедії, на які така щедра доля української культури. Щождо справжньої Довженкової біографії, то лишається сподіватися, що вона буде написана тоді, як відкриються московські архіви, в яких запечатана його спадщина.

ЧАСТИНА
ПЕРША

1

Звичайно в нас, особливо в селянському роді, швидко затрачається документація родинної хроніки: відомості про предків тримаються в живій пам'яті десь до другого-третього покоління, а далі зовсім зникають. Причина цього — наша бурхлива історія, особливо останні війни і революції, колоніальна залежність від потужного сусіда, врешті, соціальна система, за якої ось уже понад шістьдесят років «вожді» країни, живучи сьогоднішнім днем, бояться минулого і палять бібліотеки й архіви, щоб у пам'яті народній не лишилося сліду про його історію.

Як зважити на це, то Довженкові, селянському синові, пощастило більше, ніж іншим. Засновник Сосницького краєзнавчого музею Юрій Виноградський встановив генеалогію козацького роду Довженків від середини вісімнадцятого століття.¹ Згідно з його дослідженням, найстарший з відомих Довженкових предків був козак Карпо Довженко, який у середині вісімнадцятого століття переселився з Полтавщини до містечка Сосниці на Чернігівщині. За Карпом родословна йде так: Григорій, Тарас, Семен, Петро Довженки.

1. Див. Юрій Виноградський, «Рід Олександра Довженка» у зб. «Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка». Київ, в-во «Дніпро», 1973, стор. 122-123. У дальших посиланнях на нього це видання подається скорочено: «Полум'яне життя», стор...

У Петра і його дружини Одарки з роду Некрасових 12 вересня (30 серпня за ст. ст.) 1894 народився син, якого охрестили Олександром, а просто в родині називали Сашком, і для своїх близьких і друзів Сашком він залишився на все життя. На час його народження Довженки жили на околиці Сосниці — В'юнище. Там пройшло Сашкове дитинство, і в тій хаті тепер розташований музей Олександра Довженка.

Від прадіда Тараса, про якого малий Сашко зберіг добру пам'ять,² Довженки дістали друге прізвище, т. зв. «вуличне», під яким (а не під тим, що записане в урядових книгах) у нас на селі звичайно і знають людей, — Тарасовичі. Так що «...Довженків ніхто на прізвище й не називав. Спитай: де живе Довженко? Будуть довго думати і чи й скажуть. А спитай: де живе Тарасович Семен чи Тарасович Петро? Кожен скаже».³

Щождо діда Семена, то він відіграв у формуванні світогляду Сашка винятково велику роль, що майбутній кінорежисер і письменник Довженко засвідчив цілою галереєю дідів у фільмах і літературних творах. Так що про нього, як і про батька Сашкового Петра, буде ще мова далі. Тут лише зазначимо ще, що, мабуть, і Тарас (про якого докладніших відомостей немає), і дід Семен (цей

2. Пізніше в «Зачарованій Десні» Довженко писав про свого прадіда:

«...Цить, Сашко, не плач, — приказував мені прадід Тарас, коли я починав чогось там ревти...

«І я примовкав, а Тарас тоді, дідів батько, брав мене на руки і розповідав про Десну, про трави, про таємничі озера — Дзюбине, Церковне, Тихе, про Сейм. А голос у нього був такий добрий, і погляд очей, і величезні, мов коріння, волохаті руки були такі ніжні, що, напевно, нікому й ніколи не заподіяли зла на землі, не вкрали, не вбили, не одняли, не пролили крові. Знали труд і мир, щедроти й добро».

3. Степан Литовчик, «Тарасовичі», у цит. зб. «Полум'яне життя», стор. 124.

уже напевно) чумакували. Коли ж з появою залізниць чумакування перевелось, Сашків батько, господарячи на землі, ще й візникував, «часто возив своїми кіньми торговців по ярмарках, базарах, їздив за товарами. Бував на Полтавщині, Херсонщині».⁴

Рід Довженків може бути яскравою ілюстрацією, як культурно занепадала Україна, опинившись під владою Москви. Виступаючи в IV Державній думі 20 травня (ст. ст.) 1913 року, більшовицький депутат Григорій Петровський ілюстрував це такими фактами:

«Я мушу вам сказати, що дослідження 1652 року архидиякона Павла Алепського про письменність на Україні свідчить, що майже всі домашні, і не лише чоловічий персонал, а й жінки й дочки, уміють читати. Переписи 1740 і 1748 років говорять, що в семи полках Гетьманщини Полтавської й Чернігівської губернь на 1094 сіл припадало 866 шкіл з викладанням українською мовою. Одна школа припадала на 746 душ. У 1804 році видано указ про заборону вчитися українською мовою. Наслідки національного гніту позначаються далі. Перепис 1897 року показав, що наймалописьменніший народ у Росії — українці. Вони на найнижчому ступені. Це було в 1897 році, і тоді виходило на сто душ населення 13 письменних».⁵

Такий стан був і на час народження Сашка, і деградація освіти на Україні добре ілюструється на родині Довженків: ще був письменний Сашків дід Семен, батько — вже ні. І мати теж.

4. Там само, стор. 125.

5. Довгий час в офіційній партійній інтерпретації вважалося, що депутат від більшовиків у IV Державній думі Григорій Петровський лише виголосив цю промову, а написав її В. Ленін. І на цій підставі вона входила у видання творів останнього. Наша цитата наведена за третім виданням: т. XVI, стор. 689.

Ще один достоту моторошний деталь красномовно говорить про вкрай упосліджене соціально-економічне становище українського села того часу: у родині Довженків було аж чотирнадцятеро дітей, а вижило тільки двоє: Сашко і його сестра Поліна. Правда, дійшов дорослого віку третій — Оврам, але рано помер на тиф, працюючи вантажником у Ростові, у такому самому віці померло ще двоє.

Згадуючи дитячі роки, Довженко писав у «Автобіографії»:

«Батьки були неписьменні. Неписьменні були батько, мати, баба і прабаба. Дід був письменний, і йому батько не міг простити своєї темноти. Дітей мали багато — чотирнадцять — перемінний склад, з якого залишилося двоє: я й сестра (нині лікар). Решта померли в різний час, майже всі не досягнули працездатного віку. І коли я зараз пригадую своє дитинство і свою хату, і завжди, коли б їх не згадав, в моїй уяві — плач і похорон...»

Знаючи Довженкове замилювання в гіперболах, аж не віриться, щоб це була правда, і напрошується припущення, що він згущує фарби задля яскравости образу, що не раз у нього й трапляється, але всі сумніви розвіює спогад його сестри Поліни, яка поіменно перераховує померлих братів і сестер:

«У батьків наших Петра Семеновича й Одарки Ермолаївни було чотирнадцятеро дітей. Четверо старших — Ваня, Сергійко, Лаврентій і Василько — померли в один день від пошести. Чотири труни підряд! Мама, що поховала разом чотирьох перших дітей, посивіла, хоч їй не було ще й тридцяти років.

«Юними — в двадцять років — померли Оврам, Ганна та Андрій, а інші — Гриша, Коля, Кулина, Паша, Мотря — ще дітьми. Залишилися тільки Сашко і я».⁶

6. «Полум'яне життя», стор. 115.

І це за умови, що Довженкові батьки не належали до найбідніших на селі, хоч і сам він і його біографи намагаються зобразити їх такими. Одначе це лише данина «клясовій» традиції. Хоч звичайно й говориться, що кляси ліквідовані і соціальне походження нібито втратило своє значення, традиція виділяти до надійних з погляду влади, тобто «луччих», тих, хто може засвідчити пролетарське чи незаможницьке походження, залишилася. Виходячи з неї, й далі лишилося в силі недовірливе ставлення до інших соціальних категорій.

Тож і не диво, що Довженко, пишучи «Автобіографію» в 1939 році і зазначаючи в ній, що його батько був хлібороб і «належав до козацького, як на ті часи, стану», — поспішає цю соціально невиразну категорію уточнити (міг же бути й куркуль), з явною тенденцією підкреслити батькову незаможність:

«Землі у нас було сім чи сім з половиною десятин. Земля була не дуже родюча, і тому, щоб підтримати своє натуральне господарство, батько ще наймався в підводчики та смолярував».⁷

Але коли це зрозуміле в самого Довженка (і на той час), то вже геть смішно виглядає намагання його пізнішого біографа ще більше згустити фарби на незаможності Довженкового батька:

«Родина Довженків жила бідно, хоч і належала до козацького стану. Землі було мало (7 десятин поліського суглинку), сім'я велика, тому батько — Петро Семенович Довженко — наймався під хуру та на різні роботи до багатіїв. Малий Сашко перетерпів усі злигодні, що душили українське дожовтнєве село»⁸

7. «Твори», т. I, стор. 20. Тут і скрізь далі з позначенням тому й сторінки цитати за виданням: Олександр Довженко, «Твори в п'яти томах». В-во «Дніпро», Київ, 1964-66.

8. Сергій Плачинда. «Олександр Довженко». Київ, 1964, стор. 12.

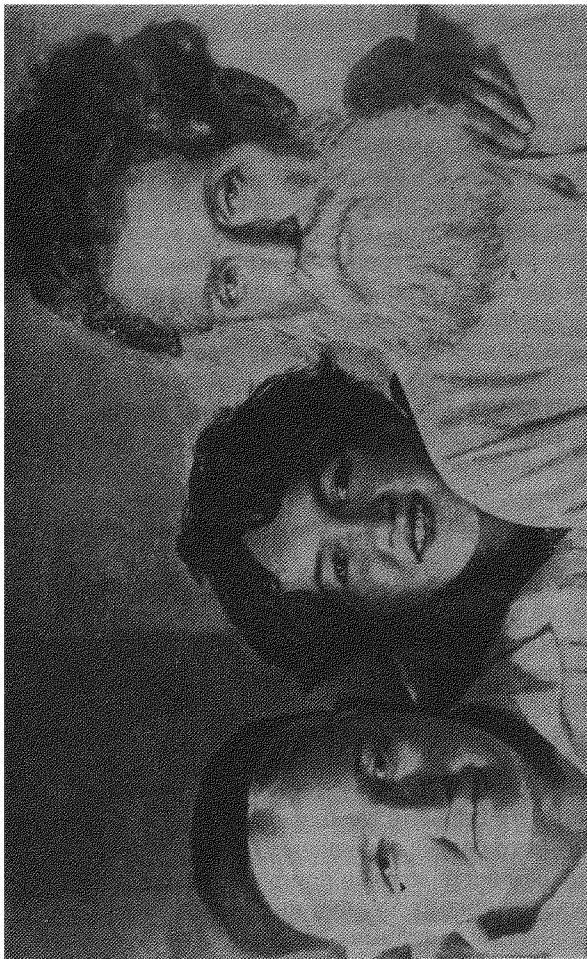
Усе це данина фальшивій ідеології, за якою, всупереч здоровому глуздові, статечних господарів на селі зганьбили під образливою назвою «куркулів» і фізично знищили. Не будемо перечити, що Сашко зазнав у дитинстві злигоднів, бо стан українського села був такий, що й заможніші господарства не обходилися без них, але одночасно в нас викликає сумнів наполегливе підкреслення убогости Довженкового батька. І хоч воно не має для нас істотного значення, хочемо сказати це задля істини й на увагу пізнішим дослідникам. Цей сумнів скріплюється низкою аргументів.

Поперше, якщо Петро Довженко «визив своїми кіньми торгівців по ярмарках», то ці коні не могли бути бідняцькими шкапами: торгівець міг собі найняти власника добрих коней, отже — заможного. Друге, що наводить нас на сумнів, хата, в якій народився Сашко. В автобіографічній повісті «Зачарована Десна» Довженко ніби свою хату описав так:

«Хто й коли збудував нашу хату, які майстри — невідомо. Здавалось нам, ніби її зовсім ніхто й не будував, а виросла вона сама, як печериця, між грушею і погребом, і схожа була також на стареньку білу печерицю. Дуже мальовнича була хата. Одне, що не подобалося в ній, і то не нам, а матері, — вікна повростали в землю і не було замків. У ній ніщо не замикалось. Заходьте, будь ласка, не питаючись — можна? Милости просимо! Мати жалілася на тісноту, ну, нам, малим, простору й краси вистачало, а ще коли глянуть у віконце, так видно й соняшник, і груші, й небо...»⁹

Не подумайте, що це й справді Довженкова хата. Ні, це літературний образ убогої селянської хати, про яку залюбки й часто писав Довженко, бо вона була символом нужденности його батьківщини. Його ж хата була дещо відмінна від цієї літературної. Але біографи охоче

9. «Твори», т. I, стор. 46.



Батьки О. Довженка і його сестра Поліна

цитують ці слова, бож це ще раз доводить убожество Довженкового батька. Бувши догматиками, вони й не помічають суперечности між цими словами й фотографією Довженкової хати, міщеною в його творах тут таки, при «Автобіографії». Знятка виглядає зовсім не так, як написано в Довженка. Це, звичайно, не палац, але як брати наші поліські умови, то на тодішній час на знятці простора будівля на дві кімнати, такі будівлі мали, звичайно, заможні господарі, і вікна її ще й тепер досить високо над землею, хоч фотографована вона не менше півстоліття після описуваного в Довженка дитинства. Враження таке, що тоді вона була ще зовсім нова. І справді, Довженкові біографи наче не заглядають до джерел, що поруч під руками, а творять образ, знаючи, якого хоче начальство, незалежно від фактів, бо ось у цитованого вже С. Литовчика про ту саму хату:

«Коли став господарювати Петро, син Семена, прикупили трохи землі, посадили сад. Всю садибу обгородили високим тином, поставили нові ворота, переробили хату, в якій замість земляної долівки послали підлогу з соснових дощок...»¹⁰

Зовсім ясно, що тут мова не про вбогу, а про заможну селянську садибу. Проти міту про бідність Довженків на той час промовляє і факт, що, сам неписьменний, Петро Довженко мав змогу дати освіту своїм дітям, синові й дочці. Хто знає українське дореволюційне село, той погодиться, що біднота ніколи не могла по закінченні сільської школи віддавати дітей далі учитися «в городі».

Нарешті, деталь дещо пізнішого часу: у листі до І. Соколянського (грудень 1932) Довженко з розпачем повідомляв, що його батька виключено з колгоспу. Не знавши подробиць, він висловлював припущення, що причиною переслідування його батька був він сам, обвинувачуваний тоді в націоналізмі за фільми «Земля» й «Іван», хоч тут таки

10. «Полумя'не життя, стор. 125.

й ставив під сумнів своє припущення, і зовсім слушно: «Може, у мене почалася манія переслідування».¹¹

Знаючи Довженків стиль висловлюватися, атмосферу, в якій це відбувалося, і вразливість його на всякі обвинувачення, ми схильні приєднатися до його застереження: мало правдоподібне, щоб для виключення батька з колгоспу місцева влада враховувала діяльність сина. Правдоподібніше буде припускати, що за чистки колгоспів від «куркулів» і «підкуркульників», яка відбувалася саме в 1932 році, пригадано заможність Петра Довженка до колективізації.

Усе це разом і наводить нас на думку сумніватися в бідності Сашкового батька. Безпосередньо вирішального впливу на творчість майбутнього кінорежисера і письменника це не могло мати, і наші міркування — тільки на те, щоб порядком уточнення біографічних даних колись, за ліпших умов, ще раз це перевірити.

А незалежно від цього смуток і радість були в Сашковому житті, ішли вони в парі чи одне переходило в інше. Пізніше Довженко вмів досконало віддати те й друге і відтворити в нюансах їх взаємопроникання. Чудовий приклад на це маємо в «Зачарованій Десні». Кинутий у розпач бабиними прокльонами, малий Сашко, усамотнившись у клуні, перебирає в пам'яті приємне і неприємне в його дитячому світі:

«Отак міркуючи, поплакав я трохи, згадавши страшний суд, подививсь на ластовенят і, згорнувшись у бублик, жалібно зідхнув. Який маленький лежу я в дідовому човні і стільки вже знаю неприємних і прикрих речей. Як неприємно, коли баба клене або коли довго йде дощ і не вщухає. Неприємно, коли п'явка впивається в жижку, чи коли гавкають на тебе чужі пси, або гуска сичить коло ніг і червоною дзюбкою скубе за штани. А як

11. «Твори», т. V, стор. 335.

неприємно в одній руці нести велике відро води чи полоть і пасинкувати тютюн. Неприємно, як батько приходить додому п'яним і б'ється з дідом, з матір'ю або б'є посуд. Неприємно ходити босому по стерні або сміятись у церкві, коли зробиться смішно. І їхати на возі з сіном неприємно, коли віз ось-ось перекинеться в річку. Неприємно дивитись на великий вогонь...» (І тут поворот на приємне) «...а от на малий — приємно. І приємно обнімати лоша. Або прокинутись удосвіта і побачити в хаті теля, що найшлося вночі. Приємно бродити по теплих калюжах після грому й дощу чи ловити щучок руками, скаламутивши воду, або дивитись, як тягнуть волока. Приємно знайти в траві пташине кубло. Приємно їсти паску і крашанки. Приємно, коли весною вода заливає хату і сіни і всі бродять, приємно спати в човні, в житі, в просі, в ячмені, у всякому насінні на печі...»¹²

Нам важко уявити, чи тепер, коли так доосновно змінилася економіка й побут нашого села, молодий читач, не тільки міський, а навіть і сільський, чи він спроможен сприйняти поезію безпосередности цього психологічного малюнка, відчути, як майстерно віддано зміну настрою дитячої душі, спочатку ображеної й зосередженої на неприємному, яке, мірою заспокоєння, непомітно переходить у свою протилежність на тому самому об'єкті (великий і малий вогонь), і далі вже мріється про саме приємне. А за ним ще довгий перелік того, що любив малий Сашко.

Так ми дійшли до перших вражень дитячого життя, коли малий Сашко обертався ще цілком у своїй стихії. Це був його світ, що простягався від хати з картиною страшного суду на покуті, поволі з роками поширюючися, аж верстов за п'ятнадцять до сінокосу на Десні. Щодня спостерігаючи безупинний рух життя, він відкривав якісь таємниці: «в дубовій, вербовій корі, в старих пеньках, у

12. «Твори», т. I, стор. 52.

дуплах, болотяній воді, на поколупаних стінах. На чому б не спинилось моє око, скрізь і завжди я бачу щось подібне до людей, коней, вояків, гадюк, святих; щось схоже на війну, пожар, бійку чи потоп. Все жило в моїх очах подвійним життям. Все кликало на порівняння, все було до чогось подібне, давно бачене, уявлене, пережите» (там само, стор. 54).

Отак одним з джерел, на яких формувався майбутній майстер, була, як він сам визначив, — «любов до природи, правильне відчуття краси природи»: і сінокіс на Десні, і сама ріка («свята, чиста ріка моїх дитячих незабутніх літ і мрій»), і ворона, що «завідувала погодою на сінокоші». Усе, далеке й близьке (скільки поезії було в самому городі, де все рослинне так буяло, що не вміщалося в ньому, і сприймалося в образах, як цвіт тютюну, що нагадував попові ризи), вбирала в себе вразлива Сашкова душа, і вже пізніше, в мистецькій трансформації, воно виповнило його твори.

Індивідуальність Довженка насамперед в автобіографічності його творів, у тому розумінні, що весь свій світ від перших вражень дитинства він втілив у фільми, літературу, публіцистику, у все, що сказав і написав. Гупання яблук у саду в присмерку, до якого любив прислухатися малий Сашко, містило в собі «якусь тайну, і сум, і вічну неухильність закону». Це ті самі яблука, які кілька десятиліть пізніше так схвилювали глядачів і вже назавжди закарбувалися в їх пам'яті з Довженкового фільму «Земля».

І хоч у тому дитячому світі могло бути й страшно, і не далі, як за повіткою могла бути гадюка (якої ми боїмося все життя, так і не мавши нагоди її побачити), — весь цей світ покищо належав Сашкові без остачі. Коли ж він дійшов восьмилітнього віку, в його життя вломилося щось чуже, що травмувало дитячу душу і не лишилося без впливу на все дальше життя. Це була школа. Сашків батько, що був неписьменний і все життя не міг пробачити

дідові Семенові «своєї темноти», хотів будь-що дати освіту синові. Так у відповідний час стали вони перед сільським учителем Леонтієм Опанасенком. І відбувся такий діалог.

! «Это твой?» — спитав він батька, зиркнувши на мене з-під окулярів утомленими очима. — «Так, звиніть, се мій хлопець чи, сказати б, реб'ятынонок меншенький», — відповів батько тихим чужим голосом, смиренным, як у церкві. — «А как зовут?» — «Сашко». — «Тебя не спрашиваю. Пускай сам ответит», — сказав тоном слідчого учитель і знову прохромив мене своїм сірим оком. Я мовчав. Навіть батько, і той якось трохи злякався. — «Ну?» — я вчепився одною рукою в батькові штани, другою за шапку і хотів був сказати своє ім'я, та голосу не стало. Рот сплутів і висох. — «Как?» — нахмурився учитель. — «Сашко», — прошелестів я. — «Александр!» — гукнув учитель і невдоволено глянув на батька. Потім знов перевів на мене очі і задав мені найбезглуздіше і найдурніше питання, яке тільки міг придумати народний учитель: «А как зовут твоего отца?» — «Батько». — «Знаю, что батько. Зовут как?!» — Ну, що ви скажете. Ми глянули з батьком один на одного і зразу догадались, що діло наше програне. Проте в батька була ще, певно, якась крихітка надії. — «Ну, скажи, синку, як мене зовуть. Кажі бо, не бійся, ну!» — Я одчайдушно закрутив головою і так круто одвернувся, що трохи не впав, коли б не вдержався за батькові штани. Якась нудьга підступила мені до горла. І так мені стало погано, погано. — «Ну, кажи бо, не крутись. Чого мовчиш, ну?» — Батько хотів підказати мені своє ім'я, та, видно, теж посоромивсь. — «Не скаже, звиняйте, малый ще. Соромиться». — «Неразвитой!» — промовив нерозумний учитель. Ми з батьком пішли геть.

Мало вже є їх, але ще живуть люди старшого покоління, які вчилися в таких самих школах за царя, і вони мо-

жуть засвідчити глибоку правду наведеного діалогу. Ці вчителі, не вмівши доладу самі говорити по-російському, калічачи її, зобов'язані були вчити дітей тільки цією, чужою мовою. І з «Букваря», і з «Первой книги для чтения после букваря», і далі з т. зв. «Добрых семян» дитина силкувалася збагнути якийсь зовсім чужий їй світ, нічим не подібний на той, у якому вона жила. А передусім з цих книжок їй доводилося засвоювати, що є «панська» мова, якої учать у школі, і «мужича» — мова щоденного вжитку на селі. Так усе дороге дитячому серцеві деградувалося до чогось нижчого, а ці книжки навіть навчали зневажати його.

Здається, що саме з цієї причини, залюбки розповідаючи за кожної нагоди про своє дитинство, Довженко дуже скупий на слово, коли заходить мова про школу. Лише в «Автобіографії» є оці кілька рядків:

«Учився я в Сосницькій початковій, а потім у вищій початковій школі. Навчання давалося мені легко. Я був те, що зветься тепер відмінником; це мене часто-густо бентежило. Мені здавалося, що вчителі самі щось не зовсім розуміють і тому їм здається, що я відмінник».

Крім наведеного вище діалогу з «Зачарованої Десни», оце, сказане з іронічним посмаком на адресу вчителів, либонь, і все про школу. Ясна річ, що він був травмований нею, і напевне саме тому, коли надійшла Лютнева революція 1917 року, він з такою шаленою радістю зустрів національне визволення і став мистцем стихійно національним, чого вибити з нього не здолав і Сталін.

По закінченні початкової і вищої початкової школи (щось на подобу радянської семирічки), там таки в Сосниці, Довженко 1911 року вступив до Глухівського учительського інституту і назавжди залишив батьківську хату.

Та заки вирушимо його слідами, підсумуймо, що він узяв з собою в життєву путь, чим наділила його Сосниця.

Передусім тим, про що вже була мова: «любов'ю до природи, правильним відчуттям краси природи». Жило воно в ньому до останнього подиху — це «правильне відчуття», і що саме воно таке було, легко пересвідчитися на його фільмах і літературних творах. Здається, не буде перебільшення в твердженні, що й не було в українському мистецькому світі рівного Довженкові, хто вмів би так опоетизувати природу і передати засобами свого мистецтва подив і збентеження людини перед її величчю і красою. Він був свідомий і сам, чим зобов'язаний природі, і невдовзі перед смертю, сповнений вдячності за її щедрі дарунки, звертався, наче на прощання, до рідної ріки Десни:

«Далека красо моя! Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твою м'яку веселу, сиву воду, ходив босий по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі, що й досі, дивлячись часом униз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах».

Наступне серед дарунків рідної хати — Довженкове почуття гумору, який споріднює його з Миколою Гоголем, а серед сучасників з Юрієм Яновським та Іваном Сенченком. Воно було виплекане з дитячого віку в родині Довженків-Тарасовичів. Розумівши це, Довженко так і нотував у щоденнику під датою 5. 6. 1945:

«Своєрідність гумору було нашою родинною і національною ознакою [...]».¹³

І ще народна пісня. Знову ж таки без неї годі було б уявити таку глибоко органічно національну Довженкову творчість. Це зовсім не парадокс, а незаперечний факт:

13. «Твори», т. V, стор. 209. Квадратовими дужками тут і далі зазначаються місця, які повтинали упорядники творів Довженка: найправдоподібніше у таких випадках було щось недозволено націоналістичне.

нею насичені його німі фільми. А хто бачив перший Довженків звуковий фільм «Іван», хай пише один раз по його появі в кінці 1932 року, той міг забути все, але вже напевно не забув пісні, з якою сільська молодь вирушає на будову Дніпрельстану: «Ой не жалько мені, та й ні на кого...» Велично звучить вона на тлі степового простору.

Пісня в Довженка — від матері Одарки. Його земляк Іван Сорока пригадує, як збирався на В'юнищі гурт жінок, серед них й Одарка Тарасовичка, випити по чарці і поспівати:

«Найулюбленішими їхніми піснями були: „Ой, попід горою“, „Ой мати моя, старая“, „Налетіли гуси“, „Устану я в понеділок“ та інші пісні, здебільшого старовинні.¹⁴

З материною піснею в серці пройшов Довженко все своє життя, і згадка про неї кожного разу хвилювала його душу, навіть у найчорніші дні життя народу. У щоденнику під датою 11. 12. 1943 Довженко нотує, що записував від матері старі пісні й колядки. «Так було приємно записувати. Просто сльози наверталися од радості чи зворушення».¹⁵

Щоб закінчити з дитячими враженнями, з якими вийшов Сашко в життєву путь, належить сказати кілька слів про Сосницю. Як сполучити на карті України троє міст: Чернігів, Новгород Сіверський, Путивль, — вийде трикутник, в якому над його основою буде розташоване містечко Сосниця. Накресленому трикутникові не треба надавати якогось абсолютного значення в тому розумінні, щоб місце народження вирішально визначало творчу силуету мистця. Для одного це має більше, для іншого менше значення. У Максима Рильського, для прикладу,

14. І. Л. Сорока, «Одно з першоджерел творчості О. П. Довженка». Журн. «Народна творчість та етнографія», 1961, ч. 1, стор. 89.

15. Див. «Твори», т. V стор. 199.

творчість якого була живлена майже виключно літературними джерелами, місце народження ніби не мусіло б мати великого значення, але й у його творчості чути подих рідної Романівки. Куди більше з джерелами дитинства пов'язаний у своїй творчості Довженко, і годі було б його зрозуміти, лишаючи поза увагою дію чинника, який Карл Густав Юнг означив терміном духи землі: глибинні первні душі, щеплені землею, на якій індивід народжується і виростає.

Звідси буде цілком зрозуміле в Бажана:

«Довженкова „Звенигора” й „Земля” ростуть звідти — з отих чернігівських байраків, із землі, угноєної потом батьків, дідів та прадідів, що всі прикмети й її, й людей, які на ній зростають, так добре відчув і зрозумів художник».¹⁶

Ще патетичніше в «Історії майстра» Юрія Яновського:

«Кінці її (історії майстра Довженка — І. К.) поховано в глибокій Десні, на чернігівських луках та озерах. Наймовірні 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».¹⁷

Це романтика, але в ній істотно про вплив оточення, в якому виростає мистець. Так от Довженкова Сосниця, що й сама є давньою українською оселею (перша згадка в Іпатіївському літописі 1234 року) лежить на перехресті впливів трьох названих міст Чернігово-Сіверської землі з часів розквіту Київської Русі. За Гетьманщини Сосниця була сотенним містом Чернігівського полку, що сусідувало з визначними культурно-політичними центрами України: ледве яких тридцять кілометрів віддаляли її від гетьманської столиці Батурина, небагато далі на північ-

16. Микола Бажан, «Люди, книги, дати». Київ, 1962, стор. 83.

17. Юрій Яновський, «Твори в п'яти томах», т. V. Київ, 1959, стор. 121.

ний схід лежало місто Глухів, яке, поруч з Новгородом Сіверським, відіграло ролю одного з культурних центрів тодішньої України. Знову ж як іти від Сосниці просто на південь, найближче лежатиме сотенне місто Ніженського полку Борзна, батьківщина Семена Палія, а в 19 столітті з нею пов'язані імена Білозерських, Панька Куліша тощо, далі й полковий Ніжен, що на початку 19 століття другий на Україні (після Харкова) дістав високу школу.

Не диво, що на кінець 19 століття у Сосниці ще живі були традиції Гетьманщини, які не могли лишитися без впливу на учня Сосницької вищепочаткової школи. Очевидно ж, треба враховувати і всюдисутній на Україні вплив Шевченка.

Ті, що знали Довженка з дитячих літ, оповідають, що в Сосниці за часів його дитинства й юности, «безперечно, як і по всій Україні, на першому місці серед видатних людей стояв Тарас Григорович Шевченко. Його твори знали всі сосничани.

«Друге місце займав Гоголь. Не було мови про те, що Шевченко український, а Гоголь російський письменник. Наш Шевченко. Наш Гоголь. Портрет Миколи Васильовича не був широко розповсюджений. Більше твори Гоголя знали, ніж самого Гоголя...»¹⁸

Особлива популярність Гоголя серед сосничан, зокрема повісти «Тарас Бульба», пояснюється тим, що вони вважали прообразом героя цієї повісти свого земляка, полковника Якова Скидана:

«Ще не так давно старі люди розповідали про Якова Скидана, якого, мовляв, польські пани спалили, прив'язавши до сосни. Були й інші перекази, за якими Скидана повісили на сосні за наказом самого польського короля...» (там само).

18. Іван Сорока, «Гоголь у Сосниці». Журн. «Дніпро», 1964, ч. 5, стор. 129.

До річі, співробітник Сосницького краєзнавчого музею знайшов у документах Новгородсіверського Спаського монастиря і запис під 1728 роком, в якому занотована реальна наявність Скиданової сосни:

«Границя спаская от Соснице перво почавши по тому боку Десни со Тихой речки от границе Сосницкой, прозиваемой Порубежное, а з Рубежного через Десну от Яклич и озеро Студенец ровцем у поле на болото мимо Осичник и от Осичника полем у Перетятково болото, а от болота на сосну Скиданову, а от сосни до Убеди...» і т. д. (там само, стор. 129-130).

Не диво, що у Довженка одним з найулюбленіших авторів і був Микола Гоголь, з томиками творів якого, свідчать Довженкові друзі, він ніколи не розлучався. Що зрештою й лишило слід на всій його творчості.

Та заки дійшов Довженко до шкільної науки і книжної мудрости, першими вчителями його були живі люди Сосниці, передусім прадід Тарас, дід Семен, батько і мати. Особливо яскравим спогадом жив у його душі образ батька, людини, наділеної «якоюсь внутрішньо високою культурою думок і почуттів», але трагічно засудженої в умовах царату на «тяжкі кайдани неписьменности і несвободи».

Усі вони і не один з сосничан, що запам'яталися з дитинства, увійшли пізніше в Довженкові фільми, повісті, оповідання...

2

Коли в 1911 році Сашко закінчував Сосницьку вищу початкову школу, йому добігав шістнадцятий рік. Як нотував він пізніше в «Автобіографії», — був він мрійливим хлопчиком і не мав пристрасти до чогось певного. Йому здавалося, що все він може і все йому легко. «Та загалом, — писав він в „Автобіографії“, — мої мрії у виборі майбутньої професії літали у сфері архітектури, живопису, мореплавства далекого плавання, розведення риб і учительювання».

Одначе для здійснення невизначених юнацьких мрій були далеко не відповідні можливості. За тих часів, коли селянин спромогався віддати сина вчитися «в городі», не дуже й замислювалися над вибором професії за уподобанням: ішлося ж про те, аби «вивчити свого сина на пана». Так думав і неписьменний Довженків батько. Та, зрештою, в Довженка не було й вибору: по закінченні вищої початкової школи доступ до університету чи іншої високої школи був закритий. Єдиною реальною можливістю в його умовах — було складати іспит на вступ до учительського інституту в недалекому Глухові.

У 1949 році, в листі до глухівчанки Ірини Коваль, яка за перебування там Довженка навчалася в місцевій гімназії, згадує він, що на вступних іспитах 1911 року був письмовий твір з літератури на тему: «Выходя из мягких юношеских лет в суровое, ожесточенное мужество, забирайте с собой все человеческие движения, не оставляйте их на дороге — не подымете потом» (Гоголь). «Я

його, очевидно, написав, Ірино Андріївно, — додає Довженко, — якщо і не зовсім блискуче, то в усякому разі старанно, не шкодуючи чорнила. Я його й зараз дописую в міру сил».¹

Учитися було важко. Очікуваної стипендії, задля якої батько не в останню чергу й віддавав сина до учительського інституту, Довженко не дістав, і батькові довелося продати десятину землі. «Відкраяв від серця». Крім того, не було відповідного товариства: вчилися там переважно старші вчителі з п'яти-, а то й десятирічним стажем, і Довженко був серед них наймолодший.

З скупих спогадів про Глухівський учительський інститут в «Автобіографії» занотована ще така подія: «Інститут мав свою церкву. Ходити до неї було строго обов'язково. Тут я й перестав вірити в Бога, в чому й признався на сповіді законовчителю отцю Олександрові, єдиній ліберальній людині з усіх наших учителів».²

Із зрозумілих причин Довженкові біографи з притиском наголошують це місце. Для нас сьогодні воно не таке вже істотне. Могло так і бути, а могло бути й те, що радянському мистцеві у 1939 році (дата написання «Автобіографії») не шкодило для «благонадійності» задекларувати, що він атеїст ще з юнацьких літ.

Поза тим про роки навчання в Глухові Довженкові спогади такі самі скупі, як і про сосницьку парафіяльну та вищу початкову школу. Він достоту був травмований царською школою, призначеною на те, щоб ми «не знали, хто ми». У його літературній спадщині знайдемо в кількох варіантах болючі міркування з цього приводу:

«По Десні сплавляли плоти з Орловщини. „То руські”. — „А ми які?” — питали ми, тоді ще малі діти. „Ми які? — перепитував батько, не знавши, що одповісти, але

1. «О. П. Довженко у Глухові», подав Я. Кривко. «Радянське літературознавство», 1965, ч. 11, стор. 73.

2. «Твори», т. I, стор. 22.



О. Довженко — студент
Глухівського учительського інституту

невиразно почувуючи якусь важку і прикру пелену на своїх очах. — Ми мужики... Хлібороби ми, прості собі люди, одним словом, мужики — й квит". Ми примовкали. Мовчав далі й батько. Він міг би для нашої національної свідомости додати, що ми „хахли", але він не любив сього образливого слова і, чувши його не раз од надзирателя, мовчав. Ми були єдиним народом в Європі, що не знали, хто ми. І я належав до цього народу, щоб ви знали...»³

До цього, очевидно ж, у свідомості Довженка спричинувалася не тільки початкова освіта в Сосниці, а й Глухівський учительський інститут, який мав завдання виховувати «учителів — обрусителів краю». Щоправда, на початку 20 віку був уже той час, коли українська інтелігенція, за словами Олександра Білецького, з потягом до естетства «поєднувала політичний радикалізм, який хай навіть і не укладався на платформі будь-якої певної політичної партії, але був зятятий у мріях про „національне визволення" й „національну революцію"».⁴

Подих цієї «зятятости у мріях» якось доходив за Довженкових часів і до провінційного Глухова, бодай у вигляді забороненої літератури:

«Тут же в інституті я вперше познайомився з українськими книжками на квартирі у своїх товаришів. Це був „Літературно-науковий вісник" і газета „Нова Рада", що видавалися, здається, у Львові і читалися у нас потай від педагогів як щось рідне, але заборонене. Заборонено було в нашому середовищі розмовляти українською мовою...»⁵

3. «Твори», т. V, стор. 106-107.

4. Передмова до кн. Микола Вороний, «Вибрані поезії». Київ, 1959, стор. 37.

5. «Твори», т. I, стор. 23. Очевидна помилка у Довженка: у Глухові він міг читати газету «Рада» (1906-14), що виходила не у Львові, а в Києві. «Нова Рада», як продовження «Ради», почала виходити там таки щойно з березня 1917 року.

Оце й усе, що знайшлося варте уваги про трирічне перебування Довженка у Глухівському учительському інституті. Спогади його сучасників про цей період дуже скупі і, крім загальних фраз, не дають нічого посутнього для характеристики живого Довженка.

3

У червні 1914 року Олександр Довженко одержав атестат ч. 477 про закінчення Глухівського учительського інституту, в якому значилося, що він «при отличном (5) поведении, оказал успехи в законе Божьем удовлетворительные (3), педагогике и дидактике — весьма удовлетворительные (5), русского и славянского языка с методикой, теорией словесности, русской словесности, логики, математики (арифметики, алгебры, геометрии и тригонометрии) с методикой — весьма удовлетворительные; некоторые с методикой — удовлетворительные (3), географии с методикой, естествоведении и физике, чистописании — весьма удовлетворительные (4), черчении и рисовании — весьма удовлетворительные (5), пении и музыке — удовлетворительные (3), гимнастике — весьма удовлетворительные (4).

«Вследствие чего он, Довженко, удостоивается звания учителя высшеначального училища... и при вступлении на означенную должность имеет пользоваться всеми правами, той должности присвоенными».

Дописка: «Поименованный в сем аттестате Александр Петрович Довженко обязан прослужить четыре года в должности учителя высшеначального училища, по назначению учебного начальства, за полученное им на казенный счет воспитание в Глуховском учительском институте или возратить государственному казначейст-

ву затраченню на его содержание сумму триста пятьдесят рублей».¹

Сам Довженко про закінчення інституту: «З нас готували учителів — обрусителів краю. В Київській, Подільській і Волинській губерніях до нашої платні згодом додавалась якась надбавка, здається, вісімнадцять карбованців на місяць, — за обрусіння краю.

«Я вийшов з інституту в 1914 році з умінням учити школярів, політично неписьменним і темним юнаком дев'ятнадцяти з половиною років...»²

У липні того ж року Довженка призначено учителем Кутузівської змішаної вищепочаткової школи за сорок п'ять кілометрів від Житомира, але у вересні переведено до 2 Житомирської змішаної вищепочаткової школи. У «Пам'ятній книжці дирекції народних училищ Волинської губ. на 1915 рік» зазначено: «Открыто [училище] как городское в 1909 г., преобразовано в высшее начальное в 1913 г., классов 6, учащихся мальчиков 130, девочек 74. Учитель естествознания и гимнастики, не имеющий чина Александр Петрович Довженко, учительский институт, содержания 1170 р., в службе и ведомстве 1 июля 1914 г., должности 20 сентября 1914 г.»³

Фактично Довженко викладав фізику, природознавство, географію, історію і гімнастику.

Усі, хто пам'ятає Довженка з дитячих літ до 1917 року, однастайно пишуть про нього як про вундеркінда, який ледве не з перших клас початкової школи добре знався на українській літературі, знав твори Гоголя і деклямував Шевченка; був зразковим учнем у школі й інституті, так що

1. М. В. Куценко, «Сторінки життя і творчості О. П. Довженка». Київ, 1975, стор. 15-16. При дальших посиланнях на нього це джерело позначається скорочено: М. Куценко.

2. «Твори», т. I, стор. 23.

3. Тимофій Байбут, «Маловідома сторінка з життя О. П. Довженка». Журн. «Вітчизна», 1962, ч. 10, стор. 174.

на нього орієнтувалися і йому корилися всі його товариші як доброму організаторові, який уже тоді приголомшував їх подиву гідними талантами.

У нас немає підстав твердити щось протилежне: могло ж так і бути. Людина виняткового обдарування і чару, талановий оповідач і добрий товариш, він напевно міг виявляти ці якості вже з дитячих літ. Нічого в цьому дивного не було б. Мусимо, однак, застерегтися, що всі такі свідчення мають дуже відносну документальну вартість, бо в радянській літературі стало звичаєм писати про тих, кого введено в пантеон великих, тільки єлейно іконописними фарбами, як про нічим не заплямлену досконалість. І якби цей зразковий Довженко-учень у валкуванні на шкільному подвір'ї розбив комусь носа (чи йому хто), згадка про таке, з погляду цих авторів, була б потрактована як блюзнірство.

Так само в один голос пишуть і про Довженка-учителя в Житомирі. Тим то від цієї літератури тхне чимось солодко-сентиментальним, і вона виглядає тим більше недолугою, що її продуценти часто висловлюють не так щось своє, як незугарно дублюють те, що сказав в автобіографічних творах сам Довженко.

Сам Довженко ледве чи був захоплений педагогічною працею, бо тоді вже «мріяв стати художником... малював дома і брав приватні уроки малювання, мріючи колись потрапити в Академію художеств хоч вільним слухачем».

У скупих, як і про шкільні роки, згадках про своє вчителювання в Житомирі він скромно зазначає:

«Тепер я іноді зустрічаю колишніх своїх учнів. Це вже немолоді люди різних професій. Я питаю їх — чи був я хорошим учителем? Кажуть — був не стільки хорошим учителем, як хорошим вихователем. Ці відповіді сповнюють мене радістю. Навряд чи я був хорошим вихователем у звичайному розумінні цього слова. Я просто був молодим, не набагато старшим за них, був товариським,



Група вчителів вищої початкової школи в Житомирі.
Перший праворуч О. Довженко

веселим, і вони були мені з усякого погляду ближчими й милішими, ніж мої колеги-учителі».⁴

До виконання учительських обов'язків Довженко приступив невдовзі після початку першої світової війни, але солдатчини йому пощастило оминати: житомирське повітове присутствіє 18 листопада 1915 року визнало його непридатним до військової служби і ще раз, уже після Лютневої революції, 16 червня 1917 року, підтвердило, що «...белобилетчик Александр Петрович Довженко... по освидетельствованию присутствием... признан негодным к военной службе по ст. 66...»

В одноманітному Довженковому житті на житомирській провінції варті занотування дві події. Перша: десь на початку 1917 року одруження з учителькою тієї самої вищепочаткової школи ч. 2 Варварою Криловою (1896-1959), з якою він прожив у шлюбі до 1926 року.

І друга: якась невдала операція у червні того ж року, про яку докладніших відомостей у доступних нам джерелах немає. Лише в спогаді про Довженка його перша дружина писала:

«Літо 1917 року було для Олександра Петровича особливо тяжким і нещасливим. Необдуманно довірився він житомирському малодосвідченому хірургові, який невдалою операцією завдав величезної шкоди його здоров'ю. Більше місяця пролежав у лікарні і в тяжкому стані в липні виїхав до Сосниці».⁵

На цьому виїзді й закінчується учителювання Довженка в Житомирі, бо в дорозі до Сосниці він зупинився в Києві, щоб позондувати можливості перевестися сюди на вчителювання й одночасно вчитися самому. У недатованому листі до дружини десь, мабуть, з дороги він повідомляв: «...был у инспектора на Подоле. Сказал он мне много приятного и неприятного. Приятно то, что в

4. «Твори», т. I, стор. 23.

5. «Полум'яне життя», стор. 143.

Киевском училище я буду за 18 уроков и наставничество получать 470 рублей в месяц, а неприятно, что на то место имеется 80 кандидатов, среди них 2 инспектора народных училищ. Еще бы! Однако инспектор обещал меня поддерживать».⁶

Перебувши літо в Сосниці, Довженко десь у серпні 1917 року прибув до Києва. Тут він дістав посаду вчителя 7 Київської вищепечаткової школи і подав «прошеніє» на ім'я директора Київського комерційного інституту зарахувати його вільним слухачем економічного відділу, але ще з Сосниці вислав документи й до Київського університету з проханням зарахувати його «на естественный факультет вольнослушателем» (М. Куценко, стор. 18).

На цьому кінчається та перша частина біографії Довженка, що не має темних місць і неясностей, на які раз-у-раз натраплятимемо в дальшому, особливо ж у наступному таки шестилітті від кінця 1917 до повернення його з-за кордону до Харкова в 1923 році.

6. М. Куценко, стор. 18.

4

Над ширенням легенд і неясностей у біографії Довженка наступних кількох літ багато працювали його біографи, а немало й він сам: своєю неусипною енергією, бажанням усюди встигнути й охопити неохопне, буянням нестримної фантазії. Гнала його скрізь мрійливість, про яку він писав у «Автобіографії», згадуючи молоді літа:

«...Мрійливість і уява були такими сильними, що іноді життя, здавалося, існувало в двох аспектах, які змагалися між собою, — реальному і уявному, що, проте, здавалося ніби здійсненням. Мені здавалося, що я все можу, що все легко, і мені хотілося бути різним, хотілося начебто розділитися на кілька частин і жити в багатьох життях, професіях, країнах і навіть видах».¹

Можна собі уявити, які можливості для людини з неситимію жадобою діяльності давав 1917 рік! Подав документи до комерційного інституту й одночасно університету в Києві, чим увів в оману деяких біографів, яким подобалося написати, що він в університеті таки вчився. Сергій Плачинда так упевнено й написав: «Через деякий час після приїзду до Києва Довженко дістав змогу поступити на природничий факультет Київського університету, де провчився півтора року, не лишаючи навчання в комерційному інституті...»²

1. «Твори», т. 1, стор. 22.

2. С. Плачинда, «Олександр Довженко», стор. 21.

Обережніші автори (М. Куценко) відкинули це безпідставне твердження, посилаючися на правдоподібніше свідчення Довженкової першої дружини:

«Через цю обставину (поганий стан здоров'я після невдалої операції ще влітку 1917 в Житомирі — І. К.) не вступив до Київського університету, де мав намір глибоко вивчати суспільствознавчі науки, а вступив до комерційного інституту і водночас працював в одній з київських шкіл».³

Та й у комерційному інституті Довженко, мабуть, не так учився, як числився студентом, бо:

«Цей інститут теж не був моєю школою. Я вступив до нього лише тому, що мій атестат не давав мені права для вступу до інших учбових закладів. Це був засіб здобути вищу освіту взагалі. Учився я в цьому інституті теж погано. В мене не вистачало часу, бо я сам учив. І, крім того, не було достатньої старанності». Це останнє, мабуть, і було головне. Але далі: «Деякі дисципліни я зовсім не вчив; навпаки, інші, що подобалися мені, наприклад, фізика, викладались на іншому факультеті. Через це я в цьому інституті начебто роздвоївся між двома факультетами».⁴

У цьому весь Довженко тих літ. При тому ж він готовий був записатися до всіх шкіл, які тоді відкривалися в Києві: «За гетьмана, коли в Києві організувалась була академія художеств — мрія мого життя, я вступив і до Академії. Мені так всього хотілося, і так з мене тоді нічого не вийшло. Я пам'ятаю, відкривався тоді ще географічний інститут. Я й туди хотів був вступити, та перешкодили якісь події» (там само).

Які це були події — ми зараз побачимо. А покищо занотуємо, що в комерційному інституті Довженко пробув неповних два роки, а тоді кинув навчання, а разом і вчителювання, бо вже на кінець 1919 року бачимо його

3. «Полум'яне життя», стор. 143.

4. «Твори», т. I, стор. 25.

знову в Житомирі, теж на короткий час, очевидно. Щождо «якихось подій», які перешкодили Довженкові вчитися, то не треба довго відгадувати — Лютнева революція 1917. Ось як сприйняв її Довженко:

«Скинення царя і самодержавства ми, вчителі, селянські сини, чиновники дев'ятого класу, зустріли з величезною стихійною радістю. Революційна хвиля владно тягла нас на вулицю, на майдани. Переді мною розсунулися стіни школи. Вулиця стала школою». Але пишеться це в 1939 році, і Довженкові доводиться вибачатися за захоплення «буржуазною» революцією: «І тут більшість із нас виявилися поганими вчителями. Поганим учителем виявився і я. Цілковита відсутність нормальної, здорової, політичної освіти, відсутність найменшого уявлення про боротьбу класів і партій взагалі, не кажучи вже про марксизм, про який я нічого не знав, і дрібнобуржуазна особиста природа, і радість звільнення від царизму, і Україна, про яку забороняли читати, і радість, і братерство, і свобода, і самовизначення, і незакінчена війна, і земля, і воля та інша велика кількість зовсім недуманих і негаданих ідей і питань, і невміння відрізнити велику довгождану правду від довго підготовлюваного обману — засліпило нас, як людей, що вийшли з погребів».

І попри каєття чути в цій сповіді нестримне захоплення Лютневою революцією, яка несла волю Україні, висловлене аж надто сміливо як на 1939 рік:

«Я вигукував на мітингах загальні фрази і радів, мов собака, який зірвався з цепу, щиро вірячи, що вже всі люди брати, що вже все цілком ясно, що земля у селян, фабрики у робітників, школи в учителів, лікарні у лікарів, Україна в українців, Росія в росіян, що завтра про це довідається увесь світ і, вражений розумом, що осяяв нас, зробить у себе те ж саме».

Проте тридцять дев'ятий рік нагадував про себе, і, похопившись, що захоплення далеко завело, каєтися треба було знову:

«Особливо тішило мене те, що цар Микола II був не українець, а росіянин і що весь його рід був теж не українським. У цьому моя уява вбачала немовби цілковиту непричетність українців до поваленого нікчемного ладу. Це вже й був націоналізм».

Ці пасажі з «Автобіографії», попри все, надзвичайні своєю сміливістю, бо слідом за каяттям у націоналізмі, дослівно з наступного речення, іде і виправдання його, націоналізму: «Всі українці того часу здавались мені якимись особливо приємними людьми. Легко сказати, скільки років страждали разом від проклятих русаків ("триста літ"), розмовляти навіть розучилися по-українському, розмовляли каліченим українсько-російським жаргоном. Ця мова робила в моїй уяві всіх українців мужиками або з мужиків, тільки не панами, адже пани розмовляли по-російському. Навряд чи стали б вони розмовляти українською мовою. Отже, панів серед нас нема. А раз нема — все гаразд».

Довженкова «Автобіографія» — блискуча і єдина в своєму роді автохарактеристика українського інтелігента того часу, який одверто признається в своєму захопленні Лютневою революцією, що обіцяла Україні свободу. Але відтоді до тридцять дев'ятого року вже був процес СВУ, постишевщина і єшовщина, які разом винищили цвіт української інтелігенції, власне, за саме припущення можливого захоплення націоналізмом. Хто вижив — мусів каятися. Довженко це робить з роззброюючою наївністю, наче б беручи на себе провину за те, що в Глухівському учительському інституті за царату не викладали марксизму:

«Український сепаратистський буржуазний рух здався мені тоді найреволюційнішим рухом, найлівішим, отже, найкращим: що правіше — то гірше, що лівіше — то краще. Про комунізм я нічого не знав, і якби мене спитали тоді, хто такий Маркс, я відповів би, що це, мабуть, видавець різних книжок».

Сам Довженко робить висновок з того всього у наступному рядку: «...я увійшов у революцію не тими дверима». Іншими словами «вигукував» він не на більшовицьких мітингах, і якщо увійшов у революцію не тими дверима, то легко відгадати й якими: через «український сепаратистський буржуазний рух». І в цьому треба шукати пояснення білих плям у його біографії 1917-20 років.

У радянській практиці керуються правилом причісувати біографії покійників: як уже він «наш» і визнаний, як у випадку Довженка, один з видатніших творців соціалістичного реалізму, яким пишаються не тільки в себе дома, а й у широкому світі, то ліпше не згадувати, промовчати його контрреволюційне скакання в націоналістичну гречку. У них на фальшуванні набита рука, і дослідники Довженкового життя обходять згаданий період загальними фразами.

Вигукувати на мітингах хай і загальні фрази ледве чи можна, будши одинаком. Певно, мусів би належати Довженко до якоїсь партії чи організації. Але мовчить або плутає щось нечленоподільне офіційна література. І якби не цитована «Автобіографія», нічого ми не дізналися б про партійну приналежність Довженка цих років. «Автобіографія» була надрукована вже після смерти Довженка, і це давало редакторам вільну руку фальшувати її, чим вони й скористалися. Нам відомі троє видань її: журнал «Дніпро» (1957, ч. 12), «Твори в трьох томах», т. I (1958), і скрізь тут нами цитовані «Твори в п'яти томах», т. I (1964). усі вони мають завдяки цензурним втручанням різночитання. Є воно й стосовно Довженкової партійности. Ось цей абзац:

5. Усі наведені цитати з «Автобіографії» за виданням «Твори в п'яти томах», т. I, стор. 24-25. Це застереження потрібне тому, що, як видно буде далі, усі видання її зазнали різних втручання цензури і мають різночитання

«На початку 1920 року [я вступив до партії боротьбистів. Цей вступ, невірний і непотрібний, стався таким чином. Я дуже хотів вступити до Комуністичної партії більшовиків України, але вважав себе недостойним переступити її поріг (!), тому я пішов у боротьбісти немов у підготовчий клас гімназії, яким партія боротьбистів, звичайно, не була ніколи. Та й сама думка про це порівняння, пам'ятаю, точно тоді, здається мені зараз виключно абсурдною. Але це було. Через кілька тижнів партія боротьбистів влилася в КП(б)У, і таким чином] я став членом КП(б)У».

У перших двох видання, хоч вони появились на найвищій хвилі хрущовського лібералізму, взяте в квадратів дужки було викреслене, і вийшло гладенько без згадки про боротьбистів: «На початку 1920 року я став членом КП(б)У». Проте, якийсь сміливець відважився у третьому виданні цей пасус відновити повноту, і завдяки йому ми дізналися про перебування Довженка у партії боротьбистів, що мало не абияке значення в його дальшому житті.

Основне ядро партії боротьбистів виділилося в 1918 році з лівого крила УПСР (українських есерів), а в серпні 1919, об'єднавшись з групою лівих українських соціал-демократів, прийняло назву Української комуністичної партії (боротьбистів) — УКП(б), відомої пізніше просто під назвою боротьбистів.

Лідери цієї партії входили до Центральної Ради, але її політика здавалася їм надто правою, і в своєму лівому прямуюванні вони часто виступали спільно з більшовиками, так що, наприклад, відомий боротьбист Гнат Михайличенко у 1919 році був короткий час народним комісаром освіти в більшовицькому уряді УСРР. З другого ж боку, боротьбісти були комуністами-самостійниками і тому дистансувалися від КП(б)У, слушно вважали її неподільною частиною РКП(б), яка національних інтересів України не може відстоювати.

Стоячи на такій невизначеній позиції, боротьбісти не могли конкурувати з могутнішою від них КП(б)У, до того

ж підтримуваною з Москви. Ленінові боротьбісти заважали своїми самостійницькими гаслами, і щоб позбутися їх небезпечного впливу, він зручно запропонував їм злиття з КП(б)У, що йому блискуче й удалося. «В березні 1920, — як повідомляє “УРЕ”, — партія Б(оротьбістів) змушена була самоліквідуватися, розпалась і зійшла з політичної арени. Згідно з рішенням IV конференції КП(б)У кращі елементи Б(оротьбістів) були прийняті в індивідуальному порядку до лав Комуністичної партії, в т. ч. й такі їхні керівні діячі, як В. Блакитний, Г. Гринько, П. Любченко та ін.»⁶

Якщо гіпотетично припустити, що Довженко належав до тієї «кращої» частини боротьбістів, яких прийняли до КП(б)У, і якщо далі взяти до уваги, що IV партійна конференція КП(б)У, на якій ухвалено було прийняти до її лав частину боротьбістів, відбулася 17-23 березня 1920, то Довженко міг стати членом КП(б)У не раніше квітня того року. І тут підозріла для нас поведінка його біографів, які чомусь непевні і плутаються в датах. Так, С. Плачинда всупереч очевидній логіці твердить: «З середини 1919 року Довженко, за його твердженням (!), стає переконаним більшовиком. У перших числах січня 1920 року його приймають до лав КП(б)У і призначають завідувачем Житомирської партійної школи».⁷

Усе тут поплутане. А ще більш загадковим постає перед нами питання про Довженкову партійність після появи книжки М. Куценка «Сторінки життя і творчости Олександра Довженка». Ця досі найдокладніша біографія у формі назагал добре удокументованої хронології дивним чином про перебування Довженка в КП(б)У взагалі не має жодної згадки.

Але що каже сам Довженко? Забігаючи трохи наперед, повернімося до його «Автобіографії». Оповіда-

6. УРЕ, т. II, стор. 54-55.

7. С. Плачинда, Олександр Довженко, стор. 21.

ючи про повернення з-за кордону до Харкова в 1923 році, він нотує:

«...У партії я вже не був. Мене виключили з її лав ще тоді, коли я був за кордоном, за неподання документів на чистку. Тим часом документи я надіслав. Вони були загублені і знайдені випадково через кілька років, про що мене і повідомив редактор газети, член ЦК В. Блакитний за день до своєї смерти. Виключення з партії я переживав дуже тяжко. Я розшукував документи в істпарті, клопотався, обурювався "несправедливістю і бездушністю". Пропозицію одного з членів чи, здається, голови ЦКК подати заяву про новий вступ у партію я відхилив, вважаючи себе виключеним несправедливо. Словом, я повівся нерозумно, не по-партійному, і всі мої дальші клопотання були ні до чого».⁸

Ми не диспонуємо жодними документами, щоб сперечатися проти сказаного, тим більше сказаного самим Довженком. Але знаючи його як мистця, який над усе цінував ефект і заради вдалого літературного звороту не зупинився б і перед олітературенням власної біографії, тим більше, що треба було приховувати, як справа стояла в дійсності, маємо право на сумнів і готові висунути ряд інших можливостей, які могли б бути так само умотивовані, як і варіант самого Довженка: він міг взагалі не переходити до КП(б)У і від березня 1920 лишитися непартійним, міг занедбати справу з документами, якщо до КП(б)У перейшов, а то й просто не подавати їх, втративши інтерес до партії, бож надто по-літературному звучить його твердження, ніби В. Блакитний повідомив його про знайдення документів «за день до своєї смерти». Це тим більше мало правдоподібне, що Блакитний важко і довго хворів перед смертю, не підводячися з ліжка, і напевно партійними справами не міг цікавитися.

8. «Твори», т. I, стор. 27-28.

А вже достоту комічно звучить Довженкове твердження, ніби він «вважав себе недостойним» переступити поріг КП(б)У в 1920 році! Оце вже справді література. Так мусів він писати в 1939 році, і встановлена вже на той час обрядовість вимагала цього, але для перших років революції таке твердження байка для дітей дошкільного віку: тоді ще партія не мала ознак церковної святости і вступали до неї вільно всі охочі.

Не можуть дати собі ради Довженкові біографи і з поверненням його на короткий час до Житомира, зовсім умотивованого, бо там лишалася його дружина. Вони більш-менш однозгідні, що він був там від грудня 1919 до 26 квітня 1920 року, але відразу розходяться, коли заходить мова про те, що він там робив.

Михайло Коваленко у спогаді «Іду за Довженком...» запевняє, що «Довженко працював у Житомирському військовому комісаріаті викладачем в школі при штабі 44 стрілецької дивізії...»⁹

Але ось інший, що видає себе не за меншого самовидця, ніж М. Коваленко, — Олександр Грищенко, запевняє, що Довженко працював художником у Житомирській губнаросвіті і про жодний комісаріат чи дивізію не згадує.¹⁰

Тому що сам Довженко говорить в «Автобіографії» про призначення його завідувачем партійної школи в Житомирі, усі, хто знав його тоді (чи запевняє, що знав), повторюють це саме. І чомусь усі ці свідчення викликають недовір'я: складається враження, наче б вони говорять не так з власного досвіду, як намагаються втрапити в слід Довженка і повторюють те, що він сказав.

9. «Полум'яне життя», стор. 255. На це джерело посилається під датами грудень 1919 — квітень 1920 і хроніст М. Куценко, стор. 19-20.

10. Олександр Грищенко, «З берегів зачарованої Десни». Київ, 1964, стор. 9-16.

Але як врешті погодитися з ними, лишається істотніше питання: якою партійною школою міг завідувати Довженко між груднем 1919 і квітнем 1920? Хібащо боротьбістською, бо ж тоді ще був боротьбістом. На щастя для біографів, їм тут легко обходитися загальною фразою, бо ніякої школи й не було. За деякими відомостями (Грищенко), Довженко не мав для неї й помешкання, бо коли він нарешті якесь підшукав собі, його заарештував «культпросвет» ЧК, щоб скористатися тим помешканням для чекістських потреб, а потім треба було втікати з Житомира. Сам Довженко обмежився щодо цього однією фразою: «Мене призначили завідувати Житомирською партійною школою, але польський прорив припинив цю роботу» («Автобіографія»).

З 26 квітня, коли до Житомира увійшли союзні війська УНР і Польщі, Довженко знову повертається до Києва. Але вже 7 травня більшовики мусли залишити й Київ, і Довженко лишився в підпіллі до 12 червня, коли вони поновно повернулися. Тепер він знову опинився в оточенні своїх приятелів, колишніх боротьбістів, які, перейшовши до КП(б)У, посідали в партії й тодішньому уряді відповідальні посади. Крім Гната Михайличенка, якого восени 1919 року розстріляли денікінці, після нього народним комісаром освіти УСРР був теж боротьбіст Михайло Панченко, а після перенесення столиці до Харкова якийсь час був на цьому посту Григорій Гринько, знову ж таки колишній боротьбіст, як і Панас Любченко, що в 1920 році був секретарем губерніяльного комітету КП(б)У в Києві. Тож і не дивно, що свої влаштували Довженка в системі освіти: секретарем губерніяльного відділу народної освіти і завідувачем відділу мистецтв. За сполученням він виконував також обов'язки комісара Театру ім. Т. Шевченка (колишній театр Бергоньє).

До спогадів, особливо друкованих у советчині, належить ставитися з застереженням, бо мемуаристи насвітлюють минуле так, як його належить бачити у згоді

з дійсними на даний момент партійними оцінками. З цього правила немає винятку, і тому з цим самим застереженням я наводжу тут спогад про тодішнього Довженка і такої загальношанованої людини, як Максим Рильський, вважаючи його, одначе більш-менш близьким до істини:

«Я тільки недавно точно пригадав, коли вперше зустрівся з Олександром Довженком. Це було 1920 року. Олександр Петрович був тоді секретарем губернського відділу народіві, завідував також (про це пише він у своїй автобіографії) відділом мистецтва, був комісаром драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Як саме відбулося наше знайомство — не можу пригадати. Скажу тільки зразу: не був він тоді ще ні художником, ні кіномистцем, ні письменником, не мав ніякого голосного імені, а проте на всіх, буквально на всіх людей справляв враження надзвичайно талановитої, гарячої, закоханої в життя людини, особливої Людини. Про що б не заходила мова — про нові вистави в театрі, про шкільні справи (я тоді вчителював на селі), про вчинену комусь несправедливість, про мистецтво й літературу чи про перспективи народного господарства, — Довженко займався, як вогонь, хоча не раз до палких речей домішував добру пайку суто українського гумору, скрашуваного, як соняшним промінням, чарівливою його усмішкою».¹¹

На цій характеристиці, хоч і від неї тхне чимось іконописним, сходяться всі, що знали Довженка за тодішнього і пізнішого часу, і тому вона виглядає досить вірогідною. А вже не викликає жодного сумніву його запал до праці. Окрім секретарства в губнаросвіті, він на початку 1921 року став ще й заступником голови її колегії, виїздив на села у справі організації шкільної сітки тощо. І в розпалі цієї діяльності він дістав наказ виїхати до Харкова в розпорядження Народного комісаріату закордонних справ УСРР (так тоді писали цю аббревіатуру)

11. «Полум'яне життя», стор. 20.

5

27 липня 1921 року датований наказ Народного комісаріату закордонних справ УСРР ч. 91, за яким Олександра Довженка відкликано до Харкова і затверджено завідувачем загального відділу Повноважного представництва у Польщі.

Радянському читачеві, якому підносять це повідомлення без пояснення персональних пов'язань, важко уявити собі, яким чином перед Довженком раптом відкрилася дипломатична кар'єра. Справді, трудно зрозуміти, щоб без особистих знайомств у Наркоматі закордонних справ хтось пригадав малопомітного співробітника Київської губнаросвіти, який, як сказав щойно цитований Максим Рильський, не був тоді ще «ні художником, ні кіномистцем, ні письменником, не мав якогось голосного імени...» Таких вистачало і в Харкові. А таємниця, якої не хочуть зраджувати радянські автори, дуже проста: знову ті ж боротьбісти, про яких тепер воліють не згадувати. Річ у тому, що першим повноважним представником у Польщі був призначений один з боротьбістських лідерів Олександр Шумський. Він і пригадав «свого» Довженка, якого знав ще з Києва.

По закінченні укомплектування апарату Довженко 2 жовтня 1921 року разом з дружиною виїхав у складі Повноважного представництва до Варшави.

«Про закордон, — нотував він пізніше в "Автобіографії", — я мріяв тільки в дитинстві. Тому відрядження за

кордон, хоч і не на зовсім постійну роботу, у Варшаву, мене дуже схвилювало і налякало. У Варшаві я проробив майже рік, — спочатку при російсько-українсько-польській репатріаційній комісії, а потім керуючим справами посольства. Ця канцелярська робота в умовах 1921 року була такою неприємною і нудною, що я не виходив з будинку посольства тижнями».

Періодично Довженкові доводилося виїздити в службових справах до Берліну, а з датою 6 лютого 1922 його переведено туди на постійну роботу секретарем консульського відділу Торговельного представництва УСРР. Таку саму канцелярську роботу, як й у Варшаві, Довженкові, очевидно, трудно було витримувати, і він напевно втішився, коли ЦК КП(б)У ухвалою від 4 липня 1922, всього по трьох місяцях праці в Берліні (приступив до неї в другій половині квітня), відкликав його й з цієї посади. Причини несподіваного відклику неясні. Можливо, їх треба шукати в тому, що Довженко натоді в партії «вже не був» і непартійного та ще і колишнього боротьбіста на дипломатичній службі за кордоном тримати не хотіли. Можливо, це було пов'язане з якимось переміщенням Шумського.

Але повертатися відразу на Україну Довженко не хотів: усе ще мріючи про навчання малярства, він попросив дозволу залишитися з цією метою ще на один рік у Берліні. Діставши на це дозвіл й у вересні 1922 року остаточно звільнившись з праці в консульському відділі Торговельного представництва, він вступив до приватної мистецької школи Е. Геккеля. З «Автобіографії»: «...Одержавши з Наркомосу стипендію в розмірі сорока доларів на місяць, вступив до художнього приватного училища».

Стипендію давали тільки на короткий час, і з продовженням її було багато клопоту. У листі від 12 червня 1923 року до народного комісара освіти УСРР В. Затонського Довженко мотивував прохання продовжити стипендію, зокрема пишучи:

«15. 7, по закінченні шкільного року, я приїду до Харкова, аби на місці показати Вам, або кому Ви вкажете, свої відчитні шкільні роботи. Особисто я відчуваю, що мені потрібно студювати ще півтора року для підготовки для самостійного виконання серйозних художніх завдань, які мені Комісаріятом будуть призначені. Я хочу підготуватися до серйозного малярства, зокрема до розписування стін у клюбах, сільбудинках, залах для зібрань, дитячих будинках. Певний, що рано чи пізніше я цього досягну».¹

Однак, як і скрізь досі, Довженкові знову не пощастило. Не в останню чергу й через власну непосидючість, скакання «з одного факультету на інший». Але й стипендію йому продовжили листом заступника народного комісара Я. Ряппо на дивовижний термін — півтора місяця, до 15 липня 1923. Так що вже 17 липня Довженко змушений був вирушити до Харкова. Пізніше він занотував у «Автобіографії», що до Берліну вже не міг повернутися: «перешкодили події в Гамбурзі». Мова про революційне повстання там у 1923 році, яке ускладнило відносини між РСФРР і Німеччиною. Знову повертатися на дипломатичну службу він уже не хотів і від пропозиції Народного комісаріату закордонних справ виїхати дипломатичним кур'єром до Кабулу (Афганістан) відмовився, зокрема й з уваги на родинне становище: хворобу дружини.

Можна припустити, що з Харкова йому не хотілося виїжджати ще й тому, що його захопив вир тамошнього творчого життя. Справді бо, він прибув туди наче б на задалегідь приготоване місце: фундатор і головний редактор газети «Вісті ВУЦВК», яка почала виходити з 1921 року, Василь Еллан-Блакитний, як колишній однопартієць-боротьбіст, добре знав Довженка ще з Києва. Він відразу і влаштував новоприбулого співробітником газети на посаді карикатуриста. Відтоді у «Вістях» (та й в

1. Див. М. Куценко, стор. 25.

інших столичних виданнях) почали густо появлятися карикатури на міжнародні і внутрішні теми, підписувані псевдонімом — Сашко.

У цьому фаху Довженко не був новачком. Ще вчителюючи в Житомирі, він «мріяв стати художником», «малював дома і брав приватні уроки малювання, мріючи колинебудь потрапити в Академію художеств хоч вільним слухачем» («Автобіографія»); там таки залюбки малював карикатури на своїх колег-учителів. Зарахований до складу Повноважного представництва УСРР у Польщі, він ще в Харкові обкарикував тих дипломатів, а у Варшаві уклав «Рябу книгу» карикатур з життя представництва (див. Михайло Гнатюк, «Народження художника» у зб. «Полум'яне життя», стор. 161-164).

Дебютував у пресі як карикатурист Довженко в 1923 році ще перед поверненням до Харкова, посилаючи малюнки з Берліну до нью-йоркського журналу «Молот». Редактор «Молота» Микола Тарновський пригадує:

«...Як карикатурист, він дебютував у "Молоті", в гумористично-сатиричному журналі українських комуністів в США, що виходив у Нью-Йорку під моєю редакцією... Сашко прислав для "Молота" свої малюнки-карикатури, які й надруковано в кількох номерах журналу за 1923 рік...»²

Довженкові карикатури харківського періоду 1923-26 років згодом призабулися, їх витягнули на поверхню знову щойно по його смерті, коли протягом якого десятиліття з'явилася велика література про його життя і творчість.

Змістом і стилем політичні карикатури Довженка на міжнародні теми були того самого кшталту, тобто занадто пропагандивно-тенденційні, що й вправи в цьому жанрі успавлених карикатуристів «Известий» і «Правды» — Б.

2. Микола Тарновський, «Сила художника», у зб. «Полум'яне життя», стор. 170.



Дружній шарж на Остапа Вишню
(Вишня в уяві читачів і Вишня в дійсності)

Єфімова, В. Дені й інших. Оригімальніші й цікавіші були дружні шаржі на літераторів того часу: С. Пилипенка, В. Еплана-Блакитного, О. Копиленка, О. Слісаренка, В. Сосяру й інших.

Перший час перебування в Харкові Довженко, здається, тулився на тапчанах у тісній редакції «Вістей», як зрештою, й не він один: так само на стосах старих газет у вістянському закутку спав Павло Тичина, що десь на той самий час переїхав з Києва до столиці. Це був знак часу: тоді ще діячі літератури і мистецтва не були «на лакомстві», не знали номенклатури, дач і будинків творчості, а жили з чого і як трапиться. Очевидно, й де трапиться, бо державними помешканнями, як тепер, їх не забезпечували. Щойно згодом Довженко мав змогу приміститися в гуртожитку на Пушкінській вулиці, який вартий буде далі докладнішої згадки.

Редакція «Вістей» (на Сумській, 11) була тоді своєрідним центром літературно-мистецького життя столиці, оскільки воно зосереджувалося навколо амбітного В. Блакитного, який хотів керувати всім і всіма. За його ідеєю, література і всі галузі мистецтва мали бути охоплені, як свідчить Юрій Смолич, у різних розгалуженнях того ж 1923 року організованого «Гарту», на чолі, розуміється, з самим Блакитним. Тут збиралися не тільки письменники, не конче однодумці Блакитного, а й діячі різних фахів культури. «Тут, — пригадував пізніше Ю. Смолич, — починалися судьби десятків і сотень творчих людей, тут утворювалися творчі організації, складалися творчі колективи, вимріювались (у тексті — вимірювались. Очевидна помилка. — І. К.), а тоді й здійснювалися нові й нові творчі заходи, зароджувалися ідеї, накреслювалися плани на багато років наперед».³

3. Юрій Смолич, «Розповідь про неспокій». Київ, 1968. стор 27.

Але про ближче Довженкове літературне оточення того часу буде мова далі. Тут не від речі буде пригадати тих частих відвідувачів редакції «Вістей», що з фаху не були літераторами, але активно цікавилися літературою, творили її клімат і характеристичне для того часу коло-літературне середовище.

Трудно було б тепер докладніше назвати вістянських відвідувачів з числа Довженкових одностумців-боротьбістів, бо офіційна література саме їх імена умисне промовчує. Але відоме, що частим гостем там був колишній член ЦК партії боротьбістів Левко Ковалів. Хоч математик за фахом, він навіть організаційно брав участь у літературно-мистецькому житті того часу і ще на переломі двадцятих-тридцятих років спільно з Майком Йогансеном і Юрієм Смоличем належав до організаторів «Техномистецької групи А».

Також бував там знайомий Довженкові з років його дипломатичної діяльності співробітник Народного комісаріату закордонних справ (пізніше консул УСРР у Львові) Юрій Лапчинський. Він відіграв значну роль в організації КП(б)У, але потім, як комуніст-федераліст, що наполював на рівноправності України у федерації з Росією, перейшов до укапістів і тим самим політично був ближчий до боротьбістів, ніж до ортодоксальних членів КП(б)У.

Зрештою, частим гостем «Вістей» бував тоді легендарний командувач Армії УНР Юрко Тютюнник. Тут його треба згадати хоча б тому, що власне йому належить ідея першого українського фільму, яким уславився Довженко, — «Звенигори». Про це свідчить один з біографів Довженка О. Мар'ямов, який за тих років працював журналістом у Харкові:

«Якось у редакції "Всесвіту" Сашко застав Тютюнника. Опустивши важкі повіки, не дивлячись за звичаєм на співрозмовників, той розповідав глухим голосом сюжет задуманого ним сценарія.

«Це була легенда про скарб, закопаний гайдамаками в надрах гори».⁴

Згадка про Довженкове оточення не зайва буде для розуміння його майбутньої кінотворчості. А тим часом йому минула тридцятка. У тому оточенні молодих діячів української культури, жадібних успіху і слави, він уже виглядав на літню людину, яка ні на що справжнє ще не здобулася, хоч почувала в собі силу на щось велике, але так досі й не знайшла, до чого ту силу прикласти. Роля скромного газетного карикатуриста його аж ніяк не могла вдоволити, не дуже йшло і з малярством, в якому він продовжував усе ще вправлятися, мабуть, з посереднім успіхом. У такому настрої Харків, який спочатку захоплював, поволі перестав його цікавити, і тоді дозріло рішення покинути його. Втеча до Одеси стала поворотним пунктом у його житті, визначила, сказав би Микола Бажан, путь майстра.

4. А. Марьямов, «Довженко». Москва, 1968, стор. 71.

6

Тут починається ще одна легенда, у поширенні якої сам Довженко завинив лише частково. Про виїзд з Харкова до Одеси, щоб стати там кінорежисером, в «Автобіографії» він занотував:

«В червні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятирічного життя, вранці вийшов з дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу на роботу на кінофабрику як режисер».

У короткій автобіографії на кілька сторінок можна написати й так, хоч і тут Довженко висловився не без розрахунку на ефект. Але його біографи не додивилися, власне — їм не хотілося додивитися, бо тоді не було б легенди, що перед цим в «Автобіографії» є ще одна багатозначна фраза, зміст якої докладніше буде зрозумілий далі:

«В цей приблизно час (за контекстом може бути 1925 рік — І. К.) я зблизився з українською кіноорганізацією ВУФКУ. Я робив для ВУФКУ плякати і часто туди заходив».

Не хотівши це врахувати, деякі автори книжок про Довженка уподобали вищенаведене твердження: мовляв, не було й думки перед тим, і раптом просидів ніч, виїхав до Одеси, став режисером. Легенда. Вона й пішла до широкого вжитку, знайшовши найефектніше втілення в книжці російського автора Р. Юренєва. Зацитуємо його докладніше:

«На березі Чорного моря стояла людина тридцять двох років. Усе її майно лежало в худенькій валізі на віддалі. Дивлячися на хвилі, що розмірено набігали, людина з прикрістю думала про те, що за багато чого бралася в житті, де в чому мала успіх, але ні до чого не приросла серцем. Не було шкода ні кинутої в Харкові кімнати, ні залишених у ній закінчених і незакінчених картин, ні здобутого становища відомого карикатуриста, ні раніше облишених фахів учителя, керівного робітника Наркомосвіти, дипломата. Треба братися за нове діло, пора було починати творити.

«Просто з берега моря людина попростувала на розташовану поблизу кінофабрику. Він не почав говорити про те, що привели його високі мотиви, що шукає він можливості найповнішого й найефектнішого служіння народові. Не став питати ні про житлоплощу, ні про зарплатню. Просив тільки роботи. Брався за першу-ліпшу. Хотів найвідповідальнішої, найскладнішої. Йому й дали найскладнішу. За кілька днів він уже приніс сценарій, а ще за кілька — ставив свій перший фільм».¹

Це чиста белетристика, яка з реальним образом Довженка не має нічого спільного. Треба зовсім не знати його, щоб повірити, ніби він будь-коли в житті міг братися за «першу-ліпшу» роботу, яку йому дадуть. А щодо того, чи стояв на березі Чорного моря Довженко і що він думав, про це Юренев знає стільки, як і ми. Образок чисто літературний і вигаданий для ефекту, який при ближчому розгляді виявляється порожнім.

Справа була далеко не так проста, що буде видно з дальшого. А покищо запам'ятаймо цю хвацьку фразу Юренєва, якою він твердить, що Довженко «за кілька днів уже приніс сценарій, а ще за кілька — ставив свій перший

1. Р. Юренев, «Александр Довженко», Москва, 1959, стор. 11-12.

фільм», і повернімося до Харкова, з якого втік Довженко.

Це слобожанське місто наслідком політичної кон'юнктури стало на якийсь час столицею України. Чистий випадок: більшовики обрали його на столицю просто тому, що в Києві вони зазнали поразки на з'їзді Рад у грудні 1917 року і втекли тоді до Харкова. З таким самим успіхом вони могли опинитися й у Катеринославі, де мали поважний осередок. Але повела їх дорога на Харків саме тому, що там відбувався з'їзд більшовиків Донецько-Криворізької «республіки». Об'єднавшись до спілки, вони проголосили свій уряд України на протигагу Центральній Раді в Києві. Так Харків став столицею. Певне тому, вже за звичкою, туди повернулися вони в 1920 році, бо Київ був виразно ворожий до них.

Звичайно, Харків мав переваги над Катеринославом чи першим-ліпшим українським центром, крім Києва, у тому, що був містом живих українських традицій, містом Григорія Сковороди й Василя Каразіна, першого на Україні університету, сильної течії українського відродження 19 століття, що творило сприятливий ґрунт для розбуялого національно-культурного будівництва у перші роки по війні й революції.

Ми далекі від того, щоб ідеалізувати тодішній Харків, але, попри багато рис провінційности, він, ставши адміністративним центром України, динамічно виростав на столицю. До речі, був єдиним містом, яке тоді на Україні росло й будувалося. При тому обоє міста, що тоді претендували на столицю, мали різко відмінний стиль. Київ, що опинився на периферії, був спокійніший і з погляду інтелектуального життя, скажемо так, солідніший: тут була Українська Академія Наук, при якій купчилися установи для ґрунтовних досліджень історії української культури. І якщо Харкову, університетському центрові з великими традиціями філологічних студій, теж не чужий був академізм, то він бурхливим потоком життя був відсуне-

ний десь на задній плян. Тут був поставлений наголос на творенні нової літератури, хоч, може, галасу навколо неї було й більше, ніж самої літератури. Тут не був типовий і поет-ерудит, як були професорами філології майже всі неокласики в Києві. У Харкові навіть людина солідно підготована до наукової діяльності, як згадуваний нами Майк Йогансен, гребувала самим поняттям академічної науковости. «Безсумнівно, — каже про нього Юрій Смолич, — він був дилетантом, але в багатьох галузях знання він знав значно *більше* (підкреслено в оригіналі — І. К.), ніж інший фахівець цієї ж таки галузі знання»... Він залюбки працював і науково, — «тільки, не дай Боже, не на службі в Академії наук! Науковими колами Майк гребував і висміював їх, де тільки міг...»²

А Майк був ще й винятком, бо до Харкова тоді збиралися ті, що, не мавши якогось певного фаху і чувши в собі якщо не вроджену геніяльність, то вже у всякдму разі великий талант, — мали сміливість братися за все і були приготовані на другий день стати знаменитістю. До речі, серед «академіків» літератури (Вапліте розшифровується як — Вільна академія пролетарської літератури) траплялися люди ледве з середньою освітою. Коли трохи пізніше Микола Хвильовий писав про «вози віршів, що риплять до города по великому тракту», — то цей город був Харків. Оскільки атмосфера тоді панувала відродженська і наша культура була на піднесенні, з людей, що туди напливали, виростали й дійсно визначні таланти. Як Микола Куліш, Володимир Сосюра, що вилонився з селянського «Плуга»; а з молодого комсомольця по семирічці, що 1926 року прибув до Харкова як готовий поет, вийшов пізніше один з найталановитіших поетів сучасности — Леонид Первомайський.

Ні, це місто вже не зовсім було провінційне, принаймі пристрасно не хотіло бути таким. І воно якраз відповідало

2. Юрій Смолич, «Розповідь про неспокій», стор. 109.

Довженкові багато більше, ніж Київ, бо саме для таких, як він, відкривало можливості діяти в будь-якій галузі, бо ж можна було братися за все, де було порожнє місце.

І все ж Довженко такого місця в Харкові не знаходив собі. Ще не знаючи певно, в чому його покликання, він відчував у собі творчу силу на масштаби, при яких індивід підноситься на вершини, на яких поруч ніхто не стоїть; і на роль пересічного, що поволі торує собі шлях у ряду інших, ні за що не погодився б. Не тільки невлаштованість родинного життя гнала його з Харкова. Не влаштовувала його й ролі скромного карикатуриста у «Вістях». А в сумнівності успіху на полі малярства він устиг перекопатися за три роки, мабуть, досить інтенсивної праці в Харкові. Тож годі було йому рівнятися з таким майстром (з яким вони, до речі, працювали в одній майстерні), як Анатоль Петрицький, за слушним окресленням Бажана, «більш досвідчений у мистецтві живопису та, певне, і більший у цьому мистецтві господар».

Близький був Довженко і до літературних кіл: належав до «Гарту» і був одним з засновників Вапліте. Але тоді йому ще й у думці не було, що колись бути йому уславленим письменником; а лишатися при літературі в ролі другорядного ілюстратора йому, звісно, не пасувало. Звідси така його зневажлива оцінка літературного життя в Харкові:

«Треба думати, — читаємо в "Автобіографії", — що верховоди цих організацій (Гарту і Вапліте — І. К.) вважали мене за маленького при них ілюстратора та ще й карикатуриста, отже й за веселого хлопця, а мені сумно було дивитись на їхню безпросвітну провінціяльність, некультурність і вузькість. Іноді мені здавалося, що я не на вечорах, а на вечерницях, не на засіданнях, а на колядках, і я почав від них відходити. Я не знав, куди подітися, але відчував, що далі так жити не можна».

Не знаючи атмосфери тодішнього Харкова і характеру Довженка, а діставши це свідчення через треті руки,

можна взяти його за чисту монету й допуститися наївної помилки, як це зробили автори французької книжки про Довженка, прийнявши як факт констатацію провінційності тодішньої столиці України. «Життя Харкова, — пишуть вони, — гнобило Довженка. Він ненавидів цю випадкову столицю, що лишалася безнадійно провінційною. Він ненавидів посередність інтелектуального життя і потворність запилжених вулиць. Він мріяв все зірвати динамітом, щоб побудувати на його місці гарне модерне місто».³

Скільки ми знаємо, причина Довженкового невдоволення Харковом була зовсім не в тому, як не в тому й причина несправедливої оцінки тамошнього літературного життя.

Тільки недавно стало відоме, що, перш ніж залишити Харків, Довженко замислювався ще над однією можливістю: проби сил у театрі. Тільки ж за умови, що й театр цей мусів бути не звичайний. Довженко погодився б лише на влаштування такого монументального дійства, яке доти ніде бачене не було. Тому й зрозуміле свідчення Юрія Смолича про швидке його охолодження до театру:

«Та захоплення театром було в Сашка скороминуче: він у театрі зразу й розчарувався. Коробка театрального кону була замалою для тих ідей і уявлень, які вирували в буйній фантазії Сашка, сценічне мистецтво ніяк не відповідало задумам, темпераменту й масштабам його мислення. Сашко мислив широкими, всеосяжними категоріями, і реалізація таких задумів та художніх уявлень шукала собі і відповідних просторових масштабів. Але не лише простір театрального кону не задовольняв Сашка, — його фантазія вимагала права на часті зміни дії, зміни місця дії, зміни часу, зміни самих лицедій... Він мусів мати право на необмежене ширяння думкою і образами по всіх світах і по всіх часових дистанціях, — він повинен був

3. Luda et Jean Schnitzer, «Dovjenko». Paris, 1956. p. 25.

мати право на найповніше, найширше використання можливостей мистецького перетворення».⁴

Такого театру, звичайно, Харків тоді не міг йому дати, не лише тому, що самі театральні споруди для такого задуму не були придатні, та ніхто Довженкові ні з цього ні з того не дав би й такої з тієї простої причини, що жодна з них не стояла порожня; і тодішня драматургія не в стані була б запропонувати йому твір для такого монументального дійства. Але мислив Довженко у душі свого часу, для якого народився: кілька років пізніше (здається, в кінці двадцятих) Микола Скрипник запроєктував побудову монументального театру, який уже дістав був і відповідну назву: «Театр масового дійства». Однак, не чекати ж було Довженкові, коли з'явиться цей театр, та й не дочекався б: наступні події пішли так, що й проєкт зник разом з його автором, а потім і про автора і про проєкт перестали й згадувати, наче б їх і не було.

Так зневірівся Довженко в можливостях знайти собі застосування і в театрі. Треба було шукати випому у щось зовсім нове, де на нього чекало відкриття. Довженко прочував, що це могло бути кіно. Хоч воно й не було новиною й існувало на Україні вже якийсь десяток років, однак українське кіномистецтво на середину двадцятих років усе ще животіло в зародковому стані. Його можна було наново відкрити й почати по-справжньому з нової сторінки. Автором її вирішив стати Довженко.

Самі обставини життя в Харкові сприяли його наближенню до кіна. За рік до його прибуття до Харкова, точніше — 13 березня 1922 року, було утворене ВУФКУ (Всеукраїнське фото-кіноуправління), яке відразу ж розвинуло активну діяльність, притягнувши до співробітництва у сценарній і редакторській ділянках значні літературні сили.

4. Цит. кн., стор. 158.

Жив Довженко у будинку на Пушкінській, який Василь Блакитний виклопотав для співробітників «Вістей». Серед інших там жили Михайль Семенко, Юрій Яновський, Микола Бажан, що всі вже на час приїзду Довженка до Харкова працювали у ВУФКУ. Вони сходилися у спільній залі (що служила Довженкові й за малярську майстерню, мавши поміст посередині, який дістав назву «лужайки») на розмови, які раз-у-раз перетворювалися на запальні дискусії на мистецькі теми і часто починалися з «суперечок про місце кіна в системі мистецтва, про українську національну форму в кінематографії, про те, що розвиток української культури далі неможливий без розвитку кінематографа».⁵

Усі мешканці дому на Пушкінській були не в блискучому матеріальному становищі, а зокрема Довженко, який потребував грошей на лікування дружини. А що тоді письменники й мистці ще не були державними службовцями, як тепер, і не мали державного утримання, доводилося всіма способами шукати підробітку, і друзі йому допомагали через те такі ВУФКУ: малювати реклямні плякати до фільмів, які Довженко робив з великим смаком, так що якби вони збереглися — становили б не абияку мистецьку вартість. Майк Йогансен, майстер укладати титри до німих фільмів, ділився з Довженком і цим заробітком. Взагалі з ВУФКУ була зв'язана, сміливо це можна твердити, більшість ваплітян. З відомих, крім уже названих, працювали сценаристами ще Григорій Епик, Олесь Досвітній, Михайло Майський. Вартий згадки і такий цікавий деталь, який відкрився недавно: перші організаційні збори Вапліте відбулися також у приміщенні ВУФКУ. У збірці документів, опублікованій Юрієм Луцьким з архіву Аркадія Любченка («Легкосиня даль. Ваплітянський збірник».

5. Микола Бажан, «Митець шукає путі». Журн. «Вітчизна», 1971. ч. 1, стор. 178.

Нью-Йорк, 1963), між сторінками 32-33 вміщено репродукцію Довженкового малюнка з написом чієюсь рукою: «На засіданні 20. 11. 25 р. у ВУФКУ утворення Вапліте, намалював О. Довженко проєкт жетона для академіків».

Довженкове зближення з ВУФКУ тривало досить довго, у кожному випадку більше року, заки дійшло до тієї вирішальної червневої ночі, по якій він виїхав до Одеси, щоб до Харкова вже не повертатися, і, якби вірити Р. Юренєву, замислено постояв над Чорним морем.

А як було з сценарієм, що його ніби, згідно з тим самим автором, Довженко написав за кілька перших днів перебування в Одесі? Теж далеко інакше. Короткий харківський період життя Довженкового дуже докладно зафіксований у спогадах багатьох сучасників, гідних довір'я. І ось що говорять ці свідки.

Не входячи в точніше визначення дати, Бажан у цитованій уже статті говорить наступне:

«Тут же, на цій "лужайці", ми почули й задум комедії про Васю-реформатора (перший сценарій Довженка — І. К.), згодом невдало зафільмований зовсім ще тоді недосвідченим у кіні, молодим, талановитим театральним режисером і учнем Курбаса Фавстом Лопатинським».

Два інші свідки висловлюються дещо точніше. Марія Романівська, журналістка, на той час, про який мова, теж співробітник «Вістей», а пізніше редакційний співробітник ВУФКУ і сценарист, оповідає про зустріч нового 1925 року в товаристві «плужан». Був там і Довженко.

«Навколо Довженка, — цитуємо Романівську, — вже збирається чималий гурт. Покинувши вечерю, горнутья до нього, бо хто ж не знає, який Довженко майстер оповідати. Сьогодні Сашко говорить про кіно. Він захоплений, закоханий у кіномистецтво».

Варта уваги дата: вечір напередодні нового 1925 року, півтора року перед «раптовим» виїздом Довженка до Одеси. Але читаємо далі:

«Довженко розповідає, що пише кіносценарій "Вася-реформатор", розповідає багато варіантів цього сценарію...» і т. д.⁶

І ще один свідок — Олександр Грищенко, який з молодих літ аж до смерти Довженка був з ним у приятельських стосунках. Щоправда, Грищенко не завжди надійний, бо часто переповідає як своє те, що Довженко написав сам про себе, але у випадку «Васі-реформатора» такого Довженкового свідчення немає, і тут Грищенкові можна вірити. Отже:

«Між іншим, деякі кінознавці твердять, нібито сценарій фільму "Вася-реформатор" Довженко писав, уже будучи в Одесі.

«Зовсім не так. Цей сценарій Довженко писав восени 1925 року в Харкові в своїй майстерні на Пушкінській вулиці».⁷

Від спогадів не конче вимагати точності в датах, але всі свідчення говорять незаперечно, що «Вася-реформатор» написаний у Харкові. Можна б на цьому скінчити. Але доведеться звернутися ще до одного свідка, важливого не так на підтвердження й без нього ясного факту, як задля того, що він цікаво доповнює попередніх про мотиви виїзду Довженка з Харкова до Одеси.

Відомий діяч українського кіна Олексій Швачко, що тоді працював помічником режисера в Одесі, оповідає, що на весні 1926 року режисер Ф. Лопатинський почав знімати «Васю-реформатора». (До речі, на цьому фільмі почав свої перші операторські спроби Данило Демуцький, ім'я якого в дальшому тісно пов'язане з кінотворчістю Довженка). Робота не клеїлася. Лопатинський полаявся з директором кінофабрики і на якийсь час покинув її. Режи-

6. Марія Романівська, «Далека наша кіноюність», у журн. «Вітчизна», 1969, ч. 11, стор. 153.

7. Олександр Грищенко, «З берегів зачарованої Десни». Київ, 1964, стор. 100-101.

суру доручили за сполученням операторів Й. Роні. А що не клеїлося їй далі, новий директор фабрики Павло Нечеса (далі цитую Швачка) «наказав: щоб посилити творчий склад групи "Васі-реформатора" — викликати з Харкова й прикріпити на весь час знімання автора сценарію Олександра Довженка».⁸ Аж оце був останній поштовх для виїзду Довженка в Одесу. Пригадаймо, що там уже був Юрій Яновський, найближчий приятель Довженкові, головним редактором кінофабрики, що відіграло не останню роль в тому, щоб Довженко там і залишився. Що далі було з сценарієм, скажемо на своєму місці.

Довженко в Одесі. Оце його настрої і перше враження від кінофабрики:

«...Таким чином, на тридцять першому році життя (до речі, на тридцять другому — І. К.) мені довелося знову починати життя і навчання по-новому: ні актором, ні режисером театральним я до того часу не був, в кіно ходив не часто, з артистами не знався і теоретично з усім складним комплексом мистецтва кіна знайомий не був. Та і вчитись було ніколи і, мабуть, в Одесі й ні в кого. Фабрика була досить солідна, та культурний рівень її був низький і фільми не визначались високою якістю» («Автобіографія»).

Оцінка в основному вірна, але треба врахувати, що вона зроблена пізніше, вже з перспективи 1939 року. Як дивитися на Одеську кінофабрику, враховуючи обставини часу, вона виглядала так: засноване 1919 року на базі приватного підприємства Харитоновна, це аж до кінця 1920-их років було найбільше кінопідприємство СРСР і фактично єдине на Україні, бо Ялтинська кінофабрика

8. Олексій Швачко, «Спогади про незабутнє», у зб. «Крізь кінооб'єктив часу». Київ, 1970, стор. 68.

давала відносно невелику продукцію, а нова Київська почала працювати щойно з 1929 року.

На час появи Довженка в Одесі там працював гурт досвідчених на той час (може, ліпше буде сказати — рутинованих) режисерів: Петро Чардинін, Володимир Гардін, Микола Охлопков, Георгій Тасін, Аксель Лундін. Усе це росіяни чи за походженням, чи за вихованням. Український автор нашого часу, вимуштрований на клішованих формулах «братерства» і «братньої допомоги», у 1964 році, не пошанувавши правди, зробить з цього такий висновок: «Україна ще не мала своїх національних режисерських кадрів, тому велику допомогу в становленні українського кіна подавали російські режисери».⁹

Звичайно, це звучить пародійно. На той час всесоюзного кіноцентру ще не було, ВУФКУ було самостійною організацією (РСФРР мала своє «Госкіно» й ін. організації) і навіть закордонні операції полагоджувало безпосередньо, не через Москву. Ніхто тоді присутність росіян на Україні не називав «братньою допомогою» і ніхто до Москви за нею не бігав, і ще в 1928 році Микола Скрипник (як нарком освіти) одверто відкидав зазіхання московських кіноорганізацій провадити фінансові розрахунки з ВУФКУ на шкоду українським інтересам. Він вимагав чіткого

9. Сергій Плачинда, «Олександр Довженко», стор. 32.

Не можна, однак, не віддати належного цьому авторові, коли він тут таки й спростує себе, але вже не власними словами, а для певности посилаючися на російського історика кіна М. Лебедева: «...не всі московські кіномайстри вірно розуміли своє завдання. Деякі з них розглядали свою діяльність на Україні як тимчасовий епізод в особистій біографії. Вони не вивчають глибоко історії й культури українського народу, уникають української тематики. Такий гастролерський підхід не міг, зрозуміло, сприяти ні вірному зображенню в кіні української дійсності, ні виникненню української національної форми кіномистецтва» (М. Лебедев, «Очерки истории кино СССР», т. I, Госкиноиздат, Москва, 1957, стор. 231).

організаційного розмежування і суто комерційних розрахунків.

Названі вище режисери не конче уникали української тематики і не конче були українофобами, вони були просто заробітчани і працювали, де їм було вигідно. Дійсно байдужі до української культури, вони брали до виробництва сценарії, за які їм платили. Траплялося, що «крутили» й українські: «Остап Бандура» (1924, режисер В. Гардін), «Укразія» (1924) і «Тарас Шевченко» (1926, обидва П. Чардиніна) та ін.

Картина буде неповна, як не додати, що були вже в Одесі й українські режисери. Назвемо трьох: Арнольд Кордюм, Юрко Стабовий, Фавст Лопатинський. Перші два нічим у кіні не визначилися і до ентузіястів українського відродження не належали. Єдиний Лопатинський, з школи Л. Курбаса, був людиною нового часу, але натоді він щойно починав і ще нічого путнього не зробив.

Як додати, що були вже й українські кіноактори (М. Заньковецька знімалася у фільмі «Остап Бандура», А. Бучма у фільмі «Тарас Шевченко» й низці інших, відомий був уже на той час Микола Надемський), то можна сказати, що в тій специфічній для Одеси українсько-російсько-космополітичній атмосфері український дух поволі, але впевнено здобував свої позиції на кінофабриці, але українського кіна ще не було. Тепер ми знаємо, що воно чекало на прихід Довженка.

Отож, останні два речення у наведеній вище цитаті з «Автобіографії» Довженка стисло й вичерпно характеризують Одеську кінофабрику. І все ж, чи справді таки не було йому в кого вчитися? Адже Чардинін працював у кіні з 1909 року, Кордюм — з 1912, Гардін — з 1913, і про Чардиніна всі сучасники, самі обізнані з фахом, говорять, що він був вельми вправний і досвідчений режисер.

Воно так і ні. Треба пам'ятати, що на той час світове кіномистецтво було далеко попереду від усіх досягнень

одеситів. Уже до історії належали і відкриття Д. В. Гріффіта, і Г. Ллойд, і Б. Кітон, і перша слава Ч. Чапліна. Двадцять років були «золотим віком» німого кіна: у Німеччині Ф. Лянґ у 1923 році продукував «Нібелюнгі», Р. Віне вже давно експериментував у кубістичному оформленні «Кабінету доктора Каліґарі»; у Франції почали свою кар'єру два режисери, що створили добу в кіномистецтві — Рене Клер і Жан Ренуар; врешті, на час приходу Довженка до Одеси росіяни мали Ейзенштейнового «Броненосця Потьомкіна» (1925). А в Одесі все ще працювали по-старому. Той таки досвідчений Чардинін, що вмів усе точно обрахувати і ніколи не ризикував провалом, працював достоту так, як і попереднього десятиліття. Це було не мистецтво, а рутина:

«Працював режисер Чардинін швидко і впевнено. В його роботі відчувався великий досвід професіонала. Щоправда, з акторами працював він мало, довго не репетирував, бо актори грали свої ролі грамотно, але особливих творчих пошуків у Чардиніна не було. Усе в нього було розписане точно. Монтажні переходи однамітні — загальний, середній, великий плян. Мізансцени будувалися стандартно, завжди обличчям на апарат. Усе йшло рівно, за наперед продуманим пляном, тільки іноді режисер робив павзу, щось обмірковував, стоячи біля свого режисерського стола... і знову кадр за кадром тривала зйомка».¹⁰

Ясна річ, що Довженкові тут учитися не було чого, і оце його постава:

«...Я почав відвідувати натурні зйомки одного одеського режисера недалеко від фабрики. Те, що він робив на зйомці зі своїми акторами, було настільки погане і так безпомічне, що я відразу повеселішав. Я подумав: якщо я бачу, що це погано, і знаю, що саме погано, значить, я не

10. Лазар Бодик, «Кінокадри життя і стрічки», у зб. «Крізь кінооб'єктив часу», стор. 218.

такий уже безпорадний. Більше того, я просто візьму і зроблю краще» («Автобіографія»).

Це суверенна постава майстра, що свідомий свого покликання і певний (скажемо так — спраглий) негайного успіху. Так він і мусів прийти на кінофабрику, бо інакше і не ввійти б йому в історію світового кіномистецтва. Але тут на нього чигала й небезпека: чи справді так і можна, щоб зовсім не вчившись? Практика показала, що вхопити таємницю нового мистецтва так само важко, як невловно-го Протея; треба було дійти до специфіки й техніки кіна, зазнавши спочатку й прикрих поразок. Щоправда, Довженко подолав перші труднощі за розмірно короткий час, і ледве минув рік по цьому, як уже вийшов на екрани перший довженківський фільм, але без труднощів не обійшлося.

Було це так. «Переключаючися на роботу в кіні, — каже Довженко, — я думав присвятити себе виключно жанру комічних і комедійних фільмів» («Автобіографія»). Не без підстав. Хто читав його сценарії і все інше, ним написане, той міг переконатися у вродженому в нього почутті гумору. Це той український народний гумор, що знайшов найкраще літературне втілення у Миколи Гоголя, а в двадцятих роках нашого століття в українській літературі лінію Гоголя найкраще продовжили Ю. Яновський, а дещо пізніше — власне Довженко.

Не дивина, що перший Довженків сценарій — уже відомий нам «Вася-реформатор» — був комедійного жанру. Зміст його свідчить, що тоді Довженко був під враженням короткометражного комічного фільму, з великим успіхом практикованого американськими коміками — М. Ліндером, Г. Ллойдом, Б. Кітоном і, розуміється, Ч. Чапліном. У Довженка ті самі трюкові ситуації, але на фактурі комуністичної агітки двадцятих років. Вася — піонер; він веде боротьбу з «релігійним дурманом», виліковує свого дядька від алкоголізму і навіть перемагає страшного бандита.

Ми вже знаємо, що сценарій фільму прибув на фабрику, коли автор його ще лишався в Харкові, і що не щастило із зніманням його. Починав Ф. Лопатинський з Д. Демуцьким. Коли Лопатинський покинув кінофабрику, лишивши на половині знімання «Васі-реформатора», режисуру доручили за сполученням операторові Йосифові Роні; отже відпав і Демуцький. Викликаний до Одеси Довженко нічого не міг пособити, бо Рона (оператор з німців, що ледь розумів російську мову, а українську й того менше) категорично застерігався проти його втручання в режисуру.

Фільм так-сяк закінчили, але Довженко ще перед тим махнув на нього рукою і за кілька днів написав новий сценарій — «Ягідка кохання». Іноді йому траплялося писати сценарії дуже швидко, що почасти пояснюється методом його праці; він працював за системою «заготовок»: ще в Харкові в нього призбиралася купа варіантів до «Васі-реформатора» (див. цит. статтю М. Романівської), і на їх матеріалі за кілька днів могла вийти й «Ягідка кохання». Це був теж трюковий фільм з надзвичайними пригодами перукаря Жана Ковбасюка (Маріян Крушельницький). Його робив уже сам автор сценарію — Довженко. Обидва фільми не збереглися. Свідки того часу запевняють, що трюки в «Ягідці кохання» були дуже дотепні. При зніманні «сміялися усі члени знімальної групи й сторонні, що були присутні під час знімання, а найбільше — О. Довженко. Схопиться, бувало, за боки, обіпреться об свого ціпка й регоче, аж падає» (О. Швачко). Та коли фільм змонтували, виявилось, що він зовсім не смішний. Довженко-режисер не зумів віддати на плівці того, що замислив Довженко-сценарист.

Обидва ці фільми не полишили по собі сліду, і якби вони не Довженкові, ніхто про них не пам'ятав би, хоч у першому з них брали участь такі видатні актори, як Юрій Шумський і Степан Шагайда, а в другому — Маріян Крушельницький й Іван Замичковський.

Далі, як вірити легенді (а вона, звичайно, у якийсь бік факти переяскравлює, тому дехто з тих, що переказують її, застерігається, що не ручиться за точність, як це робить і далі цитований автор), отже, як вірити легенді, — то далі було так: директор кінофабрики Павло Нечеса¹¹ викликав усіх учасників знімальної групи «Ягідки кохання» і виголосив, звертаючися до Довженка, таку промову:

«Сашку! Не вмієш ти писати сценарій, так і не берися не за своє діло. Тебе треба було б вигнати з кіна, та жалко — ти все ж таки здібна людина. На ось тобі сценарій М. Заца та Б. Шаранського "Сумка дипкур'єра". Зробиш добрий фільм за цим сценарієм — твоє щастя, не зробиш — тоді вже вибачай, хоч ти й друг мені, а вижену!» (О. Швачко).

Мимоволі приходить на думку паралеля з тим дяком, що, подивившись на ліву руку малого Тараса, відмовився взяти його в науку, «не находя в нем таланта не только к малярству или к шевству, ниже к бондарству».

Але на цей раз Довженко довір'я Нечеси виправдав, бо «Сумка дипкур'єра», як на той час, мала не абиякий успіх. Фільм вийшов на екрани України в березні 1927 року, а в Москві — в січні 1928 і протримався дещо довше, звернувши на себе увагу кінокритики.

Сюжет його — в дусі «інтернаціоналізму» першого десятиліття по революції. Радянський дипломатичний

11. Павло Нечеса — дивний виплід більшовицької практики висування на відповідальні посади, зважаючи на революційні заслуги, а пізніше — на партійний квиток. Павло Нечеса, у минулому матрос і червоний вояка, був людиною настільки малограмотною, що ледве володів мовою в письмі, а як щось надряпав, то й сам не міг прочитати. Не зважаючи на це, він був на відповідальних посадах у ВУФКУ, а на час появи Довженка в Одесі — директором кінофабрики. Проте, всі, що його знали, твердять (що не конче правдоподібно), ніби він був добрий адміністратор, а в справах, яких не тямив, покладався на головного редактора кінофабрики Ю. Яновського.

кур'єр повертається з-за кордону з важливими документами. Його підстрілюють шпигуни, і він, вивалившись з потягу, вмирає, але його дипломатичний багаж, наражаючися на перешкоди й ускладнення, переслідування шпигунів, революційні робітники й матроси Заходу доставляють за призначенням до СРСР.

Щодо реалізації й стилю «Сумка дипкур'єра» — цілком у дусі американських пригодницьких фільмів того часу: переслідування, змагання в хитрощах революційних героїв з шпигунами, стрибки з швидких потягів, постріли і врешті... щасливий кінець. Але одночасно на фільмі вже слідна рука режисера, що виробляє власний почерк. Передусім від Довженка тут експресіоністична виразність кадру (мабуть, не без впливу навчання малярству в Німеччині, де на той час експресіонізм був у моді) і низка власних винаходів (серед них називають психологічну павзу, дуже характеристичну для пізнішої творчості Довженка).

Цей фільм помітили не тільки на Україні, але й у Росії. Цитований уже російський автор стверджує:

«Фільм "Сумка дипкур'єра" з помірним успіхом пройшов по екранах України, а в 1928 році — і в Росії. Довженко посів своє місце в середовищі українських кінематографістів».¹²

А Ю. Яновський, втішений успіхом свого друга, під враженням фільму написав захоплений репортаж «Історія майстра»,¹³ в якому констатує, що «Довженко знайшов те, чого він шукав і чого не дала йому берлінська наука та перо журналіста». Репортаж закінчується оптимістичною прогнозою:

12. Р. Юренев, «Александр Довженко», стор. 22.

13. Під псевдонімом Ю. Юрченко, журн. «Кіно», 1927, ч. 5. Нам цей нарис був приступний лише в передруку, у цит. зб. «Полум'яне життя», стор. 53-56.

«Історію Довженка лише розпочато. У нього сиві скроні і юнацькі кучері на голові: будемо чекати, що скроні хоч і посивішають більше, але кучері будуть завжди ознакою бадьорої, людської, творчої молодости. Вона далі писатиме його історію».

На трьох перших фільмах Довженко випробував об'єми нового йому мистецтва, податливість його на експеримент і одночасно доходив останніх висновків: що саме в цьому місткому на фахи мистецтві відповідає його покликанню, а що треба віддати іншим.

Фільм «Вася-реформатор» був першим і останнім за життя Довженка випадком, щоб за його сценарієм постановку виконував інший режисер. «Ягідка кохання» — була першою режисерською роботою на власному сценарії, система (чи сказати більше — стиль), що стала єдино сприйнятною для нього у всій його дальшій зрілій творчості. А на третьому, на «Сумці дипкур'єра», Довженко переконався, що працювати на чужих сценаріях він органічно не може. Усі автори при нагоді обговорення цього фільму підкреслено твердять, що він ґрунтовно переробляв сценарій. Те саме було й з «Звенигорою», після якої чужих сценаріїв у нього вже не було. Врешті, Довженко виробив свій стиль праці режисера з акторами.

7

З цим (як бачимо, не так уже й великим) досвідом Довженко став на порозі у світ великого мистецтва і перекрочив його «Звинигорою», зробленою в 1927-28 роках.

Та, одначе, якби ми відразу до неї перейшли, зробили б пропуск у творчій біографії Довженка, що й роблять більшість авторів, які про нього пишуть; за винятком чи не одного Олександра Мар'ямова.¹ Роблять його, мабуть, просто тому, що подія, про яку мова, незначна, і коли все ж вона варта згадки, то передусім тому, що йдеться тут не про самого Довженка, а й про ще одного майстра, який найбільше особистими намовляннями спричинився до того, що Довженко опинився в Одесі, — Юрія Яновського, і то саме як автора роману «Майстер корабля».

Часто твердять, що найкраще можна пізнати Довженка як майстра кіна саме з цього роману. Однак, теперішній читач, не сучасник Довженка й Яновського, буде розчарований романом, бо нічого не зрозуміє з нього,

1. А. Мар'ямов, «Довженко». Издательство «Молодая Гвардия», Москва, 1968. Книжка написана хвацьким стилем, властивим серії «Жизнь замечательных людей», у якій вона вийшла. Автор досить легковажно поводить з датами, подіями, фактами; але, з другого боку, книжка цінна фактажем, якого бракує українським авторам, які засадничо про свої справи пишуть боязніше від москвинів.

окрім хіба того, що дістане загальне враження про молодече шумування, так характеристичне для тих років нашого відродження, і захоплення Яновського морською романтикою. Щождо Довженка, то ледве чи його й можна пізнати серед екзальтованих персонажів роману. Цьому читачеві треба дещо допомогти, щоб він зрозумів, що в романі Яновського мова йде про працю Довженка над ніколи не здійсненим фільмом, який, як твердить цитований Мар'ямов, у задумі Довженка мав називатися «Повстання мертвих».

Один з авторів сценарію «Сумка дипкур'єра» — Борис Шаранський мав написати сценарій авантурницького жанру про те, як гурт емігрантів-врангелівців намислив повернутися з Болгарії додому. Кілька офіцерів з їхнього ж середовища вирішили скористатися з наївності колишніх їх солдатів і домовилися з авантюристом, який посадив репатріантів на старезний пароплавчик і, замість спрямувати його до радянських берегів, узяв напрям на Альжир, щоб там продати своїх пасажирів у чужинецький легіон, а гроші поділити з спільниками-офіцерами. Обдурені розпізнали підступ і вчинили бунт. Офіцери підпалили корабель, і всі бунтарі загинули.

Довженко, що сам активно втручався в роботу над сценарієм, дещо гостріше пуантував його кінцівку. Та на цьому й скінчилося. З Харкова надійшла телеграма: «Припинити постановку. Репертком заперечує». Головрепертком України мотивував це тим, що сценарій викликає співчуття до ворогів.

Переговори затягнулися на цілий рік, але Довженко тим часом працював уже над іншими фільмом, і це була «Звенигора». Знаючи вже тоді напевно, що не в його натурі працювати за чужим сценарієм, він цього разу ще прийняв сценарій «Звенигори», написаний Майком Йогансеном і Юрком Тютюнником. Мабуть, тому, що натоді ще не увійшов у силу на Одеській кінофабриці настільки, щоб самому такі справи вирішувати, або й спокусився

привабливим сюжетом, який давав найширше поле для його творчої фантазії. Правдоподібно, мало вплив на його рішення те й друге. Але, як і слід було сподіватися, увійшов у конфлікт з авторами, і вони зняли свої прізвища.

З погляду розкриття творчої лабораторії Довженка цікаві його взаємини з сценаристами, як окремий інтерес становить і співробітництво названих авторів, на жаль, укрите таємницею, бо обидва вони пізніше були ліквідовані, від чого історія постановки сценарію стала державною таємницею. І хоч тепер Майк Йогансен реабілітований, радянські автори цю історію промовчують далі з уваги на ім'я Тютюнника. Він завдав редакторам стільки клопоту, що з-за нього у відповідному місці пробувано фальшувати Довженкову «Автобіографію». У першому її виданні (журн. «Дніпро», ч. 12, 1957) було написано:

«Окрилений успіхом цієї незначної речі (Довженко має на увазі "Сумку дилкур'єра" — І. К.), я негайно почав роботу над другою постановкою. Це була "Звенигора". Сценарій "Звенигори" був написаний письменником Йогансеном [і добре відомим Юртиком (Тютюнником)]. В сценарії було багато чортовиння і явно націоналістичних тенденцій. Тому я й переробив його процентів на дев'яносто, в наслідок чого автори демонстративно *"зняли свої імена"*, і це стало початком мого розходження з харківськими письменниками».

У другому виданні (див. «Твори в трьох томах», 1958, т. I, стор. 21) згадку про Тютюнника (взяте мною в квадратіві дужки) випущено, Йогансена залишено автором сценарію в однині, і відповідно на однину перероблені підкреслені мною слова. Вийшло: «автор демонстративно *"зняв своє ім'я"*...» і т. д. Однак, фальшивка була так очевидна, що в третьому виданні («Твори в п'яти томах», 1964, т. I, стор. 20) відновлено первісний текст.

Щодо авторів сценарію, то про Йогансена дещо сказано вже вище. Він загинув у 1937 році, а в п'ятдесятих

роках його реабілітували. Юрій Тютюнник був визначним діячем Армії УНР і з грудня 1919 до травня 1920 року спільно з М. Омеляновичем-Павленком очолював Зимовий похід у запілля Денікіна, а потім більшовиків, по закінченні якого перейшов польський кордон. Як людина різносторонньо обдарована й темпераментна, він не міг бездіяльно сидіти на еміграції, у 1923 чи двадцять четвертому році таємно повернувся до УРСР і, прибувши до Харкова, віддався на ласку переможця. Спочатку йому дозволено було вільно жити в Харкові і навіть викладати у Школі червоних старшин, що мала готувати українські старшинські кадри для Червоної армії. За допомогою письменників, зокрема ж Майка Йогансена, Тютюнник дістав змогу друкуватися в літературних виданнях і дещо підробляти у ВУФКУ. Так дійшло до написання сценарію «Звенигори». У 1929 році Тютюнника розстріляли.

З цього будуть зрозумілі такі формулювання в «Автобіографії» Довженка про Йогансена й Тютюнника, якщо зважити, що вона писана в 1939 році. Звідси ясне і його твердження про переробку сценарію «процентів на дев'яносто», явно перебільшене. Так само не умотивовано він твердить, що саме з цим пов'язаний початок його розходження з харківськими письменниками.

Насправді тоді, коли робилася «Звенигора», ні особливого конфлікту між режисером і сценаристами, ні аж такої переробки сценарію не було. У статті «Звенигора», написаній 1927 року, Юрій Яновський розповідає про зустріч з Довженком і Василем Кричевським (керівником мистецького оформлення фільму) при знімальних роботах під Києвом. З наступного Довженкового пояснення, наведеного там, видно, що непримиренної суперечки не було:

«Автори "Звенигори", Михайло Йогансен та Юртик, мабуть, бояться за мою горячковість. 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».

Отож, мова не так про переробку, як про перетворення літературних образів на зорові, яке ставило режисера, з уваги на специфіку сюжету, перед не абиякими труднощами.

«Ви розумієте, — продовжував далі Довженко, — 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 нашій будівництві, в матеріялістичнім світогляді. І дивною стане від цього всього 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

Як бачимо, мова не так про конфлікт, як про творчі суперечки. Але пізніші автори, захопившись за Довженкове «процентів на дев'яносто», всіляко перенаголошують його розходження з сценаристами, чим, поперше, досягається кон'юнктурно вигідне очорнення Тютюнника, а подруге — підкреслюється нібито Довженкова боротьба проти націоналізму.

З цього правила не становить винятку і вправний демагог Юрій Смолич; але як талановий автор, він бачив у змаганні між режисером і сценаристами також і творчий елемент. В його інтерпретації це виглядало так:

«...Майк з Сашком *сперечались* — і з'являвся епізод; Майк з Сашком *мирились* — і з'являвся новий поворот у дії; Майк з Сашком *розсварювались* назавжди — і народжувався новий образ, нова трактовка, нове бачення самого задуму. Довженко, як відомо, був ніяк не сприйнятливий на будь-чий вказівки чи підказки, нетерпимий на незгоди будь-кого з його думкою; Йогансен теж

2. Юрій Яновський, «Твори в п'яти томах», т. V. Київ, 1959, стор. 131.

був упертий — не пригадую, щоб будь-коли він погодився з чужою трактовкою, дав переконати себе в тому, що було противне його думці. І, побачивши фільм, Йогансен відмовився як сценарист».³

Так у суперечках режисера з авторами (як бачимо, й Смолич воліє говорити про одного, хоч немає ніяких підстав, щоб Тютюнник раптом усунувся і з якоїсь причини втратив інтерес до своєї роботи. Тим більше, що, за наведеними вище свідченнями, тема «Звенигори» належала саме йому, і він вів мову про неї ще за харківського періоду життя Довженка при зустрічах у редакції «Вістей») сценарій «Звенигори» дороблявся далі. І хоч Довженко поставив на своєму, не можна заперечити участі авторів у доробці сценарію, хоча б тільки й тим, що в суперечці з ними Довженко здобував надхнення для вияскравлення окремих кадрів чи змін основної сюжетної лінії, поки дійшов до того, що це його сценарій, в якому первісно чуже укомпонувалося в його власний плян і вже було прийняте як своє. Ця метода притаманна була йому й у всій дальшій творчості: на щось написане ним він шукав слухачів, щоб почути думку, якої, звичайно ж, ніколи не прийняв би, але вона могла його навести на несподівані відкриття окремих деталей чи змін цілоти в пляні його власного думання і сприймання.

(Своїм звичаєм, уподобавши якусь дефініцію, повторювати її, що ціхуватиме також, як побачимо далі, його творчу методу) Довженко не один раз повертався до твердження, що життя мистецького твору в кіні короткотривале порівняно з літературою чи театром. Це, щоправда, компенсується тим, що кіноплівка, розмножена у значній кількості копій і дублетів іншими мовами, за кілька місяців стає приступною для такої кількості глядачів, на яку театрові треба працювати десятки років.

3. Ю. Смолич. «Розповідь про неспокій», стор. 160. Підкреслене в оригіналі.

Але по короткому часі плівка старіє, на ній появляється «дощ». Справа й не тільки в старінні кіноплівки: в самій природі кіномистецтва закладена короткотривалість його життя. Тому й скрізь на Заході найкращі шедеври кількадесятирічної давности трудно побачити на екрані, а вже й поготів у радянських умовах, де на збереження документації не кладуть особливої ваги (а то й свідомо нищать її). Тому сьогодні (хоч ця плівка, звичайно, є) «Звенигора» живе ще в пам'яті хіба старшого покоління людей, а молодші мусять вдовольнитися ліпшим чи гіршим переказом її змісту. Власне, завжди гіршим. Автор цієї розвідки пережив «Звенигору», коли вона у свій час появилася на екранах, досі пригадує, як живі, окремі епізоди з неї і розуміє, чому всі спроби переказати її зміст зазнають поразки, навіть якби «перекажчики» й були талановитими авторами.

Є речі в мистецтві, які легко переказувати. Епічну «Одіссею», цілковито укладену в усталений орнамент типізованого викладу аналогічних сцен (гостина Телемаха у Нестора на Пілосі викладена у тих самих формулах, що й гостина Одіссея у царя феаків Алкіноя, з принесеннями жертви богам й узливаннями), можна досконало переказувати власними словами. Але це неможливе з лірично-романтичним твором, і безсилий був би переказ, приміром, усього лише оцих двох рядків Тичини:

Півні чорний плащ ночі
Вогняними нитками сточують.

Переказувати — значить перетранспонувати на інший лад, депоетизувати. Отаке саме й з «Звенигорою», твором наскрізь поетичним.

Сам Довженко у пізніших спогадах так уявляв собі роботу над нею:

«...„Звенигора“ в моїй свідомості відклалася як одна з найцікавіших робіт. Я зробив її якось одним духом — за сто днів. Надзвичайно складна за своєю побудовою,

формально, можливо, еkleктичною, вона дала щасливу можливість мені — виробничнику-самоукові — випробувати зброю в усіх жанрах. "Звенигора" — це був своєрідний прейскурант моїх творчих можливостей» («Твори», I, стор. 31).

Іноді, сам оцінюючи свою роботу, мистець помиляється. Тут ні: все в точку. Складність побудови? А як же інакше! Довженка завжди тягнуло до великомаштабності, і, всупереч твердженню Козьми Прутковка про неможливість охопити неохопне, він, як той циган з анекдоти, що, посланий по воду, вирішив обкопати колодязь і принести його з усім, заходився на 1799 метрах кіноплівки умістити всю історію України — від скитів через усі історичні катастрофи й катаклізми до тієї миті, коли режисер став біля камери. І оце чудо мистецтва: йому вдалося здійснити, здавалося б, нездійсненне.

Рутиновані робітники Одеської кінофабрики, звиклі до усталених форм переважно павільйонних знімачь, дивувалися, а то й глузували з довженківського стилю праці, пояснюючи незвичність його прийомів режисерською недосвідченістю. Призначений Довженкові для праці над «Звенигорою» оператор Б. Завелєв нарікав у розмовах з колегами:

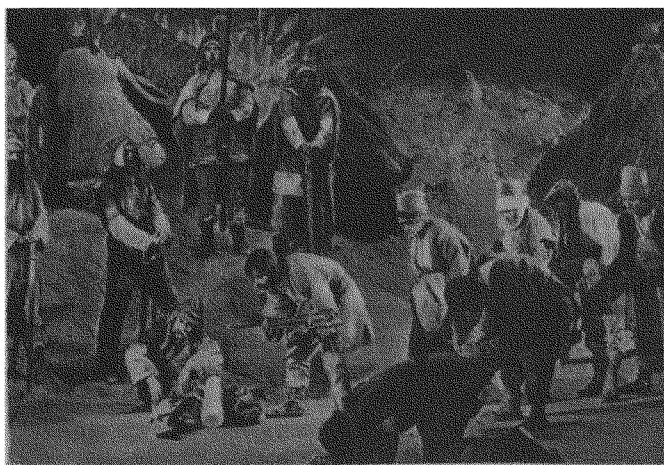
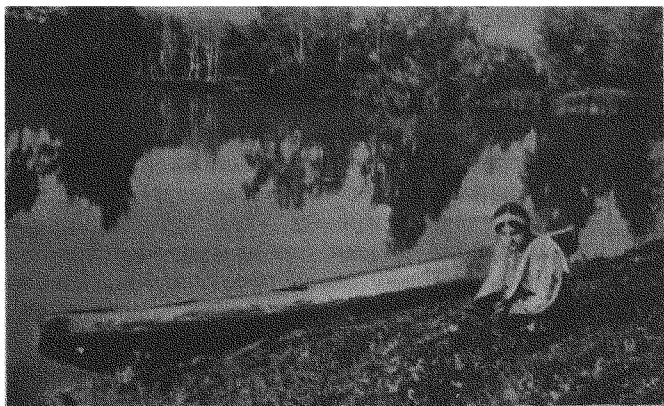
«Розумієте, Довженко, — безперечно, цікава людина, але мало працював у кіні. Він погано уявляє собі композицію кадру і монтаж. Я його хочу навчити, але він упертий. І я змушений робити все так, як він хоче. Що з цього вийде, — не знаю...»⁴

А вийшло те, чого не знав тоді ще ніхто і не сподівався: був закладений початок українського кіномистецтва. На цьому зійшлися тоді ж відразу всі авторитети у справах кіна.

4. Лазар Бодик, «Кінокадри життя й стрічки», у збірнику «Крізь кінооб'єктив часу», стор. 259.

Символічна постать Невмирущого діда (Микола Надемський, що в ролі дідів появляється й у наступних Довженкових фільмах) об'єднує чудодійно монтовані епізоди історії України як живий їх учасник: він же невмирущий. І все це розповідає своїм онукам — Павлові й Тимошеві. Ці епізоди годі переказати, бо вони доходять до глядача в такому індивідуальному стопі, як образ ранку у наведених рядках Тичини: історична легенда України, оповита поезією з фолкльорних джерел, перейшла через призму Довженкового бачення, очима малого Сашка (українська природа, народні звичаї тощо) і вже дорослого майстра, який зацікавився істрією України ще з Глухівського інституту, а в 1917-20 роках чи то сам брав якусь скромну участь у її творенні, чи бодай був живим свідком її. На час «Звенигори» він *якось* знав історію України. Кажемо *якось*, бо дуже по-своєму: у пізніших щоденниках записано, що все життя йому хотілося уславити свій народ, і цьому бажанню якнайкраще відповідало б подати його історію в ключі романтичної легенди, як і зробив Довженко: історичні кадри фільму оповиті романтичною імлюю, патетика подій піднесена всіма можливими тоді засобами камери (чвал вершників над Звенигорою так уповільнений, що вони не скачуть, а велично пропливають, як у казці; зміни ритму з прискореннями в окремих епізодах і майже статикою в інших: пускання вінків на воду).

Усю історичну долю українського народу Довженко бачив у його прагненні до здобуття своєї правди — свободи. Невмирущий дід символізує ці прагнення в одвічному шуканні скарбів у символічній таки ж горі Звенигорі: наче він от уже знаходить їх, але ворожі руки польських панів, ксьондзів, російських царів виривають у нього знайдене; або (цей символ міг бути нав'яний Гоголем) — знайдена дідом золота чаша перетворюється в його руках на череп'я.



Кадри з фільму «Звенигора»

Сам Довженко говорить про еkleктику в фільмі. Так, є вона і починається з бажання поєднати історичну легенду з реальною дійсністю. І в цьому ж пункті на «Звенигорі» починається трагічне роздвоєння Довженка, яке ціхує його творчість до кінця життя.

Старший з дідових онуків (це вже дійсність) Павло — уенерівець, який після поразки української визвольної війни опинився на еміграції, і там йому судилося пропасти. Молодший — Тиміш приймає радянську владу і пристає на більшовицьку перебудову України. Довженкові усією душею бути б з Павлом, бо Павлова Україна — це ж та, яку він вимріяв сам і возвеличує в «Звенигорі». Але саме Павла Довженко змушений зобразити сатирично, як прийнято було тоді плямувати петлюрівщину, і коли Павло потайки повертається з еміграції, щоб дідовими руками підкласти бомбу і зірвати символічний потяг революції, що має переїхати Звенигорою, ведений машиністом-Тимошем, Довженко переводить діда і переходить сам на бік більшовика Тимоша. У фіналі гротесковий кінець Павла з вигуком: «Вельмишановні добродійки і вельмишановні добродії... Дякую... Я закінчив»; і кінець дідовим шуканням: скарб, що одвіку вислизав з його рук, він знайшов у вигляді більшовицької перемоги, і тепер, п'ючи в Тимошовому потязі чай, він їде в соціалізм...

Стримаємося на цьому місці від відповіді на питання, яке напевно постає в читача, бо відповідати на нього означало б блукати у сфері дуже довільних припущень. Це питання про компроміс: продиктована ця кінцівка щирим переконанням у правді більшовицької революції чи свідомою конечністю компромісу, без якого фільм не побачив би світу?

На етапі «Звенигори» відповідати на це питання ще рано. Але як припустити, що Довженко натоді щиро прийняв більшовицьку революцію, — питання про компроміс цим не знімається. Воно не оминуло жодного українського мистця двадцятих років: одні усвідомили це

відразу, ті ж, що щиро прийняли революцію, дійшли до того самого пізніше: кожен у свій час став перед судом власної совісти і мав свій індивідуальний вирок. Залежно від удачі, темпераменту і не в останню чергу обставин. А терміну на це було — десяток років (1920-30).

«Звенигора», попри (з нашого погляду) не вмотивовану кінцівку, якою визначається визнання і самим Довженком еkleктизм твору, лишилися за природою своєю твором національно українським, який, як мало який інший, спричинився до того, що національні первні в українському радянському мистецтві вистояли до цього дня. Таким Довженко й лишився до скону.

І в цьому, як і в багатьох інших відношеннях, він правильно визначив, що «Звенигора» була преїскурантом» його творчих можливостей. Тоді чи пізніше усвідомлена ним, конечність компромісу, яка мучила його все життя, загнала його з молодого віку в хворобу і в передчасну смерть; а проте, готовий на найбезглуздіші поступки соцреалізму, він ніколи не давав зігнати себе з ґрунту рідної національної стихії. Коли ж це подеколи траплялося, він писав чи фільмував безпомічні агітки, бо, як сказав Ю. Смолич, «він пристрасно й вірно любив свою Батьківщину, він потребував, саме *потребував* бачити постійно перед очима рідний український пейзаж, він любив свій народ, хотів йому служити й черпати від його снаги в своїй роботі — він не міг ні працювати, ні творити, будучи відірваний від свого народу...»⁵

У «Звенигорі» ж (коли про преїскурант можливостей мова) визначилися й основні риси обдарування Довженка: без перебільшення геніяльність у зображенні окремого епізоду, фрагменту, кадру і — безсилість у композиції твору як цілого. Бачитимемо далі Довженка і в розщепленнях іншого пляну: з одного боку, ніби податливість на

5. Ю. Смолич, «Розповідь про неспокій», стор. 170. Підкреслено в оригіналі.

приписуване зображення дійсності в душі соціалістичного реалізму, з другого — намагання будь-що не зійти з національного ґрунту, дати вихід правді й через приписаний догмою фальш.

У вересні 1927 року відбувся громадський перегляд «Звенигори» в Харкові, а потім і в Києві, а врешті — в Москві. Усюди Довженка вітали як майстра, що прийшов у кіно з чимось зовсім новим, своїм. Власне й називали його вже не інакше, як майстром, у найпочеснішому значенні цього слова. Але, мабуть, найсоковитіше висловив загальне враження Сергій Ейзенштейн у спогаді «Народження майстра». Його з Пудовкіном запросили на московський перегляд «Звенигори», щоб вони сказали авторитетне слово про річ, яка роззброювала чиновний кінолюди незвичністю.

Сергій Ейзенштейн:

«"Дзеркальна зала" театру "Ермітаж", що міститься у Каретному ряду, — довгастих ящик, оздоблений по боках дзеркалами. Крім основного екрана, на стінах відбиваються ще два. Зовсім не придатне для кінотеатру приміщення!

.....

«Сідаємо разом з Пудовніком. Ми щойно увійшли в моду. Але ще не стали маститими. Менше, ніж рік тому, вийшли "Броненосець" та "Мати" і тільки не встигли пробігти по земній кулі.

«Серед метушні похапцем знайомимося з режисером. Називає він себе Олександром Довженком.

«І на трьох екранах — одному справжньому і двох відбитих — застрибала "Звенигора".

«Нене рідна! Чого тут тільки не відбувається!

«Ось із якихось подвійних експозицій випливають острогруді човни.

«Ось пензлем білою фарбою вимашують зад вороному жеребцеві.

«Ось якогось страшного ченця з ліхтарем чи то вико-
пують із землі, чи то закопують знову.

«Присутні цікавляться. Перешіптуються.

«Нестерпна думка, що ось зараз закінчиться фільм і
доведеться сказати щось розумне про свої враження.

«Для нашого брата "експерта" — це також іспит... А на
трьох екранах, які своєю численністю ще збільшують
фантастику, далі й далі стрибає сам фільм.

«І ось уже дід — символ старовини, — підбурюваний
злим сином, кладе на рейки символу прогресу (поїзда)
динаміт.

«У поїзді — добрий син. Наш, радянський. П'є чай. В
останню хвилину катастрофа не відбувається.

«І раптом дід — символ старовини — сидить собі як
живий дідусь у відділенні вагона третьої класи і п'є із
сином чай з натурального чайника...

«Я, можливо (і навіть напевно), безбожно перебріхую
зміст сцен (хай пробачить мені Сашко), зате твердо пам'я-
таю свої враження, і в них я вже безперечно не
помиляюсь!

«Однак фільм усе більше й більше починає звучати
невимовною чарівністю. Чарівністю своєрідної манери
мислення. Дивним переплетенням реального з глибоко
національною поетичною вигадкою. Гостро сучасного і
разом з тим мітологічного. Гумористичного і патетичного.
Чогось гоголівського.

«Втім, завтра вранці під враженням фільму я візьмусь
до статті, яку за це сплетіння плянів реального і фанта-
стичного назву "Червоний Гофман", і не допишу її. Від неї
залишаться тільки три вузькі смужки паперу, списані
червоним чорнилом (тоді я принципово писав тільки чер-
воним чорнилом), сповнені захоплення від того сміливого
змішування реального і образно-поетичного плянів, яке
чарує в цій першій спробі молодого майстра.

«Але це буде завтра вранці, а зараз усі екрани запов-
нили чорні прямокутники титру: "Кінець". Неохоче

загоряється червонувате електричне світло. І навкруги — море очей.

«Перегляд закінчився. Люди підводяться з місць. Замовкли. Але в повітрі носилося: серед нас нова людина кіна, майстер з власним обличчям. Майстер свого жанру. Майстер своєї індивідуальності.

«І водночас майстер наш. Свій. Спільний.

«Кровно зв'язаний з кращими традиціями наших радянських творів. Майстер, який не йде жебрати до західників.

«І коли дали світло, ми всі відчули, що перед нами один із чудових моментів кінобіографії. Перед нами стояла людина, яка створила нове в галузі кіна.

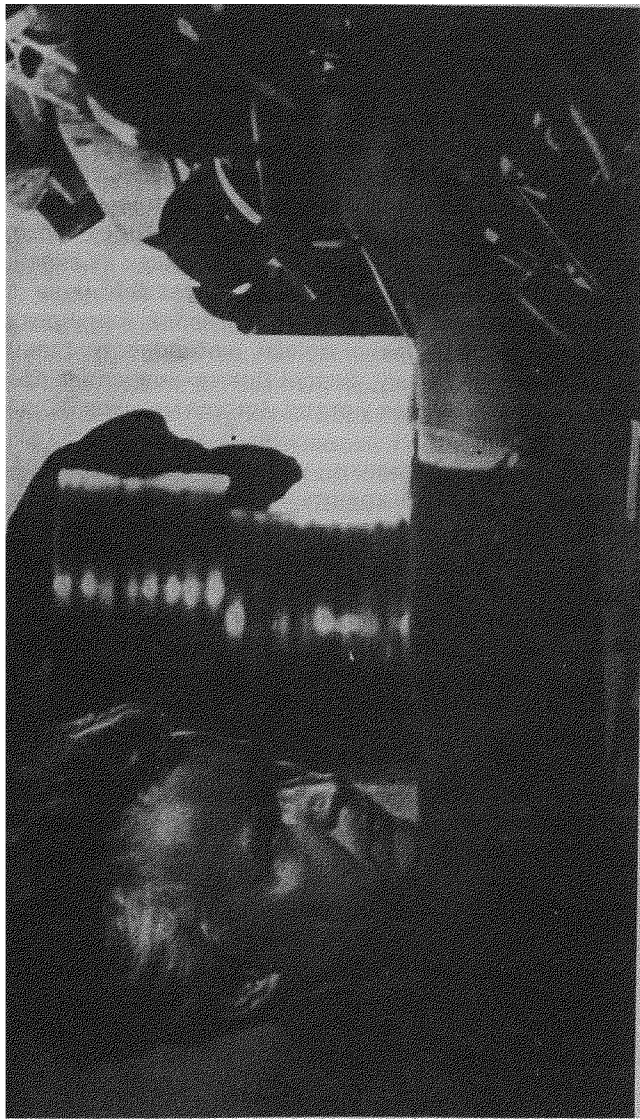
«Ми стояли поруч з Пудовкіном. Перед нами було чудове завдання: у відповідь на звернені на нас погляди аудиторії зформулювати те, що, не наважуючись висловити через незвичайність явищ, відчували, проте, всі. Висловити те, що перед нами була чудова картина і ще більш чудова людина. І першими привітати її.

«І коли ця людина, якась особливо струнка, очеретяної стрункості і виправки, хоч уже зовсім не така молода віком, підходить з напіввинуватою усмішкою, — ми з Пудовкіном від усього серця тиснемо їй руки і радіємо такою самою радістю, з якою через тринадцять років "у тому ж складі" зустрінемо його прекрасного "Щорса".

«Так "рукополагався" у режисери Довженко. Сьогодні на мить можна було пригасити ліхтар Діогена: перед нами стояла справжня людина. Справжній новий зрілий майстер кіна. Справжній самостійний напрямок у радянській кінематографії».⁶

«"Звенигора", — нотував Довженко в "Автобіографії", — в моїй свідомості відклалася як одна з найцікавіших

6. Сергій Ейзенштейн, «Народження майстра», у зб. «Полум'яне життя», стор. 40-42.



О. Довженко в монтажній

робіт...» І кількома рядками далі: «... Картину я не зробив, а проспівав, як птах...»

Хай це не справляє враження легкості. Довженко працював завжди надхненно, що у великому мистецтві з легкістю ніяк не однозначне. Часом ішло легко, як співалося; а то дрібний деталь раптом не давав себе вхопити і міг мучити до сказу; то раптом, коли фільм уже зовсім готовий, хотілося ще щось додати, без чого, здавалося, його ніяк не можна було випускати на екран. Врешті, для Довженка починалася справжня мука з монтажем: треба було краяти, як власні нерви, й викидати тисячі метрів зафільмованої плівки, щоб довести фільм до кондиційного метражу. Власні Довженкові слова про муки монтажу зафіксував у статті «Історія майстра» Юрій Яновський:

«Ці ось мертві малюнки, — говорив Довженко, — 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 чверти 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...»

І ще далі:

«Там у кімнаті, — каже він, — намотано в булони нерви. Їх треба тепер порізати й вибрати з 10000 метрів лише 2000 найбільючіших. 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...»⁷

У цьому всьому Довженко запрацював до нестями. Це була одержимість мистця, яку часом нелегко

7. Юрій Яновський, «Твори в п'яти томах», т. V, стор. 124.

було витримувати і його співробітникам. Таких епізодів повно в спогадах про Довженка. Оце один приклад з розповідей довголітнього помічника режисера при ньому Лазаря Бодика:

«...Останній знімальний день під Одесою. Здається, все закінчене. Всі стомилися до цілковитої знемоги. Але Олександр Петрович чомусь не поспішає відпочивати. Довго бродить по полю, зупиняючись біля полукіпків. Яка ще думка непокоїть його?

«Ось він підходить до мене і просить умовити групу зняти ще один кадр:

« — Зробимо так. Полукіпки повільно перетворюються на гвинтівки, що стоять у пірамідах. Розумієте, який це буде яскравий і глибокий образ війни!

«Він умів запалювати людей. Громіздкий за своєю організацією кадр зняли легко, швидко і навіть весело.

«Приїхавши, нарешті, додому після семиденної відсутності, я сів на стільця, запалив цигарку і... прокинувся від опіку: в пучках дотлівала цигарка».⁸

Це був один з заключних епізодів праці над «Звенигорою».

На закінчення варто ще згадати, що при праці над «Звенигорою» Довженко відкрив місце, яке назвав пізніше «штабом українського кіна», — село Ярьськи на Полтавщині. Воно пов'язане з усіма кращими Довженковими фільмами.

Початок «Звенигори» знімали в Китаєві (історичне передмістя Києва). Там зняті вершники, що пропливають над Звенигорою; у навколишніх лісах знімалися й інші історичні сцени, зокрема картини боротьби з польською шляхтою. Але для кадрів поетичної України Довженкові хотілося знайти достоту щось неповторне. Його біографи (певно, не обходиться і тут без перебільшень) запевня-

8. Лазар Бодик, «Кінокадри життя і стрічки», у зб. «Крізь кінооб'єктив часу», стор. 259-260.

ють, що він довго їздив з Василем Кричевським по Україні, навіть забракував своє Наддесення, поки остаточно зупинився на Полтавщині, в місцевостях, овіяних романтикою гоголівських оповідань, — у селі Ярьськах над Пслем.

Сам селянський син, Довженко швидко потоваришував з місцевими селянами і здобув їх довір'я, при потребі добирав з них акторів і користувався від них всілякою підтримкою, не гребуючи й розумними порадами мистецького характеру.

На екрани України «Звенигора» вийшла 13 квітня 1928 року, місяць пізніше її почали демонструвати в кінотеатрах Москви.

8

Здавалося б, чого більше Довженкові хотіти: уже відразу тоді ясно було, що «Звенигора» — епохальний фільм, який одногосно найближчі його друзі з Харкова, Яновський і Бажан, визнали початком і підвалиною української національної кінематографії; уже тоді відчувалося, що це був і перший крок до виходу українського кіна на світову арену.

А отже не таке одностайне, як тепер нам виглядає, було схвалення «Звенигори» в ширших колах глядачів, і творцеві її довелося вислухати на громадських переглядах фільму в Харкові, а потім і в Києві багато гірких закидів. А що вони, ці закиди, мали в собі складне переплітання мистецьких мотивів з політичними, не буде нічого дивного, що й в «Автобіографії», і в пізніших Довженкових згадках про «Звенигору» не знайдемо ясної відповіді на питання: в чому ж власне обвинувачення полягали? І ті, що пишуть тепер про Довженка, або обходять це делікатне питання цілковито, або (Мар'ямов, наприклад) дають йому невірну інтерпретацію.

За свідченням цитованого Бодика, Довженко під враженням обговорення «Звенигори» в Києві написав йому листа. Лист не зберігся, але Бодик запевняє, що цитує його з пам'яті майже дослівно. Ось цей лист у переказі Бодика:

«Важко описати, що відбувається навколо фільму. Витримую запеклі бої, з яких неодмінно вийду переможцем разом із своїм народом. Жалюгідні нападки групки нерозумних інтелігентів викликають у мене ще більшу громадську лють і огиду до прихвоснів історії. Так Бог чи чорт з ними, з усіма отими скигліями і "праведниками". Суперечки, критика, доброзичливість і ненависть породили в мені ідею нового фільму. Це буде фільм про благородну і вікову боротьбу українського народу за красу людського життя — фільм про безсмертя народу. Готуйтеся, назабаром підемо в бій».¹

Отож, і тут туман, ледве щось з нього можна втямити. А справа ось у чому: з офіційного боку Довженкові закидали український націоналізм, ідеалізацію історичної минувшини (що й тоді для українця вважалось гріхом), ідеалізацію селянства тощо. З боку ж копа його ближчих друзів у Харкові й Києві (байдуже — були то колишні боротьбісти, чи комуністи типу Ю. Лапчинського, чи й просто непартійні, кому близько до серця лежала доля України) йому закидувано зраду української ідеї. Інтелігентного патріотично настроєного глядача Довженко розчаровував патетикою більшовицької перемоги в фіналі «Звенигори». Ці прикрі закиди довелося йому почути не так з трибун обговорення фільму, як у приватних розмовах, від чого вони були не менш болючі.

І ті й другі критики мали рацію. Довженко опинився на роздоріжжі. Ясна річ, ніде відкрито він не мав би змоги про це висловитися, і тому випадково знаходимо на це посередні свідчення, без точної назви речей своїми іменами. Хоча б у Довженковому листі по закінченні «Звенигори» до Івана Соколянського,² датованому 1928 роком:

1. Лазар Бодик, «Кінокадри життя і стрічки», у зб. «Крізь кінооб'єктив часу», стор. 265.

«...Крім тебе, Іване, я більше нікому не вірю. Мій режисерський круг — убогий і чужий мені. Почуваю себе страшно самотнім. Я не жалуюсь тобі, я констатую лише факт. У мене занадто міцні щелепи, щоб упадати в розпач. Часом навіть здається, що це краще. Хоча... хоча працювати важко. Іноді страшенно, до болю хочеться думати з кимось разом».³

Отож, усе таки самотність і розпач. Звідки вони по такому успіху? Чому такий поспіх? Цитований лист до Л. Бодика про задум і працю над новим фільмом писаний ще до появи «Звенигори» на екранах України.

Хоч на етапі «Звенигори» ми воліли уникнути відповіді на питання про ставлення українського інтелігента до більшовицької революції, хотівши відсунути його далі, але тут, між «Звенигорою» і наступним Довженковим фільмом «Арсеналом», мусимо все ж таки його поставити і бодай гіпотетично на нього відповісти. Без цього годі буде зрозуміти «Арсенал».

Це проблема психологічного порядку, що по «Звенигорі» постала перед Довженком з гостротою межової ситуації. Зрештою, тут він не один. Вона, ця проблема, у двадцятих роках постала перед кожним українським інтелігентом: чи можна стати комуністом, не зрадивши свого народу? Наша література того часу дає на це багато прикладів. Зупиняюся лише на кількох характеристичніших.

2. Іван Соколянський (6. 4. 1889 — 27. 11. 1960) — визначний український педагог, фахівець у галузі навчання глухонімих, професор Київського і Харківського інститутів народної освіти, у 1929-37 роках директор Науково-дослідного інституту дефектології в Харкові; був репресований і по війні змушений жити в Москві. З Довженком Соколянський потоваришував у 1920 чи 1921 році, коли той працював у Київській губнаросвіті, і з того часу Довженко до смерті зберіг пошану до Соколянського, звряючися йому у всіх своїх труднощах і незгодах.

3. «Твори», т. V, стор. 324.

1924 рік. Новеля Миколи Хвильового «Я». Герой оповідає від першої особи. Він чекіст. Йому припадає, щоб довести свою відданість «загірній комуні», розстріляти матір. Одне з тлумачень (щоправда, не єдине) цієї романтичної символіки: українець, стаючи комуністом, убиває свою матір-батьківщину.

1928 рік. Повість Бориса Антоненка-Давидовича «Смерть». Герой її Кость Горобенко — колишній уенерівець-націоналіст, був за «самостійну», потім перейшов до більшовиків, але відчуває, що до нього немає довір'я, ті справжні більшовики колють йому очі «ненькою». Його рішення: він мусить, щоб здобути довір'я нової влади, розстріляти українського повстанця. Його власними словами: «...кілька крапель крові на землі». Тільки такою ціною можна купити більшовицьке довір'я. Символіка зовсім ясна.

1930 рік. Поема Володимира Сосюри «Два Володьки». З такими рядками:

Рвали душу мою
два Володьки в бою,
і обидва, як я, кароокі,
і в обох ще не знаний, не виданий хист, —
рвали душу мою
комунар
і
націоналіст.

Не має істотного значення, що Сосюра говорить сам про себе, а в інших випадках — літературні герої. Усі вони ставлять проблему психологічного конфлікту і неминучості (у більшості випадків) знімати його компромісом з владою насильства. У нашій літературі це явище вже дістало окреслення як один з модернізованих варіантів християнської мітології: контракт з дияволом. Лише в цьому випадку є істотна відміна від класичного сюжету з мітології. Там чорт за життя дає все, що захочеш; він претендує лише на душу звабленого на договір по його

смерті і своєї обіцянки дотримує. Тут, навпаки, немає певности, чи компенсація за душу гарантована. Можливо, це ілюзія, і тоді фактично конфлікт сумління таким договором не знімається. І в цьому світлі те цікаве, що творча інтуїція веліла усім трьом цитованим вище авторам утриматися від поспішних позитивних висновків, у перших двох з вчинків їх героїв, у Сосюри — з власного роздвоєння. Він просто по наведених рядках ставить крапку. Більш-менш така сама постава героя Хвильового. По довершенні матеревбивства, каже він, йому залишається «одне тільки право: — нікому, ніколи й нічого не говорити, як розкололося моє власне "я"».

Те саме в Антоненка-Давидовича. Негайно після того, як Горобенко вбиває повстанця, автор поспішає поставити крапку. Останні рядки повісти:

«Горобенко сквапно витер об тужурку ту краплину крові, утер з лица рукавом піт і закинув догори голову.

«А вгорі високо над землею уходили кудись у безконачну далечінь блакитні тераси спокійного, безхмарного українського неба».

Питання, що з ним було далі, — відкрите.

Висновок з наведених прикладів: література засвідчує наявність внутрішнього роздвоєння українського інтелігента в умовах радянської деспотії між голосом сумління і, всупереч йому, konieczністю компромісу зі злом. Але як мова не про літературу, а про конкретний наш випадок Олександра Довженка, вона, література, не дасть нам відповіді: як людина все життя пройшла з цим внутрішнім конфліктом і що значив вимушений ним компроміс у творчості?

Тут з співставлення всього, що ми про Довженка знаємо, можливі лише гіпотези, і мені здається, що його варіант чимось нагадує історію Горобенка з повісти Антоненка-Давидовича. Справді бо, як і Горобенко, що був за «неньку»-Україну, Довженко в 1917 «вигукував на мітингах», радів з того, що Росія в росіян, а Україна в

українців, що прийшло визволення від тристап'ятдесятилітнього страждання під «проклятими русаками», і т. д., і т. д. Цю свою поведінку він і сам пізніше скваліфікував, сказавши: «Це вже й був націоналізм».

І от по десятироках, накритий з двох боків критикою за «Звенигору», він вирішує самовизначитися тим робом, щоб негайно заходитися коло створення послідовно більшовицького фільму, мета якого зганьбити український визвольний рух, яким сам захоплювався, тобто як і Горобенко, тільки вбити не іншого, а українця в самому собі, поповнити національне самогубство. Така гіпотетично генеза Довженкового фільму «Арсенал».

Належить застерегтися ще раз, що це тільки робоча гіпотеза, аж до незграбності спрощено сформульована. Вона для ясності лише оголює до крайньої межі психологічний механізм цього типового для українського інтелігента того часу комплексу, в якому про мотиви раціонального розрахунку в компромісі з ворожою силою може бути мова хіба у випадку ремісника від мистецтва, для якого найвища рація — у чомусь себе показати, байдуже в чому і байдуже, якою ціною. Ця категорія й становить завжди основний кадр пристосуванців.

У людини творчої, що йде в мистецтво з покликання, — це трагічний внутрішній конфлікт різного ступеня усвідомлення, і відбувається він куди складніше, безумовно на іраціональних імпульсах. У Довженка це могло бути й підсвідоме почуття помсти уенерівському рухові за його кволість і розчарування з його поразки у визвольній війні. Ці мотиви виразно чути в нього перед «Арсеналом» і після нього, а то вони часом прокидаються і під кінець його життя. Він зневажав українське панство всіх часів за духову дрібність, брак масштабної думки на рівні державницької ідеї. У «Записній книжці» за 1952 рік, сумуючи за зниклими слідами нашої історичної слави, він нотував:

«...Мимоволі тут пригадуються старі часи дореволюційні. Ні одному негіднику з так званого українського

панства і ні одному з потомків старшини чи поміщику, нікому в голову дурну й убогу не прийшло поставити десь пам'ятник у старих місцях на спогад потомкам, матеріалізувати свою думку в камені чи бронзі. Куди було! Не було ні думок, ні спогадів високих, ні прагнень. Такі були й останні передреволюційні й "революційні" кооператори. Десь під копицями кашу варили да, випивши, співали п'яними голосами "старокозацьких пісень", сантиментально хлипаючи, зідхаючи. "Славних прадідів великих правнуки погані", бодай вас земля не прийняла. І бодай ви згинули безслідно. І таки зникли, і не осталося сліду од вашого нікчемного буття, од кволости й убогости, од жалюгідних ваших зідхань чи проклятого мовчання перевертнів, як не оставили ви знаків пам'яті великої героїчної доби народу».⁴

Ці думки, занотовані під час мандрів по слідах славної Запорозької Січі, звучать занадто щиро, щоб припускати, що вони декляративні, розраховані на «показуху» на догоду начальству. Можна думати, що це саме почуття було в нього гостріше ще під свіжим враженням нашої поразки 1917-20 років, коли він працював над «Арсеналом».

З другого боку, не можна виключати, що Довженка, людину лівих поглядів, могла до якогось часу приваблювати масштабність перетворень, обіцяних новим ладом, якщо врахувати, що натоді сумні перспективи української справи ще не так окреслювалися, як це (щоправда, скоро) з'ясувалося вже під початок тридцятих років. Не можна категорично невмотивованим вважати й аргумент, що саме активною працею національно-свідомої інтелігенції за тих умов тільки й можна було зміцнювати позиції українства.

Останній аргумент міг бути остільки спокусливий для Довженка, що він був одержимий потягом до творчої

4. «Твори», т. V, стор. 143.

активності. Клясично зрівноважений Микола Зеров міг вдовольнятися з самого процесу творчості, якби навіть і для себе самого. Довженко був людиною зовсім іншого типу: він органічно потребував живого контакту з народом, саме такого мистецтва, яке опановує широкі маси. Не дарма ж, перебравши те й інше, уподобав собі саме кіно. Поза такою творчістю він не мислив собі життя. Авторі величезної мемуарної літератури про Довженка одноставно це стверджують, і якщо тут буде посилання на одного лише Миколу Бажана, то виключно тому, що він наймісткіше це висловив. У його статті «Митець шукає путі» читаємо:

Сашко був першою скрипкою в нашому квартеті (мова про товариство на Пушкінській у Харкові — І. К.). Він був найбільш одержимий з нас усіх жадобою до творчості, до радощів вигадки, уяви, фантазії, мрії... Ясно, що події, факти, невдачі і здобутки рідної нам української культури хвилювали нас передусім.

І в іншому місці:

«...Творча жадоба і воля художника до краю заповни-ла кожен день його життя пошуками, розмислами, поривами до внутрішнього збагачення, до духовного зростання і ненаситимого насичення. Йому замало дивитись. Йому треба було видіти й провидіти. До дна. Навіть ще глибше. Недарма говорив він у своїх "Афоризмах", створюваних ним у ті роки: "Коли ти дивишся, це ще не означає, що ти бачиш". Це вже був афоризм мистця-кінематографіста. Сашко жадібно накидався на людей, на щирі знайомства і бесіди з ними, жадібно мандрував, жадібно читав, жадібно дивився вистави, виставки, фільми».⁵

Таку людину годі стримати від творчості, за яких хочете обставин, і за абияких можливостей себевияву вона погодиться на ситуацію між кесарем і Богом.

5. «Вітчизна», 1971, ч. 1, стор. 180-181.

Зрештою, чи й наскільки наші аргументи слушні, це не міняє факту, що Довженко після «Звенигори», вражений невдоволенням офіційної критики, з одного боку, й осудом за зраду національних інтересів — з другого, ступив крок до беззастережної спілки з режимом і поклав довести це нищівним засудженням ідеї УНР, ніби самою історією приреченої на поразку. Така була головна ідея фільму «Арсенал». Таке його призначення недвозначно підтвердив і сам Довженко:

«...У моїй творчій практиці "Арсенал" займає не аби-яке місце: це й досі дещо невірно або недостатньо розуміють. "Арсенал" — фільм яскраво політичний. Він мав для мене велечезне значення. В "Арсеналі" я, в умовах тогочасної обстановки на Україні, виступав у першу чергу як політичний боєць. Я поставив собі, роблячи цей фільм, дві мети: громити український націоналізм і шовінізм і бути поетом і співцем робітничого класу України, який здійснив соціяльну революцію. Ці два завдання в тих умовах і в той час були для мене найважливішими».⁶

Це говорилося в січні 1935 року на конференції кінопрацівників у Москві, скликаній з нагоди п'ятнадцятиліття радянського кіна; як побачимо далі, у час, важкий для Довженка, силоміць переселеного як буржуазного націоналіста з України до Москви; взагалі ж безпосередньо перед початком ежовщини. За таких обставин трудно вірити в щирість подібних деклярацій, але, здається, Довженко правдиво відтворює свій настрій 1928 року після «Звенигори».

Тоді він поспішав на практиці задокументувати свій поворот на ортодоксально-більшовицькі позиції, і вже в лютому 1928 року, за два місяці перед виходом «Звенигори» на екрани, Лазар Бодик застав його в Києві при інтенсивній праці над сценарієм «Арсеналу».

6. «Твори», т. IV, стор. 162.

Центральна тема цього фільму — більшовицьке повстання робітників Арсеналу в Києві проти Центральної Ради. Хоч він, на відміну від «Звенигори», що охоплює всю історію України, присвячений одній конкретній події, про сюжет важко говорити й тут, бо заки до січневого повстання Арсеналу 1918 року доходить, фільм починається з війни й подій, які передували атмосфері січня вісімнадцятого року, і сюжет хібащо прокреслений пунктирною лінією монтажу кадрів у хронологічній послідовності, але дія фільму не об'єднана ні наскрізними персонажами, ні логічним розвитком подій. Це монтаж кадрів, поєднаних ритмічним чергуванням їх то за контрастом, то за аналогією. Далі цитати за пізнішим записом сценарію.

Перший кадр на екрані:

«Поле, огорожене колючим дротом. Небо сіре. Хмари низькі. Вибух».

Паралелія:

«В хаті злидні й пуста, тільки жінка з слідами важкої праці й нестатків. Руки, як цівки, спущені, очі вицвілі. Смуток...»

На екрані епічний, у стилі народної думи титр:

«Ой було у матері три сини».

Знову паралелія між моторошним пейзажем фронту і злиднями в спустошеному селі.

Новий титр:

«Нема в матері трьох синів».

Контрастна композиція кадрів:

«В Петербурзі цар Микола II сидить за столом. Не осяває царське чоло жодна висока думка. Нудний і сірий останній з царів.

«Опустились у полі руки, що сіяли. Впала на землю, як у сон, сівачка — мати інваліда.

«Цар пише в історичному щоденнику:

«"Вбив ворону. Погода гарна". Підписується: "Нікі".

«А в полі на сухому грудді лежить стомлена мати...»

Аналогія:



«Арсенал». Амвросій Бучма
в ролі німецького солдата

«Поле. Миршаве жито. Худий однорукий інвалід веде похнюпленого худого коня...

«А вдома біля материних ніг голодні діти кричать, плачуть, вимагають...

«Нахиляється однорукий солдат, зриває щуплий жалюгідний колосок. Подивився. Повертається до коня і раптом, узявши повід у зуби, в тупому розпачі починає бити, — ну, хоч би коня. Треба ж когось ударити людині — серце крається від гніву, розпачу, чого хочете. Злидні заїдають.

«Отак і мати. Не витримала і починає лупцювати своїх дітей...

«Б'є озвірілий солдат коня.

«Б'є мати двох дітей...» і т. д.

Це уявлення про принцип монтажу, який тримає глядача в напруженні, в чеканні нових несподіванок і безнастанних режисерських знахідок. Справді ж несподіванка для нашого тодішнього кіна, коли кінь обертається і людським голосом промовляє до однорукого інваліда: «Не туди б'єш, Іване».

Надходить весна 1917. У Петрограді скидають царя, у Києві постає Центральна Рада. Солдати самовільно кидають фронт, і росіяни повертаються ешелюнами через Україну. Армія УНР намагається їх роззброювати. Симпатії автора й режисера в одній особі — по боці чужинців. Один ешелюн у розгоні з Поста Волинського з прискоренням летить на Київ. Його пустили солдати самовільно, викинувши з паротяга машиніста, бо не хотів гнати ешелюн через небезпеку: зірвані гальма. Ешелюн розбивається на друзки. З-під його уламків вилазить зарослий чорною щетиною молодий солдат. Це Тиміш Стоян, що буде головним героєм у повстанні арсенальців.

Що стосується актора, то він нам відомий: це той самий Семен Свашенко, що в ролі (теж Тимоша) «правильного» онука Невмирущого діда в «Звенигорі» веде більшовицький потяг революції. Рік пізніше ми

побачимо його ще раз у фільмі «Земля», в ролі комсомольця Василя.

Головна ідея «Арсеналу» — показати приреченість Центральної Ради. На поразку вона рокована історією, і ця висока патетика знаходить відповідні їй засоби не в реалістичних образах. І хоч у цитованій вище промові сам Довженко борониться, що при праці над «Арсеналом» «ніколи не думав про символи», тут ми з ним не можемо погодитися: в «Арсеналі» він оперує символами.

Починається повстання арсенальців. Спорожнілими вулицями настороженого в напруженні Києва просувається український панцерник, оминає вбитого робітника. Власне він прикинувся вбитим, а тоді раптом підхоплюється й кидає ґранату. Панцерник вибухає. Тут і будуть символи. Робітника схопили і мають розстріляти. Далі дослівно за сценарієм:

«...Виконує вирок над ним один з ораторів, що так завзято виступав на всечиновному торжестві біля пам'ятника Богданові.

« — Ти перекинув нашу "Вільну Україну" (назва панцерника, теж символічна — І. К.), — каже він робітникові, піднімаючи наган. В його очах за склом пенсне змагаються ненависть і страх. Тремтить в його руці наган, і в голосі, напевно, теж тремтіння. — Стань... лицем до стіни, щоб я міг убити тебе в спину.

«Повертається робітник, мовчки іде до стіни.

«Переляканий оратор цілиться в потилицю і не має сили вистрілити.

«Вже вдираються гайдамаки в Арсенал.

«Але кіннота наближається до Києва. Кіннота!

«Робітник різко відвернувся від стіни.

«Чому ж не стріляє ворог. Чому ж тремтить його рука?

« — А якщо я підйду до тебе, нікчемного й мізерного? Якщо я зажадаю пострілу не в потилицю, а в око? Ну ж бо, наводь свій тремтячий наган. Чуєш, як сніг рипить? Це

вершники — брати мої линуть мене виручати. Стріляй в лице, чого ж ти став? В очі стріляй! Не можеш!?

«Затремтіли в оратора руки. Забігали очі. Одвисла щелепа. Чорт його знає, вилетіли всі думки з голови, і всі слова, і почуття, всох язик, тільки мізерний високий трудний звук бринить десь усередині, та й не звук, а відчуття безсилою звуку.

« — А чому ж я можу? — чує оратор голос робітника. І вже робітник наближається до нього, впевнено відбирає револьвер з заклопотаної руки.

«Пропав! В ораторових очах порожнеча. Судорожно сипає збезсилілими пальцями уявний курок. Ніколи.

«Наган в робітничій руці. Постріл. Куля в пенсне. Все». (Символ зовсім ясний, і не треба було б його коментувати. Лише поміркуймо в дужках, чи не впізнаємо, знизивши символ до реальності, в нерішучому інтелігенті образу діяча УНР, що так часто розгублювався перед кожним відповідальним рішенням і дозволяв стріляти собі в пенсне? І чи не виник «Арсенал», за нашим припущенням, ясна річ, попри й інші мотиви, як помста уенерівцям за тремтливі руки й підставлене під більшовицьку кулю пенсне?).

Я спрощую уявну сюжетну лінію, відтинаючи композиційно не вмотивовані, але самі з себе блискучі у виконанні відгалуження, і доходжу до фіналу. Повстання арсенальців захлинулося в крові. На барикаді залишився один Тиміш з кулеметом. Далі фінал за сценарієм:

«А на останньому бастіоні Арсеналу посипає ворогів з кулемета Тиміш.

«Підбігають до нього гайдамаки... Вогонь! Вогонь! Нема. Заїло кулемет у Тимоша.

«Лютиться Тиміш, топче кулемет, випростовується і починає кидати каміння в наступаючого ворога.

« — Стій! — кричать гайдамаки, сторопівши.

« — Хто з кулеметом?!



«Арсенал». Семен Свашенко в ролі Тимоша

« — Український робітник. Стріляй! — Тиміш випростався, роздер на грудях сорочку й став як залізний. Страшною ненавистю й гнівом палають очі.

«Три залпи дали по ньому гайдамаки і, бачачи марність нікчемних пострілів своїх, закричали приголомшені:

« — Падай! падай!

«І самі зникли.

«Стоїть Тиміш — український робітник».

Пригадаймо, що Довженко, будучи дипломатом у Берліні, деякий час відвідував приватну малярську школу Е. Геккеля. Натоді припадає розквіт німецького експресіонізму (Геккель належав до визначніших його представників), і Довженко повернувся на Україну в 1923 році безумовно під його сильним враженням.

На жаль, радянські автори розглядають нашу літературу і мистецтво як щось самодостатнє поза процесами світового мистецтва. Тому лишається й досі не з'ясованим: що спільного мало наше мистецтво двадцятих років з західним, зокрема цікава була б паралеля з німецьким експресіонізмом (Василь Касіян і навіть дечим Анатоль Петрицький тих років, хоч останній ближчий до французьких фовістів, ніж до експресіонізму; особливе зацікавлення Миколи Хвильового німецьким експресіоністом Казіміром Едшмідом й елементи експресіонізму в його власній літературній творчості, також у раннього Андрія Головка і ще в інших. Усе це лишається досі просто наче б і не поміченим).

Що стосується Довженка, то експресіонізм (хоча б у гострому контрастуванні чорного й білого) виразно помітний уже в його «Сумці дипкур'єра», а вже «Арсенал» — найпоплідовніше експресіоністичний фільм в усій українській кінематографії. І наведена кінцева сцена «Арсеналу», в якій постать Тимоша, що весь втілюється в крик (типово експресіоністичний засіб підкреслення домінантно-

го в образі), фотографована для підсилення експресії знизу, з освітленням з обох боків і на чорному тлі, вражає монументальністю і творить справді колосальної сили пуанту.

Цікава паралеля. За типовий зразок експресіонізму часто беруть літографію норвезького маляра Едварда Мунка «Крик». Вона багато чим схожа на фінальний кадр Довженкового фільму. І там і там усі лінії образу наче б сходяться до одного пункту, підсилюючи враження від нього: відкриті для крику уста в центрі. Паралеля цього твору зацікавила нас тим, що тут маємо випадок поза межами ймовірного: враження таке, наче б засобами фотографії Довженко досягає більшої сили експресії, ніж уславлений маляр.

Постать Тимоша, що всією істотою втілюється в крик, так запам'ятовується, що з часом у глядачевій пам'яті закриває собою решту в фільмі. Так що навіть сам Довженко пізніше (1935) нарікав, що «в пам'яті критиків збереглося від "Арсеналу" тільки постать Василя, в якого стріляють і якого ніяк не можуть убити...»⁷

«Арсенал» — один з найбагатших Довженкових фільмів на мистецькі знахідки. На ньому вже видно майстра, який суверенно володіє всіма можливостями, які криє в собі кінокамера. Достоту орудує нею, як чарівник. Він постеріг, що згадане вже фільмування знизу надає образу монументальності, і широко використав цей засіб. Наприклад, у кадрах з матросами, що скачуть на конях, сам якимось сказавши, що навіть плохенькі конячини, взяті камерою знизу, вражають монументальністю.

Другий засіб, дуже вправно вироблений на «Арсеналі», — фільмування з переміщенням горизонтальної осі камери (ті ж кадри з кіньми). Особливо в застосуванні до пейзажу Довженко досягав цим засобом такого

7. «Твори», т. IV, стор. 162. Тут помилка в самого Довженка, що переплутав Тимоша з «Арсеналу» з Василем у «Землі» — І. К.

ефекту, на який не спромігся жоден режисер у світі. Від його пейзажів створюється враження, наче б зникають межі малогабаритного натовпу екрана і перед глядачем відкриваються безмежні простори.

Очевидно, і в тому й іншому засобі Довженко, як чарівник, володів таємницею міри, бо в інших режисерів, які, за тодішньою анекдотом, наказували своїм операторам перекосяти камеру «більше, ніж у Довженка», нічого з того не виходило.

Дальша, як згадувати тільки найголовніше, особливість Довженкової руки: у нього живуть, як одушевлені істоти, і пейзаж і предмети, що потрапляють у фокус кінокамери.

Жоден з авторів, що писали про Довженків «Арсенал», так само, як фінальну сцену з безсмертним Тимошем, не міг оминати знаменитих кадрів з гармошкою. І кожен, хто бачив фільм, розуміє чому.

Летить без гальм пущений у катастрофу свавільною солдатнею потяг без машиніста. Наростає прискорення, але ті, що в ешелюні, все ще не свідомі небезпеки, і «витиває гармошка». Вона мусить глядачеві запам'ятатися. І от:

«Вокзал.

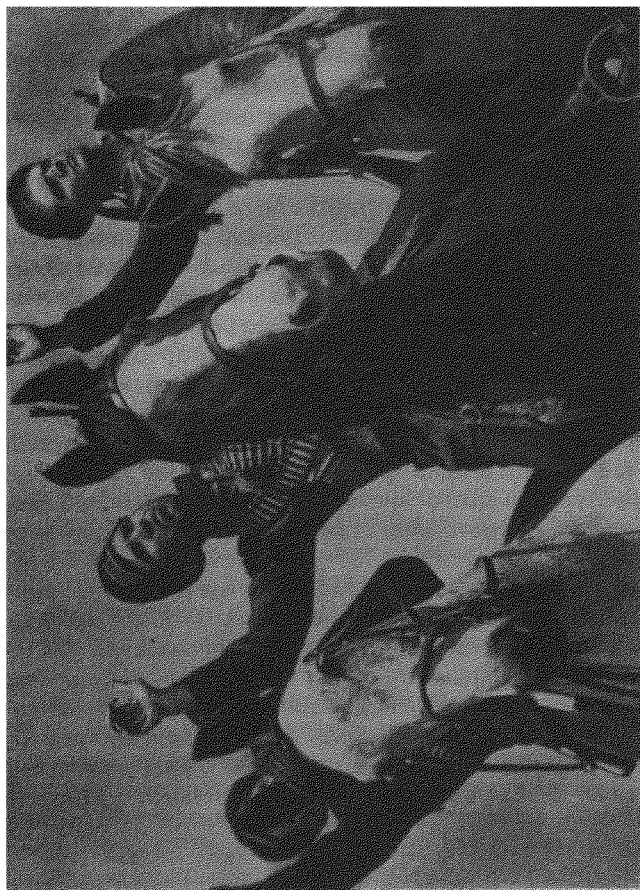
«Кричать жінки! Тікайте! Заплющіть очі! Зараз потрощиться поїзд і погинуть герої, великомученики, брати!»

З страшним гуркотом це сталося. І дальша ремарка в сценарії:

«Тиша. Дах будівлі. Павза».

Тут головне раптова тиша. Як віддати в німому фільмі тишу, що нагло западає по громохкій катастрофі?

Довженко знайшов достоту геніальну розв'язку з гармошкою, яку глядач запам'ятав з попередніх кадрів: «...ось звідкілясь з неба падає на дах знайома гармошка. Впала, зідхнула й поволі посунулась униз. Впала на інший дах, що нижче, вигнулась якось дороги, наче жива, і раптом швидко впала на землю».



Кадр з фільму «Арсенал»

Майстерність метафори з гармошкою у винаході: віддати звуковий ефект через зоровий, насугерувати глядачеві сприйняти очима тишу, моторошну тишу, що западає по оглушливому фіналі катастрофи.

Це далеко не вичерпний перелік Довженкових винаходів (у нього ж усе доти не відоме в радянському фільмі і застосовується вперше), а лише вибіркові ілюстрації. Закінчимо на останній, що, до речі, належить до арсеналу Довженкових експресіоністичних засобів у їх своєрідному застосуванні в кіномистецтві: це психологічна павза, у перших спробах вже в «Сумці дипкур'єра». Не раз вона трапляється і в пізніших довженківських фільмах. Але найпоказніший її приклад маємо в «Арсеналі». Сам він ще називав її «гальмуванням дії». (Це, до речі, застосував він і в щойно цитованих кадрах з гармошкою, зробивши павзу перед тим, як вона впаде звідкись згори на дах). Найповніше ж використана в нього психологічна павза у випадку з першим пострілом гармати в «Арсеналі». Двадцять років пізніше він сам згадав про це і дав своєрідне теоретичне обґрунтування цього мистецького засобу. У його лекції студентам-кінематографістам 13 грудня 1949 року маємо таке пояснення:

«...Гальмування дії іноді також буває дією, якщо воно виправдане драматургічною будовою твору. Тоді вона несе в собі, всередині, наче б потенціальну дію.

«У мене в фільмі "Арсенал", — фільмі періоду німої кінематографії, — робітники заряджають гармати, з яких стрілятимуть по біляках. Коли вони зарядили гармати і глянули один на одного, я, пригадую собі, вирішив так: "Стривай, це ж велика хвилина. Я не повинен продешевити її..."»

«І я не стріляю. Я показую різних людей у місті: якогось єврея-шевця, якогось бюрократа, що сидить і прислухається, показую робітничі родини, дітей; показую робітника біля верстату. На верстаті крутиться якась деталь. Я затягаю час і створюю певну атмосферу: як все

це відіб'ється на долі цих людей? І ось майже статично ви відчуваєте велич хвилини».

Термін «статично» варто запам'ятати, бо, бачитимемо це далі, статика у творчій методі Довженка має особливо важливе навантаження. Щождо психологічної павзи, то цікаве Довженкове дальше пояснення, що вона в нього від Гоголя, лише в трансформації кінематографічного застосування:

«В "Тарасі Бульбі", в цьому геніальному творі-сценарії, написаному сто років тому, говориться про те, як заряджають закордонну гармату. Перед тим, як вистрілити, Гоголь описує, як заплачуть ті, по кому стрілятимуть, а вже потім гармата стріляє».⁸

З мистецького погляду "Арсенал", попри його композиційну безконтурність, становив нову вершину не лише в українській, а й у всій радянській кінематографії. Мистецькі знахідки, застосовані в ньому, турбували не лише радянських режисерів, вони були помічені й на Заході (хоч, правда, навіть добрі західні знавці історії кіномистецтва, наприклад, Жорж Садуль, і не він один, як заходить мова про радянську кінематографію, а особливо про українську, виявляють дивовижну наївність, простодушно повторюючи оцінки, запозичені з Москви).

По «Арсеналі» Довженко остаточно здобув почесне місце в першій трійці радянських кінорежисерів: поруч з Сергієм Ейзенштейном і Всеволодом Пудовкіном. Це високе визнання він сприйняв, певно, не без краплі гіркоти: адже він добре розумів, що талантом, цілком оригінальним і відмінним від тих двох, він жодною мірою не поступався їм, навпаки, багато чим яскравіший від них, але за «братерською» номенклатурою його назавжди закріпили в усіх святцях на третьому місці. І знову цікаве, що західні історики кіна виявилися такими тямковитими учнями, що нам так і не пощастило постерегти жодного

8. «Твори», т. IV, стор. 318-319.

випадку, щоб вони насмілилися порушити цю ієрархію. І в них дуже послідовно дотримано порядку: Ейзенштейн, Пудовкін. Довженко.

Створивши такий без закиду більшовицький фільм, якому ні до, ні після нього не було рівного в нещадному зганьбленні українського визвольного руху, чи пишівся Довженко задоволений з свого національного самогубства?

На це питання ще рано відповідати. Покищо можемо констатувати певну розгубленість і пригломшлення першою реакцією глядачів на «Арсенал». В «Автобіографії», попри інші міркування про цей фільм, є один багатозначний абзац:

«Результати появи "Арсеналу" були для мене якщо і не несподіваними, то все ж важкими. Фільм був прийнятий і схвалений народом і партією. Його не прийняла письменницька громадськість».⁹

Народ у такому випадку категорія пливка і неясна, його можна в цьому контексті просто пишати на боці. Що партія «прийняла і схвалила» фільм, у цьому годі сумніватися, бо ж це один з ранніх у радянському кіномистецтві стовідсотково більшовицький твір. Але що з письменницькою громадськістю? Чому «не прийняла»?

Пошукаємо на це питання інде відповіді, бо Довженко її не дає. Ось, наприклад, у Юрія Смолича. До речі, він таки від себе пояснить, чому «Арсенал» прийняла партія:

«Кожен, хто бачив фільм "Арсенал", пригадує, як гостро й гнівно висміював у цім фільмі українське міщанство, українське націоналістичне просвітянство, взагалі український націоналізм Сашко. І — дивна та страшна річ! — за це напали на нього не самі міщани, не самі просвітяни, але дехто й з інтелігенції, — навіть з письменницького кола. Міщани та просвітяни — це зрозуміле —

9. «Твори», т. I, стор. 31.

ненавиділи автора "Арсеналу", а поміж ненависників вищого порядку — одного кола з Сашком — вважалося, що Довженко, мовляв, "перегнув палку", "передав куті меду", "гіперболізував", "грубо й брутално торкнувся болючої рани"¹⁰.

Тут уже багато ясніше: тодішні письменницькі кола були куди міцніші в своїх національних почуттях, ніж теперішні, і, незалежно від того, наскільки вони хотіли бути у згоді з радянським ладом, їх у масі обурювало таке знущання над ідеєю національного визволення.

Тут буде місце з великою правдоподібністю скорегувати твердження самого Довженка, ніби вже в 1926 році він відчув себе чужим серед українських письменників і «почав відходити від них». Це сталося дещо пізніше: у 1929 році, після «Арсеналу».

Але тоді Довженка це ще не стримало. Остаточно пірвавши з літературним Харковом, він вирішив прямувати далі стежкою, накресленою в «Арсеналі». Що для мистця це шлях у безвихідь — виявилось досить скоро.

Поруч з питанням, чи був Довженко вдоволений з свого рішення стати на послідовно більшовицькі позиції, відповідь на яке ми спробуємо дати пізніше, треба поставити друге, споріднене з ним: чи вдалося це йому до кінця в «Арсеналі»? Усі інтерпретатори Довженкової творчості твердять, що — так. Й автор цієї книжки був тієї самої думки. Але щасливим збігом обставин трапилось побачити повторно «Арсенал» на екрані, саме коли писався цей розділ. Ні, не подолав себе Довженко! Затиснене в глибоких пластах підсвідомого, його захоплення відродженням України виявилось сильнішим за раціональне рішення і вибухнуло протуберанцем бодай у двох кадрах «Арсеналу»: на Софійській площі і в оперному театрі. Цитую з літературного запису третьої частини фільму:

10. Юрій Смолич, «Розповідь про неспокій», стор. 162-163.

«Гуде, лунає, заливається багатоцерковним дзвоном столиця України. Вся Софійська площа від самої древньої Софії аж до менш древнього Михайлівського монастиря захарашена народом. Кого тільки немає на історичній площі! Офіцери і навіть генерали, петлюруючі чиновники, звичайні й відставні, студенти в формі, тисячі безформених обивателів міста. Урочистим гулом гудуть дзвони. Сорок і ще чотири могутні київські ієреї на чолі з митрополитом в сяючих ризах, з масою розкішного волосся, диякони з кадилами й кропилами, протодиякони із своїми атрибутами, архидиякони, що рикали громовим риком, — хресний хід рушив з собору через знамениту браму на площу.

«Корогвоносці піднесли над духовенством сяїні від золота, срібла й самоцвітів корогви. Ревнителі церкви несуть образи, гаптовані сріблом-злотом, бісером чудової оздобы.

[.....]

«Увесь цей хресний хід сповнений таємничої врочистости, хор гучних голосів і передзвін близьких і дальніх монастирів та соборів сколихнув серця майже всіх присутніх з такою силою, що багато хто почав плакати від зворушення».¹¹

Даремно сам Довженко пробує іронізувати. Цей образ могутніший за нього, він виривається з-під влади автора і, демонструючи надхненну єдність українського народу, звучить на тій самій високій напрузі піднесення, що й «Золотий гомін» Павла Тичини.

Ще подібне враження справить у четвертій частині всеукраїнський з'їзд у театрі, коли вся зала одноставно вітає Симона Петлюру:

«І тут зразу весь зал стугонить від оплесків. Підводяться, витягують шиї куркулі, — де він? Ось він! Дивіться! Слава!

11. «Твори», т. II, стор. 18-19.

«Не аплодувала одна тільки ложа в театрі. Ложа більшовиків».¹²

Заля хвилюється, як море, що ніби зараз розсуне стіни і залле всю Україну. Нічого рівного не міг Довженко протиставити цій стихії з більшовицького боку, і жалюгідно виглядає його більшовик Тиміш у порваній шинеліні, що демонстративно виходить з тієї єдиної льожі, що не аплодувала. Його протесту навіть ніхто й не помічає.

Здається, досі ніхто належно не сприйняв мови цих кадрів, можливо, не усвідомлював її й сам Довженко, навіть напевно — ні. Але без належної оцінки їх годі було б зрозуміти «Землю» і все наступне в його творчості.

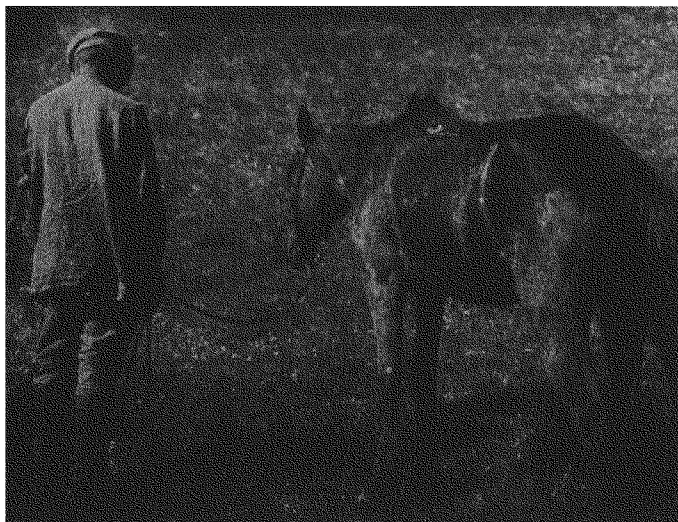
«Арсенал» вийшов на екрани України 25 лютого 1929 року, але українська літературно-мистецька громадськість (тоді ще була така) почала жваве обговорення його на громадських переглядах від початку січня. 9 лютого Довженко у складі численної групи українських діячів літератури і мистецтва виїхав для участі в тижні української культури до Москви, а 12 лютого там відбувся громадський перегляд «Арсеналу» в кінотеатрі «Ермітаж» (на екрани Москви фільм вийшов 25 липня того року). До Москви прибув Довженко на вершку слави як один з згаданої вже трійці найбільш ушанованих кіномайстрів СРСР.

Це був і час виходу Довженка на світову арену. У паризькому тижневику «Монд» від 16 лютого 1929 року з'явилася стаття комуністичного письменника Анрі Барбюса під назвою «Прекрасний український фільм — "Арсенал"», в якій серед іншого сказано: «"Арсенал" — це, на мою думку, фільм високої кляси кінематографічної продукції. Це — великий фільм».

У червні того ж року Довженко на запрошення німецької кінофірми «Прометеус» виїхав до Берліну для участі в

12. Там само, стор. 24.

перемонтажі для німецького прокату фільмів «Звенигора» й «Арсенал». Того ж року «Арсенал» демонструвався в Нью-Йорку.



Кадр з фільму «Арсенал»

9

Як на стороннє око, перша половина 1929 року спливає для Довженка в ажіотажі навколо «Арсеналу». Успіх його надзвичайний. Іван Кириленко в газеті «Література і мистецтво» (ч. 9, березень) формулює настрої загального захоплення:

«По глибині задуму, по широті й багатогранності теми, по емоціональній насиченості цього кінофільму, по сконденсованості й художності образів, що ними так вдало оперує Довженко, цей фільм безперечно є одним з найбільших досягнень кінематографії СРСР. Вже те, що після цього перегляду кожна газета вважала за свій обов'язок в той чи інший спосіб висловитись з приводу "Арсеналу", свідчить, що картина викликала не абиякий інтерес і що за творчістю Довженка уважно і напружено стежить українське радянське суспільство».¹

Слава зобов'язує: Довженка облягають інтерв'юери. Зокрема в «Кіно-газеті» від 5 квітня з'являється повідомлення про демонстрацію «Арсеналу» й інтерв'ю Довженка, в якому він інформує про готування виходу «Арсеналу» за кордон. Крім уже згаданої подорожі до Берліну в цій справі, Довженко бере участь у нарадах і конференціях кіномистців України. У другій половині травня він виступає в Одесі на першому з'їзді об'єднання кінорежи-

1. Див. М. Куценко, стор. 64.

серів і письменників-сценаристів; десь у тих самих днях на Всеукраїнській конференції товариства друзів радянського кіна його обирають членом правління цього товариства.

Але поза цими клопотами, що забирають багато часу і, певно, не позбавлені для нього приємности, Довженко, що врешті знайшов себе і вже не кидається між багатьма «факультетами», на кривій швидко наростаючої популярности і творчого піднесення встигає якимось чином виготувати сценарій нового фільму або принаймні виносити його в голову (останнє правдоподібніше, бо так він і працював: накресливши основні лінії сюжету, творчо доробляв його в процесі фільмування. То більше, що тоді ще не було суворого партійного контролю і від режисера не жадали наперед подати на затвердження остаточно опрацьований сценарій). Уже в числі від 23 травня 1929 газета «Вісті ВУЦВК» повідомляла, що Довженко «береться до постановки за власним сценарієм фільму "Земля"...» А в липні «Кіно-газета» уточнювала попередні інформації: Довженко розпочав знімання натури.

Цей фільм він робив на новозбудованій Київській кінофабриці, яка щойно ставала до ладу. Розуміється, на знімання натури він виїхав до добре відомих йому зі знімань попередніх фільмів Яресьок. Головними учасниками групи, що виїхали разом з ним, були: оператор Данило Демуцький, асистент режисера Лазар Бодик, художник Василь Кричевський і головні актори Степан Шкурат і Семен Свашенко, трохи згодом приєднався до них Петро Масоха.

Зважмо, що на весні 1929 року, замисливши в ідеї фільм «Земля», Довженко став перед створенням свого найбільшого кіношедевру і, судячи з усього, усім своїм єством відчував це. Тому заки дійдемо мови про сам фільм, доречно буде накреслити загальне тло, на якому він постав.

Літо 1929. Уже запланована сталінська суцільна колективізація, але покищо готують її підвищеними хлібо-заготівлями, т. зв. «доведенням пляну до двору» випомпують останній хліб у статечних господарів; при чому «плян до двору» розрахований так, щоб його не можна було виконати, і це стане пізніше підставою для «ліквідації куркуля як класи», який, мовляв, саботує хлібо-заготівлі. Над селом уже зависло передчуття неслівської катастрофи. По-своєму воно відіб'ється й на фільмі Довженка, бо чутливі мембрани його життєсприймання реагують на все, що діється в країні.

Але руїнницька колективізація розпочнеться десь восени, по закінченні польових робіт; ще не вивозять куркулів на Сибір, приватне селянське господарство покищо тримається, як було споконвіку. Щоправда, вже не можна в Яреськах дістати пари волів, потрібних за сюжетом фільму, але зовнішньо українське село ще не втратило того чарівного вигляду, пейзажеві якого так багато уваги приділяла доти наша література.

Один з головних акторів фільму «Земля» Петро Масоха про тодішні Яреськи:

«Це було влітку 1929 року в селі Яреськах, на Полтавщині. Важко собі уявити красу цього села, що зберегло тоді всі ознаки старого українського побуту з його розмальованими хатками й барвистими національними убраннями людей. Воно стояло в зеленій гущавині дерев, на горі, біля річки Псьол. А цей же Псьол плинув десь з далекого та широкого обрію, від тих місць, де стоїть село Сорочинці, що його Гоголь описав у своєму "Сорочинському ярмарку". Тож блискотить, бувало, той Псьол при заході сонця срібною стрічкою поміж осокорів і верб і, звиваючись, тихо підкрадається до підніжжя гори, на якій розкинулось найкраще на Україні село Яреськи...»²

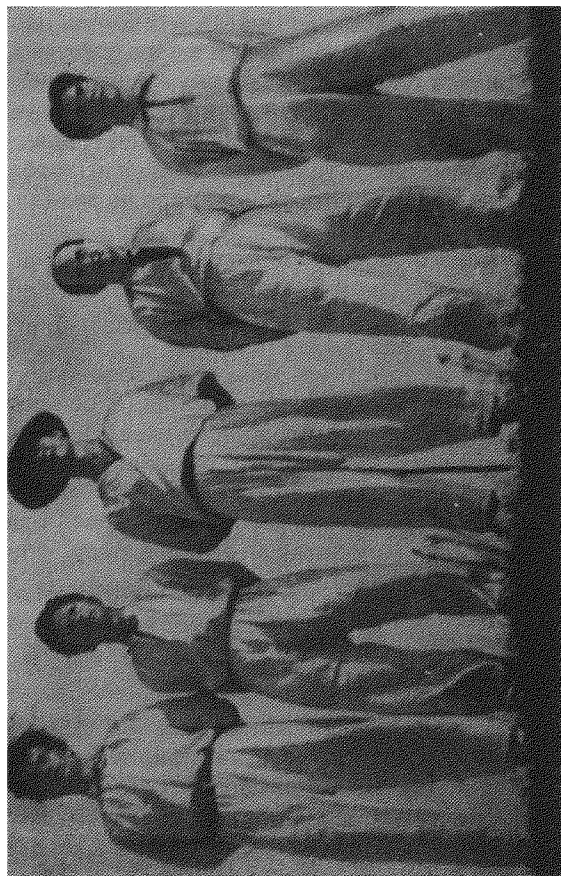
2. Петро Масоха, «Великий німий на Французькому бульварі», у зб. «Крізь кінооб'єктив часу», стор. 136.

Довженко, селянський син, носивши в собі глибоко впоєні народні традиції, мало того, що, як ніхто інший, розумів і відчував усіма фібрами душі красу українського села, а й умів вичарувати її на кіноекрані, а пізніше й у багатьох літературних творах. До Ярьсьок він прибув з свідомістю, що для відтворення на кіноплівці того шедевру, візію якого він вже носив у собі, конечно було органічно увійти в життя того села, яке стане головним героєм нового фільму. Треба було усім творчим колективом не почуватися приїжджими панками, а стати своїми, визнаними за своїх самим селом. Важила навіть така подробиця, як зовнішній вигляд: на бажання Довженка всі учасники знімальної групи ходили по селу і працювали в звичайних чумацьких одягах. Знайомі вже з попередніх кінознімальних селяни були дорадниками й активними учасниками, а в масівках й акторами. Зокрема достоту непомильний у добиранні «точок», з яких найкраще знімати пейзаж, дядько Кость завжди супроводив Довженка. Стосовно тих «точок» Довженко був такий перебірливий, що дослівно умучував своїх супутників. Лазар Бодик:

«Наступного дня (по приїзді до Ярьсьок — І. К.) почали шукати пейзажі. Пішки з раннього ранку в супроводі незмінного "знавця" точок дядька Костя режисер і оператор оглядали краєвиди не лише Ярьсьок, але й навколишніх сіл — Матяшівки, Устивиці, Шишаків, Федуньок. Легко й спритно, ніби юнак, збирався Олександр Петрович на прибережні косогори понад Пслем. Один і той же пейзаж розглядали по кілька разів при різному освітленні і тільки після того визначали час зйомки».³

З цією Довженковою наполегливістю траплялися достоту анекдотичні випадки. Батько сількора Василя Опанас Трубенко (актор Степан Шкурат) мав орати свою

3. Лазар Бодик, «Джерела великого кіно», стор. 52-53.



Знімальна група фільму «Земля». Зліва направо:
П. Масоха, Л. Бодик, О. Довженко, Д. Демуцький, С. Свашенко

ниву. Знайшли ефектний для цього горбок, але підхожої пари волів у Яреськах уже не було: давалися взнаки вступні до колективізації репресії. Той самий невтомний знавець «точок» дядько Кость «дізнався від когось, що десь під Янівкою, на батьківщині Гоголя, є пара добрячих волів. Отож і подався туди, ні слова нікому не кажучи. Як йому пощастило вмовити хазяїна дати воли на кілька днів, одному небу відомо. Гнав волів з вечора всю ніч — двадцять шість же кілометрів! Страшенно стомився (треба взяти до уваги, що дядько Кость кульгав), але не вважав, що зробив нам велику послугу».⁴

Після напруженого робочого дня, коли западав вечір, усе товариство (за винятком Данила Демуцького, який «не полюбляв цього») ішло на Псьол ловити рибу.

«Рибна ловля, — розповідає Масоха, — була для нього (Довженка — І. К.) не тільки вдовolenням і відпочинком, а чимось більшим. Це пристрасть, це його особливе відчуття природи, всього живого, яке він вбирав у себе з підвищеним сприйманням пахоців, дотику, спогляданням кольорів, відчуттям тепла і вологости...

«Аж ось засяяли зорі на небі. Дівочий голос десь з-за гори виводить пісню і, наполохавши вечірню тишу, ніби дає нам знак кінчати рибалити.

А ще сонце не заходило,
Вже зробилась темнота.
А козак їде в чисте поле,
Зостануся я сама...

«Залунає, бувало, дівочий голос десь на одному кутку, потім перекинеться на другий, а відтак усе більше й більше; до них приєднуються інші голоси, і вже чується над селом цілі співочі ансамблі, створюючи своєрідний багатоголосий оркестр. Отже, тієї зоряної ночі 1929 року яреськівські дівчата співали про кохання, про дівочу долю, про щастя і горе, про місяць та зорі. Часом мелодії

4. Там само, стор. 68.

цих пісень порушувались напливом швидких ритмів трієстих музик: гармонії, скрипки та бубона, під які танцювали парами, відпочиваючи після денної роботи. Танцювали польку, дрібушечки, а іноді й козачка. Тут же, на коподках чи на призьбах під хатами сиділи, обнявшись, хлопці та дівчата. Все було в Яреськах тоді так, як відтворив у своїй "Землі" Довженко.

«І все було так, як я оце розповідаю: вже стояла зварена юшка з пійманої риби, а коло хати в тітки Ганни, де тоді мешкав Довженко, долі на спориші прослано було плахту, а на плахті поставлено страву, ну й, розуміється, до страви. Олександр Петрович сидів уже на землі, потурецькому підібгавши під себе ноги, і чекав на гостей. Сюди прийшли всі рибалки та ще кілька поважних осіб на селі: дід Килиман, баба Христя, баба Федора, діди Микита Чуб та Півторадядько і кілька чоловік з славного яреськівського козацького роду Корсунів. Як годиться, випили спершу по чарці, сьорбнули смачної юшки й почали довгу й поважну розмову. Спочатку точилася вона лагідно й тихо — як то колись риба ловилась і яким глибоким був Псьол, потім перейшли на те, яка колись була погода гарна і дощі тихі та ясні! Воно й сонце світило тоді не так, як тепер, а м'якенько! А які родили хліба колись, та яка була буйна городина!...»⁵

Цією цитатою я переступаю міру з уваги на багатоплянові висновки з неї: поперше, це говорить один з довженківських акторів, у словах якого чути схилення перед людськими якостями і пошану, яку віддавало Довженкові все його оточення. Подруге, автор малює поетичний образ того села, яке безповоротно зникло, але, і це головне, — увійшло на пам'ять нащадкам у Довженків фільм «Земля».

5. Петро Масоха, «Великий німий на Французькому бульварі», у зб. «Крізь кінооб'єktiv часу», стор. 143-144.

Для Довженка й сам клопітний процес фільмування був наче б священнодійством, так зобов'язані були сприймати його й актори, що вимагало від них раз-у-раз крайніх зусиль і виняткової витримки. Актор Семен Свашенко в ролі комсомольця Василя, якого за сюжетом фільму убиває куркульський син Хома, розповідає своєму майбутньому «вбивці», щойно прибулому до Яресьок Петрові Масосі:

« — Завтра відбудеться мій похорон. А перед тим, як лягти в труну, я маю ще йти вниз, аж до Псла, митись і зачісуватись, щоб набути належного урочистого вигляду, як того хоче Олександр Петрович, і аж тоді тільки мене ховатимуть. Ти ж знаш, який він доскіпливий до всього... Мене вже ховають три дні, — зловісно каже Сеня, — думаю сьогодні покінчити, але ще й завтра, мабуть, не закопають у могилу. А вже набридло. Ти розумієш: оце несуть мене по селу, дівчата плачуть, баби скиглять, собаки гавкають, а потім як ударить оркестр "Інтернаціонал" або заспівають "Як умру, то поховайте", то й уставати з труни вже не хочеться. Лежу й плачу. Ну, думаю, скоро кінець. Аж ні, знову дубль і знову дубль. То Олександрові Петровичу подобається зняти кадр з погляду мерця, то, навпаки, — на мерця. Коли це чую, настала тиша, все довкола завмерло. Думаю собі в труні: "Що це? Невже прийшов справжній кінець?" Розплющую очі й бачу, що Олександр Петрович сміється, а якщо сміється, значить, йому сподобався кадр. Далі чую його різкий голос: "Сеню! Замри!"... І я знову заплющую очі, вмираю... Ще й досі не знаю, коли мене остаточно поховать. А вже набридло ходити по світу мерцем».

У мемуарній літературі про Довженка — це один з безлічі подібних образків, які відтворюють атмосферу знімання «Землі».

Протягом літа 1929 в основному було закінчене знімання природи в Яреськах, і коли надійшла осінь, не встигли зафільмувати лише смерть діда, що за сюжетом

припадає на початок фільму. Спроби зробити це в декораціях з зображенням саду (дід умирає на погребні в саду) Довженко категорично відкинув, і вже в жовтні довелося їхати на натуру до Сухумі. Там знайшли підходящий сад, і по закінченні знімання цього важливого в задумі Довженка епізоду він запитав, звертаючися до найдосвідченішого в такому ділі Степана Шкурата:

— Цікаво, чи догадається хоч один заядлий спеціаліст, що наш дід умирав не в своєму рідному, а в сухумському саду? Як ви думаєте?

— Думаю, що ні в якому разі не догадається, — відповів Шкурат.

Усе досі сказане обертається навколо виробничого процесу, антуражу й настрою, в якому робилася «Земля», а тепер конкретніше про його зміст.

Оскільки в советчині можливість одверто висловлювати свої погляди за життя Довженка цілковито виключалася, можемо щодо його намірів у кожному окремому випадку висувати більш або менш правдоподібні припущення, від яких покищо утримаємося стосовно «Землі» і приймемо за певнення Довженка, висловлене в його «Автобіографії»: «"Землю" я задумав як твір, що провіщає початок нового життя на селі». Воно так і було: це мав бути твір, який провіщав початки колективізації, спустошливі наслідки якої ледве чи спроможний був у 1929 році уявляти автор фільму. Але в задумі фільм був «більшовицький», як любив висловлюватися сам Довженко, і з кожного погляду ідеологічно «правильний». У ньому, знову таки повторюю — в задумі, мали знайти відображення типові для 1929 року явища на селі, як їх хотіла бачити партія.

Кількома словами сформульований, сюжет фільму такий. Син статечного середняка Опанаса Трубенка Василь — комсомольський активіст і сількор. Сількором Довженко зробив його, мабуть, тому, що вбивства сіль-

корів, які відігравали ролі донощиків, були в двадцятих роках типовим явищем. Буде вбитий і Василь. А покищо він з усім комсомольським осередком вибирається до міста, щоб пригнати на село трактор, яким сам він і хоче переорати межі: символічна дія на означення усупільнення землі. Батько, хоч і милується енергійністю та наполегливістю сина, проте покищо не схвалює його намірів: страшно йому позбутися власної землі, худоби і всього, що становило сенс і радість життя його і багатьох поколінь його предків. І ще соромно йому за погану репутацію комсомолу на селі. «Не треба тобі їхати, — каже він синові. — І так он все село сміється».

Василь не слухає батька, приганяє трактор і переорює межі. Та ось він ясної місячної ночі, щасливий з доконаного вчинку і милування з коханою дівчиною, повертається додому. Від повноти щастя з повільного кроку переходить у танок. Тоді лунає постріл, і Василь падає мертвий. Його вбивця — син куркуля Білоконя Хома. Ховають Василя по-новому, під спів «Інтернаціоналу» і «Заповіту» Шевченка, без попа. Така воля його батька Опанаса Трубенка.

У пізнішому літературному записі сценарію «Землі», який зробив Довженко в 1952 році, перед сільськими активістами Опанас так мотивує своє бажання, яке раптовою своєю ніби суперечить усім його попереднім поглядам:

«Комусь потрібно було тайно вбити мого сина... По цій причині я відчуваю і можу вже посвідчити, що відтепер життя моє і нашого села безповоротно розчахнулося надвоє... На те, що було до загибелі, і що почалося з тої миті, коли він впав мертвий на дорозі. І щоб не мав і думки вбивця потай навіть порадіти з свого ганебного злочину, ні сподіватись на мізерну одноосібну користь, прошу вас: коли вже загинув мій Василь за нове життя, поховайте його теж по-новому, щоб не попи та дяки за гріш про смерть виспівували жаль, а наші хлопці-комсомольці та

дівчата... самі... з новими піснями про нове життя. Я хочу побороти печаль».

І в тон йому відповідають активісти:

«Добре, товаришу Опанасе. Коли вже так все склалось і на те ваша воля, поховаємо Василя самі. Категорично виключається участь попа, дяка, ані ладану, ні церковних співів. Нема примирення! Самі співатимемо приципово про нове життя і про живого Василя».⁶

Я вже згадував, що Довженко не любив, коли хтось говорив про символи в його фільмах, хотівши, щоб у них бачили тільки конкретні, живі образи. Але вони в нього, образи, набирають такого змістового насаження, що, попри все, сприймаються як символи.

І в наведених вище уривках зовсім ясний символічний зміст: злочин куркуленка Хоми ніби має переконувати прибитого горем середняка, що дорога йому одна — спільно з комуністами в колгосп, проти куркулів. Як символ можна коментувати й поведінку Хоми після вбивства: він присутній на похороні Василя, під кінець якого раптом зривається бігти, хоч за ним ніхто не женеться, кидається сюди й туди, а потім, ускочивши в квітучу гречку, кричить у бік села: «Я!.. Я вбив його!.. Вночі, коли все спало... А він ішов вулицею сам... і танцював!!!»

«І знову кинувся бігти — в один бік, потім у другий... І раптом впав з розгону стрімголов додолу і шалено завертівся, неначе прагнучи вритися, вкрутитись в землю, як хробак».⁷

Символ і тут ясний: зшалілий Хома своєю поведінкою має засвідчувати приреченість куркульства, його неминучу загибель.

У ролі Хоми вперше в Довженковому фільмі виступив у відповідальній ролі Петро Масоха. Акторові Довженко надавав великого значення у всій його поставі, до харак-

6. «Твори», т. II, стор. 66.

7. Там само, стор. 68.

теризування включно, і коли Масоха, захарактеризований і переодягнений під Хому, вийшов на вигін, де тривало фільмування, Довженко, побачивши його, почав сміятися: знак найвищого схвалення. І справді в образі Хоми Масоха створив неповторно кольоритний тип сільського парубка. Це була найліпша роль у всій його артистичній кар'єрі.

Уперше в Довженковому фільмі виступив у ролі Опанаса Трубенка, створивши тип твердого, скупого на слова середняка, прибитого горем, і Степан Шкурат, про якого казав пізніше Довженко: «Він був абсолютно пластичний, володів почуттям гумору і винятково тонким душевним людським апаратом». Обидва ці актори такі жанрово неповторні в своїх ролях, що з одного перегляду фільму запам'ятовуються назавжди.

Відомому вже з «Звенигори» й особливо з кінцевої пуанти «Арсеналу», де він стоїть, розірвавши на грудях сорочку, з криком: «Стріляй!», — Семенові Свашенкові, можна б сказати, не пощастило в менторській ролі сільського комсомольського активіста Василя, якби не створені Довженком навколо нього, усміхненого мерця в труні, чудові кадри похорону і ще перед тим — передсмертного танцю.

Порівняно з «Арсеналом», фільмом послідовно експресіоністичним, у «Землі» також виразні позначки цього стилю: голосіння в хаті куркуля Білоконя; шаленство Хоми, що вкручується в землю, «як хробак»; кадри з нареченою Василя, яка, зірвавши з себе весь одяг, у розпачі дереться на стіни; виразно експресіоністично відданий типаж натовпу, що зустрічає на вигоні трактор, тощо. Врешті, окремо треба згадати не так заради неї самої, як задля ролі, яку вона відіграла в дальшій долі фільму, сцену наповнення тракторного радіатора. У пізнішому літературному записі «Землі» вона делікатно зформульована так:



Кадр з фільму «Земля»

«Не будемо вдаватись в побутові подробиці фактів, бо самі факти виглядають так чи інакше залежно від того, куди їх націлено. Коли на фронті вирішується доля перемоги, а з нею і доля народу, коли буває так, що кожухи кулеметів розжарюються, аж пашать, і нема води, а ворог насідає, — не має значення, звідки часом кулеметники добувають воду для кулеметів, — кожна секунда їх священна, і кожен рух їхнього тіла прекрасний».⁸

А звичайною мовою кажучи, коли недосвідчені трактористи забули закрутити накривку радіатора, випарилася з нього вода і трактор зупинився, хтось з них крикнув: «Хлопці, пиво пили?» (цитую титр з пам'яті). І тоді всі за чергою ставали на трактор і випорожнювали сечові міхури в отвір радіатора. Цнотливі критики вважали цей кадр за недопущенно натуралістичний і вимагали зняття фільму.

Однак, попри очевидний натуралізм, властивий цьому стилеві, Довженків експресіонізм у «Землі» вільний від замилування в потворному, властивого багатьом представникам тогочасного німецького експресіонізму; у Довженка його достоту заливає ліричний струмінь, поетична візія, для якої конкретна дійсність — лише умовна фактура. «Земля» — найпоетичніший фільм не тільки Довженка, а й усієї української кінопродукції, та, можливо, що й світової. Саме після «Землі» утвердилася за Довженком слава поета кіна, першого в світі.

Тут ми станемо безпомічні перед таємницею мистецтва: як можна було на суто агітковому сюжеті явити світові твір високої й чистої поезії?

Вище я подав переказ сюжету «Землі», який не залишає сумніву, що Довженко замислив «більшовицький» фільм. Та й він сам і в процесі праці над фільмом, і пізніше неодноразово підкреслював це, певно, в щирому

8. «Твори», т. II, стор. 57.

переконанні. У його статті, писаній щойно по виході «Землі» на екран, читаємо:

«Фільм, над яким я працював, виходить на екрани в один з найважливіших періодів нашої історії. Знімався він в часи розгортання колгоспного будівництва і ліквідації куркуля як класу. Маючи на увазі цей важливий переломний момент, мені хотілось, показуючи диференціацію психіки селянства, донести до свідомости мого глядача, що перехід до колективного обробітку землі є логічне й неминуче завершення волі робітників і трудящих селян, які перебудовують своє господарство й життя».⁹

Це «хотілось» — раціональне, а в процесі реалізації задуму в образах його заливає поетична візія, що через плаский шар дійсности занурюється в глибини незмінно вічного, і щойно агітковий кістяк сюжету починає обростати живою плоттю візії автора, як акценти дії пересуваються. Дослівно з першого кадру: на екрані дівчина під соняшником, замріяно зосереджена, задивлена через усе довколишнє кудись у далечинь. Це не акторка, яка зіпсувала б потрібний режисерові настрій вивченою позою: у цьому кадрі увічнила свій образ ярьєвська дівчина, що вперше й востаннє в житті стала перед кінооб'єктивом; Маня Мацюця їй на ім'я, що відтепер увійде в історію кіна. Над нею клубочуться пухкі, тривожні хмари, і все разом проймає глядача невиразним неспокоєм, відчуттям дотику вічності.

Сила Довженкового генія не в динаміці раціонально виструнченого сюжету, а в статиці кадру як неповторної знахідки. Раз схопивши й відчувши його неповторність, Довженко не поспішає зняти його з екрану, хай глядач має час увібрати в себе його настрій. Часом такий кадр може повертатися в ритмічному повторенні, хоч якраз він до розвитку подій і не має жодного стосунку. Через це розпливаються контури сюжету, що деякі критики вважа-

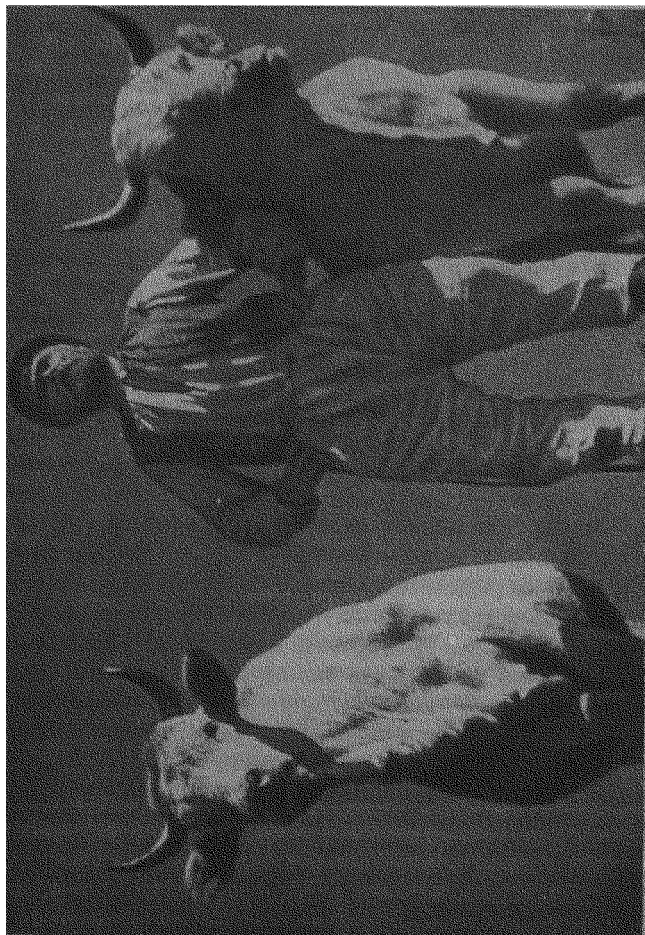
9. «Твори», т. IV, стор. 111.

ють вадою Довженкової методи. Їм не можна відмовити рації. Але, з другого боку, треба розуміти, що ці ходи вбік у захопленні кадрами, як щасливими знахідками, органічно властиві його творчій методи; саме вони насичують його твір неповторним поетичним диханням, і якби Довженко відмовився від них на користь стрункості сюжету — зійшов би на рівень творця пересічного.

Але підімо далі за тим, що діється на екрані. Інший кадр: хвилями переливається лан пшениці; схоплений подовженківськи зміщеною з горизонтальної осі камерою — навкіс, він навіть на маленькому екрані виглядає безмежним. І клубочуться ті самі хмари. У безпосередньому сприйманні фільму глядач не має часу замислюватися над тим, чим саме викликане його захоплення: той вітер, що гонить хвилі безмежним полем пшениці, як було це одвіку і триватиме без краю в майбутньому, хвилює глядача конфронтацією минушого з вічністю, супроти якої бліднуть, як явища дочасні, соціальні зміни й катаклізми, у вир яких він вийде, як спалахне світло в залі кінотеатру по закінченні фільму.

Увівши глядача в цей настрій, Довженко десь далі доходить і до того, що мало б бути головним у фільмі: до розмови Василя з батьком. Син переконує батька в потребі соціалістичної перебудови села. Але тут таки поруч діється й щось інше: в саду на погребні вмирає Василів дід Семен, і настрої перших кадрів з дівчиною під соняшником та звихреною від вітру пшеницею вливаються в цю дію і в ній посилюються, так що комсомольські розумування Василя, наче б супроти волі автора, глухнуть, лишаються як щось другорядне й бліде, вони відсуваються на другий план і забудуться, їх витіснить з пам'яті образ дідової смерті.

Діди в фільмах Довженка — поетичне втілення одвічних народних традицій: «...це мій покійний найдобріший дід Семен Тарасович, колишній чумац, чесний і незлобивий. Від нього в мене в картинах завжди з любов'ю



Кадр з фільму «Земля»

написані образи дідів. Це теплота дитинства. Діди мої — це щось подібне до призми часу...» («Автобіографія»).

Образ діда Семена був уже в «Звенигорі», є тут, у «Землі», і ще раз появиться у фільмі «Іван». І кожного разу у незрівняному виконанні того самого актора — Миколи Надемського.

Дід Семен наостанку хотів ще з'їсти грушку, але тільки трохи пожував її й поклав, «мабуть, з'їв уже він свої грушки до одної»; попрощався з своїм родом, склав руки на грудях і тихо помер. А поруч, коло великої купи яблук, мале дитинча, ще не годне першими двома зубчиками вкусити яблуко.

Настрій, викликаний смертю діда, в літературному записі «Землі»:

«На полудневому небі так, як і було, — ні хмаринки. Тиша навколо. Десь тільки яблуко бухнуло м'яко в траву — та й усе. Навіть соняшник ніде не похилився. Весь ясний соняшниковий світ стояв нерухомо, наче хор вродливих дітей, що вступили у височінь свої радісні обличчя. А над обличчями тихо снували покинуті дідом золоті бджоли.

«З дідовим родом теж нічого особливого на сталось. Усе склалось якось так доладу, що близькі, дивившись на нього, не впали ні в скорботу, ні в розпач. Тільки дивне хвилювання на якусь мить пойняло серця нащадків і відчуття врочистої таємниці буття — немовби всі вони раптом торкнулися безмежності часу і його гармонійних законів. До того ж, і дід, хоч і помер, проте не захотів розлучитися з усмішкою, і вона й тепер тихо сяяла на його обличчі. Треба сказати, він і за життя не мав героїчних рис».¹⁰

У словах «відчуття врочистої таємниці буття» Довженко стисло віддає настрої не тільки кадрів з смертю діда Семена, а й усього фільму. Це відчуття тієї грані між

10. «Твори», т. II, стор. 43.

життям і смертю, що хвилює кожного своєю загадковістю, але тільки великі й чисті душею спроможні висловити його на повну міру, як молодий Шевченко у «Гайдамаках»:

Все йде, все минає — і краю немає.
Куди ж воно ділось? відкіля взялось?
І дурень, і мудрий нічого не знає.
Живе... умирає... одно зацвіло,
А друге зав'яло, навіки зав'яло...
І листя пожовкле вітри рознесли.
А сонечко встане, як перше вставало,
І зорі червоні, як перше пили,
Попливуть і потім, і ти, білолиций,
По синьому небу вийдеш погулять,
Вийдеш подивиться в жолобок, криницю
І в море безкрає і будеш сіять,
Як над Вавилоном, над його садами
І над тим, що буде з нашими синами.
Ти вічний без краю!..

На цю Шевченкову міру хвилююче почуття грані між життям і смертю провів Довженко у «Землі» до кінця. І в долі Василя, що з переповненою щастям душею з танцю впаде в смерть, соціальний конфлікт, який спричинив її і мав би бути головним у фільмі, буде змазаний і закритий іншою пуантою: безглуздістю гвалтовної смерті як такої. У цій оповитій поезією місячної ночі сцені постать убивці Хоми відсутня, тільки «щось промайнуло в тіні за мостом під вербою». Довженко, усунувши його з кадру, цим робом ніби навмисне знімає наголос з соціального, переносючи його на чисто біологічне.

Ця сама лінія послідовно продовжена в похороні: ховають Василя, а навколо буяє життя, й обважнілі від плодів гілки яблунь торкаються обличчя мерця у високо піднесеній труні. За нею йде все село, лише одна людина відсутня... рідна Василева мати: саме в цю мить випало їй народжувати нове життя.

Кінчається похорон, і «на запилену землю линув дощ — буйний та теплий».

«Було щось невимовно радісне, життєдайне в цьому соняшному дощі, і всі це відчули. Він ніби змив всі рештки смутку і скорботи з людей. В кожній його краплині яскріло обіцяння торжества життя...» «Омиті були сади, баштани, городи, поля. На чистих яблуках і сливах, укритих незайманою патиною, бриніли найчистіші дощові краплини, виплискуючи й перекочуючись з плоду на плід і падаючи на землю» (там само, стор. 68-69).

Хто хоч раз бачив «Землю», може з плином часу забути багато чого, але назавжди закарбуються йому в пам'яті ці кадри з краплинами дощу, що виблискують на сонці, як діаманти, і спливають з яблук і слив, з гарбузів і всього живого, схоплені камерою чарівника-оператора Данила Демущького, конгеніяльного Довженкові партнера; а потім забудуться й вони, і лишаться в пам'яті той неспокій, який хвилює нас на сприйманні вічного й минушого в їх таємничій єдності.

Так, кинувши на полотно екрана поетичну повість про життя і смерть, Довженко закінчив її мажорними акордами хвали життю. «Все йде, все минає...», мине й страшне лихо, що насувається в подобі колективізації, а життя — вічне.

Це не лише моя власна інтерпретація: так зрозуміли «Землю» і Довженкові критики, до яких дійдемо далі.

Сказаним до певної міри вже визначена відповідь на поставлене вище питання: де ж стояв Довженко у подіях тих перших років советчини? Ні, з усього виходить, що він не міг бути комуністом з глибокого переконання, але як і був, то тільки за перших років революції і свого перебування в боротьбістах. Бо українська національна стихія була так глибоко закорінена в його психіці, що він інтуїцією мистця мусів відчуті органічну ворожість советчини інтересам українського народу. І може, не випадок, що він загадково розминувся з КП(б)У на самому початку

двадцятих років. Таким чином після повернення до Харкова в 1923 році і далі в Одесі він, як людина темпераментна, не мігши погамувати свого потягу до творчості, мав єдиний вибір: свідомо піти на компроміс з насильством, вибрати «менше зло», як це й робила більшість національно свідомої української інтелігенції.

† Тут вступає в гру психологічний фактор, переконливе пояснення якого дав Карл Густав Юнг. Творчість, за теорією цього психолога, становить у психіці людини автономний комплекс, автономність якого не дає себе відчутти доти, доки його не затискають. Але в ситуації, коли носій його з якихось причин почне цей комплекс раціонально затискати, він може збунтуватися, і тоді в письменника, для прикладу, герой чи розвиток подій може піти в непередбаченому напрямі. Явище засвідчене практикою багатьох письменників навіть у світі вільної творчості, а для суспільства тоталітарного затискання творчого комплексу явище типово і тим трагічніше, чим сильніша творча індивідуальність. Приклад Довженка — добра на це ілюстрація.

Пішовши на компроміс з насильством на етапі «Звенигори», він ще міг не відчувати гострого внутрішнього конфлікту на базі автономності творчого комплексу: показавши в фільмі, як собі хотів українську історичну легенду, він більш-менш безболісно для себе приточив до неї більшовицьку кінцівку, і здавалося, що всі задоволені. Виявилось, однак, що повторив одвічну історію з сіном і козою: не може бути так у житті, щоб сіно було ціле і коза сита. Українські кола закинули йому національну зраду, а більшовики — націоналізм.

Обурений, як йому здавалося, несправедливістю перших, Довженко з почуттям образи стає на шлях героя повісті Б. Антоненка-Давидовича: вирішує удушити в собі почуття українця і створити послідовно більшовицький фільм «Арсенал».

Звичайно, ці психоаналітичні вправи грубо спрощують куди як складні психологічні комплекси, що визначили в дійсності поведінку мистця. Могло бути, як раніше згадано, що до цього якимось чином долучилося й почуття помсти уенерії за розчарування, за недопугість здобути «Україну для українців», про яку радісно вигукував на мітингах, «мов собака, який зірвався з цепу», Довженко на початку 1917 року; міг бути цілий складний вузол мотивів, які тут трудно врахувати. Це звісно лише спрощена схема для розуміння лінії поведінки Довженка на етапі «Арсеналу», на якому прийmemo за незаперечне його рішення гвалтовно придушити живі творчі імпульси.

І на перший погляд воно ніби вдалося, але з тяжкими, як він сам писав, для нього наслідками: партії, зрозуміла річ, фільм сподобався, але «його не прийняла письменницька громадськість». Зрозуміло чому: ця громадськість хоч і була з примусу пристосовницька, а все ж українська душею, й її обурило паплюження героїки українського визвольного руху в революцію сімнадцятого року.

Але хай «Арсенал» і вийшов більшовицьким, Довженко не міг на довшу мету працювати з затисненими почуттями, які творили його внутрішній світ у глибинах підсвідомого, і в «Землі» все те, що він засвоїв на берегах «зачарованої Десни» від діда Семена, прадіда Тараса, з пісень матері Одарки, вирвалося на поверхню і повинню залило «правильний» партійний сюжет. «Землю» Довженко справді «проспівав, як птах». Може, спочатку й сам не усвідомлюючи, що створив фільм органічно національний, у термінології партійних ортодоксів — «націоналістичний». Так вони його й потрактували невдовзі.

Фільм викликав гострі суперечки. Люди, позбавлені уяви, сприйняли його поверхово: просто за партійний, як з поверхні свідчив його сюжет, і відповідно до наставлення супроти влади приймали його чи відкидали. Але більшість глядачів зрозуміла, що справжнє в «Землі» — у глибинах підтексту, що Довженко засвідчив нею невмиру-

щість свого народу і наче б поставив пам'ятник тій Україні, коло нищення якої заходжувалися більшовики колективізацією. Достоту як пам'ятник невмирущости народу сприймається і багата дарами земля його, і кадри з дівчиною під соняшником, і монументальна постать діда Уласа на пагорбі з волами обабіч, і весь патетичний дух фільму в цілому.

Суперечки навколо фільму розгорнулися пізніше, а покищо перші дні по закінченні монтажу Довженко переживав «радість творчого успіху»: й у відгуках друзів, і на перших громадських обговореннях фільму в Києві й Харкові звучало одностайне схвалення.

16 січня 1930 року правління київського відділу профспілки Робмис (робітників мистецтва) ухвалило піднести клопотання перед Народним комісаріатом освіти УРСР про надання Довженкові звання заслуженого артиста республіки.

26 лютого на засіданні правління ВУФКУ ухвалено прийняти фільм «Земля». І далі стверджено: «Визнати, що фільм "Земля" автора і режисера т. Довженка, як формою, так і змістом, є цінний вклад у загальні здобуття не тільки української, а й радянської кінематографії в цілому, так і кінематографії світової»... «Визнати, що фільм "Земля" своїм ідеологічним спрямуванням цілком відповідає лінії і заходам партії щодо перебудови сільського господарства»... І нарешті: «Роботу режисера т. Довженка і оператора т. Демуцького оцінити як найвищу. Також відмітити якість роботи акторів Свашенка, Масохи, Шкурата».¹¹

На тому самому засіданні виступив Довженко, висловивши свою радість з приводу успіху фільму і заявивши зокрема: «Мені хотілося зробити на нашому українському матеріалі, на нашому соціальному розвороті подій такий

11. Усі цитати за М. Куценко, стор. 72-73.

фільм, який би виріс понад межі нашої сучасности далеко. якщо не на весь світ, то на рідну нам частину світу, і коли це почувалося у виступах товаришів, то я, очевидно, своє завдання виконав» (там само).

Усе це звучить оптимістично, і фільм з великим успіхом 8 квітня 1930 року виходить на екрани України. Він справді підносився «понад межі нашої сучасности далеко», але не тим, чим хотілося б начальству, і тому не вся «рідна нам частина світу» прийняла його так прихильно, як Україна. У Москві побачили його інакше. І перший тривожний сигнал звідти прийшов, ще заки «Земля» офіційно появилася на екранах України. 20 березня 1930 відбувся там громадський перегляд її, влаштований Асоціацією працівників революційної кінематографії. Тодішній редактор Совкіна О. Нестерович писала пізніше у спогадах про цей перегляд:

«Збори були бурхливі. Картина мала багато друзів, а також, скажу м'яко(!), незгодних... Так, фільм звинувачувався в пантеїзмі, у підміні соціального біологічним. Насправді цього у фільмі немає». У тому то й справа, що є! Але цитую далі: «По фільму "Земля" резолюції не ухвалено, пристрасті, які розгорілися, не дозволяли прийти до єдиної думки. Виступи були прямі, відверті, різкі. Яке самовладання треба було мати авторові. Замість резолюції надали слово Довженкові. Він здавався спокійним, володів собою. Його тактика і на трибуні запам'яталась. На висунуті фільмові обвинувачення не відповідав, не кався в учинених ним "гріхах". Він казав, що наступна його постановка комедія. Її невеличкий сюжет розповів захоплююче, усі помітили його надзвичайний хист оповідача».¹²

Пишучи спогади пізніше, коли Довженко за «гріхи» «Землі» був уже реабілітований, О. Нестерович вочевид-

12. Ольга Нестерович, «Жизнь в кино». Москва, в-во «Искусство», 1971, стор. 288-290.

дячки пом'якшує гостроту виступів його опонентів, а інші автори взагалі нерado згадують про найбрутальніші напади, які посипалися з Москви, а то й зовсім їх промовчують; особливо українські автори, яким приписано взаємини України з Москвою насвітлювати як «братню» допомогу останньої. Отож, той факт, що на Довженка полетіли набoї й з найбільших калібрів, а в канонаду включилися «Правда» й «Известия», сучасні київські дослідники обходять, а як щось і цитують, то лише те, що не можна промовчати, не оминаючи нагоди, де можна, перемалювати чорне на біле.

У «Правді» від 29 березня 1930 появилася рецензія на «Землю» відомого тоді кінодраматурга Петра Бляхіна, і Сергій Плачинда в 1964 році, пишучи про Довженка, цитує з рецензії те місце, де говориться, що пристасті навколо фільму «розпалюються тому, що фільм зроблений талановитим і надзвичайно своєрідним режисером, який уже на п'ятій картині стає в одну шеренгу з такими великими майстрами кіна, як Ейзенштейн і Пудовкін. Більше того, уже вперто звучать голоси, що картиною "Земля" Довженко переріс їх і розв'язав питання про доконечно містку кіномову, про справжній пролетарський напрямок у кіномистецтві...

«Лишається без сумніву те, що за своєю яскравістю, емоційною наснаженістю, за оригінальністю та виразністю образів і, мабуть, за ритмічністю у радянській кінематографії ми не маємо твору, подібного до фільму Довженка».¹³

Прочитавши в Плачинди отаку цитату з Бляхіна, можна б подумати, що автор її справді прихильно поцінував твір Довженка. Але це тільки вступ, розрахований на те, щоб тим гостріше картати небезпечний фільм, бо саме там, де Плачинда з невинним виглядом обриває цитату, починається такий пасус Бляхіна:

13. Сергій Плачинда, «Олександр Довженко», стор. 95.

«В останній, найсильнішій частині куркуль показаний таким самотнім, таким ізольованим і нікчемним, що може викликати тільки зневагу... куркуля вже немає, церкви немає, і всі вони разом узяті нуль, а отже, й боротися нема з ким, нікого ненавидіти, нікого боятися... Довженко бажане взяв за дійсне, забувши про те, що глядач бачить його картину очима сучасника, який перебуває в оточенні клясових ворогів. Наступною не менш важливою помилкою фільму ми вважаємо майже цілковиту відсутність клясових характеристик дієвих осіб і сил, відсутність соціально-економічних мотивацій їх поведінки, превалювання мотивацій біологічних».¹⁴

Як зважити на тридцятий рік, коли гістерія «класової пильності» і напомування ненависти до «класового ворога» досягали найвищої точки, буде зрозуміле, що такі обвинувачення з сторінок «Правды» прирікали Довженка принаймні на творчу смерть.

Та найбільючіше вразив його віршований фейлетон улюбленця Кремлю Дем'яна Бєдного під назвою «Философы», надрукований в «Известиях» від 4 квітня 1930. Цей сановний графоман кидає Довженкові ті самі обвинувачення в «біологізмі», «пантеїзмі», «оспівуванні куркульства» й інших гріхах. Не будемо перечити: кремлівський речник більшовицької пильності правильно відчув небезпеку Довженкового фільму для режиму, і можна було б поставити крапку на цій констатації, але фейлетон Бєдного для звичайного читача практично неприступний і написаний на такому дико некультурному рівні, що з нього для відчуття духу доби варто навести довші уривки:

«Земля» — кулацкая кино-картина.
На ней показана нам Украина
Кулацки-румяная,
Сытая, пьяная,

14. «Правда» від 29 березня 1930, ч. 87.

Дебелая, прочная,
Нарядная, сочная,
Буйной плотью бунтующая,
Сладострастно-«жартующая»,
Ненатуральная,
Сплошь театральная,
С опереточно-пошлым душком,
С гопаком,
С любовными парами,
С шаблонными аксессуарами.
Вековой уклад старины —
Вот ее подоплека.
Трактор в ней — новизна —
Как у дядька у киевского бузина:
Сбоку-припека.
А вернее: ПРИЕМ МАСТЕРСТВА
ДЛЯ МАСКИРОВКИ ЕЕ СУЩЕСТВА,
Советской цензуре подачка...

Двопідвальный погромный фейлетон великоформатных «Известий» заканчивается повчальным посланием на «Ильича»:

Ссылаюсь на коммунистов,
На ленинских старых марксистов,
На всех, кто имел величайшее счастье
Принимать в большевистской работе участие

В ряду с Ильичем,
Кто видел, кто знает, на чем
Его взор отдыхал в час досуга любовно.
Все они подтвердят безусловно,
Что я верно пишу, не пишу, а кричу:
Кино-штучка «ЗЕМЛЯ» Ильичу
Была бы не в радость, —
Он ее оценил бы брезгливым словом:
«Настоящая гадость!»

И дело с концом.
С КОНЦОМ КИНО-ФІЛЬМА ТЕМ ПАЧЕ,
ГДЕ КУЛАК ТОРЖЕСТВУЕТ, ПОБЕДНО
РЫЧА.

Не могу Ильича и представить иначе!
А я все-таки знал Ильича!

Приголомшений зливою такої загрозової в своїй примітивності критики, Довженко не каюся, і про те, як важко було йому пережити цей удар Дем'яновою довбнею по голові, можливо, знали його найближчі друзі, а широка громадськість дізналася щойно по його смерті, коли в 1957 році журнал «Дніпро» опублікував його «Автобіографію». Там про Дем'яна є такий абзац:

«...Радість творчого успіху була жорстоко подавлена страховинним двопідвальним фейлетоном Дем'яна Бедного під назвою "Философы" в газеті "Известия". Я був так приголомшений цим фейлетоном, мені було так соромно ходити вулицями Москви, що я буквально постарів і посивів за кілька днів. Це була справжня психічна травма. Спочатку я хотів був умерти. Але через кілька днів мені довелося стояти у почесній варті в крематорії біля труни Маяковського, з яким я був завжди в дуже добрих відносинах. Попереду мене на варті стояв Бедний. Я дивився на його лисніючу голову і пристрасно думав — умри! Та він був невразливий. Так ми й вийшли з крематорію живими і неушкодженими».¹⁵

Запис у Довженковому щоденнику від 14 квітня 1945 року розповідає про цікаве закінчення історії з Дем'яном Бедним п'ятнадцять років пізніше. На превеликий жаль, пильні редактори творів Довженка не вагалися перед їх каліченням, вони спотворили й щоденники, видавши їх з багатьма купюрами, так що на місці найгостріших висло-

15. «Твори», т. I, стор. 32.

вів Довженка на адресу Дем'яна стоять цнотливі крапки в квадратних дужках:

«Прошло п'ятнадцять літ. Недавно у кремлівській лікарні престарілий [...] Дем'ян Бедний зустрів мене й каже: "Не знаю, забул уже, за що я тогдa обругал вашу "Землю". Но скажу вам — ни до, ни после я такой картины уже не видел. Что это было за произведение подлинного великого искусства"».

«Я промовчав [...]».¹⁶

Проминуло ще тринадцять років, і міжнародне журі, утворене бюро з історії кінематографії, оголосило назви дванадцятьох найкращих фільмів усіх часів і народів; у їх числі — Довженкова «Земля». Але радости цієї перемоги над усіма блюстителами партійної непорочности йому не судилося зазнати: це сталося на Брюссельській міжнародній виставці 1958 року, два роки по його смерті.

Тепер пишуться Довженковим фільмом як найвищим досягненням радянського кіна і, постинавши гострі кути, прорікають загальні фрази на подобу: «Безліч статей, рецензій, відгуків, дискусій присвячено "Землі" в радянській та іноземній пресі. Фільм викликав жвавий інтерес і справив сильне враження» (М. Куценко, стор. 75-76). І ніхто не згадує, жодним словом, що нечуваний успіх «Землі» після офіційних переглядів тривав рівно дев'ять днів: вийшовши на екрани 8 квітня, уже 17 квітня він був заборонений:

«За постановою Головного управління фільм О. Довженка "Земля" знімається з репертуару до видалення кадрів з голою жінкою та пуском трактора».¹⁷

Як бачимо, політичні мотиви прикрито фартушком цнотливих аргументів.

Так скінчився, мабуть, єдиний в історії світового кіна своєю короткочасністю триумф «Землі». Але не скінчило-

16. «Твори», т. V, стор. 209.

17. «Известия», 17 квітня 1930.

ся Довженкове ходіння по муках. «Землею» йому ще довго кололи очі. Наведу тільки один з красномовніших прикладів. 10 квітня 1935 року на квартирі в М. Горького відбувалася нарада діячів літератури і мистецтва з нагоди підготовки до святкування 20-ліття Жовтневої революції. Не знати, з якого приводу, але з ясною метою догодити кремлівським хлібодавцям творець соціалістичного реалізму виголосив таку тираду:

«Недавно бачив я два, правда, вже старі, фільми тов. Довженка. В "Землі" він дав досить багато плоти, багато натуралізму, одначе типаж плоти підібраний невдало, у ньому мало рубенсівської сили (спробуйте знайти якийсь сенс у цьому твердженні! — І. К.), і режисер актуального мистецтва вдається до демонстрування скульптурної непорушності. "Іван" — фільм, внутрішньо неорганізований, хаотичний, у ньому людина не володіє справою, а розчавлена тягарем речовини матерії (?!). На зборах робітників жінка йде до столу президії так довго, що, здається, вона витратила на цей короткий шлях хвилин десять».¹⁸

Присутній на цій нараді Довженко не каюся й тут, хоч і як це трудно було в 1935 році, а відповідав Горькому з почуттям такту й гідністю:

«При всій моїй глибокій любові і безмежній повазі до найбільшої людини нашої епохи, до найбільшого майстра — Олексія Максимовича — все ж в низці питань я повинен не лише погодитись з ним, а й спрбувати висвітлити Олексію Максимовичу, і в тому числі вам, стан справ на кінематографічному фронті. Це для мене тим важче, що на мені висить тягар низької оцінки Олексієм Максимовичем двох моїх старих фільмів...»¹⁹

Цей тягар «низької оцінки», не самого тільки Горького, а й офіційної критики разом зі Сталіном, так і залишився

18. «Литературная газета» від 15 квітня 1935.

19. Цит. за М. Куценко, стор. 106.

на Довженкових плечах до кінця життя. Але повернімося
ще до літа 1930 року.



«Земля». Петро Масоха в ролі Хоми

10

Прибитий забороною «Землі» й обвинуваченнями в «націоналізмі», «пантеїзмі», «біологізмі» і ще в бозна яких гріхах, Довженко, разом з дружиною Юлією Солнцевою й оператором Данилом Демуцьким, виїхав у кінці червня 1930 року за кордон, де й пробув чотири з половиною місяці. Зупинившись в знайомому йому з короткочасної дипломатичної діяльності Берліні, він мандрував по інших столицях Європи і побачив, що заборонений у себе дома фільм можна ще показувати за кордоном. У Німеччині їх обох, Довженка й Демуцького, цікавила техніка звукового кіна, не відомого натовді в СРСР.

На початку липня Довженко був уже в Празі, де виступав на пресконференції, влаштованій з нагоди його перебування там чеськими журналістами, і був присутній на показі «Землі». Десь у середині літа відвідав Париж і там познайомився з Леоном Муссінаком, Гансом Абелем й іншими діячами французького кіна. Муссінак пізніше не раз писав про Довженка. Про його перебування в Парижі згадує Микола Глушенко:

«... Довідавшись, що я у Франції, Довженко розшукав мене і запросив на перегляд своїх фільмів, який влаштувало наше повпредство. Мене зустріли Юлія Іполітівна, Леон Муссінак, Йоріс Івенс — Довженкові друзі. Показували "Звенигору", "Арсенал" і "Землю". Ніколи не забуду хвилювання, яке охопило мене під час демонстрування

фільмів. Я чекав від Довженка багато, але те, що побачив, перевершило сподівання...»¹

У вересні 1930 Довженко був у Лондоні, де советське повпредство також улаштувало перегляд «Землі». Там він познайомився з відомим письменником Гербертом Джорджем Велсом, запрошеним на перегляд фільму.

Серед інших знайомств за того останнього перебування в Європі слід ще згадати Альберта Айнштейна, якому Довженко чи то показав, чи тільки обіцяв показати «Землю».

У Довженковому листуванні того часу згадується про намір виступити з доповіддю також в Амстердамі, але в наявних документах, як свідчить Довженків біограф Микола Куценко, перебування його там не підтверджене.

Усі три фільми — «Звенигора», «Арсенал» і «Земля», показані в кількох європейських столицях, мали великий успіх. За підрахунком самого Довженка, лише в Німеччині після переглядів «Землі» в Берліні й Гамбурзі появилось 48 статей у пресі, а лондонська газета «Обсервер» писала в ч. від 15 вересня 1930, що фільм «Земля» найкращий з усього, що доти надходило з СРСР. Ця ж газета констатувала факт, що вже в той тридцятий рік Довженко увійшов у число найвидатніших кіномистців світу.

Свідомий цього і принижуваний тенденційною голобельною критикою дома, Довженко з гіркотою писав в одному з листів з Берліну Іванові Соколянському: «Написав кілька статей для німецьких і англійських газет, одну для американської. Ставляться до мене хороше. Взагалі знають і цінять більше, ніж у нас думають».²

На жаль, дуже скупе (чи скупо опубліковане?) Довженкове листування того часу не дає повної картини його зустрічей і вражень від дотику з Заходом. Але й ті кілька

1. Цит. за «Полум'яне життя», стор. 165.

2. «Твори», т. V, стор. 325.

листів, які спромігся опублікувати Сергій Плачинда у п'ятому томі «Творів» Довженка, дозволяють на деякі висновки.

І насамперед, свідомий своїх власних спроможностей, Довженко умів тверезо бачити можливості Заходу в ділянці кіна, не впадаючи в крайності — чи то засліпленого захоплення, чи тенденційної неґації, так звичної тепер у писаннях радянських туристів. У другому листі до того ж Соколянського: «Бачив силу тонфільмів. Є непогані, але мало. Все з дурацьким змістом. Але технічно неймовірно сильні» (там само, стор. 329).

Ще в інших листах Довженко повертається до технічної відсталости радянського кіна. До Сергія Ейзенштейна: «Словом, я вважаю, Сергію Михайловичу, що становище нашої цієї самої не блискуче. Я думаю, що буде воно тривати так дуже довго. Я не буду в листі вдаватися в подробиці з цього питання. Думаю, Ви самі це добре знаєте. Поскільки воно є тепер фактом неминучим, воно навіть перестало мене цікавити. Я думаю тепер про те, як працювати взагалі, коли нам доведеться вилазити на світовий ринок з Союзу, як це було за німого переіоду» (там само, стор. 331).

До речі, тепер, з півстолітньої дистанції, можна бачити, як тверезо оцінював Довженко плюси й мінуси звукового кіна. Про звук у ньому він тоді й не раз пізніше висловлювався схвально, але перестерігав і перед небезпеками. Звертаючи увагу в цитованому листі до Ейзенштейна на труднощі перезвучення фільмів на інші мови, Довженко додає: «І найголовніше, що нинішній тонфільм неймовірно знизить культуру слова» (там само). Тому, на його думку, з словом на екрані треба поводитися дуже ощадно: «Я хочу зробити тонфільм, в якому зведу діялоги до мінімуму. Натиск у діялозі на фонетичний бік... Від цього слово повинне сильно виповнитися на екрані...» (там само).

Може, на деякого наступне справить враження тенденційної натяжки, але співставлення відомих фактів недвозначно засвідчує, що вже тоді, коли Україна була куди сувереннішою, ніж тепер, уже тоді, в 1930 році, український мистець був дискримінований порівняно з російським; йому далеко важче було дістатися за кордон і так вільно рухатися тут, як російському. Довженкові пристрасно хотілося, не повертаючися з Берліну додому, побувати ще в Америці, де, до речі, тоді довготривало перебував Ейзенштейн. Його цікавив Голлівуд, техніка американського кіна, і не в останню чергу хотілося йому зустрічі з Чапліном у зовсім конкретних, як видно буде з дальшого, справах. З проханнями про дозвіл на подорож звертався він до всіх можливих інстанцій і всюди наражався на категоричну відмову. Оце його остання спроба в тому самому листі до Ейзенштейна:

«І ось я звертаюся до Вас, чи не зможете Ви спільно з товаришами, або з Чапліном, або з іншим кимнебудь виписати мене, страшно подумати, до Голлівуду хоча б на один місяць, виславши мені одну візу і шифскарту. Я не знаю мови, але я все побачу, Сергію Михайловичу. Якщо під час мого перебування там розв'яжеться московське питання (очевидно питання про фінансування подорожі — І. К.), я там таки все Вам поверну. Попри все інше мені страшно хотілося б запропонувати Чаплінові один мій сценарій. Якби він йому й не підійшов, то на всякий випадок він міг би знайти в ньому для себе кілька цікавих речей. Під цю пору у нас його ставити не можна. Він пацифістичний за змістом, і ніякий Бляхін цього пацифізму усунути неспроможний».³

Видно, Ейзенштейн був теж безсилий допомогти Довженкові, і подорож до Америки не відбулася.

3. Там само, стор. 332. Тут мова про того самого Бляхіна, який, рецензуючи в «Правде» Довженкову «Землю», закидав йому апологію куркульства.

Жив Довженко за кордоном дуже бідно, як і слід сподіватися зі сказаного вище. З гіркою іронією натякає він на це в цитованому листі до Ейзенштейна і ще виразніше в листі до Соколянського, писаному вже перед поверненням додому:

«Попереджаю — подарунка не привезу. Живу страшно бідно, не знаю як і доїду. На двомісячний пайок я удвох з Юлією живу вже четвертий місяць. І їжджу! Замість подарунка обіцяю приїхати до тебе сам стомлений, здоровий і веселий. Розкажу тобі про Темзу, про Монпарнас, про гамбурзькі нетрі. Ех, шкода, що нема грошей. Найбільше я хотів би тобі розповісти про Нью-Йорк і Сан-Франсіско, але, здається, залишим це до слідуючого разу. Бо на моє прохання проскочити в Америку Воробйов одповів телеграфічно: "Пусть называется", або по-українськи: "Проти подорожі Довженка в Америку не заперечую".

«І все. А я не дух. Не дух я. А літаємо ми лише у сні...» (там само, стор. 329).

Є в одному з берлінських листів Довженка натяк, що якась кінофірма в Парижі пропонувала йому працю на себе. «Я від них, між нами кажучи, — коментував Довженко, — утік і тепер дуже радий». Докладніших відомостей про характер цієї пропозиції не довелося ніде зустрічати. Але, можливо, вона, а більше те, що Довженко домагався продовжити перебування за кордоном і розтягнув його з двох до чотирьох з половиною місяців та ще й вимагав дозволу на подорож до Америки, — усе це разом спричинилося до поширення чуток, ніби він не хоче повертатися до советчини. Сам винуватець цих чуток дізнався про них, щойно повернувшись з-за кордону й зулнинившись на кілька днів у Москві, звідки й писав Соколянському:

«Чутки про моє неповернення, пущені в Москві, Києві і, очевидно, Харкові, виявилися сильно перебільшеними.

«Гидота притихла і мовчить».⁴

Один з цікавіших розділів уже цитованої книжки Юрія Смолича «Розповідь про неспокій» присвячений Довженкові. У ньому, як і все в цій книжці, — талановита суміш офіційного з проблисками правди. Там Смолич неодноразово підкреслює, що Довженко так пристрасно любив свою батьківщину, так органічно потребував бачити рідний український пейзаж і жити в своєму оточенні, що «не міг ні працювати, ні творити, будучи відірваний від свого народу...» (стор. 170. Підкреслене в оригіналі).

З цієї причини Довженко навіть і в думці не мав лишатися за кордоном, навіть, як і знав, що чекає на нього по поверненні.

4. «Твори», т. V, стор. 333.

У перших числах листопада 1930 року Довженко повернувся з закордонного відрядження на Україну, і перші місяці його життя по поверненні *par alternance* поділені між Харковом і Києвом: у Києві головна українська кіностудія, на якій він працює, у Харкові столиця, і там відбуваються наради, з'їзди, зустрічі, в яких Довженкові належить брати участь. І от перегляд хронології його життя по поверненні з-за кордону засвідчує яскравий злам у його творчості: це вже не той невситимий жадобою діяльності Довженко. Темпераментний і спраглий творчої дії, він досі, ледве закінчивши черговий фільм, уже весь у зосередженні над новим сценарієм. Так було після «Звенигори» й «Арсеналу». Але не те після «Землі», яку, здавалося тоді, поховано назавжди у звалищах забороненого. Відтоді до початку 1931 року проминуло вісім місяців, а в Довженка нового задуму все ще немає. А ось дбайливі нотатки хроніста Миколи Куценка («Сторінки життя і творчости О. Довженка»), і за перші місяці 1931:

1 січня. Двічі виступив на засіданні в Наркомосі під час обговорення питання про дитячий фільм...

10 березня. У «Літературній газеті», ч. 9, опубліковано відозву «До всіх кінематографістів», підписану О. Довженком, М. Бажаном, О. Копиленком та іншими. Це з приводу потреби скликати Всеукраїнський з'їзд кінематографістів.

15 березня. Виступив на вечірньому засіданні Першого Всеукраїнського з'їзду Товариства друзів радянської кінематографії.

І так далі. Усе це навколоторча метушня, а згадки про Довженків задум нового фільму немає далі. У чому ж річ? Властиво у світлі вже сказаного і дальших вияшень — це риторичне питання. Щоправда, у тому першому листі по поверненні з-за кордону до Соколянського Довженко оптимістично писав:

«Знаєш, мені здається часом, що оце зараз саме треба розпочати крутити справжні фільми.

«Пам'ятай, друже, — кіно лише зараз починає виходити з свого дитинячого віку. Через три роки ми будемо співучасниками і свідками таких чудес, що все, що робиться нині, пригадуватиметься як наївні іграшки. Такий буде тон-кольор-стерео-широкоекранфільм.

«Чорт би його забрав, як це буде здорово, дорогий друже. Мені хочеться жити сто літ сотнями жизней, робити це все і бачити. Бо це буде більше, ніж кіно...» І так ще багато далі.¹

Але, знаючи Довженків стиль, не важко побачити за цією тирадою щось інше, зовсім протилежне. Її можна розглядати й як спробу вголос підбадьорити себе перед страшною пусткою, над якою впритул уже стояв майстер, засвідчивши своє високе мистецтво. Такі псевдооптимістичні пасажі могли бути писані і з розрахунком на непроханого читача, бо в листі з Берліну до Америки Ейзенштейнові (за гарантії, що в небажані руки він не потрапить) писалося зовсім інакше:

«...Я на „Землі“ багато чого зрозумів. Страшна штука, коли під дубом (мається на увазі байка І. Крилова про свиню під дубом — І. К.) не одна, а цілий табун. І риють паршивими рилами.

1. Див. «Твори», т. V, стор. 334.

«Я забастував. Власне кажучи, не застрайкував, а перший раз за своє безглуздо змонтоване життя нелюдськи втомився. У мене втомилосся серце, друзі. І я довго не зможу працювати. Я вже не ходжу так швидко, як колись, як колись. І зовсім перестав сміятися. Не втрачайте сміху. Утратите — ноги зігнуться. А серце в мене з дім, а часами з добрий цеппелін завбільшки, тільки кругліше».

Отут уся правда, з характеристичним для духу часу додатком: «Дуже прошу нікому про це не писати». Проте навіть і тут не могло бути цілковитої одвертости, бо на всякий випадок суть справи притемнено: «Я сам теж приховую, бо органічно ненавиджу нездорових» (там само, стор.328).

Та це ще не все: мало того, що «на "Землі" багато чого зрозумів». Була й інша причина, з якої Довженкові навіть страшно було думати про якийсь новий фільм: за місяці приголомшення після «Землі» й перебування за кордоном змінився до невпізнання ландшафт України. Ляндшафт у найширшому розумінні слова. Усе виглядало наче в годину невітського катаклізму: нищено сяк-так усталені за НЕПу інституції; їх ліквідовано, реорганізовувано, перебудовувано й перейменовувано, перенесено з одного місця на інше. ВУФКУ вже було не ВУФКУ, а Українфільм; його перенесли з Києва до Харкова, і в перспективі вимальовувалося стати йому з самостійної державної установи філіялом якоїсь московської централі. Та що ВУФКУ, коли у шаленстві суцільної колективізації й індустріялізації руїною лежало місто, а поготів і село, яке так глибинно всіма фібрами своєї душі чув і розумів Довженко з усіма його напластуваннями традиційного укладу життя від доісторичних часів до цієї диявольської руїни.

На кінець 1930 року не було вже тих мальовничих Яресьок, вигляд яких ще не далі, як рік тому, так надхненно описує Петро Масоха в цитованих вище спогадах. Огорожі навколо осель і самі будівлі валилися і за непотрібні-

стю йшли на паливо, бо худобу треба було віддати в колгосп, до якого вона, щоправда, й доходила в незначній кількості: селяни в розпачі вирізували її, щоб не дісталася в чужі руки. Для села це був наче страшний суд, бо діялося те, у що ніхто не міг повірити: усупереч його переконанню дядька «скидали» з дядька. Певно, вже не співали вечорами дівчата і не танцювали під супровід троїстих музик, бо не один з їх мудрих дідів і батьків помандрував до далекого Сибіру; а Мані Мацюці, що її зафільмував Довженко під соняшником у гарній вишиванці, надходив час замінити традиційний український стрій на всесоюзні чуні й ватянку, що надовго стали неодмінним аксесуаром людини будованого соціалізму.

Не привабливіше виглядало й українське місто. Обідране й сіре з нужди, розбуроване фанатично форсованими індустріяльними будовами, воно повнилося тими самими одягненими в чуні й куфайки дядьками, «скиненими з дядька», що блукали тут у чужому їм оточенні чи то в пошуках шматка хліба, чи, рятуючися втечею з села від Сибіру, поповнювали голодний пролетаріят. Звісно, на найчорніших роботах.

У цьому сумному ландшафті не було місця на новий фільм Довженка. Тому понад рік по закінченні «Землі» він усе ще не знав, за що взятися. Просто хотілося втекти від цієї запаморочливо страшною дійсності. Певно, вже тоді й прийшла думка про «Тараса Бульбу», хоч згадка про нього з'явиться кілька років пізніше. Але треба було будь-що втекти. Хай навіть в Арктику. Ось як це зформульоване в «Автобіографії»:

«Повернувшись із відрядження, я запропонував в усній формі керівництву Українфільму визрілий в моїй уяві сценарій про наших героїв в Арктиці на матеріалі трагедії Нобіле і загибелі Р. Амундсена». Як і слід було сподіватися: «Задум було відхилено керівництвом, яке поставило вимогу, щоб я спішно написав "щонебудь таке" про сучасне наше життя на Україні, а не в Арктиці».

Це й було найстрашніше для Довженка, але виходу не було: мовчанку й відхід від творчості там теж розглядають як контрреволюційний акт. «Я негайно витиснув, — читаємо там само далі, — із своєї свідомості Амундсена і за дванадцять днів написав невдалий сценарій "Іван" і розпочав зйомку. Працювати над "Іваном" мені було важко, бо фейлетон Бедного продовжував гнітити мене з усією силою. Фільм був підкорочений, вважався напівзабороненим, я був зачислений до табору біологістів, пантеїстів, переверзіянців, спінозистів — сумнівних попутників, яких можна було терпіти...»

І ще далі:

«Вимога про здачу фільму обов'язково до жовтня була майже нездійсненною. Це був мій перший звуковий фільм, знятий на дуже поганій апаратурі, ще не освоєній початкуючими звукопрацівниками. І все таки фільм я встиг здати, хоч для цього й довелося в останній час посидіти, не відходячи від монтажного стола, без сну, вісімдесят п'ять годин підряд. Фільм вийшов все ж сируватим, рихлим...»

Усе тут очевидна правда, та не вся. І не зовсім умотивоване посилання на стиснені строки: «Земля» була зроблена швидше, ніж «Іван», але тоді на брак часу Довженко не нарікав. А промовчане в цитованому головне. Ось воно в чому: Довженкові довелося з примусу заходитися коло завдання, здійснення якого було наперед засуджене на провал. Це буде ясне зі змісту фільму.

Як одтиснути всі відхилення, якими Довженко обклав фільм (а це «обкладання» мало дуже важливу функцію, і ми до нього повернемося пізніше), то сюжет його стисло такий. У селі, вже колективізованому, відбувається мітинг, на якому промовець переконує селян, що зайву роботу силу треба вислати на будову Дніпрельстану:

«Скажіть мені, товариші, для чого вашому колективу, такому міцному й здоровому... з такими машинами й орга-

нізаціями... для чого й доки, питаю я вас, тримати нам зайву роботу силу на селі, коли пролетаріят у боротьбі за п'ятирічку вимагає поповнення своїх лав мільйонами нових робітників?»

У тодішній руїні це звучить фальшиво, але колгосп висилає на будову Дніпрельстану сотню дядьків, парубків і дівчат. Серед них скромний хлопець Іван, який має призвичаїтися до зовсім інших умов праці, засвоїти дисципліну індустріального виробництва і стати свідомим будівником соціалізму. Як і слід наперед сподіватися, так воно все й стається. Через переборення труднощів і внутрішніх психологічних конфліктів Іван набирається пролетарської свідомости, і в фіналі ми вже його бачимо студентом університету.

Згідно з повідомленнями тодішньої преси, фільм почали знімати у червні 1931 року, і здати його треба було до п'ятнадцятої річниці Жовтневої революції, тобто до листопада 1932 року. З цього два висновки: поперше, нарікання Довженка на стислі строки, уділені йому на викінчення фільму, і його ж спроба цим пояснювати, що «фільм вийшов... сируватим, рихлим», неумотивовані, бож на «Землю» він витратив багато менше часу; подруге, припасування виходу фільму на екрани до такої урочистої дати свідчило, що від «Івана» багато сподівалися. Напередодні його прем'єри тротуари центральних вулиць Харкова були обписані інтригуючими написами: «Що розповів Довженко в фільмі "Іван"?» Але чим більші були сподіванки, тим більше розчарування: фільм разив досто-ту неприкритим фальшем.

Занадто добре всі знали, що будову Дніпрельстану, ведену тоді примітивними технічними засобами, виніс на своїх плечах український селянин, якого спочатку ограбували, а потім він сам, щоб рятуватися від Сибіру, запрягав коня в віз і втікав на Дніпрельстан грабарювати. Для нього, відірваного від святої землі предків, той Дніпрельстан був страшніший від апокаліптичної потвори.

Тож про ентузіязм праці, соціалістичне перетворення свідомости та різні інші речі з тодішнього словника партійних пропагандистів не могло бути й мови. Вони були на сторінках газет і не мали нічого спільного з дійсністю.

Змушений проектувати газетні гасла на чорну дійсність, безвихідно фальшивив у фільмі «Іван» і Довженко. У щирому творчому піднесенні він був один з небагатьох здібних, як Гоголь, підноситися до монументально патетичної гіперболізації образу, алеж несполучний за всіх обставин з мистецтвом фальш особливо різючий у ключі патетики, в якому побудовані всі діалоги Довженкового «Івана».

Тоді фальшивили всі, але фальш тим болючіше сприймається, чим талановитіший майстер до нього вдається. Забудуться фальшиві витвори того часу всіх графоманів разом з їхніми іменами, бож графоман завжди фальшивий, незалежно від обставин, але на віки запам'ятаються Тичинині вихиласи з програмового вірша, писаного в рік великого голоду і демонстративно надрукованого в «Правде»:

Та нехай собі як знають
божеволіють, конають, —
нам своє робить:
всіх панів до "дної ями, —
буржуїв за буржуями
будем, будем бить!
будем, будем бить!

Воно не зовсім те саме з фільмом «Іван», однак проти фальшу безсилий був Довженків талант і те, що в цьому фільмі теж виступили його найкращі актори: Петро Масоха (в ролі Івана), Степан Шкурат і Степан Шагайда. Для Масохи роля Івана після так соковито створеного образу Хоми в «Землі» була великою поразкою.

Не те саме з фільмом «Іван», що з Тичининим віршуванням тих років, розуміється в тому сенсі, що Довженко й

Тичина по-різному сприйняли роковану їм долею ролю фальшивомонетників. Тим часом як Тичина, раз начепивши машкару льоаяльного до сталінської деспотії одописця, до скону проносив її так, наче б ця машкара стала його справжнім і єдиним єством, Довженко, змушений фальшивити, до кінця життя борсався між фальшивою правдоподібністю і пристрасним потягом, скажемо його власними словами, до «чистого золота правди». І воно, завдяки цьому негасимому потягові, раз-у-раз пробивається через туго затягнений зашморг офіційної догматики, так що майже вся його спадщина, бодай в окремих фрагментах (і то найчастіше саме так, через що постать Довженка й вимальовується на тлі тієї дійсності в трагічному світлі), несе на собі печать генія.

Ця прикмета особливо яскраво характеризує і фільм «Іван». Знаючи наперед, що фільм засуджений на поразку, Довженко наче б весь час праці над ним шукав нагоди втекти від головного в сюжеті і вдавався до згаданих вище «обкладів», тобто вставляв і розтягував фактично позасюжетні кадри. Заки дійде до головної за сюжетом дії, камера довго і з різних ракурсів обертає панораму Дніпра, і постає він перед зором глядача величний, як у Гоголя. Так само обіграні з наголосом на пейзажах проводи колгоспників на Дніпрельстан з монументальною панорамою українського степу. І до самого сюжету вставлені бічні лінії, куди яскравіші від головної; для прикладу, блискуче зроблені кадри з прогульником Губою, ролю якого виконав незабутній Степан Шкурат. Ці й інші відгалуження, щоправда, зробили фільм «рихлим», але виключно завдяки їм він, попри фальш вимушеного сюжету, вийшов довженківським й окремими частинами неповторної краси увійшов в історію українського і світового кіна. Передусім пейзажем.

Новим у відтворенні пейзажу було широке застосування рухомої камери, хоч такі спроби Довженко робив

уже й раніше. З перших кадрів фільму перед глядачем відкривається і в повільному ритмі обертання камери сприймається у всій його безмежності Дніпро. Безмежність підкреслена виключенням усього стороннього: жодної живої душі, тільки Дніпро і врочиста тиша, в яку вливається, але не порушує, а лиш підкреслює її ліричний акомпаньямент жіночого хору.

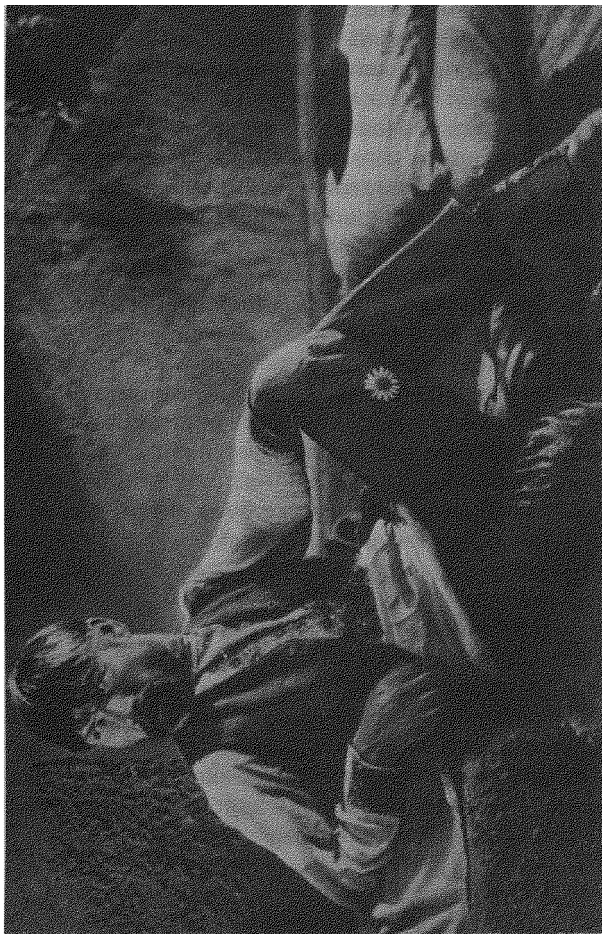
У тому самому мистецькому ключі відтворений і пейзаж степу, незорим простором якого рухається валка селян з піснею, так само широкою, як степ: «Ой, не жалько мені та й ні на кого...» Пісня гармонійно зливається з пейзажем в єдину симфонію, і під її впливом глядач на чорнобілому екрані ладен сприйняти золотий колір стогів соломи і синяву неба.

Геть пізніше інший майстер кіна, вже цитований нами російський режисер Сергій Ейзенштейн, говорячи про мистецтво «озвучення» пейзажу, стверджував: «Я вважаю в цьому відношенні одним з найкращих прикладів у кінематографії початок "Івана". Це там, де пісня і простори води зливаються в якомусь єдиному відчутті».²

Так само багато місця в фільмі уділено й індустріальному пейзажеві (панорамі будованого Дніпрельстану), і, завдяки рухомій камері і майстерності оператора, з тим самим успіхом. Це виглядало так:

«Об'їздивши будову, група, нарешті, обрала поїзд, що курсував з бетонного заводу до греблі. На одній з його платформ і була встановлена кінокамера. На початку руху камери глядач бачив греблю в лісах риштувань. В міру наближення камери відкривався будівельний майданчик, запружений новою технікою. Поїзд ішов по ввігнутій лінії. Завдяки цьому бики греблі, вивертаючись, то раптом зникали, то знову з'являлись, вражаючи глядачів своїми розмірами. Нарешті, камера виїжджала на греблю, і знову перед глядачем пропливав ліс риштувань,

2. Журн. «Искусство кино», Москва, 1955, ч. 4, стор. 86.



«Іван». Степан Шкурат у ролі прогульника Губи

ажурних стріл кранів, залізних конструкцій майбутньої ГЕС... А між ними миготіли береги скореного Дніпра. Все було напоєне сонцем, наповнене працею людей. Багато-пляновість при кривій лінії руху апарата надавала цій чудовій панорамі надзвичайної стереоскопічності».³

Згадане вище й низка інших винаходів, уперше застосованих на фільмі «Іван», попри фальш основного задуму, забезпечили й цьому фільмові тривале місце в історії кінематографії. Занотоване це не тільки в радянських, а й у закордонних джерелах. Фільм був показаний на кінофестивалі в Венеції в 1934 році, й одна з італійських газет з цього приводу писала:

«В тому місці, коли пропливають чудові панорами Дніпрельстану, аплюдисменти заглушували шум і звук з екрана. Як сміливо звучало це, як вільно висловлював Довженко свої думки... Ми зрозуміли, що ще не знали до цього часу, що таке геній кінематографії, який може витримати порівняння з геніальними музикантами і представниками інших суміжних мистецтв. Але Довженко доводить нам, яким великим може бути екран, коли він осяяний думкою геніального мистця».⁴



При мові про неповторний чар Довженкових пейзажів місце на згадку про конгеніяльного режисерові оператора Данила Демуцького. З ним Довженко робив підряд три фільми: «Арсенал», «Землю» й «Івана». «Іван» був останньою їх спільною працею.

Вони явили такий неповторний приклад творчої співдружності, який мистецькими здобутками, мабуть, тільки й можливий на високому тонулі культурного

3. Л. Кохно, «Данило Порфірович Демуцький». Київ, 1965, стор. 49.

4. Цит. за статтею Олени Шупик «Нові пошуки, нові герої», у зб. «Життя і герої екрана». Київ, 1970, стор. 80.

відродження. Але наше відродження двадцятих років було брутально обірване насильством, і саме одним з численних виявів тієї руїни був факт, що життєві шляхи тих двох людей назавжди розійшлися: Довженкові спалася путь на заслання до Москви, яку він, живучи там, зненавидів докраю, а Демуцькому куди гірше — до Середньої Азії. На цьому життєвому роздоріжжі порядком відступу й належить сказати про останнього кілька слів.

Данило Демуцький народився 1893 року в селі Охматові на Уманщині, в родині лікаря Порфирія Демуцького, відомого тоді з людського ставлення до своїх пацієнтів-селян: усіх охматівців він лікував безкоштовно. Але уславився він не так лікарською працею, як діяльністю на полі української музичної культури. Бувши учнем і послідовником Миколи Лисенка, він заснував в Охматові перший народний хор, виступи якого зажили слави серед усього тоді свідомого українського громадянства. Через знайомство з Лисенком Порфирій Демуцький увійшов до гурту, за словами Лисенкового сина Остапа, «побратимів», до якого гурту, крім Лисенка, належали також Михайло Старицький, Тадей Рильський та ін. Вони поклали собі «жити для народу многостраждального, збирати його пісні, вивчати його слово, допомагати йому, світити йому і знанням, і любов'ю».

Від батька, а також і від матері, що походила теж з національно свідомої родини Яновських, Данило з дитячих літ пройшов родинну школу національного виховання, з яким пішов у самостійне життя. По закінченні київської гімназії в 1911 році він вступив на медичний факультет Київського університету, але не вподобав цієї професії і перейшов на юридичний, який і закінчив у 1917 році.

Проте не була до смаку Демуцькому і правничка кар'єра, бо ще в гімназії він почав захоплюватися фотографією, уже з 1913 року з успіхом брав участь у фотовиставках, російських і міжнародних. В університеті він вступив до фотографічного товариства «Дагер», і вся його фото-

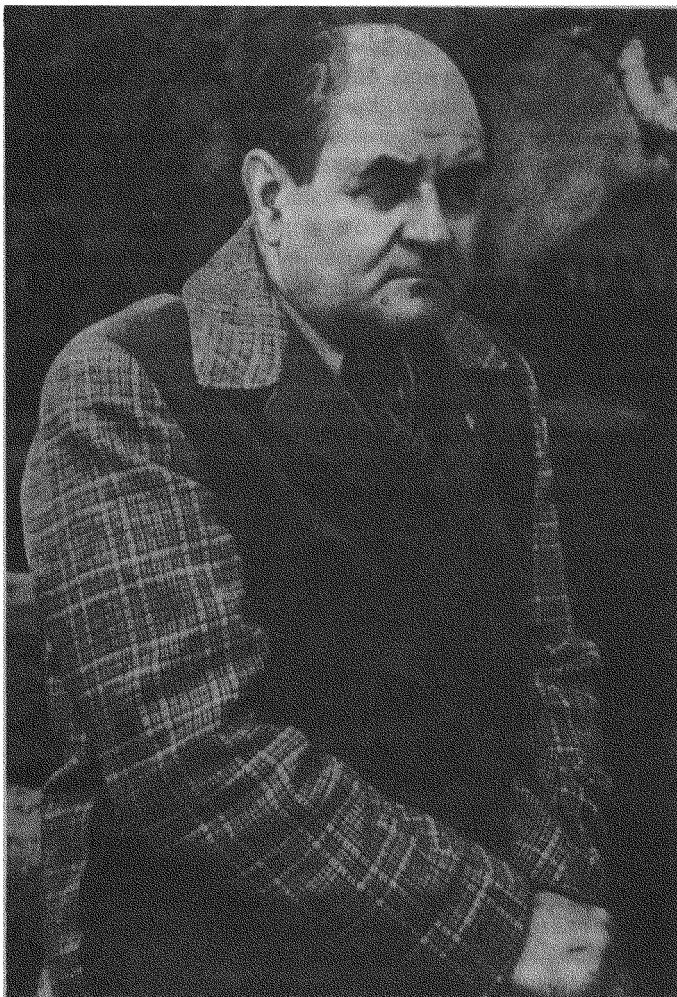
графічна діяльність до і за перших років революції пов'язана з цим товариством.

Закінчення університету збіглося з подіями 1917 року. Повалення царату й початки українського відродження відкривали нові можливості Демуцькому-фотографові, і він остаточно попрощався з набутим фахом юриста. У 1921 році Українська Академія Наук запросила його організувати при Музеї антропології та етнографії фотолябораторію, в якій він і працював до 1925 року.

Саме тоді народжувалася українська кінематографія, головним центром якої стала Одеська кінофабрика. Названого року там був запланований фільм «Тарас Шевченко» під режесурою Петра Чардиніна. У цій справі для збирання історичного матеріалу в Музеї антропології та етнографії прибув до Києва гурт робітників Одеської кінофабрики, серед них і відомий мистець Василь Кричевський. Захоплені фотографічними працями Демуцького, вони запросили його перейти до Одеси, де він мав опанувати фах кінооператора.

Трудність перших кроків Демуцького на новому полі полягала в тому, що на початках української кінематографії своїх фахівців-кінооператорів не було, цю роботу виконували запрошені знавці справи головне з Німеччини, серед них примітнішим був згаданий нами на початку Йосиф Рона. Хотівши якнайдовше монополізувати операторське мистецтво в своїх руках, ці чужі фахівці неохоче передавали досвід місцевим кадрам. До того ж вони часто працювали на власних кінокамерах і не хотіли їх давати в руки іншим. Перебороти недовір'я і перші труднощі Демуцькому допомогло те, що саме в 1925 році він одержав золоту медалью на міжнародній фотовиставці в Парижі.

Коли в 1926 році до Одеси прибув Довженко, вони й зустрілися на зніманні комедійного фільму «Вася-реформатор» за сценарієм Довженка, а операторами були Й. Рона й Демуцький. Першими вже самостійними оператор-



Данило Демуцький

ськими роботами Демуцького були фільми «Свіжий вітер» (1926) і «Два дні (1927) режисера Юрія Стабового. Але повнотою розкрився його операторський талант у співробітництві з Довженком, з яким він почав працювати з 1928 року над фільмом «Арсенал» і створив зовсім окрему школу операторського мистецтва.

Обидва вони вийшли з села і вирости на одному національному ґрунті, обом властиве було однакове відчуття й поетичне сприймання рідного українського пейзажу. Так звані «довженківські кадри» — плід їх спільної праці й віртуозного володіння камерою, наслідком якого увійшла до вжитку низка згаданих винаходів: знімання зміщеною з горизонтальної вісі камерою, монументалізація образу зніманням знизу, використання рухомої камери тощо. Обидва вони розуміли один одного дослівно з півслова. Ось один образок їхньої злагодженої праці, занотований Петром Масохою на зніманні фільму «Земля». Лунає голос Довженка:

« — ...Оператори! глядіть, не пропустіть оту хмару, що нависла над обрієм. Ач яка химерна, задумлива... Даню! — звернувся він до оператора Демуцького. — Ну як там?..

«Оператор Демуцький приклав до ока темне скельце і, примружившись, дивився в небо, де тяжка й задумлива хмара, ніби навмисне, була причеплена для цього кадру.

« — Можна знімати, — флегматично відповідав Демуцький, який завжди здавався спокійним. — От тільки те дерево, що стоїть ліворуч, не завадило б вбік посунути, воно порушує композицію кадру.

« — Художники! — скомандував Довженко, — пересуньте вбік дерево!

«— А ота хата не заважає? — Довженко показав операторам на хату, що стояла оддалік.

«— Можна й її трохи назад, — погодився Демуцький. — Сонце вже сіло, і вона не грає на сонці.

«— І хату відтягніть назад! — додав Довженко.

«Художник В. Кричевський з робітниками групи переставляли дерева, поправляли кущі й відтягували хату, а я дивився на все це, заворожений незвичною роботою людей, які змінювали живий пейзаж, і не вірив, що це декорації, вмонтовані в справжню природу...»⁵

Демуцький був чарівником освітлення. Застосувавши в «Арсеналі», фільмі послідовно експресіоністичному, контрастне освітлення з перевагою чорного у назагал статичному пейзажі, у «Землі» він здивував глядача ритмічними змінами лірично опоетизованого статичного й динамічного пейзажів. І тут освітлення достоту надихає поетичний настрій (місячна ніч на селі з закоханими парами, передсмертний танок Василя зі збитою на дорозі курявою, мінливе світло на хвилях пшениці під вітром тощо). А вже вершка досконалости у відтворенні пейзажу досягає Демуцький рухомою камерою у фільмі «Іван».

Його «живі» пейзажі наче звучать, як музика, і так він відчував їх сам. Композитор М. Радзівський пригадує стосовно цього цікаву розмову з Демуцьким:

«Довелося мені якось переглянути на Київській кіно-студії кілька щойно відзнятих кадрів з кінокартини "Земля", що стала згодом знаменитою. Після перегляду виникла розмова про написання спеціальної музики до фільму. Я сказав, що не бачу ніякої необхідності у створенні такої музики, бо продемонстровані кадри самі по собі гранично музикальні. Музика закладена в їхньому змісті, у грі світлотіні, у логіці розвитку дії, у кінетиці й динаміці, у темпі й ритмі кадрів. Реальна музика тут ні до чого: вона створюватиме "оліяну олію" і лише заважатиме сприйняттю фільму. Демуцький якось недовірливо подивився на мене і сказав: "Не знаю, як сприймати це ваше висловлення. Це комплімент чи жарт? Але, — додав він, — коли я створюю щось велике або відповідальне чи то по лінії фото чи кіно, то завжди відчуваю якусь музику, розвиваю

5. «Крізь кінооб'єктив часу», стор. 137-138.

у своїх фото і особливо у кінокадрах якусь музичну форму. У логіці її розвитку, в її плині й розкритті я завжди знаходжу відчутну підтримку для реалізації тих творчих завдань, які стоять передо мною».⁶

Усього чотири роки працювали спільно ці двоє людей, наче створені один для одного. По від'їзді Довженка до Москви не довго затримався на Україні й Демуцький: у 1935 році він пішов на заслання до Ташкенту. Як евфемістично тепер пишуть: «Демуцький, в силу перекручення радянської законности, змушений був залишити Київ». Працювати там на художніх фільмах йому не довірили, довелося задоволитися кінохронікою.

Аж у 1940 році його реабілітували, і він повернувся на короткий час до Київської кіностудії, але не надовго, бо почалася війна 1941, яка загнала Демуцького знову до Ташкенту. Там він цим разом, як реабілітований, зробив уже кілька фільмів, заки в 1946 повернувся до Києва. Тут в останні роки життя він як оператор робив ще чотири фільми: «Подвиг розвідника», «Тарас Шевченко», «У мирні дні» і «Калиновий гай». Та це вже була не та робота, що з Довженком.

Пристрасно хотівши зробити бодай ще один фільм з Демуцьким, Довженко в 1946 році відновив з ним листування. Саме тоді він працював над фільмом про Мічуріна («Життя в цвіту»). Важко було працювати на чужому, не українському матеріалі, і в одному з листів до Демуцького він писав:

«Дорогий Данило!

«Трудно і тяжко творити "Життя в цвіту". Дуже прошу тебе, Данило, допоможи мені. Зніми мені пейзажі так, як ти тільки вмієш. Зніми повідь на Дніпрі, щоб була ширина, щоб було весело, щоб усе неслося вперед: і вода, і дерева, й хати у воді, і хмари...

6. Цит. за: Леонид Кохно, «Данило Порфирівич Демуцький», стор. 67

«Прекрасно, коли верби починають жовтіти у воді, а дуби ще сухі. Прекрасно, коли спадає вода і виникають з-під неї зелені островки, що ми їх бачили з тобою, коли бродили навколо них босими. Прекрасно, коли зелена трава видніється з води, а під зеленою підводною травою — весняне веселе небо... І який щасливий я, що бродив у незабутні роки на берегах по казкових висипах, що пив дніпрову й десняну сиву м'яку воду і слухав рибальські розмови на човнах і казання старих про давнину, що лічив... зорі в перекинутому небі...

«Отаке щось веселе й радісне зніми мені, мій друже. Краще всього з пароплава чи з човна, з руху!!! І ще познімай, як сади цвітуть над Дніпром. Зніми так, щоб і сади цвіли, і було видно далеко наш одвічний дніпровський урочистий спокій. Я хочу, щоб було се в моїй картині. Зніми це в мою пам'ять, зніми так, ніби се моя остання картина, в якій є ти, що я до смерти любив більше над усе життя, зніми сади в цвіту над Дніпром. Пригадай свої знамениті проїзди по Дніпру для "Івана". Вони, твої пейзажі, були не кольорові і кольорові, більше того, вони були стереоскопічні...»⁷

Цей лист має якусь особливу вимову. Годі думати, щоб Довженко справді вірив у можливість Демуцького поробити такі знімання; ще менш правдоподібно, щоб дніпровські пейзажі могли органічно вписатися в контекст фільму, робленого в ландшафті російського міста Козлова, іншими операторами, отже й іншим почерком, ніж у Демуцького.

Ці мотиви майже дослівно повторюються в його листах до —Юрія Смолича й інших і не раз у його творах. І тут ще раз Довженкові хотілося ніби помріяти вголос, ще раз вилити тугу за рідним краєм, який «любив більше над усе життя», і за своїм незабутнім другом і співробітником. Так і вийшов у нього пластично виписаний, як живий,

7. Там само, стор. 63-64.

пейзаж, що його обидва мистці уміли однаково бачити і сприймати.

Ні, не судилося Довженкові крутити ще один фільм з Демуцьким. Деспотія не лише нищить людей, але й роз'єднує живих. Демуцький повернувся з Ташкенту до Києва важко хворий і повоєнні фільми робив уже над силу. Помер по третьому інфаркті 1954 року, сьомого травня, коли над Дніпром саме так цвіли сади, як їх хотів бачити Довженко на кінострічці Демуцького.



Фоторекляма до кінофільму «Іван»

12

Серед численних Довженкових фотопортретів найкращий той, що зроблений у 1929 році. Гарно змодельована голова, з тонкими рисами обличчя, високим чолом, посаджена на м'язисто напруженій від повороту в півпрофіль шиї. Обличчя виразисте, наче викарбоване на монетах римських імператорів. Йому тоді йшов тридцять п'ятий рік, і хоч рання сивина вже забілила скроні, він виглядає повною енергії молодою людиною. Саме тоді він працював над своїм головним кіношедевром — «Землею», і його зосереджений погляд, спрямований у далину, говорить про високу напругу творчої мислі.

Усі, що знали його тоді, захоплювалися його зовнішністю, чудувалися з артизму його натури, його любови до прекрасного, що виявлялася навіть у деталях одягу, жестах, ході. Один з улюблених його акторів Петро Масоха згадує:

«Я добре пам'ятаю його ще з 1927 року. Мені пощастило зніматись у картинах: "Арсенал", "Земля", "Іван", "Щорс". Десять років, коли я близько міг спостерігати красиву людину, якою був Олександр Довженко, працювати під його керівництвом, були найщасливішими роками у моєї творчій біографії.

«Хто знав його тоді, той пригадає: як він оригінально сідав, підгинаючи під себе праву ногу, як виразно і скульптурно підпирав кулаком своє підборіддя, коли про щось

думав, виняткову пластичність його рук, коли він режисерував під час зйомок, легкість його пружного і гнучкого тіла, чуттєвий і вольовий рот, маленький з горбинкою ніс, високе чоло, над яким вихрилося хвилясте волосся, заразливу, часом саркастичну його посмішку».¹

Сергія Ейзенштейна дивувала «ця людина, якась особливо струнка, очеретяної стрункості і виправки...» Микола Бажан й Остап Вишня захоплювалися його красивою, енергійною ходою. З першої зустрічі з ним у роботі актори переймалися безмежною відданістю й любов'ю до нього. По закінченні «Сумки дипкур'єра», яку сам Довженко вважав невдалою першою пробою пера, його друг Юрій Яновський писав у статті «Історія майстра»:

«Актори люблять Довженка. Він почав шукати в них людей, і він знайшов їх. В його картині діють люди — такі простецькі, живі люди. Подивившись 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».²

Остап Вишня рік пізніше, після появи «Звенигори», писав:

«Він — стрункий — сухорлявий. У нього високий, хороший лоб і прямий ніс. У нього густе, тверде й непокірне волосся. Воно вже трохи сивувате, та я про це краще не писатиму, бо подумаєте, що він старий, а йому ж усього тільки 34 роки!

1. Петро Масоха, «Закоханий у прекрасне», журн. «Дніпро», 1964, ч. 9, стор. 128.

2. Юрій Яновський, «Твори в п'яти томах», т. V, 1959, стор. 125.



О. Довженко (1929)

«Отакий він непокірливий, отакий непосидючий, якийсь такий прудкий, що ніколи не ходить повагом...

«З Олександром Довженком тяжко ходити по вулиці, бо він завжди йде попереду вас».³

І от цей Довженко, такий у тридцять чотири роки «непосидючий» і «прудкий», два роки пізніше, після погромного фейлетона Дем'яна Бідного, — фізично знищена людина, важко хвора на серце. Гостро вразливий на чужий фальш, він, либонь, ще з більшою огидою переживав його в своїх власних фільмах, і особливо в «Івані».

Чи ж не забагато було, що на додаток до всього його ще й гостро критикували за цей фільм? Чому? Мудро сказав колись Григорій Сковорода: «Лавр и зимою зелен. Так мудріи в игрушках умны и во лжи истинны». Щось було від істини і в фільмі «Іван». І ясно що: любов до краси, що контрастувала з фальшем змісту. Хіба ж не за цю істину, що силою Довженкового генія яскравими спалахами пробивалася й через лжу і колола очі пересічності, ця остання й мстилася майстрові не тільки несправедливою критикою, а й створенням нестерпних умов для його праці на Україні?

Сам Довженко визнавав, що фільм «Іван» вийшов «сируватим, рихлим», але справедливо запитує один з його біографів:

«Таж не за "сируватість" та й не за "рихлість" зробленого ним фільму відмовлено було Олександрові Довженкові права на так плідно розпочате ним виховання української кінематографічної молоді».⁴

Малий принц в Антуана Сент-Екзюпері, прийшовши на Землю, пересвідчився, що ніщо в світі не досконале. Керуючися цим мудрим спостереженням, слід застерегтися, щоб з усього сказаного досі не складалося

3. Остап Вишня, «Олександр Довженко». Цит. за передруком у газ. «Вечірній Київ» від 7 травня 1964.

4. Александр Марьямов, «Довженко», стор.229.

враження іконописної досконалости образу Довженка, як до цього вельми схильні радянські автори, бо в їх звичай стало правилом великих, та ще й покійників, ідеалізувати і, стираючи всі нерівності, говорити про них тільки позитивне. Так повелися вони й з Довженком, самі ж добре знаючи, що за життя партія не вважала його таким досконалим і загнала в передчасну смерть.

Досконала буває тільки святість, а натура звичайних смертних складна, і багато в ній різного. Не вільний від нерівностей був і Довженко. Чарівна людина, ширий друг й у вільну годину чудовий оповідач, він, як ішлося про діло, був до педантичності вимогливий, й акторам, хоч як вони були віддані йому, нелегко було з ним працювати. Читач пригадує, як Семен Свашенко при зніманні «Землі» в Ярьєських мусів кілька днів підряд виконувати той самий ритуал: ходити до Псла умиватися й зачісуватися, перш ніж лягти в труну, для врочистости вигляду.

Естет у всьому до найменших дрібниць, Довженко до болю гостро реагував на найменшу неуважність чи неохайність у поведженні інших. Часом ця його прискіпливість впадала в анекдотичне.

Дружина Григорія Косинки, що тоді була студенткою Київського музично-драматичного інституту, оповіла такий випадок. Гурт студентів інституту, щоб привітати його з закінченням фільму «Арсенал», запросив Довженка на зустріч. Коли він увійшов до прибраної залі, обличчя його раптом спохмурніло, і він приголомшив їх питанням:

— Як ви можете сидіти в цій кімнаті?

Здивовані студенти розгублено оглядалися, не розуміючи причини невдоволення шановного гостя: вони ж так пильно чистили й прибирали приміщення, що, здавалося, не було до чого прискіпатися. Повторивши ще кілька разів те грізне питання, Довженко нарешті пояснив причину свого обурення: якийсь портрет у залі висів трохи перекошено.

Не одну з таких історій, а їх було в його житті багато, залюбки оповідав він і сам.

Дратувало його неестетичним виглядом пустирище навколо недавно побудованої Київської кінофабрики, і він десь під час роботи над «Іваном» чи відразу по його закінченні вирішив власноручно насадити сад. Ось як це було в його власній версії:

«На території Київської кіностудії я саджав фруктові й декоративні дерева. Посадив разом з двома робітниками і садівником чимало дерев, квітів... Але між двома приміщеннями був склад вугілля. Я зрозумів, що коли працюватиму ще сто років, то й тоді не звикну до цієї вугільної ями.

«І я вирішив з нею боротися. Дістану, — думаю собі, — беріз, обсаджу її березами та декоративним чагарником. Добув тамариску, дістав беріз і в вихідний день висадив їх. Дуже гарно вийшло. Я помилювався, повернувся додому та й думаю: як би то його завтра трохи раніше приїхати, напевне, всі будуть здивовані, побачивши деревця.

«На другий день дивлюся з віконця своєї монтажної кімнати: простують два режисери якраз до вугільної ями. Я аж загорівся від нетерпіння: зараз вони зупиняться, сповнені подиву, стануть розмірковувати, що ж це робиться, хто це, що це? Потім догадаються, що це — Олександр Петрович.

«Нічого подібного не сталося. Вони прямують далі й не звертають ніякої уваги ні на яму, ні на берізки. Я не витерпів. Ану, думаю, піду з'ясую, в чому річ. Підходжу до них, вітаюся, починаю ставити навідні питання:

« — Ви нічого не помічаєте?

« — Нічого.

« — А може, щонебудь цікаве?

« — Нічого...

« — Жалюгідні ви, нікчемні люди! — кажу. — Я ж тут учора після обіду посадив дерева! Їх же тут не було, а

зараз вони є. А ви стоїте за два метри від них, вас запитують, і ви нічого не помічаєте!

« — Ми, Олександр Петровичу, були дуже заклопотані.

« — Ну, гаразд, гаразд, — кажу їм. — Я до вас нічого не маю, але висловлюю вам великий жаль. Їй-богу з вас не вийде режисерів. Мені боляче казати вам це, але мій досвід, моє бачення людей підказує мені, що це саме так. Вам бракує бачення світу».⁵

Тут постає перед нами Довженко, вразливий до хворобливого. Ці й подібні історії, з одного боку, можна сприймати як анекдотичні, але з другого — вони мають іншу вимову. Тут анекдотиче близько сусідує з трагічним. Вони, ці історії, свідчать про тонку психічну організацію мистця, яка неспроможна була витримувати тягару потворностей початку тридцятих років і саме тому так болісно реагувала на людську недосконалість.

А тим часом удари по «Івані» сипалися на Довженка далі, їм не видно було кінця.

«Навіть студенти (студенти кіноінституту), що відбували практику в моїй групі, вважалися в інституті довженкістами, тобто контрреволюціонерами в кіні. Я був позбавлений можливості виховувати кадри. І в тому, що мене не запросили до Київського кіноінституту хоча б лектором, я вбачав небажання, щоб хтонебудь у мене вчився» («Автобіографія»).

Пізніше начальник Головного управління кінофотопромисловости СРСР Борис Шумяцький одверто сказав це Довженкові. Далі в «Автобіографії»:

«В мене почав псуватися характер. Я зробився нервовим і надміру вразливим. Я жив замкнуто...»

За таких обставин, хоч він був цілком свідомий того, що поза Україною творча праця була для нього немисленна, що «він не міг ні працювати, ні творити,

5. «Твори», т. IV, стор. 303-304.

будучи відірваний від свого народу...», але, з другого боку, ясне було й те, що тут працювати йому вже не дадуть, за цих обставин Довженко зважується на розпачливий крок: «Я виїхав до Москви, щоб більше не жити в українському оточенні, не бути одіозною фігурою і не мучитись від різних випадковостей» (там само).

У перших двох виданнях «Автобіографії» далі йшли ще такі слова, сором'язливо скреслені редакторами в останньому, п'ятитомовому виданні творів Довженка: «Приїхавши до Москви, я одразу з величезним душевним хвилюванням написав листа товаришеві Й. В. Сталіну з проханням захистити мене й допомогти мені творчо розвиватися. Товариш Сталін моє прохання почув...»

Як було насправді — відповідь на це питання вкрита таємницею; одне ясне, що не так, як написав сам Довженко, і ми дозволимо собі не повірити йому, але про це далі.

Як же заповідливо вхопилися теперішні Довженкові біографи за його виїзд до Москви, явивши анахронізм устандартизованого мислення. Забувши, що хоч на початку тридцятих років Москва вже добре наступала на горло Україні, але ще не дійшло тоді до вихвалання «старшого брата» й українці не були зобов'язані кланятися йому за «братню» допомогу, вони теперішню термінологію переносять у минуле, в унісон твердячи, що московські «брати» врятували тоді Довженка з важкої ситуації. Сергій Плачинда:

«Весною 1933 року припинилося демонстрування фільму "Іван" на екранах республіки. Склалися умови, коли Довженко не міг творчо працювати.

«В скрутний момент Довженкові прийшли на допомогу московські колеги, впливові діячі російської культури. Вони порадили українському мистцеві негайно переїхати в Москву разом зі своєю дружиною Ю. Солнцевою».⁶

6. Сергій Плачинда, «Олександр Довженко. Життя і творчість», стор. 117.

І майже дослівно те саме в Олександра Мар'ямова:

«Московські друзі побачили, в яке важке духовне становище привели Довженка шпилькові уколи, незграбні удари і безконечні напади. Вони порадили йому виїхати з Києва».⁷

Це правда, що вже з кінця двадцятих років, а особливо інтенсивно з початку тридцятих почався ісход діячів української культури на Москву й Ленінград. Але це не мало нічого спільного з «братньою допомогою»: добровільно чи примусово вони там рятувалися від репресій. Там опинилися тоді літературознавці Ігор Єрьомін, Ярема Айзеншток, Юрій Меженко. І не тільки вони. Покійний Анатоль Петрицький при зустрічі в Парижі в 1959 році, коли зайшла про це мова, сказав авторові цієї книжки (зберігаю його термінологію): «Я сам двадцять років рятувався в Москві, бо в Києві москалі з'їли б мене».

Траплялося, що «з'їдали» й у Москві: Миколу Зерова там і наздогнали. Але дехто все ж врятувався. Подався туди на початку 1933 року й Довженко. І хоч з його власних слів виглядало б так, наче він зробив це добровільно, є один вагомий деталь, який ставить таке твердження під сумнів. Цей деталь умисне сучасні біографи й обходять мовчанкою.

У грудні 1932 року Довженко виїхав на лікування до Сухумі і звідти писав своєму приятелю І. Соколянському:

«Я почав писати тобі, що я порожній і тихий. себто одпочиваю. Не порожній і не тихий я. Я повний почуття огиди і безконечного жалю. Не знаю навіть, кому й жалітися. Я втратив рівновагу і спокій, спасибі їм. Часом мені здається, що я вже ні на що не здатний, і коли я пригадую всю свою силу і всі свої творчі пляни, я питаю себе: куди ж воно так хутко поділося; яким чином обвієм

7. А. Мар'ямов, «Довженко», стор.

висушило мені волосся і який злодій налив мені в душу смутку? Я збирався ще працювати півстоліття.

«У мене зараз сильна гіпертонія загрозливого типу. У Кисловодськ путівки в Москві мені не дали. Отже, весною я буду небоєздатним. Мене будуть обвинувачувати в саботажі й шкідництві. Я нічого хорошого для себе не жду. Скажу більше. Коли я думаю, що мені треба повертатися до Харкова, мені стає страшно».

Але це писалося тоді, коли він уже знав, що до Харкова повертатися не доведеться, бо в кінці листа є така промовиста фраза: «До речі, Стецький сказав мені, щоб я працював у Москві. Я не знаю...»⁸

Тепер давно забутий, ліквідований за невідомих обставин як троцькіст (а таких не реабілітували й досі), Стецький на початку тридцятих років був завідувачем Агітпропу ЦК ВКП(б), тобто на доручення Сталіна завідував усіма справами культури Радянського Союзу, як пізніше А. Жданов. Тож як він сказав, щоб Довженко працював у Москві, — це могло звучати й як сталінський наказ, якому належало беззастережно підпорядкуватися. Так і сталося з Довженком.



Перші місяці перебування в Москві Довженко не знав, за що взятися. Недавнє минуле все ще тяжіло над ним, і такі чи такі пляни на майбутнє не знаходили конкретної реалізації. Цей Довженків настрій розгублення й непевності добре відбиває запис у щоденнику російського письменника Всеволода Вишневського, з яким Довженко тоді познайомився і заприятелював:

«Ніч на 30. 12. 32

«Був в Ейзенштейна. Познайомився з О. Довженком. Він розповідав низку цікавих речей про свою працю.

8. «Твори», т. V, стор. 335-336.

"Іван" — цікавий, є гострі думки. Дуже тяжко переживає напади критики... Думає — що робити? Є задуми на фільм "Микола II" (трагічна сатира) і "Сибір", і про війну 1914-18 (до 20-ліття війни). Шукає нових засобів подачі слова (звукове пліус окремі титри). Гірко висловлюється про середовище людей кіна».⁹

Саме тоді готувалася у північний рейс наукова експедиція на пароплаві «Челюскін», яку очолював Отто Шмідт. Як згадує дружина А. Луначарського Н. Луначарська-Розенель, збирався в цю подорож разом з російським поетом І. Сельвінським і Довженко. З якихось причин цей задум не здійснився, й у вересні 1933 року він виїхав на Далекий Схід для збирання матеріалів до фільму «Аероград».

Чому саме на Далекий Схід? Це буде зрозуміле, якщо пригадати, що саме тоді цей край притягав увагу радянських вождів з різних причин. Насамперед як об'єкт індустріального освоєння, але не в останню чергу й з уваги на складність тамешньої соціально-політичної ситуації. Хвороблива шпигуноманія мала під собою й деякий ґрунт: страх перед японською інвазією. Бачили цю небезпеку, але ще більше напомповували уяву громадян загрозою японських диверсантів, що пробиралися через таєжні дебрі на радянську територію, а провідниками їм були білоемігранти, які мали в глухих оселях тайґи підтримку засланців й оселених там старовірів. Так у пропаганді до всього іншого припліталася ще й антирелігійна тема. Для певности влада вже тоді подумувала про побудову нових міст на тихоокеанському побережжі з призначенням оборонних баз. Усе це й мало увійти в Довженків фільм «Аероград».

На Далекий Схід Довженко виїхав з відомим російським письменником Олександром Фадєєвим, який мав

9. Всеволод Вишневский. «Собрание сочинений», т. VI. Москва. 1961, стор. 192.

бути співавтором сценарію. Це була в Довженка якась своєрідна гра в співавторство, яку він залюбки повторював і пізніше: завжди нарікаючи на письменників, що не пишуть чи не вміють писати сценарії,¹⁰ мовляв, примушуючи його самого недоцільно витратити на це час, коли доходило до діла, відмовлявся від сценаріїв і співавторів, бо ж знав наперед, що при його цілком оригінальному підході до кінотворчості сам і міг працювати тільки на власних сценаріях. Звичайно ж, цим разом, як і в інших випадках, він розійшовся з Фадеєвим і писав сценарій сам, що надовго зіпсувало їхні взаємини. Та й не могли б вони зійтися на одній думці — колишній раппівець, соц-реаліст Фадеєв з романтиком Довженком.

На Далекому Сході Довженко пробув чотири місяці і, повернувшись в січні 1934 року до Москви, за два з половиною місяці написав сценарій «Аерограду». У перших двох виданнях його «Автобіографії» було таке місце, теж викреслене редакторами в п'ятитомнику: «Закінчивши сценарій, я звернувся листовно до товариша Сталіна з проханням дозволити мені прочитати йому сценарій особисто. Зустрічі з тов. Сталіном зміцнили мій дух і піднесли мої творчі сили...»

Кажуть, що в розмові зі Сталіном Довженко показував на карті той пункт, де мало бути побудоване його уявне місто Аероград.

На двох головних героїв фільму Довженко взяв своїх акторів з України: Степана Шкурата і Степана Шагайду, на ролі мисливців, що прожили як побратими п'ятдесят

10. «Тому що на кінофабрику хороших сценаріїв не надходило, а я особисто, з ряду причин, опинився серед письменників ізольованим, я вимушений був надалі писати сценарії сам. Зараз я до цього звик. Щоправда, цей метод роботи я не вважаю ані правильним, ані корисним. Він гальмує діяльність режисера, примушує його двічі здійснювати творчий процес і начебто скорочує його життя...» («Автобіографія»).

років у тайзі: Степана Глушака (Шагайда) і Василя Худякова (Шкурат). Прообразом першого став для Довженка уссурійський мисливець українського роду, якого вони з Фадеєвим зустріли на полюванні. У листі до Е. Шуб Фадеєв писав з цього приводу: «В одному з сіл до нас пришвартувався як постійний супутник відомий уссурійський мисливець, супутник Арсеньєва і друг гольда Дерсу Узала — селянин с. Варварівки Василь Тарасович Глушак. Це старий тигробій і ведмежатник... Ми від нього в захопленні...»¹¹

Так Глушаком він й увійшов у Довженків фільм з прізвиськом Тигрина Смерть.

Дія фільму починається з того пункту, на якому розходяться шляхи побратимів. Глушак — Тигрина Смерть, що вбив щось з тисячу ведмедів і п'ятдесят шість тигрів, чудово орієнтується в тайзі («Далеко видно людину в тайзі, хто вміє читати тайгу») і безпомилково йде слідами японських диверсантів, що переходять кордон з динамітом у наплечниках. Ворожі сліди приводять його в старовірську оселю, де кується змова проти радянської влади. Тоді Глушак організує похід старих партизанів, і вони, як належить у кожному радянському фільмі, побивають ворогів.

Але при цьому остаточно вияснюється підозріла для Глушака поведінка його побратима Худякова: він у ворожому таборі. Глушак судить його власним судом і сам виконує вирок смерті... Перемогу над ворогами радянської влади і диверсантами вінчають ескадри літаків, що прямують туди, де вже стоять на березі моряки під червоним прапором: тут буде побудоване місто Аероград...

Треба погодитися з деякими критиками, які слушно зауважували, що для розв'язання такої теми ліпше пасувала б метода соціалістичного реалізму, ніж довженків-

11. Див. М. Куценко, стор. 93-94.

ська патетична романтика. Його герої говорять так, наче б вони засвоїли стилістику «Тараса Бульби». Ось Глушак у роздумах про півстоліття дружби з Худяковим:

«П'ятдесят літ нашої дружби прошуміли в тайзі як один день. І щодня дивлюсь, і не надивлюсь, і все питаю себе: чи є на світі ще така краса і такі багатства? Ні, такої краси і таких багатств на світі немає».

Іноді в патетичному піднесенні персонажі говорять ритмічною мовою, наче б декламують. Ось інший партизан Щербань, коли вже трупом лягли переможені вороги:

«Чудесний преїскурант смертей! Почив на лаврах дід Василь Худяк. Гукає в небо Шабанов. Проповідника правець ударив, і ріже сам себе японський самурай».

Та не пристає до похмурої дійсності середини тридцятих років гоголівська патетика, вона тут ні до чого, і справді доречніший був би соціалістичний реалізм, бо в ньому, як у тій дійсності, гасне найменша іскра таланту. Для неї, тієї дійсності, він і вигаданий.

Довженко сам добре чує, що не звучить натужно склеєне, і латає фільм вигадками, від яких розпливається і втрачає контури сюжет, що дає зброю критикам для нових нападів. Вони звичайно промовчуватимуть факт, що тільки завдяки Довженковим знахідкам, які не прийшли б у голову соцреалістові Фадеєву, і запам'ятається «Аероград». Бо Довженкові вигадки яскраві й дотепні. Ось молодий чукча, наспівуючи свою безконечну пісню, біжить вісімдесят днів на лижах, щоб учитися в місті, ще не побудованому. Його тема ритмічно вривається на екран:

«Біжить на лижах веселий чукча Коля. Він біжить уже кілька днів на південь. Він поспішатиме до самого кінця картини, то з'являючись на безмежних своїх білих просторах і в тайзі, то зникаючи в сопках...»

Пластично виразисті образи мисливців Глушака й Худякова, особливо останнього, в ролі якого не зфальши-

вив жодною ризикою Шкурат. Йому й не потрібно фальшивити: він ворог радянської влади, і патетичні монологи йому не пасують. Також ефектні кадри Глушакового суду й розстрілу побратима Худякова:

«Віддаль між ними кроків дванадцять. Тиша. Навіть верхів'я кедрів застигли. Ні птиця не пролітає, ні звір не шелесне.

«Глушак зводить гвинтівку і звертається до глядачів (до апарату):

« — Убиваю зрадника і ворога трудящих, мого друга Василя Петровича Худякова, шістдесяти літ... Будьте свідками моєї печалі...»¹²

Останні слова, незалежно від контексту, напоєні відчуттям трагічного і закарбовуються в пам'яті.

Я не знаю загальної історії кіна настільки, щоб сказати, які саме відкриття, що збагатили світове кіномистецтво, зробив Довженко в «Аерограді», і покладаюся на Мар'ямова, який твердить, що Довженкові належить право першості ще на один винахід: закадровий голос автора в звуковому фільмі.

«Потім, — твердить Мар'ямов, — цим прийомом будуть користуватися багато хто. Станеться і зовсім звичайна в мистецтві несправедливість: через тридцять років закадровий голос давнього звукового фільму Довженка виявиться міцно забутим, а той самий прийом, знову виниклий у фільмах французьких й італійських режисерів "кінематографічного авангарду", буде потрактований як новаторський, щойно вперше винайдений. Одначе, не будьмо безпам'ятні, віддаймо належне справедливості: все таки саме Олександр Довженко дав волю почуттям, що захлиснули його, дозволив собі подумати вголос і поділився думками з глядачами — з-за кадрів "Аерограду"». ¹³

12. Усі цитати з літературного сценарію, «Твори», т. II, стор. 73-99.

На «Аерограді» Довженко по багатьох роках уперше працював без Демущького і вперше не в українському лейзажі. Але йому до деякої міри пощастило: його оператором цим разом був досвідчений співробітник Ейзенштейна Едуард Тіссе, і з ним Довженкові вдалося зберегти свій почерк на пейзажах тайги. Монументальні й неповторно гарні, по-справжньому довженківські, вони милували око знавців, які довго з захопленням писали про них та пишуть і тепер, висловлюючи похвали Довженкові, як і за гру акторів чи окремі кадри й винаходи. Але це фільму не врятувало: оцінка в цілому була негативна.

У 1934-35 роках, коли Довженко писав сценарій і робив фільм, уже було в повітрі передчуття неминучого наближення війни, яка загрожувала Радянському Союзові і з Заходу і з Далекого Сходу. Отож, здавалося б, Довженко, порушивши таку актуальну тему оборони далекосхідніх кордонів, схопив саме те, що треба було в дусі часу, як це було й з попередніми «Землею» й «Іваном». І все ж так само, як і тоді, начальству не догодив: воно потребувало соцреалістичної агітки з усіма крапками над і, щоб усе було зрозуміле, як стандартно люблять висловлюватися, «простій радянській людині». Це один з визначальних критеріїв соціалістичного реалізму. І з такого штандпункту усі Довженкові фільми, не виключаючи й «Аерограду», здавалися незрозумілими витівками.

Через це й гнобила його критика. Саме під час роботи його над «Аероградом», у счні 1935 року, Довженкові випало виступати на конференції, присвяченій п'ятнадцятиліттю радянського кіна, і не було в тому перебільшення, коли він між іншим казав:

«...як мені здається, в нашому колі я — та людина, на яку чіпляли найбільше всяких ярликів. Чіпляли так багато й різноманітно-плутано, що я останнім часом перестав читати рецензії й статті про себе».¹⁴

13. А. Марьямов, «Довженко», стор. 138.

14. «Твори», т. IV, стор. 160.

Початки радянського кіна офіційно датують 27 серпня 1919 року, коли Ленін підписав декрет «Про перехід фотографічної й кінематографічної торгівлі і промисловости у відання Народного комісаріату освіти». З запізненням на кілька місяців святкували п'ятнадцятиліття цієї дати. Я вже згадував про Всесоюзну нараду працівників кінематографії з цієї нагоди, на якій з промовою виступав Довженко. Вона відбулася в Москві 8-13 січня 1935 року. До неї була приласована постанова Центрального Виконавчого Комітету (ЦВК) Союзу РСР від 11 січня про нагороду чималого числа кінодіячів орденами. Разом з В. Пудовкіном і Б. Шумяцьким найвищу нагороду — орден Леніна дістав і Довженко. За логікою сталінської муштри — це цілком зрозуміле: його переслідували, критикували, не давали жити на Україні, але й нагороджували, сподіваючись від нього гідного увічнення «вождя» на екрані.

Видача орденів відбувалася в урочистій обстановці на засіданні Президії ЦВК СРСР 27 лютого. Коли голова Президії М. Калінін давав орден Довженкові, присутній на засіданні Й. Сталін подав репліку: «За ним борг — "Український Чапаєв"».

Ця репліка мала свій підтекст. На середину тридцятих років напомповування «культу особи Сталіна», як деякий час висловлювалися (тепер соромляться), уже йшло повною парою, а одночасно Сталін почав стинати голови

своїм «соратникам». Одначе революція, щоб не згасала легенда, мусіла мати своїх героїв. І Сталін, моделюючи свій власний варіант історії, на місце знищених чи покищо тільки скомпромітованих ніби приналежністю до різних ухилів і запланованих на знищення, починав добирати інших. А щоб у майбутньому нікому й на думку не спадало дорівнювати йому, Сталінові найбільше відповідали ті другорядні військові, які уславилися одчайдушністю за громадянської війни і тоді ж таки загинули. Мертві були певніші.

Перші кроки вже були зроблені: кілька місяців перед описуваною подією, в 1934 році, режисери Г. і С. Васильєви випустили на екран за однойменним романом Д. Фурманова фільм «Чапаєв», підносячи ледве чи й грамотного командира дивізії на п'єдесталь легендарного героя революції. Тоді ж почалися пошуки за такими героями й на Україні. Ними не могли стати ні Володимир Антонов-Овсієнко, ні Юрій Коцюбинський, які справді в петроградському перевороті 1917 і в більшовицькому завоюванні України відіграли значну роль. Але вони не надавалися на роль героїв, поперше, тому, що були ще живі, а подруге — тому, що жити вже лишалося їм недовго, бо в сталінських плянах їм передбачувано іншу роль: померти зрадниками й ворогами революції. І справді, Коцюбинського розстріляли в 1937, а Антонова-Овсієнка в 1938 році. Треба було шукати інших.

Трохи пізніше, виконуючи волю «вождя», появлять одночасно (1939) український автор Петро Панч повість і російський — Всеволод Іванов роман під однаковою назвою «Олександр Пархоменко», на честь натоді вже зовсім забутого командира кавалерійської дивізії, який загинув 1921 у боях з махнівцями. А покищо «вождь» сам давав вказівки, кого уславлювати героєм. Так дійшло до «історичної» репліки Сталіна, що прозвучала як наказ Довженкові робити фільм про «українського Чапаєва» — Щорса.

Юрій Смолич, який у спогадах взагалі не кладе великої ваги на точність фактів, оповідає щось зовсім інше: ніби Сталін викликав Довженка на розмову (така розмова дійсно відбулася, але десь пізніше, після цієї зустрічі, на якій ідея фільму про Щорса вже була висловлена), перебіг якої мав виглядати так:

«...Коли Сталін, питаючи Довженка про його дальші творчі пляни, почув у відповідь, що після зовсім сучасної теми в останніх картинах "Іван" та "Аероград" Довженко хотів би для "перебивки" зробити картину з минулого України і зупинився на Тарасі Бульбі, — це Сталінові не подобалося. Він покривився на те, що сюжет має бути з "надто давньої давнини" і що історичний образ, герой — не реальний, а белетристичний. І Сталін сказав: не на часі заглядати в сиву давнину. Чому б вам не придивитись до історико-революційної теми? Чому б вам не продовжити початого в "Арсеналі"? Чому б не спинити увагу на полководцях революції? Наприклад, Микола Щорс?..»¹

Поперше, розмова Довженка з Сталіном, що відбулася пізніше, мала інший зміст, бо справа фільму вже була розв'язана, а подруге — Смолич кількома рядками далі робить другу очевидну помилку, запевняючи, ніби тоді сценарій «Тараса Бульби» «Довженком вже був написаний». У дійсності було зовсім інакше. Правда, зазнаючи поразки за поразкою на «зовсім сучасних темах», Довженко з двадцятих років виношував у думці ідею створення «Тараса Бульби», бо був певний, що тільки дійти б до нього, то це й буде його справжній шедевр, бо тут йому вже ніхто не перешкодив би стороннім втручанням, на сторожі проти якого стояв би сам автор класичного твору — Гоголь. Але безнастанно накидаючи актуальні теми, керівництво не давало Довженкові зосередитися на сценарії «Тараса Бульби», і він почав його нарешті писати щойно в другій половині 1940 року.

1. Юрій Смолич, «Розповідь про неспокій», стор. 165.

Ще одне запевнення і Смолича, який пише, що «ідея зробити фільм про легендарного українського комдива Довженка зразу захопила» (там само), і М. Куценка: «Це побажання (Сталіна — І. К.) збіглося з творчими намірами О. Довженка»;² і одноголосного хору інших авторів — це результат стандартизованого мислення: так належить писати.

Уже поминаючи розчарування з того, що заповітна мета створити фільм, конгеніяльний творові великого Гоголя, знову відсувалася на невизначений час. Довженко добре знав і те, які небезпечні пастки розставлені на його шляху до реалізації фільму про Щорса. Та коли вже запало таке рішення, у ньому могло бути щось і привабливе: бодай те, що фільм робитиметься на українському матеріалі і дасть змогу на якийсь час покинути Москву. Його й робив Довженко на Київській кіностудії.

Як мало Щорс, якого треба було в фільмі показати легендарним героєм революції, був доти відомий і на Україні, а поготів і в усьому Радянському Союзі, свідчить хоча б факт, що у відповідному томі «Большой Советской Энциклопедии», що вийшов невдовзі перед тим (1933), про нього немає й згадки. І раптом з примхи Сталіна він став у центрі уваги всієї радянської преси. Поети складали пісні, і композитори клали їх на ноти.

Щорс веде залізні лави,

З ним товариш Дубовий...

До кінця 1935 року Довженко все ще працював над «Аероградом», а вся увага преси й громадськості вже була зосереджена на Щорсі, і режисер мусів уривати час на пов'язані з цим зустрічі й збирання матеріалів до нового фільму. «Известия» від 14 березня 1935 містять статтю «Рождение фильма», в якій повідомляється, що Довженко зустрівся з колишніми щорсівцями. Його облягають ентузіясти з пропозиціями допомогти в

2. М. Куценка, стор. 103.

збиранні матеріалів. У статті наведені слова Довженка: «Багато дзвінків, багато листів. Я одержую листи, вислуховую телефонні звернення від багатьох людей. Стара гвардія пропонує зустрічний плян...»

З усього видно, що сталінський наказ виконується з роздмуханим ентузіазмом у дусі того часу. У тих самих днях Довженко одержує листа від червоноармійців Богунського полку: «Ми богунці-бійці, командири і політпрацівники, зібравшись на загальнополковий мітинг, палко вітаємо вас, того, на кого покладена честь відобразити в особі першого і видатного богунця тов. Щорса історію громадянської війни на Україні...»

Ця честь коштуватиме Довженкові важких випробувань і втрати здоров'я, але машина покищо крутиться на показному ентузіазмі. Два дні після появи згаданої статті в «Известиях» «Вечерняя Москва» від 16 березня повідомила про зустріч Довженка з «сподвижниками М. Щорса». Вислухавши їх, він бере слово:

«Те, що зараз розгорнулося навколо імені Щорса, переросло рамки створення фільму і стало великим політичним актом. Звістка про створення фільму сколихнула найширші маси. Зовсім нечувана річ, коли початок створення художнього твору супроводжується зустрічною хвилею у масовій активності в країні...»

Очевидно ж, не пасе задніх й українська преса. Газета «Комуніст» у числі від 12 березня містить статтю «Створимо "Український Чапаєв"». У травні 1935 року Довженка закликав на розмову (аж ось коли вона відбулася) Сталін; присутні були секретарі ЦК КП(б)У С. Косіор і П. Постишев. Газета «Харьковский рабочий» (1935, ч. 120) надрукувала розповідь Довженка про цю зустріч:

«Тов. Сталін просто, тепло й задушевно говорив зі мною про роботу над фільмом про Щорса. Він дав низку досить цінних і важливих вказівок... Зокрема Сталін вказав на необхідність використати у фільмі багатий

матеріал народних пісень. Він сказав про чудові пісні, уже записані на грамофонні платівки...»³

Усе це лише незначна частина документів для уявлення про ажіотаж, який зчинився навколо фільму «Щорс» і тривав ще довго далі. А тим часом в Українфільмі громадилися томи матеріалів, і, працюючи все ще над «Аероградом», для ознайомлення з ними Довженко їздив до Києва. Перша подорож відбулася в квітні 1935 року. Преса повідомляла, що Довженко прибув до Києва, щоб «докладніше розібратися в тому величезному матеріалі про Щорса, який надходить звідусіль, та в тих матеріалах, що їх зібрало історико-літературне бюро при "Українфільмі". В день приїзду тов. Довженко відвідав Київську кінофабрику».⁴

Листопад 1935. «Аероград» виходить на екрани Москви, а трохи згодом і Києва. А вже в кінці цього самого місяця Довженко приїжджає на Україну, щоб працювати над сценарієм «Щорса». Але насамперед належить згадати, що, заки до цього дійшло, Довженко розіграв таку саму історію, як з Фадеєвим при «Аерограді». Цим разом запросивши на автора сценарію російського драматурга Всеволода Вишневського. Важко пояснити такий передсценарний хід Довженка, що став наче б ритуалом. Можливо, робив він так тому, що любив у всьому радитися з іншими і все, що писав, читати друзям у самому процесі творчості; намовляння інших на писання для нього сценаріїв могло бути наче б вступним актом, щоб у спілкуванні з кимось ще раз переконатися, що сценарій треба писати самому. Так чи ні, а вже в березні 1935 року, як це занотовано в щоденнику Всеволода Вишневського, Довженко звертався з проханням до нього:

3. Стосовно грамофонних платівок, мабуть, правда, бо, за свідченням його дочки Світлани Алпілуєвої, музичні уподобання Сталіна не підносилися над грамзапис українських і російських народних пісень.

4. «Пролетарська правда», 1935, ч. 99.

«Всеволоде, прошу, пиши для мене "Щорса". Пиши сам, хочеш — разом зі мною. Воля, бажання твоє...»

Два місяці пізніше:

«У травні зустріч: "Ну, будемо писати вдвох. Ти як?" — "Я мушу писати сам"».

З почуттям гіркоти Вишневський нотував у щоденнику під датою 5 листопада 1935, коли Довженко вже остаточно був рішенням писати сам:

«...ми не бачилися з півтора-два місяці... У кінці жовтня Довженко прийшов... Але клеїти все трудно. Вивірюються почуття, думки. Перегоріла тема, запал. Щось змінилося... "Автор" — "Режисер", вічна боротьба першів... Довженко — мистець, живописець, кінематографіст, але не драматург. Поет — так! І це чувається в його речах (і Ейзенштейн не драматург). Але кожний з них хоче бути *універсальним*. Звідси маса наслідків».⁵

Як видно з записів Вишневського, і Довженко почував себе ніяково:

«Серпень. — Відрив від Довженка. Він мовчить, я мовчу...»⁶

Врешті гра в співавторство з Вишневським скінчилася благополучно: охолодження тривало недовго, і товариські взаємини між ними за якийсь час відновилися. З їхнього наступного листування матимемо нагоду скористатися цікавими відомостями.

Час сказати докладніше, хто ж такий герой нового Довженкового фільму.

Микола Щорс народився 6 червня 1895 року у селищі Сновське (1935 перейменоване на Щорс) на Чернігівщині в родині робітника. 1909 закінчив церковно-приходську школу Лібаво-Роменської залізниці, 1914 — Київську

5. Усі цитати з: Всеволод Вишневский, «Собрание сочинений», т. VI стор. 236.

6. Там само, стор. 238.

військово-фельдшерську школу, а 1916 — Віленську військову школу в Полтаві. По виході Росії з першої світової війни Щорс зформував у лютому 1918 у Сновському червоноармійський загін, з яким виступив проти німців, що за договором з урядом УНР зайняли тоді всю українську територію. Від травня 1918 року Щорс брав участь у формуванні партизанських загонів по Самарській і Симбірській губернях. Від вересня 1918 року командував Богунським полком і другою бригадою, що складалася з Богунського і Таращанського полків. У січні-лютому 1919 у боях проти Армії УНР захопив Чернігів і брав участь у боях за Київ і Фастів. З березня командував Першою українською радянською дивізією. Загинув 30 серпня 1919 в бою з Армією УНР біля Коростеня.

Це майже докладно виписані відомості з шістнадцятого тому «Української Радянської Енциклопедії», з дещо зміненим лише енциклопедичним стилем. Короткий період життя Щорса від лютого 1918 року, коли він заснував червоноармійський загін, до його смерті становить кістяк Довженкового сценарію. Треба б ще додати, що до тих з'єднань, якими командував Щорс, належав і Ніженський полк, що був розформований за повстання проти більшовиків; що з зрозумілих причин промовчується в енциклопедіях і не знайшло належного відображення в Довженковому фільмі.

Довженкові властиве було, раз узявшись за якусь роботу, захоплюватися накопиченням матеріалів і роботою окремих епізодів, без яких, здавалося йому, ніяк не можна обійтися. У результаті нагромаджувалося стільки матеріалів, що він не годен був дати собі раду з ними. Так було і з «Щорсом».

Почавши працювати над томами вже зібраного в Українфільмі, заки закінчувався «Аероград», він ніяк не міг убити його в обмежені розміри нормального сценарію, а тим часом в процесі знімання народжувалися

в уяві режисера нові епізоди, здавалося, конче потрібні, бо кожен мав свою оригінальну розв'язку. Таким робом перший варіант сценарію розрісся до чотирьох з половиною тисяч метрів плівки, тоді як нормальний метраж фільму мусить вкладатися у дві тисячі, максимум — дві тисячі вісімсот. Багатосерійних фільмів Довженко принципово не визнавав, а спроби скорочувати сценарій не дали відчутних наслідків, тому він вирішив подолати цю трудність прискоренням темпу дії, що й помітне на «Щорсі».

Один характеристичний приклад на Довженкове захоплення накопиченням деталей і їх докладним опрацюванням.

По закінченні сценарію Довженко вирішив у березні 1937 року виїхати на знімання наступу на Чернігів у зимовій натурі. Не зважаючи на те, що треба було поспішати, бо зима кінчалася, йому впало на думку обіграти епізод з гетьманським генералом, який у паніці від несподіваного наступу щорсівців мав, зірвавшись з ліжка, вискочити у двір і, сівши на коня, подати команду воякам своєї частини. Ідея цього кадру захопила Довженка тим, що в епізодичній ролі генерала мав виступити уславлений актор Амвросій Бучма.

Коли між режисером й актором були обговорені всі деталі, їм спало на думку, щоб генерал мав хронічний кашель і через це не міг вимовити жодного слова наказу. Тоді вони вдвох почали вправлятися в кашлянні. Далі зачитую Довженкового асистента Лазаря Бодика:

«Олександр Петрович закашлявся. Його "перекашляв" Амвросій Максиміліянович. Обидва кашляли до сліз. Жодне слово не вихопилося в них.

«Гомеричний сміх розлягався на Соборній площі в Чернігові того ранку, коли Бучма-генерал сідав на коня. А коли, вмоствившись, він махнув нагайкою і закашлявся, червоноармійці, які грали гетьманців, замість того, щоб

тікати від "свого" п'яного генерала, зупинялися й рего-тали».⁷

Скінчилося на тому, що цей епізод, як це в Довженка часто траплялося, до фільму не ввійшов: гальмував розвиток дії.

Уже від початку знімання почали громадитися труднощі. Насамперед з доббором акторів на головні ролі: Щорса і командира Таращанського полку Боженка. У задумі режисера цей останній мав являти з себе уже літнього командира з партизанськими звичками, малограмотного, але одчайдушного вояки; його мова за сценарієм насичена типово українським гумором.

Узятий спочатку на цю роль невідомий тепер актор Азаров уже ходив з відрощеною бородою. Але Довженко бачив, що з нього нічого не вийде, і потайки шукав іншого. На Україні підхожого не було, і врешті ськ-так підійшов актор московського Малого театру Іван Скуратов, що був родом з Харкова і, живучи в Москві, ще не забув української мови. Скуратов, щоправда, доти в кіні не знімався, і його заносило на театральщину, він, як говориться, перегравав, і Довженкові коштувало багато клопоту долати його театральні звички, без кінця дублюючи окремі сцени.

Ще гірше було з Щорсом. Проби з Семеном Свашенком, відомим уже з героїчних ролей у попередніх Довженкових фільмах, не мали успіху. Такі самі наслідки були ще з кількома. Помічник режисера Лазар Бодик з доручення Довженка обстежив усю театральну Москву з таким самим успіхом, бо менторська роль ідеально «позитивного» Щорса з вимушеної конечности була така штучна, що жоден актор не міг увійти в неї бодай з мінімальною природністю. Врешті зупинилися на кандидатурі актора Театру ім. В. Мейєрхольда — Євгенія Самойлова. Властиво було те саме й з ним, але іншого виходу не було.

7. Лазар Бодик, «Джерела великого кіно», стор. 99.

Усе це покищо труднощі виробничого характеру, але не затрималися й інші — уже з політичним підкладом. Звичайно Довженко ніколи не тримався букви написаного сценарію. Для нього це була лише канва, яку він уже в процесі знімання довільно устатковував узорами знахідок своєї фантазії; та й мав звичку починати знімання, не чекаючи затвердження сценарію у відповідних інстанціях. Але тепер уже не ті були часи. Московське кіноначальство, яке багато від нього сподівалося, але з досвіду попередніх фільмів ще більше боялося можливих несподіванок з його боку і не довіряло йому, наказало до затвердження сценарію знімання припинити. Зволікало і з затвердженням. Зрозуміло, що недовір'я нервувало вразливого Довженка. У листі до В. Вишневського від 22 квітня 1937 року він писав:

«Режисерський мій сценарій затверджений не був без пояснення причин. До цього часу ні слуху, ні духу. Я опинився в сітях і поступово, усвідомивши це, зрозумів, що це віщує недобре. Дійсно, О., що приїжджав до Києва, повідомив мене, що десь у тісному колі підлабузників Н. розмовляли про потребу ліквідувати мене як "ставленика Постишева". Цими чутками повниться гнила кіноземля, і мені це огидне. Факт неприйняття Юлії з моїм листом, і весь вплив Д-ва, і ще дідько знає що, й "алгебра", про яку ти пишеш, а найголовніше — це злочинне відтягування, що має, безумовно, якусь у задумі спрямованість, а задуми в нього завжди злі, — усе це і особливо відсутність відповіді на поправки, які я поробив на основі тих його резолюцій і директив, які я тобі ще тоді в Москві показував, нищить мене, як талановиті садистичні тортури, на якийсь час розтліває і засмічує мій мозок дурними думками, плутаниною, і нестійкістю поганих припущень, і нелевністю, не відомою мені як особистості, як характерові і не властивою від народження. І все це в той час, коли навіть ти визнав усю роботу хорошою. Так зі мною ще не було ніколи. Тому мені й не хочеться жити.

Яке ж це життя, хіба це життя! Життя без руху і без свідомості своєї гідності і соціальної корисності, життя, обумовлене тиском на нього шахрая і дрібного маніяка, — це не життя».⁸

Багато в цьому листі загадкового і неясного, зрозумілого лише близькому другові, який схоплює сказане з півслова. Окрім того, що редактори походили коло нього ножицями і повтинали, певно, найцікавіші місця, годі було розшифрувати криптоніми: О, Н., Д-в, як і багато чого іншого: з яким саме листом і до кого ходила Довженкова дружина Юлія Солнцева, про які інтриги невідомого нам, але, видно, впливового персонажа говорить Довженко тощо. Але й сказаного вистачає, щоб розуміти, в яких умовах недовір'я й нервового напруження доводилося Довженкові працювати над «Щорсом», уже тоді поважно хворому на серце (у тому самому листі: «...у мене з склерозою судин, особливо голови й аорти, справи погані. Я швидко втомлююсь і не завжди гостро вже думаю, за що себе мимоволі ненавиджу»). Уперше при роботі над «Щорсом», доведений до розпачу, Довженко починає думати про самогубство: «Мені хочеться вмерти. Я думаю про це вже місяці. Я думаю — я почав думати (хотіти) смерті на весні на сорок третьому році життя. Раніше за жодних обставин життя я про це не думав, не вмів, був поза цією сферою думання. Значить, щось є» (той самий лист).

Труднощі й небезпеки множилися далі. Ще одна була пов'язана з культом Сталіна. У легендах, що тоді творилися навколо Щорса, особливо наголошувано, що він їздив до Москви на розмову з Леніном, і всі в колах начальства сподівалися, що ця зустріч знайде в фільмі належне місце. Не так заради самого Леніна, як для нагоди, за усталеним тоді звичаєм, поруч з Леніном показати на екрані Сталіна. Цього очікував напевно і сам «вождь». Але на честь Довженка треба сказати, що він,

8. «Твори», т. V, стор. 337-338.

ризикуючи життям, саме з уваги на Сталіна й відмовився від епізоду з Леніном. Пізніше досить виразно сам про це згадував.

Робота над «Щорсом» припала на час ежовщини. Зникали близькі Довженкові люди, а особливо боляче було йому дізнатися про арешт довголітнього друга Івана Соколянського, але чи не найбільшою несподіванкою, що змусила переробляти всю концепцію фільму, була історія з Дубовим.

У легендах про Щорса Дубовому відводилося поважне місце. Видатний радянський військовий діяч, Іван Дубовий командував тією самою сорок четвертою дивізією, яку в червні 1919 року передав Щорсові, а по смерті останнього очолив її знову. З 1924 року він командував Київським стрілецьким корпусом, з 1929 був заступником командувача Української військової округи Йони Якіра, а по реорганізації військових округ у 1935 році став командувачем Харківської військової округи.

Коли Довженко починав працювати над «Щорсом», був в обігу газетний штамп: писати, що в останньому бою Щорс упав мертвий на руки Дубового. Не відступаючи від легенди, так закінчував сценарій і Довженко:

«Щорс забитий випадковою кулею... Він лежить серед дорідної пшениці. Поруч — пригнічений смертю друга і командир Дубовий. Він підводиться на весь могутній зріст, голосом, сповненим невимовною скорботою, подає команду: "Товариші богунці! Товариші тарасанці! Вбитий Щорс. Відомстимо за нашого дорогого товариша і командира Миколу Щорса. Вперед, на ворога!"»

Але йшов тридцять сьомий рік, досягав вершка шал ежовщини, і тим часом, як з репродукторів усе ще лунала пісня — «Щорс веде залізні лави, з ним товариш Дубовий», і вже був зафільмований епізод смерти Щорса, — Довженка, як удар грому, приголомшила вістка про арешт Дубового. Не знати, що більше вразило його: чи сам акт

безглузлого терору, жертвою якого впав популярний тоді на Україні, справді велетенського зросту командарм з пишною, як в Аретіно на портреті Тіціяна, бородою, чи шкода за зафільмованим епізодом, який мав бути ефектною кінцівкою фільму. Імовірно останнє, бо, як згадує Лазар Бодик, його фільмували на розлогих ланах пшениці села Яресьок, і він справляв незабутнє враження:

«Голос Дубового лунає над безкраїм ланом. Кругом ні душі. Та не встиг завмерти голос Дубового, як ожила пшениця. Шеренга за шеренгою підводяться богунці, тарасанці з гвинтівками в руках. І скільки кинеш оком, до самісінького горизонту ідуть безстрашні бійці революції, щоб помститися за смерть дорогого товариша і командира.

«Цей епізод був знятий, але в картину не ввійшов. Брало в нім участь біля двох тисяч бійців. Не знаю, чи зберігся негатив цих кадрів, але абсолютно певен, що за авторським задумом і режисерською майстерністю це — унікальні кадри».⁹

У цьому можна не сумніватися: Довженко був геніальний у зображенні пейзажу, рівного йому не було в світовому кіномистецтві. І хоч тепер доводилося йому працювати без Демуцького, «Щорса» він робив з Юрієм Єкельчиком, здібним учнем Демуцького, який у пейзажах багато чого засвоїв від свого вчителя.

Фінал фільму довелося переробляти. Довженко вирішив зовсім відмовитися від епізоду смерті Щорса і закінчити дію парадом військ, до яких щось патетичне вигукує Щорс. Від цього залишилося враження чогось не доведеного до кінця.

Але ці зміни робилися пізніше, а покищо Довженко, прибитий вісткою про загибель Дубового, важко захворів на серце і мусів перервати роботу над фільмом на тривале лікування. Літні знімання продовжувалися наступного,

9. Лазар Бодик, «Джерела великого кіно», стор. 106-107.



О. Довженко (1938)

1938 року, уже на Київщині; до Яресьок Довженко більше не повертався.

Так тривало знімання «Щорса» понад рік, а сценарій усе ще перероблявся і, як повідомляла газета «Комсомолец України» (ч. 109), був остаточно затверджений у травні 1938.

Попри все це, Довженко працював з повною віддачею сил, рятуючи, що можна. Як і за попередніх фільмів, він однаково пильно опрацьовував кожний епізод, жодний найменший деталь не був для нього другорядний. Пошлюся тут знову на Лазаря Бодика, який роками працював при Довженку асистентом режисера і добре придивився до його стилю.

Якось при зніманні масових сцен серед глядачів-селян запам'яталася Довженкові одна жінка, з якою він принагідно розмовляв, як це завжди залюбки робив, часом користуючися й мудрими порадами своїх співрозмовників. Відтоді проминуло кілька місяців, і коли дійшло до знімання дуже кольоритного епізоду весілля, він зажадав конче розшукати її, мовляв, вона мусить знати весільні пісні й обряди.

«І хоч знайти "артистку" було не так просто, — оповідає Бодик, — на зйомку її доставили. Довженко мав слушність: багато народних пісень знала проста селянка. І за весільним столом жінки співали запропоновану нею "А в калиновім броду брала дівчина воду"».¹⁰

Інший випадок. Довженкові конче хотілося зняти ефектний кадр, у якому ад'ютант Боженка Савка Троян верхи в'їжджає на другий поверх гетьманського палацу в Києві. Найняли досвідченого кавалериста тренувати коней ходити по східцях. Але без успіху. Чомусь зголошувалося багато охочих стрибнути на коні з ланцюгового мосту, але такого коня, що зійшов би по сходах, не було. Проте Довженко уперто не хотів відмовити-

10. Там само, стор. 126-127.

ся від замисленого кадру. Чутка про його клопіт розійшлася по Києву, і врешті хтось сказав, що в Київській військовій школі є капітан, що має такого коня. Знімання відбулося з успіхом, і Довженко гаряче дякував своєму рятівникові-капітанові.

Мало відбутися знімання бою з поляками в палаці Вишневецького. Окрім інших характеристичних для палацу аксесуарів, з якими було немало клопоту, мала висіти велика картина з зображенням поєдинку Богуна з Вишневецьким, на фоні якої й відбувався бій. Довженко, що органічно не витримував фальшивок, конче хотів, щоб ця картина була справжня, і запросив для цього діла з Харкова мистця Дмитра Шавикіна. Далі в Бодика:

«Важко сказати, скільки часу віддав цій картині сам Довженко. Протягом двох місяців по кілька разів на день заходив він у майстерню художника, яка була організована на студії, і вносив свої поправки. Забув сад, ставок, пасіку — весь вільний час оддавав картині. Навіть під час нічних зйомок частенько заходив до майстерні і розглядав картину з різних точок. Інколи навіть брався за пензель, але ніяких поправок не робив. І все таки одного разу Шавикін "піймав" режисера, коли той, стоячи на табуретці, щось поправляв на полотні.

«На мій погляд, — продовжує далі Бодик, — це єдиний випадок в кінематографії, в усякому разі радянській, коли фонова картина писалася як справжній твір мистецтва. Бути б цьому творові в історичному музеї, коли б не війна...»¹¹

Епізод, записаний у спогадах оператора і кінорежисера, а тоді студента практиканта Олексія Мішуріна:

Знімали похорон Боженка, і нести носилки пощастило одному з запрошених на знімання червоноармійцеві — Петрові Липці, якому конче хотілося, щоб його обличчя

11. Там само, стор. 137.

хоч один раз зафіксував об'єктив кінокамери для екрана. Тепер слово Мішурінові:

«Зйомка почалася. Нелегко вона далася Довженкові. Все щось у нього не виходило. Все чогось шукав він у кадрі. Шукав чогось незвичайно урочистого, яке буває тільки на похоронах. Носили, носили хлопці "мертвого" Боженка і до того доносилися, що він якось навіть заснув на носилках. Ми знімаємо, а він враз захропив, повернувся в кадрі набік і навіть губами почмокав. Хлопці від сміху мало не впустили носилки. Довженко сміявся до сліз, а засоромлений Скуратов, відбиваючись від насмішок, заявив, що він, мовляв, розіграв нас.

«Але немає лиха без добра: коли Скуратов-Боженко повернувся, бурка, якою він був акуратно накритий, словзла краєм вниз з носилок, утворивши при цьому чорну траурну пляму. Цією плямою Липку несподівано накрило до пояса, залишивши тільки ноги. Скуратов потягнув бурку, щоб покласти на старе місце.

« — Стоп! — крикнув Довженко. — Ні з місця, Іване Федоровичу, нічого не чіпайте! Евріка! Здається, знайшов!

«Тепер Липка вже хотів підняти бурку на місце, але Довженко не дозволив її чіпати. Підійшовши до носилок, Довженко на секунду завмер.

« — Тихо, тихо! — за звичкою сказав він, хоч зйомка не була звуковою. — Ось так і будемо знімати!

«Так і не побачив Липка свого обличчя на екрані, а в наступному перемонтажі, на загальне здивування, Довженко викинув ці кадри з фільму».¹²

Робота над «Щорсом» тривала рівно чотири роки. Почавши на весні 1935 року з збирання матеріалів для сценарію, Довженко закінчив фільм на початку 1939

12 Олексій Мішурін, «Поряд з Довженком», у зб. «Полум'яне життя», стор. 358.

(вихід на екрани: у Києві — квітень, у Москві — 1 травня 1939). Вимовним показником дедалі важчих умов праці було прогресивне наростання інтервалів між Довженковими фільмами: «Звенигора», «Арсенал» і «Земля» появлялися щороку підряд; між «Землею» й «Іваном» проминуло два роки, між «Іваном» й «Аероградом» — три, між цим останнім і «Щорсом» — чотири.

Нарешті, по трьох гостро критикованих фільмах, «Щорс» сподобався всьому начальству, до кремлівських верхів включно. Навіть Сталін (хто відгадає примхи деспотів?) зробив вигляд, що не помітив Довженкового афронту. Про успіх «Щорса» свідчить промовистий факт, що, заки показати масовому глядачеві, його демонстрували перед делегатами XVIII з'їзду ВКП(б).

За повідомленням газети «Кино» від 5 травня, демонстрація фільму в Москві почалася одночасно в чотирнадцятих кінотеатрах і чотирьох робітничих клубах, а за два перші дні фільм побачило 120 тисяч глядачів. Київська «Пролетарська правда» патетично писала: «О. П. Довженко вирізьбив монументальний образ Щорса не з бронзи і сталі, а з самого звичайного матеріялу, з людської простоти...» У перших днях травня 1939 «Щорс» викликав загальне схвалення учасників пленуму Спілки письменників СРСР, скликаного в Києві на відзначення 125-ліття від дня народження Тараса Шевченка. А вірний Довженків друг Всеволод Вишневський перший публічно визнав його великий літературний талант.

«Він не тільки видатний кінорежисер, — говорив Вишневський на московському перегляді фільму "Щорс", — він і талановитий письменник. Сценарій "Щорс", створений Довженком, показує, що автор повинен бути в рядах радянських письменників. Спілка радянських письменників, від імени якої я виступаю, постановила прийняти тов. Довженка до Спілки радянських письменників. Про це я оголошую тут».¹³

Назагал через переробки фільм вийшов якийсь фрагментарний, наче б недокінчений, галасливий і (настрій режисера годі було приховати) — нервовий. Ніде про це не сказано й слова, але ми маємо всі підстави твердити, що єдиною людиною, яка в атмосфері цього ажіотажу мала підстави до невдоволення, був сам Довженко, бож знав, що він міг зробити, працюючи на повний віддих, і бачив весь фальш, до якого був змушений.

Звичайно не можна просто говорити про невдачу та й годі. «Щорс» і справді високо підносився над тодішньою кінопродукцією СРСР, що дійшла на той час найнижчої точки занепаду. Рука Довженкового генія помітна на окремих епізодах і кадрах, передусім на пейзажах, які то неповторно віддають поезію українського краєвиду, то, епічно величні, вони в картинах бою дають відчуття, незалежно від тенденції, трагізм доби. Знавець душі свого народу, Довженко створив повні поезії кадри, які відтворюють народні звичаї (весілля); у них, незалежно від порочного змісту фільму, чути подих живої України. Своєрідністю Довженкового почерку позначені й дотепні, насичені народним гумором діялоги.

Але на час, коли робився «Щорс», уже дійшла свого вивершення ідеологічна мітологія більшовізму, в якій були готові клішовані пояснення всього сучасного й минулого. У недавньому минулому України мертвою хваткою було заштамповано, обернувши дійсність навиворіт, показувати криваве більшовицьке завоювання України як пролог до «світлого майбутнього», а УНР з її армією, що боронила Україну від скерованої Леніном навали з Москви, — плямувати як запеклих ворогів українського народу.

У тенетах цієї мітології так змушений був показувати цю добу в «Щорсі» й Олександр Довженко. І хоч це ніде не записане, і саме тому, що й не могло бути написане, ні в

13. Див. М. Куценко, стор. 135.

Довженка, ні в кого іншого, саме тому можемо з певністю твердити, що він робив це не від щирого серця. Двадцятилітній досвід руйнування України нелюдськими експериментами, виморення її населення голодом, засланнями й розстрілами, нищення дорогих його серцю культурних традицій — цей досвід був більш ніж достатній, щоб розуміти, що принесло його народові Щорсове завоювання України. Може, колись це відкриється, як буде приступний захований у Москві Довженків архів, але можемо апріорі бути переконані й без того, що на час «Щорса» він був уже цілковито вільний від ілюзій щодо можливості полагодження українського питання під чи у спілці з будь-якою Москвою, радянською чи іншою, і не повіримо Смоличеві, який запевняє, ніби натоді Довженко був захоплений Сталіном і відданий партії, мовляв, «тоді (при розмові з Сталіном про "Щорса" — І. К.) Сталін справді захопив Сашка, — захопив іменно як особа, як людська вдача, як характер. Сильні характери завжди вабили Сашка-художника. Сашко-людина якраз навпаки — мав слабкість до людей слабого характеру, які легко корилися його безперечній перевазі. Але захоплення Сталіном як особою значною мірою зміцнювало, певна річ, і довір'я до нього. Сашко вірив тоді Сталіну, як *першому* партійному діячеві, як кінець-кінцем самій партії».¹⁴

Це вправно сказане, але так, як вправна буває демагогія тих, хто, фальшиво говорячи ніби про сервілізм інших, хоче виправдати свій власний. Ні, не міг уже тоді вірити Довженко ні Сталінові, ні партії, яка гнобила його і змушувала робити фальшивий твір, бо ж на фальш він, мистець, був вразливіший, ніж будь-хто інший.

Можна спростовувати наші твердження, посилаючися на самого Довженка. Справді, стосовно «Щорса» є в його «Автобіографії» таке місце:

14. Юрій Смолич, «Розповідь про неспокій», стор. 166-167.

«"Щорс" — це був найкращий мій фільм. І робота над сценарієм про Щорса і над фільмом була найвизначнішою, найзмістовнішою подією мого життя. Я писав сценарій одинадцять місяців і дванадцять місяців крутив фільм. Це було ціле життя».

Наївняк, якому не відомі обставини советського життя, де людина при звичаєна до перманентного роздвоєння: одне говорити вголос, а інше думати, — прийме наведену цитату за чисту монету. Так переважна більшість західніх авторів і цитує Довженка. А в дійсності це не перший і не останній випадок у нашому дослідженні, коли цитованому не треба вірити, бо так писане для публікації, отже дослівно — про людське око. На щастя, маємо інтимні записи, не про людське око, і в них той самий Довженко говорить щось зовсім протилежне. У листі від 8 грудня 1939 до свого друга Соколянського, маючи повне довір'я до адресата, Довженко серед іншого писав:

«Ну, про мене ти, очевидно, чув. Зробив я "Щорса". Дуже трудна була картина, і одняла вона у мене здоров'я на 5 років добрих. І досі ще не одійшов...»¹⁵

Трудно повірити, щоб так автор висловлювався про зроблений з надхненням найкращий свій твір.

Дуже симптоматичний багатозначністю пізніший запис Довженка, про того ж «Щорса», на недатованій картці паперу у щоденнику між 30 квітня і 3 травня 1944 року:

«Записати.

«Історію постановки фільму "Щорс" від самого початку до кінця».

Далі тези, які не завжди можна належно витлумачити, бо неясно, що власне мав на увазі автор, але не викликає сумніву оця: «Роль Шумяцького, Панаса, Кошара». Останні два нам не відомі, але Шумяцький, всесоюзний кіноначальник тридцятих років, уславився переслідуван-

15. «Твори», т. V, стор. 343.

нями Довженка, і «роля» його нам ясна. Ясне буде й те, що мав на увазі Довженко під тезою: «Арешт Дубового. Дзвінок N. в справі нової версії смери Щорса». Нарешті, вже зовсім не потребує коментаря останній рядок цього запису:

«На "Щорсі" я захворів грудною хворобою...»¹⁶

Можливо, тільки одним і був задоволений Довженко по закінченні «Щорса»: що, вперше після погрому «Землі» на початку тридцятого року, його не тероризували політичними обвинуваченнями. Бодай на якийсь час...

16. Там само, стор. 205.

Закінчивши «Щорса», Довженко міг мати ще одну втіху: знову оживала надія зробити той бодай один фільм на повну міру свого таланту, не пристосовуючися до ідеологічних догм, яким в його уяві міг бути тільки давно вимріяний «Тарас Бульба». І здавалося, що тепер, задоволене «Щорсом», начальство буде податливіше, не перечить йому задумові. Але покищо хотілося відпочити, відбути давно пляновану подорож по Україні. Проте, на перешкоді їй якийсь час стояла важка хвороба серця, здобута на «Щорсі».

Лазар Бодик:

«Минуло декілька місяців. Здоров'я Олександра Петровича значно погіршало. Лікарі майже силою змушували його лікуватися. Тільки на початку вересня 1939 року приступив Олександр Петрович до здійснення свого заповітного пляну поїздки по Україні. Був намічений великий маршрут, але незабаром його довелося докорінно змінити».¹

Наче відчуваючи, що йому там більше не бути, Довженко розпочав свою подорож з улюбленого за стільки років в праці там села Яресьок. Але не щастило набутися й наговоритися з яреськівськими приятелями: прийшла вістка про початок війни і вступ радянських військ на землі Західньої України. Довелося негайно повернутися до Києва, щоб на чолі знімальної групи виїхати до Гали-

1. Лазар Бодик, «Джерела великого кіно», стор. 153.

чини на заготівлю матеріалів для документального фільму про «возз'єднання».

За два місяці Довженко об'їхав усі новоприєднані до УРСР землі, як і належало, виступав на мітингах, улаштуваних щодня і з усякого приводу. Його, блискучого трибуна, що вмів промовляти до новоприєднаних українців, висували всюди наперед. 28 жовтня 1939 довелось йому виступати від імени делегації УРСР на т. зв. Народних зборах Західньої України, які ухвалили «возз'єднання».

З Галичини Довженко повернувся до Києва. Але у «возз'єднаний» метушливо було не до «Тараса Бульби». До того ж треба було закінчувати фільм «Звільнення», до якого за два місяці знімання хаотично нагромадилося багато матеріалу. Немало часу забирала громадська робота.

З важливіших подій його життя того часу належить згадати ухвалу Президії Верховної ради УРСР від 23 листопада 1939 року про надання Довженкові звання заслуженого діяча мистецтв УРСР. Десь у грудні того ж року, тепер важко ствердити, з якою метою, була написана «Автобіографія». Надрукована посмертно в журналі «Дніпро» (грудень 1957), вона стала одним з головних джерел для дослідників його життя.

У різних клопотах проминули й перші місяці 1940 року, а до «Тараса Бульби» було все ще далеко. Ледве Довженко доходив кінця з кінохронікою «Звільнення», як у кінці червня довелось кинути все й їхати з тією самою метою на Буковину, яку з ласкавої згоди Гітлера теж «визволяли» радянські війська.

Фільм «Звільнення» врешті був закінчений і в липні 1940 вийшов на екрани України. Знімав його по всій Західній Україні цілий гурт операторів: Ю. Єкельчик, Ю. Марський, Александров, М. Биков й інші. Музику укладав Борис Лятошинський. Довженко мав усе це звести до купи і написати дикторський текст. Хоч фільм усі хвалили, в такій гуртовій роботі Довженкового було мало, і тільки досить умовно цей фільм можна записувати до його фільмотеки.

Хроніка Довженкового життя 1939-40 років засвідчує, що після «Щорса» його ніби «реабілітували» від «націоналістичних» помилок у минулому й обдаровували довір'ям. Це помітне з висувань його до репрезентативних комісій, ювілейних комітетів тощо:

Листопад 1939. Кандидатуру Довженка висувають на депутата Київської міської ради.

Квітень 1940. Дуже висока відзнака: Раднарком СРСР затвердив Довженка заступником голови Комітету для розподілу сталінських премій з літератури і мистецтва.

Травень 1940. Обраний членом ювілейного комітету для вшанування пам'яті Івана Франка з нагоди 85-ліття його народження.

Серпень 1940. Постановою Ради народних комісарів УРСР затверджений членом республіканського Комітету охорони і збереження історико-культурних й археологічних пам'ятників.

Жовтень 1940. Призначений мистецьким керівником Київської кіностудії.

Тут назване тільки найголовніше. А поза тим на цей час припадає багато виступів у Києві й Москві, газетних статей тощо. Та, мабуть, найголовнішою подією цих років для самого Довженка був початок праці над сценарієм «Тараса Бульби». У вересні 1940 він уже, як сам писав у листі до одного з керівників «Мосфільму» Л. Чернявського, виконав половину роботи:

«...учора, 19 вересня, я вбив Андрія. Завтра буду колесувати Остапа. Сьогодні я з Тарасом і Мордохаймом постараюся пробратися до темниці. Прошу одначе не думати, що Вам так уже близько до спалення Бульби. Я пишу неправильно. Я пишу з різних місць. Написано триста кадрів, як це Вам щонебудь говорить. Половина. Пишу відразу режисерський...»

Але московське начальство знову незадоволене. Далі в тому самому листі:

«...Читав у наказі незадоволення Вашого прямого, як патик, начальника з приводу того, що наді мною погано працюють і тому немає сценарія. Яка шкода, що прямий, як патик, начальник забув, що термін здачі 1 жовтня, а

раптом я брешу, а раптом я не хворів, а раптом у мене сценарій готовий! Чому Ви погано наді мною "працюєте", я не знаю. Як приємно мені було б, якби Ви робили наді мною якінебудь, ну, гіпнотичні п'аси чи вимовляли заклинання чи погрози. Палко люблю погрози. Почувши їх, мій старий талант відразу починає гарцювати чвалом, як кінь головнокомандувача на параді...²

Кіноначальство любило хизуватися Довженковими фільмами, коли їх схвалено «нагорі», але коли доходило до його праці над новим фільмом, відразу знаходило причини для невдоволення й підозр: то боялося якогось його збочення від партійної лінії чи, крий Боже, в націоналізм, то гнівалося за недодержання термінів здачі сценарію, хоч цей термін ще й не надійшов, як це було вже на перших кроках праці над «Тарасом Бульбою».

Але норовистий Довженко мало на те зважав і надхненно працював над сценарієм, хоч це було не так легко, бож треба було втриматися на рівні великого Гоголя, як він сам висловлювався, не «змалити» його. Сценарист і режисер в одній особі, він, як ніхто інший, і був спроможний на це.

Бувши категорично проти звичної в советчині тенденції підтягувати в історичних фільмах історію під сучасність, яка тенденція вже виявилася в фільмі «Александр Невський» С. Ейзенштейна чи «Богдані Хмельницькому» І. Савченка (за сценарієм О. Корнійчука), Довженко, навпаки, хотів наблизитися до вірного відтворення історичної доби. Десь у той час, висловлюючися до проблеми історичних фільмів, він іронізував з фальшивників історії:

«Є ніби догідливе бажання притягнути історію ближче до нас і навіть репліки героїв перемішати ледве не з промовама вождів. Стається так, що Олександра Невського можна, либонь, призначати секретарем Псковського

2. «Твори», т. V, стор. 344-345.

обкому, а Петра, і Мініна, і Богдана теж чимось на цю подобу...»³

Замислюючися над тим, як найкраще відтворити повість Гоголя на екрані, Довженко, за свідченням Мар'ямова, консультувався стосовно цього зі знавцем Козаччини Дмитром Яворницьким:

«За рідких — імовірно, їх було яких дві-три — зустрічей з Яворницьким Довженко з насолодою занурювався у відчутний предметний світ Тараса Бульби, мріяв привести сюди, у цей неповторний плюшкінський хаос (музей Яворницького у Дніпропетровському — І. К.), і художників й акторів своєї майбутньої картини. Хай би старий і їх зумів переселити в ковилевий світ войовничого степового братства, що лишався для нього таким живим, повним руху і фарб».⁴

На кінець травня 1941 року сценарій «Тараса Бульби» був готовий. Газета «Известия» в числі від 1 червня надрукувала розмову з Довженком, з якої видно, що режисер уже мав конкретну візію майбутнього кінотвору:

«Образ запорожця, наприклад, стилізований у нашій свідомості не без допомоги "малоросійських" театральних труп і не завжди вдалих художніх ілюстрацій...

«Усього цього, так званого "традиційного", я хочу уникнути. Необхідно відновити історичну правду. Мені хочеться так показати початок 17 століття, щоб глядачі побачили в запорожцях не стилізовану буйну масу голоти і безпросвітних гульвіс, а живих людей, справжніх лицарів, сильних своєю організованістю, беззавітно хоробрих, щедрих і скромних трудівників...» Тут Довженкові серед іншого промовляли до серця історичні традиції, відчуття яких він хотів активізувати в сучасності: «...Показати, що запорожці були непримиренними до ворогів свого народу. Одне слово, мені так хочеться піді-

3. Цит. за «Искусство кино», 1965, ч. 3, стор. 4-9.

4. А. Мар'ямов, «Довженко», стор. 287.

брати артистів на головні та епізодичні ролі і навіть у масові сцени, так їх одягти, щоб глядач бачив і відчував якусь спадковість, якісь кровні зв'язки з ними».

Розгортаючи в уяві цей образ, далі говорив Довженко, що фільм має бути романтичний, як романтична повість Гоголя. «Українські степи, чудово оспівані Гоголем у його повісті, і Дніпро, і Запорізька Січ, і місячні ночі, і військові походи запорожців, і сила їх любови до батьківщини, помножена на ненависть до ворогів народу, і своєрідний, неповторний гумор, що не залишав запорожця у найважчі хвилини життя, — все це повинно надати фільмові того багатого українського кольориту, який так люблять усі народи нашого великого Радянського Союзу».

Закінчити фільм сподівався Довженко в 1942 році. Роками виношуваний, цей фільм стояв у його уяві як живий, і він оповідав своїм приятелям, як бачить окремі епізоди, кадри. Російський письменник Віктор Шкловський пам'ятає, як Довженко оповідав, достоту наче малював словами захід сонця в степу і в його вечірньому світі козаків, в одному червоному кольорі, що йдуть у бій.

Несвітська катастрофа, що вибухнула 22 червня 1941 року, перекреслила і цього разу надії на той єдиний його фільм. Ледве чи тоді й усвідомлював сам Довженко, що *цей раз* для «Тараса Бульби» був уже останній: по війні повернутися до нього не було змоги; спочатку була ждановщина, за якої про творчість годі було й думати, а по смерті Сталіна важко хворому на серце Довженкові вже не лишалося часу. Так, запроектований, як він сам казав, на щось більше, він фактично як режисер на «Щорсі» скінчився.

З цієї причини тут, порушуючи хронологічну послідовність розповіді, у кількох словах закінчимо мову про Довженка-режисера, бо в другій частині він постане перед нами головне як письменник. А межу між першою і другою частинами кладе війна.

Звичайно в ділянці кіна він не переставав працювати до смерти. Бувши з перших днів війни на фронті, він після Сталінграду почав збирати кінохроніку, з якої скомпонував два документальні фільми: «Битва за нашу радянську Україну», що в основному охоплює події 1941-43 років, і «Перемога на Правобережній Україні» (1943-44). Перший вийшов на екрани в жовтні 1943, другий — у травні 1945. Умовно пишеться, що сценаристом був Довженко, але фактично знімання без певного пляну робив великий гурт операторів: В. Афанасьєв, К. Богдан, М. Биков, Б. Вакар, П. Касаткін, І. Кацман, В. Комаров, Ю. Кун, Г. Могилевський, В. Орлянкин, М. Оцеп, Б. Рогачевський, М. Русанов, В. Смородін, В. Фроленко, Д. Шоломович і ще інші. Вони працювали на широкому фронті війни, і впливу на добір фільмованого матеріалу Довженко не міг мати. А що він робив остаточний монтаж й укладав дикторський текст, високі мистецькі якості якого одногосно визнала тодішня кінокритика, немає сумніву, що знаки його майстерної руки видно й на цих фільмах, тільки ж, попри це, справжніми довженківськими вони теж не були.

Короткотривале начальницьке довір'я Довженко швидко втрачав, і хоч не надавав йому великої ваги чи власне — не хотів би надавати, кожному нову смугу невдоволення ним сприймаючи з гумором, недовір'я важким тягарем лягало на його хворе серце. Характеристичний щодо цього епізод співпраці з вірменами, що запросили його в 1945 році допомогти їм у створенні фільму «Рідна країна», присвяченого історії Вірменії. Що з цього вийшло, побачимо зі свідчення російського історика кіна Р. Юренева, якого трудно було б запідозрити в тенденційності:

«Одначе керівники радянської кінематографії не завжди цінували праці Довженка. З незрозумілих причин не побачив екрана його поетичний документальний фільм про Вірменію, поставлений Довженком після війни. Фільм був правдивий і повний любови до братнього

вірменського народу. Його політичні якості були високі, мистецькі — відмінні. Тож яка організаційна плутанина залишила цей твір невідомим росіянам, українцям, білорусам, узбекам, чому він вийшов тільки на закавказькі екрани, коли був гідний показу і за межами нашої країни?»⁵

Щоб усе тут стало зрозуміле, вистачить розкрити евфемізм «незрозумілих причин» й «організаційної плутанини», що легко й зробити, співставивши цитоване з записом у Довженковому щоденнику під датою 23 березня 1946:

«Сьогодні знову мені дякували вірмени за фільм "Страна родная", який я зробив для них, змонтувавши його й написавши... дикторський текст.

«Вони радіють, вони вітають мене, отсі культурні брати мої, вірмени. Вони кажуть: ми всі говоримо, що так зробити про нас фільм міг лише майстер, що любить свою батьківщину. Я слухаю сей високий комплімент і плачу. Так, я люблю батьківщину, люблю народ свій, люблю палко і ніжно, як син може любити, як дитя, як поет і громадянин [...]»⁶

Квадратові дужки з позначенням укорочення тексту не наші: це зробили видавці Довженкового щоденника. Але що скреслене — легко відгадати. Ці Довженкові слова мають глибоко трагічний підтекст: не «організаційна плутанина», як обережно висловився Р. Юренев, спричинилася до того, що фільм «Рідна країна» не пустили за межі Вірменії. Надхнений спільністю національних інтересів українців і вірмен, Довженко на чужому матеріялі дав волю почуттям любови до своєї батьківщини, і це злякало начальство, бо в 1946 році, коли входила в силу ждановщина, вільно (і похвально) було любити Росію

5. Р. Юренев. «Александр Довженко», стор. 105-106.

6. «Твори», т. V стор. 254-255.

всім, але любов до свого народу була під суворою забороною як «буржуазний націоналізм».

Незалежно від того, які мистецькі якості мав фільм «Рідна країна», що про нього ми знаємо лише з літератури, його теж важко зараховувати до Довженкової фільмотеки, бо головне в ньому — знімання — належить не йому.

Щоправда, Довженко і по війні усе ще не лишав надії зробити фільм «Тарас Бульба»; це видно з його листа від 10 червня 1945 до А. Мікояна, в якому він повідомляв впливового тоді члена Політбюра ЦК ВКП(б), що має робити цей фільм за власним сценарієм. Але, попри клопоти з сценаріями на теми війни, його навантажили вже іншим завданням, знову не за його вподобанням: з 1944 року він уже працював над фільмом про уславленого за Сталіна селекціонера Івана Мічуріна — «Життя в цвіту».

Твердження, що тема Мічуріна не була йому близькою до серця, не потребує доведення. Це питання не лежить у площині любови чи ненависти до російського народу. За нормальних умов інтелігентна людина не замислюється над цими почуттями, вона може захоплюватися витворами генія інших народів чи з якихось особистих нахилів відчувати більші чи менші симпатії до них. Але директивна любов до російського народу, яку зобов'язані з кожного приводу декларувати інші народи СРСР, — продукт фальшивої ідеології, виформованої у потворній симбіозі марксизму з російським великодержавним шовінізмом. Навпаки, примусовий обов'язок любити російський народ та ще й декларувати цю любов як першу заповідь може викликати (і викликає) протилежну реакцію, тим більше, коли в СРСР ім'ям російського народу здійснюється дискримінація всього неросійського.

Але кажучи, що тема Мічуріна була Довженкові чужа не в цій площині любови чи ненависти до російського народу, я мав на увазі інші аргументи: передусім те, що Довженко — мистець суто національний, який органічно не

міг творити у відірванні від свого народу. У єднанні з дідом Килиманом чи дядьком Корсунем з Яресьок в його уяві поставав образ батька, діда Семена, прадіда Тараса, оживала поетична візія історії свого народу, що жива була для нього до глибин далеких століть і трансформувалася в метафоричні образи й пейзажі «Землі». Такого резонансу не могло викликати в нього чуже йому оточення мічурінського міста Козлова.

На додаток треба сказати, що в легендах про чудотворця перетворювача природи Мічуріна було багато фальшу, виплеканого на псевдонауковому шарлатанстві сталінського академіка Трохима Лисенка, усього того, що годі було втілити в живий мистецький образ.

Працював Довженко над фільмом важко і довго, і не раз це призводило до рецидивів важкої хвороби. Формально ці твердження ніби легко спростувати, посилаючися і на свідчення самого Довженка, який справді не раз висловлювався, що його захоплює образ Мічуріна. Але це ті місця в його писаннях, яким не треба вірити, вони можуть увести в оману Жоржа Садуля чи іншого наївняка-чужоземця, який не розуміє, що радянська людина під тиском ідеології, скріпленої «аргументами» ГУЛагу, призвичаєна говорити вголос не те, що думає. Підсоветського автора треба вміти читати з розумінням підтексту і того, що між рядками. На щастя, Довженкові тексти стосовно цього прозорі, те й друге легко схопити, але багато щиро сказаного є й у його рядках. Ось для прикладу красномовний запис у його щоденнику під датою 24 квітня 1944, зроблений дослівно на другий день після ознайомлення з вимогою Головного управління в справі виробництва художніх фільмів переробити літературний сценарій «Життя в цвіту» і наново подати його на затвердження:

«Я не вмю писати.

«Або я зовсім не вмю писати і все те, що я роблю, лише здається писанням за принципом — на безриб'ї і рак

риба, або ж я втомився і виснажився увесь вщент. Написати півсторінки для мене вже каналський труд. Я втомлююсь часом від одного рядка».⁷

У світлі цього розпачливого свідчення питання, чи надхненно працював Довженко над фільмом «Життя в цвіту», має суто реторичний характер і дальших вияснень не потребує.

Отож, працював він над сценарієм і зніманням фільму довго й важко. Доводилося переробляти не тільки сценарій, а й уже готовий фільм, щоб підігнати під ортодоксію Лисенкової теорії. Стороннє свідчення:

«Переробки затягнулися до 1948 року. А в серпні того року відбувалася сесія Всесоюдної академії сільсько-господарських наук. З доповіддю виступив Т. Д. Лисенко. Доповідач оголосив усіх інакодумців ідеалістами, ворогами матеріалізму в біологічній науці, а то й свідомими шкідниками. Сесія проголосила "напря́м" Лисенка і його групи єдино вірним. І доповідь на сесії і всі ухвалені нею рішення були прикриті щитом, на якому раз-у-раз повторювалося ім'я Мічуріна.

«Відразу ж після сесії фільмові, який зробив Довженко, були пред'явлені нові, до того ж ультимативні вимоги: щоб картина могла бути показана глядачеві, режисерові належало відбити в ній "боротьбу істинно мічурінської науки проти реакційного вайсманізму-менделізму-морганізму"».⁸

Кількома рядками далі той самий автор каже, що «невдачі позбавили Довженка сил, потрібних для опору». Це знову евфемізм: про який опір можна було говорити за ждановщини, навіть якби Довженко був повний сили! Але що він виснажений був докраю переробками фільму — це теж факт.

7. «Твори», т. V, стор. 203.

8. А. Марьямов, «Довженко», стор. 328-329.

Ще за кілька місяців перед описаним у Мар'ямова, у квітні 1948, Довженко нотував у щоденнику:

«Ось уже кілька років тягнеться моє "Життя в цвіту". Я написав його як повість і як п'єсу. Я вистраждав його як кольоровий фільм, видушив і вистогнав, змагаючи від приступів стенокардії і тупого бюрократизму. Потім, коли все нарешті з таким граничним трудом було зроблене, коли картина стала жити і радувати навіть натасканих снобів, я потрапив у дивовижну містичну смугу її обговорень на художній раді великій. Потім міністер кудись бігав з нею і кожного разу вимагав все нових і нових купюр [...]»

«Тепер мене вже знову розпинає органчик. Я сиджу цілісінький день за столом. Я наступив на горлянку і задушив усі мої пляни, всі мої мрії про п'єси, про мій рідний край, про Дніпро, і тепле повітря, і ніжні береги моїх річок, про вічне свято просторів.

«...А серце болить. І часто, йдучи від столу після цілого дня трудів, я озираюсь на зроблене — як його нікчемно мало.

«А втома така, неначе цілий день ворочав каміння в неспокої».⁹

Минає час, й історію життя Довженка, всупереч раніше опублікованому, поволі вигладжують, стинають гострі кути, так щоб забулися всі прикросі й поразки, яких зазнав майстер не з своєї вини, мовляв, попри дрібні непорозуміння, він мав усі можливості творчо працювати. Фарби на фільмі «Життя в цвіту» зблякли, і він давно зійшов з екрана. Й оповідають тепер нам «подобострастныє» соцреалісти, що нічого цього не було, що фільм був черговим Довженковим успіхом та й годі.

А тим часом ще в шістдесятих роках одвертіші автори писали про його слабості, зазначаючи, що продиктована

9. «Твори», т. V, стор. 269-270. Купюра в кінці першого абзацу цензорська.

позамистецькими втручаннями у працю режисера «компромісовість була чутливо схоплена глядачем і змусила його поставитися до картини стримано» (О. Мар'ямов). Та й сам Довженко ще в процесі довготривалих переробок назвав «Життя в цвіту» «твором-гібридом».

Відразу по закінченні «Життя в цвіту» Довженко написав за книжкою американської авторки Анабели Бюкар агітковий сценарій «Прощай, Америко!», але при самому початку роботи над ним фільм був знятий з продукції.

На цьому скінчилася режисерська робота Довженка.



Оповідючи в цьому короткому розділі життя Довженка від 1941 до 1949 року, я обмежився виключно ділянкою кіна, аби підсумувати його режисерську працю, бо з початком війни явився нам інший Довженко, який, як зважити на стан здоров'я, з подиву гідною працездатністю, крім режисерської і громадської роботи, писав статті, оповідання, робив заготовки до багатьох задумуваних літературних творів, написав кіноповісті «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», працював над «Зачарованою Десною», коротко сказавши, народився Довженко-письменник, якому присвячена друга частина цієї книжки.

ЧАСТИНА
ДРУГА

1

Війна. Під тягарем свідомости, що вона неминуча, підсоветська людина жила від перших днів по встановленні більшовицького панування. Кремлівські вожді боялися всього: своїх громадян, самі себе, а найбільше зовнішньої інтервенції, і загроза війни була улюбленим коником, на якому гарцювала більшовицька пропаганда. Якийсь час, особливо з 1930 року, великий державний монструм боявся маленької Польщі, як вогню. І не без підстав: хто знає, що було б, якби на провокативний постріл з гармати на польсько-українському кордоні, як на сигнал, спалахнула гнівом помсти зруйнована колективізацією вся Україна? Так думало багато радянських громадян, не знаючи, що Польщі було не до того: вона була заклопотана пацифікацією Галичини.

Нам, українцям, війна коштувала гекатомби людських жертв задовго до її початку: небезпекою капіталістичної інтервенції, і саме з Польщі, були мотивовані ще з двадцятих років ув'язнення, а з тридцятих і розстріли багатьох тисяч української інтелігенції, обвинувачуваних нібито в шлигунстві і спілці з закордонними інтервентами з метою відірвати Україну від Росії. Та не в останню чергу з тих самих мотивів нищено й українське село, що саме в кращій, економічно здоровій своїй частині було антирадянське. А тут уже йшлося про мільйони життів.

Реальністю стала війна з приходом до влади Гітлера в січні 1933 року. Свого часу пішло ворошиловське гасло «бити ворога на його власній території», про це співалося і в популярній під кінець тридцятих років пісні братів Покрасс: «Если завтра война...» У ній звучало запевнення про побиття ворога «малой кровью, могучим ударом». Але 22 червня 1941 захопило можновладців зненацька. Не тому, що не готувалися. Готувалися, ще й як; усе йшло на оборону, але безглуздо, з властивим країні найдосконалішого соціалістичного устрою неладом.

Довженко гостро відчував неминучість війни, передбачаючи несвітські її руйніницькі масштаби. Уже в січні 1935 року на ювілейній конференції діячів кіна він говорив про її наближення з усією відвертістю:

«Я не розкрию тут ніякої військової таємниці, якщо скажу, що через кілька років може спалахнути війна. Величезна світова війна, учасниками якої будемо ми...»¹

Три роки пізніше уже багато конкретніше в листі до В. Вишневського від 6 березня 1938:

«...Війна, страшна, неоявлена, в яку звалиться людство, близька. Вона вже почалася. Перед нею бліднуть усі історичні аналогії, як старі вицвілі олеографійки, й її потворному масштабові, очевидно, відповідають і потворні нарости пістряка на людському суспільстві, у людській душі [...].

«Як мені готуватися до участі у війні з моєю гівняною аортою (мені уже знову ходити трудно)? Тільки словом й екраном. Правда. А все таки шкода, що я постарівся і не можу бути таким універсальним, як ти».²

Як побачимо далі, неминуче наближення війни турбувало Довженка не лише з особистих мотивів: його мучила свідомість, що вона в першу чергу впаде страшною руїною на український народ, бож прийде з Заходу.

1. «Твори», т. IV, стор. 172.

2. «Твори», т. V, стор. 339. Текст першого абзацу утятий цензурою.

22 червня 1941 застало його в Києві, на посаді місцевого керівника Київської кіностудії. Але тепер, бодай на ближчий час, годі було й думати про кіно, бо невдовзі й кіностудію треба було евакуювати до Ашхабаду. Війна стала зворотним пунктом і в творчому наставленні Довженка: від самого її початку і дедалі більше він почав утверджуватися в переконанні, що рівно півтора десятка літ, відданих кінотворчості, були змарновані, бо головним його покликанням було не кіно, а література.

З властивим його темпераментові захопленням Довженко й віддається з перших днів війни літературній роботі. Спочатку, правда, це публіцистика, до якої він залюбки вдавався й раніше. До суто літературної праці дійде кілька місяців пізніше, а покищо вже 23 червня 1941 одеська «Чорноморська комуна» друкує Довженкову статтю «До зброї!» Яке популярне було його ім'я на той час на Україні, свідчить факт, що цю його першу воєнну статтю передрукувала київська «Пролетарська правда» й яких півтора десятка обласних газет.

Невдовзі почалася евакуація Києва, й уряд УРСР з усіма установами столиці переїздить до Уфи. Там опиняється й Довженко. А що одночасно пропаганда довбала, мовляв, Червона армія Києва німцям не віддасть, й евакуація простого люду теж відкладалася на останню мить, — батьків Довженкові вивезти з Києва не вдалося. На лихо він в Уфі захворів і, тяжко прибитий турботою за їх долю, писав до них у листі десь на початку серпня 1941:

«Дорогі мої старики!

«День і ніч тільки й думаю про Вас, як би позбирати Вас сюди до Паші (сестра Довженка — І. К.). Жалько, що я проболів місяць і не міг виїхати за Вами. Послав був декому телеграми, щоб одправили Вас самих, да, на жаль, Вас не могли, кажуть, знайти тоді. Ви тоді жили ще на дачі... Я послав прохання дати мені дозвіл на приїзд до

Києва. Якщо я його получу і буде можна приїхати, я обов'язково приїду...»³

Але всі заходи були марні, батьки лишилися в Києві, і старий Петро Довженко на вісімдесятому році життя помер 1942 року з голоду під німецькою окупацією. Син дізнався про це щойно після того, як радянські війська на початку листопада 1943 року вступили до Києва і він розшукав свою матір. Саме тоді, 26 листопада, він почав писати щоденник, другий запис у якому під датою 28 листопада присвячений батькові:

«Умираючи в Києві від голоду, од голодної водянки, нещасний мій батько не вірив у нашу перемогу і в наше повернення. Він вважав, дивлячись на колосальну німецьку силу, що Україна загинула навіки разом з українським народом. Він не мав надії зустрітись уже з своїми дітьми, що поневолі кинули його на поталу. Він думав, що ми житимем усе своє життя десь по чужих країнах. Так у тяжкій безнадії і помер у великих муках [...]».⁴

Мати Довженка пережила війну і померла 24 жовтня 1948 в Києві.

Але повернімося до перших місяців війни. В Уфі Довженко затримався через хворобу, про яку згадував у цитованому листі до батьків. Трохи видужавши, у вересні 1941 він вносить прохання до Комітету в справах кінематографії при Раднаркомі СРСР про допомогу переїхати до Ашхабаду, де опинилася Київська кіностудія, і в жовтні вже був там. Але про кіно покищо не було мови, а атмосфера для Довженка нестерпна була скрізь, так само й в Ашхабаді. Він метався, не знаходячи собі місця. Ось чому. Перший рік війни проминав під знаком хаотичного відступу Червоної армії, так що на кінець 1941 року майже вся Україна опинилася в німецьких руках, і Довженко боляче сприймав наростання у партійних і військових

3. Там само, стор. 346.

4. Там само, стор. 197. Абзац утятий цензурою.

колах ворожости, ненависти до українського народу за те, що українці, не хотівши класти життя за врятування сталінської імперії, масово здавалися в полон (про це не належало одверто говорити, але всі це знали), вірячи, як потім виявилось — наївно, що Німеччина несе їм свободу. Але ненависть до України плекалася не тільки за це: просто ще й за те, що вона вже не «наша», опинилася в чужих руках.

Довженкові нестерпні були ці розмови, і він з розпачу рвався на фронт. У лютому 1942 виїхав через Москву у прифронтову смугу до Воронежу. Характеристичний для його тодішнього настрою лист до дружини від 2 травня 1942:

«Пишу тобі з Воронежу, звідки днів через два-три, не більше, виїжджаю у напрямі Харкова, до фронту.

«Я в Ашхабад не повернуся...

«На днях я буду офіційно зарахований на працю в політуправлінні Південно-Західнього фронту.

«Я вирішив бути тут, а не в Ашхабаді і Ташкенті, залишивши їх Н. і його ґвардії. А я буду там, де змагається народ проти потворного смертельного ворога. Це рішення моє остаточне, хоч і як трудно часом і страшно, можливо, десь мені іноді довелось. *Як уже нема у них українського народу і не потрібно їм, бюрократам, українських кадрів, то не треба й мене. Я ліпше буду тут*».⁵

Цей лист говорить сам за себе і коментаря не потребує.

Варто тут занотувати, що саме на перші місяці 1942 року випадає початок літературної праці Довженка вже в повному розумінні цього слова. У цитованому листі він повідомляє дружину, що пише оповідання, уже написав «На колючому дроті» і пише ще двоє. Тут таки згадка, що пише «одну повість про своє дитинство». Її варто запам'я-

5. Там само, стор. 347-348. Підкреслення моє — І. К.

тати, бо мова про початок праці над майбутнім літературним шедевром — «Зачарованою Десною».

Разом з тим, як наростає захоплення літературною працею, Довженко зміцнюється в переконанні, що помилково змарнував найпродуктивніші роки свого життя на примхливу кінематографію з її технічно обумовленою недовговічністю. У наступному після цитованого листі до дружини, писаному місяць пізніше, 4 червня 1942, Довженко признається:

«...Не потрібна мені й кінематографія з її дрібними, порожніми, нікчемними людьми без роду, без племені, дрібних і в загальному дурних чи недоумкуватих ділків.

«Я твердо вирішив. Як у мене вистачить сил ще, усі їх віддати на щось міцніше й довговічніше, розумніше, ніж кіно з його ефемерною, ілюзорною скороминучістю.

«Я буду писати про страждання, і героїзм, і трагедії свого народу. Багато передумав, багато накреслив і безумовно щось та зроблю хоч перед моєю смертю [...]»⁶

Забігаючи наперед і перегортаючи записні книжки й щоденники Довженка за наступні роки, натрапимо ще не раз на вислови переконання кинути кіно і цілковито віддатися літературі. Один приклад, де ця думка висловлена найповніше. Щоденник, 7 листопада 1945:

«Основна мета мого життя зараз — не кінематографія. У мене вже немає фізичних сил для неї. Я створив жалюгідно малу кількість кінофільмів, вбивши на се весь цвіт свого життя, не по своїй провині. Я — жертва варварських умов праці, жертва убожества і нікчемства бюро-

6. Там само, стор. 349-350. Текст і тут утятий цензурою. Уриваючи й сам на цьому місці, передбачаю можливі закиди в маніпуляціях Довженковими текстами, бо далі йде запевнення у вірності Ленінові й Сталінові. Алеж це очевидна данина цензурі, і вартість таких запевнень легко зрозуміти, коли пригадати, що за війни величезні штати «особых отделов» не пропускали без контролю жодного листа.

кратичного, мертвого кінокомітету. Знаю, що не повернуться назад літа і що нічим уже їх не догнати. Тому, спохватившись лише зараз і думаючи про марнотратство часу і сил в кіно, я не до кіноплівки, химерної целюлози, звертаю свій духовний зір. Я хотів би вмерти після того, як напишу одну книжку про український народ. Коли я оглядаю межі сієї книги, сусідні, так би мовити, її держави, я бачу Дон-Кіхота, Коля Брюньйона, Тіля Уленшпігеля, Моллу Насреддіна, Швейка. Я думаю про це вже років п'ять, шукаючи форми. І часом вже здається мені, що я знаходжу форму. Я хочу так її написати, щоб вона стала настільною книгою і принесла людям утіху, відпочинок, добру пораду і розуміння життя».⁷

Як бачимо, «думаю про це вже років п'ять» — приблизно відповідає висловленому в нашому твердженні про навернення Довженка до літератури на початку війни. Але цей великий його задум не здійснився. Не ті були часи. Ніякий геній, у тому числі й Довженків, не зміг би пробити бетонну низьку стелю, яка душила й рівняла всіх по найнижчому, по графоману. Конечно ж було писати так, за Довженковим таки висловом, «як усі», тобто удушити й знівелювати в собі творчу індивідуальність.

А проте й за цих обставин Довженко зробив більше, ніж будь-хто інший з його літературних колег. І хоч ніщо з задуманого не здійснилося, і не позбувся він остаточно кіна, і не написав тієї великої книги «про український народ», — у тому, що й устиг зробити, здебільша фрагментарному, залишив велику спадщину, яка вже увійшла у безсмертний фонд української літератури.

Побіжно тут зауважимо, що на фронт Довженко прибув без жодного військового звання. Щойно пізніше йому присвоєно рангу полковника інтендантської служби і приділено до політуправління Південно-Західнього

7. Там само, стор. 224.

фронту інструктором газети «Красная армия». У ранзі полковника він і пройшов усю війну.

Ще в 1942 році, поминаючи газетні статті, які часто формою теж наближалися до оповідань, він написав, крім згаданого «На колючому дроті», оповідання «Незабутнє», «Відступник», «Ніч перед боєм», «Перемога» й ін.; у 1943: «Мати», «Тризна», «Федорченко»; ще кілька до кінця війни і по її закінченні. Покищо ми не диспонуємо точними даними, бо не виключена можливість, що не всі Довженкові оповідання надруковані, щось може бути заховане в московському архіві. У найповнішому п'ятитомовому виданні «Творів» їх дев'ятнадцятеро.

Працюючи за методою заготівлі до літературних творів окремих фрагментів, епізодів, Довженко розпочав свою першу записну книжку, більш-менш з перших тижнів 1942 року, бо по кількох не датованих записах перший далі позначений 6 березня того року.

Три такі записні книжки за 1942-43 роки, що постали правдоподібно як підготовні матеріали до повісти «Україна в огні», і шість з матеріалами до «Поєми про море» (1952-56), повтинані й пильно процenzуровані, з купюрами опубліковані в п'ятому томі «Творів». Те саме зроблено і з щоденником, що містить записи від осені 1943 року до кінця Довженкового життя.

Змістом одне й друге мало чим різняться. Це спостереження з війни, жанрові сценки, портретні зарисовки, часто закінчені маленькі оповідання. Багато з того увійшло до своєрідного жанру, що є винаходом Довженка, кіноповістей і мало увійти до тієї великої книги про український народ, якій Довженко хотів дати назву «Золоті ворота». Поза тим багато автобіографічного, особливо в щоденнику.

З уваги на винятково велику літературну вартість цієї частини літературної спадщини Довженка, якою він, якби нічого більше й не написав, увійшов би в українську літературу, як безсмертно увійшла в французьку самими

листами мадам Севіньє, ми й почнемо огляд його літературної творчости з записних книжок і щоденників.

Вище згадано, що війна страшна була Довженкові не так особисто, як загрозою знищення українського народу і по закінченні її помстою за те, що Україна побувала під німецькою окупацією. У цитованому листі до дружини від 4 червня 1942 року він писав про величезні зміни, що зайшли з початком війни в його житті. «Вони навалилися на мене якимось, либонь, раптово, і я не звільнюся вже від них, як видно, до смерті. Що ж це таке? Це, дорога моя Юлюшо, ті небувалі страждання, які впали на нещасну голову мого народу, в яких народ, як видно, загине. У кожному разі, загине його понад половину, решта буде або каліками фізичними, або духовними, або неповноцінними підозрілими елементами за те, що не виїхали з Н. Н. в Азію за відсутністю чамайданів. Те, про що я дізнався, наповнило мою душу такою печаллю, що я часом ніби задихаюся від неї...»

Беручи так близько до серця болі свого народу, Довженко так яскраво відтворив свою добу, зокрема останню війну з її наслідками, що майбутні покоління без знайомства з його щоденниками і записними книжками не змогли б зрозуміти моторошну безодню, в яку кинула Україну ця війна і наступний за нею більшовицький терор.

Висловлена в цитованому вище з чорним гумором «провина», що вся Україна не могла евакуюватися за браком «чамайданів», не раз повторена в записних книжках і в щоденнику й увійшла ще в інші твори

«Левко Цар (прізвище персонажа, часто вживане в Довженкових нотатках — І. К.) — які страждання. Яка пекельна мука... А ще ж подумати, що прийдуть наші і найдеться і в нас молодчик, не один, що, не розібравшись ні в чому і нікому й нічому не вірячи, почне знущатися наді мною, слугою, мовляв, Гітлера був. Сякий-такий, мовляв, не втік на схід.

«А як же утечеш? Не вистачило б чамайданів на всі на тридцять мільйонів». ⁸

Це один образок плеканої помсти Україні при втечі перед німцями:

«— Здрасте, товариші. Як колгоспна жизнь? Як працюєте? — спитало г... собаче, голопуцьок N., вїхавши в село при відступі з Києва. Він випіз з машини весь в новому.

«— Так. Та так робиться ось, як бачите. А от чого це ви, такі молоденькі та новенькі, та наче не туди їдете?

«Голопуцьок зразу ж примовк і зник у машині.

«— Ви знаєте, я нарвався на бандитське село, — говорив він увечорі десь у штабі. — Вони всі ждуть німців. Всі залишились там і ждуть. Ну, нічого. Ми ще повернемось» (там само, стор. 41).

Розмови на мотив помсти з рефреном «ми ще повернемось» боляче разили Довженкову душу, і такі сценки він ще й ще раз нотує в записних книжках. Його думки часто висловлюють кольоритні персонажі, як от чудово обіграні постаті двох дідів — Савки і Платона, що перевозять на човнах через Десну розпорошені рештки червоного війська, що панічно втікає від німців. Ці діди увійдуть потім в оповідання. Вони з почуттям власної гідності і типово українським гумором кепкують з боягузів та їх погроз помститися після повернення:

«Оце недавно перед вечором одну партію віз. Так одно, таку його мати, вроді оцього, що в очках, теж у новому, так ще револьвер витягло та кричить: вези, каже, скорее, націоналіст, а то застрелю. Їй-бо, правда. А в самого руки тремтять і очі викорячені, повіриш, ну як ото у носіра або в краснопірки од страху. От так людина.

«— А, чорті-що!

«— Еге. А один шинелю давав і нові чоботи. Що ж ти, кажу, казенне імущество роздаєш? Дак розсердився да

8. Там само, стор. 16-17.

почав по матушці: я, каже, вас, контрреволюціонерів, мільйон розстріляю, як вернуся! Отакий блазень, ну ти подумай! О, здорово гупає. Скоро, мабуть, появиться герман.

«— Да, бояться. А не знають того, трясця їх матері, що вже кому на війні судилося вмерти, так не викрутиться. Не здожене куля, здожене воша, а війна своє, казав той, візьме» (там само, стор. 54-55).

Тут варіант з обвинуваченням у націоналізмі, на яке не диво, що Довженко був чутливий, бо все життя зазнавав його й на собі.

Передбачаю й тут, що якби на цьому й зупинитися в огляді Довженкових нотаток за 1942-43 роки, суворий читач, заходившись переглядати цитоване, може закинути авторові, що він пересмикує, тенденційно оминаючи нотатки з висловами офіційного советського патріотизму, цілковито в партійному дусі. Правда, цього не треба замовчувати. Є багато й такого, є й про партію, і про «дружбу народів», і всяке інше з «бльокнота пропагандиста». Але цитувати його не треба. Не задля бажання причесати Довженка, а просто тому, що не в цьому він справжній. Це — кесарева, деклямації, за які сором лягає не на Довженка, а на деспотію, що вбиває талант, змушує фальшивити.

Справжній Довженко не в цьому. Він відрізняється від багатьох інших тим, що ціною нелюдських зусиль і власного життя не здавався, щоб його доби́ли, і ніколи не дійшов того, щоб утопитися в фальшу, у його творах, попри інше, є «чисте золото правди». Усе залежить від підходу до нього. Як він сам казав: «Двоє дивляться вниз. Один бачить калюжу, другий зорі. Що кому».

Довженко сам умів бачити зорі в калюжі, і як правильно читати його записні книжки в воєнного часу, відкриється образ поруйнованої України, не показаний з такою силою в жодному великому обсягом творі нашої літератури. Це достоту енциклопедія страждань україн-

ського народу тих літ. Тут і німці, що все плюндрують і без кінця їдять, як сарана: «Нашествіє пацюків і мишей»; і образ руїни, часто ляпідарно висловлений улюбленим у Довженка зособом контрасту: «Солов'ї щебечуть, заливаються в садках по всім селу, а села нема»; й українська жінка, що винесла на своїх плечах весь тягар війни: «Велика і надзвичайна тема — українська жінка і війна. Хто виніс і винесе на своїх плечах найбільше лиха, жорстокости, ганьби, насильства? Українська мати, сестра, жінка, улюблена».

І все в конкретних образах, на кілька рядків, в яких часто більше змісту, ніж у великій повісті. Ось упіймали парубка і поспішають розстріляти як шпигуна. А він «увесь час хотів плакати і всю силу потратив на те, щоб стримати плач, і не стямився, як його уже й розстріляли і пішли далі. А прибігла мати — і все життя буде тепер плакати і до смерти не визнає, за що ж його вбили свої люди».

Сповнений болем за долю свого народу, Довженко безпальний у сатиричних образах паразитів, байдужих типів партійного чиновництва:

«Зобразити [...] товсту, жирну постать "журналіста", якому, по суті кажучи, все одно, що і як, для якого український народ — це лише категорія кон'юнктури, який не любить і ніколи не любив народу і чужий народу. Це воша. Вона невдоволена тим, що ми взимку мало просунулись вперед... А піди посунься сам, падлюка» (у квадратних дужках витяте цензурою).

Доводиться дивуватися не сказаному в Довженка з чужого голосу, а тому, скільки він зумів за тих умов сказати страшної правди. В умінні схопити й віддати словом образок дійсності так, що він вражає читача більше, ніж саме життя, Довженко дорівнює Стефаникові. Як і в Стефаника, в нього трагічне часто набирає гумористичного забарвлення, чим, однак, трагізм ситуації не послаблюється, а, навпаки, поглиблюється.



О. Довженко на початку війни

Так бачити життя і жити болями своєї країни могла лише людина великого серця, яка почувала себе неподільною часткою свого народу. Вона під тиском обставин могла поступатися насильству, але її не можна спокусити на зраду жодним лакомством. Такий був Довженко.

Майстер патетичного слова, він умів з граничною простотою висловити власні почуття любови до своєї землі. Третя його записна книжка з воєнних часів була розпочата пізнім літом 1943 року, коли в зворотному русі фронту радянські війська наближались до України. Довженко тоді був при штабі фронту, яким командував генерал Ватутін, а комісаром у нього був Микита Хрушов, який виступає в далі цитованому під криптонімом М. С.:

«— Александр Петрович! — гукнув мені М. С., коли машина спинилася біля великого красивого яру.

«Я підійшов. Привітався з командуючим Ватутіном, що стояв над яром з картою в руках.

«— Вот начинается Украина. От этого яра Украина, — сазав М. С.

«Я подякував йому тихо. Я не впав на рідну землю на коліна, не заплакав, я мовчав. Передо мною була рідна моя земля, неорана, засмічена, з сплюндрованими селами. Земля завойована, одвічна моя полонянка. Скрізь жінки. Одні жінки та діти і де-не-де чоловік, трухлявий, худий, згорблений, забитий і неначе хворий».

Це справді сказане просто, але з такою простотою, від якої тягне морозом по спині. Такий Довженко у записних книжках і щоденниках. Перейдімо до його оповідань.

Писані тоді ж, як і коментовані записні книжки, вони такі самі й змістом. Зважмо, що для того, щоб їх друкувати, треба було писати в дусі советського патріотизму для піднесення бойового духу вояків. Так вони й писані, і сьгоднішнього читача, який не зважатиме на ситуацію автора і не відчує підтексту, багато чого в них разитиме неправдоподібністю.

Одне з перших і з усіх поглядів «правильне» оповідання «Відступник». Як коротко оповідати, відступником названий червоноармієць, що здався в німецький полон, щоб повернутися додому. Але село його не приймає, і рідний батько власною рукою виконує вирок смерті.

Сюжет міг бути навіяний «Тарасом Бульбою», але зовсім не та була ситуація. Знаємо, що таких «відступників» були не одиниці, а мільйони, і ніхто їх не судив батьківським судом, бо в небажанні класти життя за Сталіна не було зради. Була трагедія цілого народу між двох ворожих сил без вибору: або гинути за Сталіна, або під німецькою окупацією чи в таборі полонених з голоду. Цю безвихідь Довженко добре знав, але й він не мав вибору. І бували випадки, коли в фальшу сідав так низько, як й інші, як Юрій Яновський у «Київських оповіданнях». Але на відміну від інших важко переживав свої падіння й умів підноситися.

Оповідання «На колючому дроті» писане тоді ж таки, разом з «Відступником». І про те ж саме, але вже в іншому аспекті. Це оповідання увійшло потім до повісти «Україна в огні». Воно також зовні зовсім «правильне».

На колючому дроті табору полонених зійшлися двоє: командир партизанського загону Петро Чабан, якого схопили німці й кинули за дрот, щоб наступного дня розстріляти, і колишній куркуль Максим Заброта, що повернувся з заслання і в німців на службі охороняє табір. Вони зчепилися через дрот і виказують один одному свої кривди. Врешті, «правильно» й закінчується оповідання: їх боротьбу вирішує наскок на табір партизанів; Чабан одним ударом убиває Заброту і разом з усіма полоненими відходить у партизанський загін за Десну.

Але сенс оповідання не в цій «правильності», бо логічний наголос падає на інше. Довженко, як жоден інший український письменник, умів через фальшиву приписану правдоподібність винести наверх хвилюючу трагічну

правду. І в таких випадках на повну силу говорить у нього підтекст.

Справді бо, обидва смертельні вороги, що б'ються на колючому дроті, належать до того самого народу; вони не просто людські одиниці, бо в їх постатях уособлено поділ усєї України на ворожі табори, приречені долею на ненависть і самознищення за інтереси ворожих їм сил. Бійка Чабана з Забродою відбувається на тлі пісні полонених, що співають «про горе чайки-небоги, що давно-давно колись вивела була чаєнят при битій дорозі... Як билася чайка об дорогу, як припадала вона до сирої землі, як жалібно благала співців подорожніх: "Ой верніть мені чаєнята, я їх рідна мати"».

Далєбі ясна метафора: в українських народних піснях чайка символ України, що побивається за своїми пропащими дітьми. Під цю пісню й відбувається суперечка Чабана з Забродою. «Довго говорили вони на колючому дроті. Говорили про владу, про землю. Говорили про куркулів, про заслання, про страждання на чужині, про голод, про смерть, про зради.

«Вони плювали один одному в очі Сибіром, і стражданням, і голодом, і смертю. Вони плювали один одному в лице Гітлером, німецькими пожежами, шибеницями, рабством і шаленою ненавистю до Гітлера усього світу. Ненависть розбушувалася в їхніх полум'яних душах і виривалася з них страшенними вибухами одна проти одної.

«...Вони то відходили один від одного, то сходилися зовсім близько, і промовляли один до одного, і знову хапали один одного, і вдивлялися один одному в блиск очей і зубів у темряві. Вони давили один одного і притискали груди і голови до дроту, і колючий дріт вгрузав у їхні чола, і кров стікала з них, і ненависть, і пристрасть».

Розмова на колючому дроті триває довго, і стається так, ніби учасники діялогу вириваються з-під партійного

контролю: автор, а за ним і читач ніби забувають, що партизанський ватажок Чабан має бути «позитивним», а німецький вислужник Заброда — навіки проклятий зрадник. Ні, в його жалях і прокльонах сталінським голодом, і засланнями на Сибір, і стражданнями на чужині звучить та сама, рівна правда, що й у Чабанових прокльонах Гітлером з його шибеницями. Та й Гітлер тут — не просто Гітлер, він «Гітлер усього світу», узагальнений деспот, під якого можна підганяти й Сталіна. І тоді читачеві, незалежно від тенденції, якої назверх зобов'язаний триматися автор, постає перед очима істина, що далеко виходить за межі конкретної дії, — істина, що дихає історичною долею України.

Відповідний трагічному дійству і музичний супровід у пісні про чайку. Моторошно звучать уболівання за пропащими дітьми чайки і відповідь їй:

Не вернемось, чайко, ти матінко наша.

З'їли твоїх чаєнят, добра була каша.

Слався над табором цей «тихий чумацький реквієм. Невмирущий голос сивих століть лунав у темряві над терновими дротами...»

Чи так умисне комбінував Довженко? Ні, феномен далеко складніший: така особливість його таланту, що інакше він і не міг, як кожного разу через конкретно минуще бачити, відчувати й адекватно віддати «невмирущий голос сивих століть». Хвилює він, цей голос, нас тим, що плине з розтерзаної болем душі, і читач, уже настроений на ту саму хвилю, свідомо чи в імлістих глибинах підсвідомого, чує відгомін княжих усобиць, і Руїни, і розбрату сімнадцятого року, наслідком чого, всього разом, стали ці двоє в трагічному поррахунку на колючому дроті.

За всієї глибини переживання трагічного Довженка ніколи не покидало почуття гумору. Типове з цього погляду оповідання, написане 1943 року, «Тризна». У

ньому особливо яскраво впадає в око споріднення з романтичною прозою Гоголя. Оповідання й починається заспівом, на подобу облоги Дубного з «Тараса Бульби»:

«Стий, Лук'яне! Бережись!»

«Не потурай гарячому свому серцю!»

«То не батько й мати дивляться на тебе з вікна!»

«То ворожі кулемети у твоїй хатині, і вже біжать до них вороги!»

«Вони вже ціляться в тебе, Лук'яне!»

«Забирай вліво ескадрон, вліво приймай, через дядьків город!»

Та Лук'ян, що в зворотному русі фронту доскочив радості відбити від ворога рідне село, не послухав перестороги автора і впав разом з двома десятками товаришів перед батьківською хатою. А коли фронт трохи пішов далі на захід, село влаштувало поминки по загиблих.

Певно ж, такого й не було, як не могло бути, зовсім ясно ж, вигаданої розмови на колючому дроті: хто тоді подумав би серед руїни, цілковитого спустошення й голоду про поминки. Не було ж чим поминати! Але Довженко — романтик, і в його неправдоподібному парадоксальним чином куди більше правди, ніж у правдоподібному якогось соцреаліста. Він умів узагальнити конкретне сучасне з далеким минулим, щоб серед лиха нагадати про перемогу життя над смертю. Тож:

«Споконвіку так ведеться, що живій людині на могилках їсться особливо смачно. Всяка добра страва і всякі напої на могилках набувають чомусь особливого смаку. Життя тоді тихо панує над небуттям...»

За добрим звичаєм спочатку на поминках говорили про загиблих, хто в якому ділі за життя мав хист. «А коли добре підпили, почали говорити весело, хто з небіжчиків чим був смішний, хто як лякався чи хто як лаяв німців перед смертю». Не без глуму з колгоспних порядків весело говорили про «заслужену корову республіки» Маньку, яку тут і їли на поминках; про колгоспного

пасічника Данила Годуна, а особливо сміху було з сільського критника Сахрона, що поліз на хату з кропилом, щоб не загорілася від набоїв. «Коли ж великий бризантний снаряд як улупить у стріху, — розповідає самовидець. — Дивлюсь, летить Сахронова свитка й штанина уже без Сахрона, а самого Сахрона нема. Незвісно, куди й дівся». І всі з цього випадку весело сміялися.

У суворого реаліста може закрастися сумнів, чи доречний сміх на свіжих могилах, й один нерозважний критик справді закинув Довженкові саме на прикладі «Тризни» брак почуття міри, кажучи, що він «передав куті меду»: «Наприклад, в оповіданні "Тризна", змальовуючи поминки у звільненому від фашистів селі, письменник мав намір показати "щось величне", дати відчуття безсмертя народу, його тисячолітнього оптимізму і життєздатности. Деяка умовність ситуацій, постатей тут загалом виправдана задумом. Але ніякою умовністю не можна пояснити такі, приміром, деталі: на обіді бійці і колгоспники "поминали убитих і говорили про них добре і часом *смішне* (!?). Хто як лякався, як тікав, як стояв на ослоні з петлею на шиї і що говорив"».⁹

Помилка критика в тому, що він прикладає до Довженка-романтика критерії соціалістичного реалізму, тим часом метода письменника в рамки реалізму, а вже й поготів соціалістичного, не вміщається. Будуючи твір на конкретному матеріалі, Довженко, за його власним висловом, виходив «на високу гору», щоб звідти «глянути на Україну», і тим робом бачив, як скороминуще конкретне утривалиться в історії і буде бачене не лише сучасниками, а й їх нащадками. У такій проекції з великої дистанції його мистецька правда триваліша й глибша від емпіричної

9. Юрій Барабаш, «Чисте золото правди. Деякі питання естетики і поезики О. Довженка». Київ, 1962, стор. 41. Підкреслення і знаки здивування в оригіналі.

правдоподібності, хоч реалістові й здаватиметься неправдоподібною. Тому сперечатися про Довженкове почуття міри в оповіданні «Тризна» так само безглуздо, як про правдоподібність гоголівського твердження — «редкая птица долетит до середины Днепра».

Власне почуття міри Довженко засвідчує в кінцівці оповідання, настроюючи читача на сприймання сучасності з часової дистанції:

«Довго ще точилася бесіда, поки не стихла. Помалу розійшлися непомітно і, де хто міг, послули. І стало тихо-тихо навкруги. Тільки далеко десь за річкою гули гармати та одинокий Демид Бесараб глухо ридав під вишнею по своєму сину, затуляючи старою шапкою ридання...»

Тут уже все в минулому, тільки батькова туга за втраченим сином Лук'яном одвічно та сама, незалежно від того, на яких війнах гинуть сини; так тужать, тужили і будуть тужити за всіх часів жінки й матері, несучи тягар війни на своїх плечах.

Так одвіку однаково прощаються дівчата з нареченими, випроваджаючи їх на війну, як Олеся в Довженковому оповіданні «Незабутнє»:

«Не побігла Олеся за Василем у далекі краї. Не було в неї ні фібрового ширпотребу, ні компаса, — нічого для дороги. У неї була хата, земля, квіти і дорогі могили батьків».

«Фібровий ширпотреб» (усе ті самі «чамайдани», за браком яких не могла піти в евакуацію вся Україна) і компас — тільки й того, що говорить про конкретну сучасність, скороминушу в цих аксесуарах порівняно з вічним, що втілюється в землі, квітах і могилах батьків.

Саме через цю прикмету — бачити життя народу в безмежному плині часу, кожен Довженків твір містить у собі глибокий підтекст. При тому, люблячи свій народ, милуючися його вітальною силою й одвічним оптимізмом, Довженко не ідеалізує його і не оминає нагоди з погідним гумором згадати й про його вади, як в оцій

влучній характеристиці наших національних слабостей з оповідання «Перемога» (1942):

«...Так уже створено нашу людину. Всім наділила її природа. І силою, й відвагою, й добротою, і благородством душі, та є в неї часом одна хвороба — не скрізь вистачає їй вправности, наполегливості завершити добре розпочату справу. Немає ще в неї іноді культури розрахунку. Не любить вона точности. Не любить секунди, сантиметри. Від легкої звички до неосяжних можливостей не завжди у неї справний годинник, і колесо, казав той, не завжди кругле».¹⁰

Довженка не любив за його безнастанні ухили в націоналізм. Але не тільки за це. Більшовицькі володарі його не любив і навіть боялися, як вони бояться всього, що не вкладається в їх власне світосприймання. Їх лякав відмінний від їхнього Довженків погляд на життя, навіть якби про націоналізм не було й мови. Той погляд, яким письменник схоплював одночасно минуле, сучасне і прийдешнє. У них самих не було минулого, і вони, не визнаючи за своє, минуле нещадно руйнували, але свідомо чи підсвідомо відчували, що не мають і майбутнього. Вони живуть ментальністю ефемериди, сьогоднішнім днем, за девізою: *après nous le déluge*, і бояться кожного, хто іншими очима дивиться на світ. Тому їм потрібне було Довженкове слово, коли валився фронт і вони панічно боялися власної загибелі, але щойно повернуло на перемогу, як вони його вже не потребували і почали одверто переслідувати.

Вони діяли звичаєм примітива, який має інтуїцію бодай на те, щоб почути, що небезпечно йому, навіть як він не зміг би цю небезпеку схопити інтелектом. Ось характеристичний запис у Довженковому щоденнику від 14 серпня 1945: він зустрів у Москві на вулиці актора-естрадника, у програмі якого більше року «коронним номером»

10. «Твори», т. I, стор. 135.

було оповідання «На колючому дроті». І от у Дніпропетровському й інших містах України читати його забороняли. Без пояснень. Просто посилаючися на те, що читати Довженка заборонено взагалі.



А. Малишко, А. Головко, В. Сосюра, О. Довженко, М. Рильський, М. Бажан на фронті (1943)

2

Виїхавши на фронт на початку травня 1942 року, Довженко пробув там шість з половиною місяців і з уваги на стан здоров'я повернувся на якийсь час до Москви. На кінець 1942 — початок 1943 фронт зупинився з тенденцією до зворотного руху на захід. Москві вже давно не загрожувала небезпека опинитися в німецьких руках, і ЦК КП(б)У ухвалив частину Київської кіностудії перенести з Ашхабаду до Москви, призначивши Довженка її мистецьким керівником, головним завданням якого була праця над закінченням хронікального фільму «Битва за нашу радянську Україну».

Протягом 1943 року йому довелося побувати на фронті ще кілька разів. Як згадано вище, він у супроводі Хрущова був свідком повернення Червоної армії на українську територію: 12 серпня «був кілька годин на околиці Харкова біля ХТЗ у бою» («Твори», т. V, стор. 69). Там само запис у вигляді нумерованих тез, видно, як заготовка до майбутнього опрацювання, з настроєм розпачу від спустошення: «Руйнація. Все розбито, попалено, розкидано — неначе рука смерти торкнулася нашої землі. Трупи німців, бомби». Тоді ж таки брав участь у складі «Надзвичайної комісії» для розслідування німецьких злочинів при розкопах масових могил у Харкові; 6 листопада разом з військами Ватутіна увійшов до Києва, де розшукав свою матір.

І попри цю рухливість, поганий стан здоров'я, витрату часу на викінчення фільму «Битва за нашу радянську Україну», попри статті й оповідання, Довженко того ж таки сорок третього року закінчив повість «Україна в огні». У світлі дальшої історії цієї повісти буде ясно, що й бажання бути на фронті, щоб усе бачити на власні очі, і заготовки записних книжок (та й оповідання також) — усе було підпорядковане одній меті: дати твір одночасно українською й російською мовами, який став би, як Шевченкове слово, на сторожі українського народу перед хвилею, що котилася тепер зі сходу на захід, загрожуючи помстою всім, хто побував під німцем. Здійснювалася мрія тих, що вигукували: «Ми ще повернемося!», і треба було упоратися з «Україною в огні», ще заки лявіна злої помсти розлілється по всій Україні.

Чи усвідомлював собі Довженко, що його «Україна в огні» «зовсім не сумірна з руслом, виструганим для літератури того часу» (Євген Сверстюк), і що «практичні бачили в цьому творі крок до самогубства автора» (теж Сверстюк)? Не знати, може, й не замислювався над цим, але напевно знав, що ніхто не насмілиться взяти на себе відповідальність за друк такої книжки, і треба було починати з самого верху, від Сталіна. «Вождь» і був першим читачем «України в огні».

Зваживши на все сказане, легко зрозуміти, що Довженкову «Україну в огні» треба бачити в якихось інших вимірах, бо прикладання звичних літературних критеріїв показало б її в кривому дзеркалі. Вистачить уявити собі, що, йдучи з рукописом до Сталіна, треба було орієнтуватися, бодай частинно, і на смаки недовченого семінариста. І це слідне з перших рядків повісти. У ній суміш банальностей з писаними кров'ю, художньо великими силою людської правди діялогами, батальними картинами, гідними пера Гоголя.

Повість починається заспівом, як до колгоспника села Тополівки Лавріна Запорожця з'їхалася в гості вся

родина. Під пісню матері «Ой піду я до роду гуляти...» автор представляє Лаврінович дітей: один син — Роман Запорожець, «п'ятитенант прикордонних військ»; другий — Іван, воїн, теж артилерист «з прикордону»; третій — Савка, «славний чорноморець»; четвертий — Григорій, «майстер урожаю», агроном; п'ятий — Трохим, просто хлібороб; а шоста — дочка Олеся, «всьому роду втіха». Та гостина раптово закінчується сумним прощанням: почалася війна.

Це звичайний соцреалістичний штамп. Можна уявити собі, як важко було Довженкові, естетові, вразливому на фальш, писати такі банальності, але через них треба було переступити, щоб розповісти, як панічно втікала Червона армія на схід, полишаючи Україну на поталу німцям; як господарювали німці на окупованій землі; врешті, як повернулися «наші» переможці.

Тут і там натрапляємо в повісті на знайоме вже з записних книжок, і майже в повному вигляді до неї увійшли оповідання тих років: «Незабутнє», «На колючому дроті» і «Перемога».

Довженко ніби все зробив, щоб прикритися советським патріотизмом. Він, як це видно з заспіву, не шкодував фарб, малюючи ідилічний колгоспний «рай», і німецькі звірства, і героїзм переможців, але не міг увести в оману Сталіна: жахна правда про советчину й людей, на яких вона тримається, лізла з усіх сторінок повісти. І Сталін її заборонив.

Та заки піде мова про те, чим Довженко не догодив Сталінові, погляньмо на дальшу історію повісти, вона варта цього.

Коли по смерті Сталіна почали друкувати дещо, доти не відоме з творів Довженка, про «Україну в огні» довго не було й згадки. Аж нарешті «Літературна Україна» від 28 грудня 1962 року вмістила один фрагмент з неї з такою оптимістичною приміткою:

«Тепер, коли настала можливість надрукувати "Україну в огні", яку свого часу заборонив опублікувати Сталін, українська та й вся радянська культура збагатиться ще одним невмирущим шедевром».

Передчасний оптимізм. Щоправда, повість надрукували у п'ятому томі творів, що вийшов у 1966 році. Теж з приміткою, але дещо іншою: «Кіноповість "Україна в огні" друкується з деякими скороченнями». Що криється за цими невинними «деякими скороченнями», ясне й так, але маємо щасливу можливість це перевірити, що й зробимо далі. А покищо сконстатуємо факт, що, всупереч твердженню коментатора й упорядника цього тому С. Плачинди («Твори», т. V, стор. 537), який запевняє, що партія, «подолавши культ особи, повернула народові багато цінних художніх творів, несправедливо замовчуваних раніше», у тому числі й «Україну в огні», всупереч його оптимізму, після 1966 року повість вилучають з ужитку випробуваним способом замовчування. Доброю ілюстрацією на це є книжка Миколи Куценка «Сторінки життя і творчості О. П. Довженка». Цей автор поклав багато праці, щоб списати хроніку Довженкового життя, але чомусь серед далеко менш істотних подробиць 1943 року у нього й згадки немає про «Україну в огні» і про сталінську заборону. Очевидно, цю подію він оминув не з власної ініціативи. Десь у вищих інстанціях ухвалено: хай забудеться і «Літературна Україна» і п'ятий том «Творів» — Довженко «України в огні» не писав; хай вона зникає з його біографії, як «Собор» з Гончаревої.

Чим же Сталіна так розгнівала повість Довженка, що він назвав її націоналістичною і заборонив? Скажемо одверто: хоч і сам Довженко боронився проти цього обвинувачення, «Україна в огні», як користуватися термінологією теперішніх докторів і кандидатів філологічних наук, справді націоналістична, бо в ній неприховано висловлена щира синівська любов автора до своєї батьківщини України. І ще сказано багато такої неприкра-

шеної правди, якої тепер так само не можуть стравити, як і тоді, за Сталіна; вона пече їм руки, і вони дмухають на неї, як гоголівський чорт на місяць.

Ось дві перелякані дівчини рвуться до кабінету районного голови, щоб довідатися, чи червоні залишать місто і що їм самим робити. А той от-от сам накиває п'ятами, але, призвичаєний до щоденної брехні, бундючно відповідає: «Це місто ніколи не буде зайняте!»

І тут явиться нам справжній Довженко: у таких випадках він не любить неясностей і використає нагоду, щоб виписати до найменших деталей типовий портрет людини, виплеканої радянським режимом. Розмовляє голова з дівчатами, «рвучи на дрібні шматочки якісь секретні папери. Він був великим любителем різних секретних паперів, секретних справ, секретних інструкцій, постанов, рішень. Це возвишало його в очах громадян міста і надавало йому досить довгі роки особливої респектабельності. Він засекретив ними свою провінціяльну дурість і глибоку байдужість до людини. Він був позбавлений уяви, як і всяка людина з сонним в'ялим серцем. Він звик до своєї посади. Йому ніколи не приходило в голову, що, по суті кажучи, єдине, що він засекречував, це була його засекречена таким чином дурість» («Твори», т. V, стор. 415).

Ну, кому приємно тепер таке згадувати: що рвали секретні папери й палили архіви, аж дими стояли над містами, а громадянам відповідали: «Це місто ніколи не буде зайняте!» Читайте ліпше історію Великої Вітчизняної, не було такого: усе йшло за пляном, героїчно не тільки перемагали, але й відступали.

А теперішні? Хіба не вкладеться кожен номенклятурник у так докладно виписаний у Довженка портрет районного голови? Як же їм не взяти під замок Довженкову «Україну в огні»? Таж там кожна сторінка дихає колючою правдою. Хіба ж під натиском німців не втікали пани, рятуючи

свою шкіру, і не плювали на благання поранених бійців підвезти, як оці в Довженка:

«— Вперед! — весело махали руками воєнторгівці. Вони були раді, що відїжджають з небезпечного міста на схід ще за одну ріку, що машина справна, що шофер, який лежав під машиною голічерева, цілих шість годин колупаючись, від чого всі вони трохи не збожеволіли, все ж таки машину осідлав. Душі у людей були маленькі, кишенькові, портативні, зовсім не пристосовані до великого горя» (там само, стор. 413-414).

Багато Довженкових спостережень маркують радянське суспільство як хворе і кожного разу б'ють по найбільочішому. Ось німецький комендант повчає свого сина:

«...Людвігу, ти мусиш знати, що в цього народу є нічим і ніколи не прикрита ахіллесова п'ята. Ці люди абсолютно позбавлені вміння прощати один одному незгоди навіть в ім'я інтересів спільних, високих. У них нема державного інстинкту... Ти знаєш, вони не вивчають історії. Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ живуть негативними льозунґами заперечення Бога, власности, сім'ї, дружби! У них від слова "нація" лишився тільки прикметник. У них нема вічних істин. Тому серед них так багато зрадників... Ось ключ до скриньки, де схована їхня загибель. Нам ні для чого знищувати їх усіх. Ти знаєш, якщо ми з тобою будемо розумні, вони самі знищать один одного» (там само, стор. 403).

Гірка й болюча правда, але хіба дитина дошкільного віку не зрозуміє, що не на народі за це провина, а на тих, хто двадцять п'ять літ правив ним. Це ж образ духовної дегенерації суспільства, виховуваного на негативних льозунґах і непошані до Бога, на фальшу й полагодженні особистих справ підлабузництвом і доносами; що, очевидно ж, досягається неґацією «вічних істин».

Довженка легко читати, у розумінні — відокремлювати в його творах живе зерно від соцреалістичної половини: у

тому, чим віддається данина офіційщині, він звичайний, «як усі», але в мовленому від серця — інша мова: широкий, яскравий мазок, у гіперболізованих метафорах і порівняннях дивовижно точні образи людей, на яких тримається радянський режим. Як читати Довженка без упередження, легко постерегти, що він бачив радянське суспільство наскрізь, з усіма його вадами, як може бачити людина, органічно ворожа цьому ладові. Але він, як сам висловлювався, не любив і ніколи не сходив на те, щоб працювати «на негативних імпульсах». Критика советчини була йому потрібна на те, щоб, як мова про «Україну в огні», стати на оборону українського народу від тих, з чиєї вини він опинився під німецькою окупацією.

Досі я цитував «Україну в огні» лише з того видання, яке вийшло в п'ятитомнику з «деякими скороченнями». Які то скорочення, можемо скласти собі деяке уявлення з фрагментів, опублікованих у «Літературній Україні».

Ось за німців селяни, запрягшись в ярма, орють землю. Шестеро в плузі, сьомий за плугом. Уривок з їхньої розмови:

«Журавель — Ах, щоб я був в армії! Щоб мене ранили в боях щодня, який би я був щасливий!

«Товченик — Годі молоть чортзна що!

«Левко Цар — А чого тікав?

«Журавель — Розгубився якимось і не міг поняти сам себе. Броня тонка.

«Чубенко — Еге. Крови злякався».

Покищо тут досить невинний гумор, хоч і подібне годі собі уявити в іншого автора часів війни, коли казенний патріотизм не допускав навіть натяку на те, що з Червоної армії втікали до «німця». Але далі йде таке, що в 1962 році ще було надруковане в «Літературній Україні», але в п'ятому томі «Творів» 1966 вже викреслене:

«Левко Цар — Атож! Ху... х... Усіх же вчили, щоб тихі були та смиренні... Все добивалися трусости. Не бийся, не лайся! Єдина була зброя — писання доносів один на

одного, трясця його матері нехай. Та ні Бога тобі, ні чорта — все тече, все міняється! От і потекли. А судді попереду!

«Чубенко — Еге.

«Товченик — А що ти думаєш? Не буде вже, мабуть, ні вчителів, ні техніків, ні агрономів. Витовче війна. Одні тільки слідувателі та судді остануться. Та здорові, як ведмеді, та напрахтиковані повернуться!

«Чубенко — Хіба повернуться?

«Товченик — Повернуться, ось побачите. Та ще допитуватимуться, що робив, як німцям служив. Ну? А ти думав? Та за шию...»

Навіть тепер, коли ми пережили т. зв. «десталінізацію» й відлигу, відродження, що його принесли шестидесятники, і рух опору, і протирежимний самвидав, — навіть тепер звучить це як неправдоподібна зухвалість, а то ж був тисяча дев'ясот сорок третій!

✓ І це ще далеко не все! Ось появиться і той «слідуватель» чи «суддя», виписаний, як живий, в особі «прокурора партизанського загону Лиманчука». Його перекинули з «великої землі» у партизанський загін, бо тамошнім, зараженим німецькими впливами, вже не довіряли такої високої місії, яку іронічно формулює Довженко: «...чинити в самому пеклі боротьби справедливий суд над підлими відступниками, запродавцями, націоналістами-душогубцями та іншим пропащим людом». Далі буде знову те, що викреслене в п'ятитомнику: «Картина злочинств, — саркастично говорить про Левчука Довженко, — яку він побачив, прилетівши на окуповану землю, потрясла і обурила його. Він побачив, що люди не сидять, не перебувають в окупації взагалі, як страждальці в чеканні визволення, що многі з них служать у німців, працюють на них, виконують якісь їх завдання. Глибоко обурений і ображений у своїх кращих думках, він годен був понищити всіх отих старост, поліцейських, всю охорону ладу, жандармерію, вільне козацтво, проституток, і німецьких прислужниць, і наложниць, яких німці розвели

велике множество на поневоленій землі. Він готовий був спалити по секрету все це зло на священному огні своєї чистоти, так і не подумавши ні разу, що завтра ж німці заберуть нових нещасних людей для цих огидних функцій. У нього не було любови до людей. Він любив себе й інструкції. Він був самий розумний з усіх людей, яких він знав».

Цей суддя, наділений «кришталевими» чеснотами і таким самим «душевним холодом», аж затрусився з радости, що є кого судити: привели до загону сільську жінку Христю, яка, рятуючися від вивезення до Німеччини, вийшла за італійського капітана Пальму. Суддя обзивав її на допиті найобразливішими словами: «повією», «італійською сукою», «шмарою» і т. д. Вона ж, на відміну від заюшеного стража ідейної непорочности, відповідала йому спокійно й гідно. «Її фатальна одвертість збивала прокурора з пантелику...», а вона «кожне запитання прокурора сприймала як заступ сирої землі на свої груди на дні могили». «Коли б ви були людиною старою, — казала вона, — я багато б дечого спитала вас: чому я виросла не горда, не достойна і не гідна?» Далі те, що викреслене в п'ятитомнику: «Чому в нашому районі до війни ви міряли дівочі наші чесноти головним чином на трудодень і на центнери бурякові... Націоналістка я? Яка нам?»

Ніколи так часто, як за Сталіна, не повторювали знамениті слова основоположника соціалістичного реалізму Максима Горького: «Человек — это звучит гордо!» Тільки й мови було, що ніби про турботи за «просту радянську людину», мовляв, усе для неї. І от у сорок третьому, коли з лопухів квасного патріотизму Ілля Еренбург волав про помсту над усіма відступниками й злочинцями супроти соціалізму, і все те ніби в ім'я добра людства, Довженко, либонь, єдиний на всю есересерію зриває машкару фальшу з пропагандивних ідолів і має сміливість сказати, що за ширмою турбот про добро людини міряли людські чесноти «на трудодень і центнери бурякові». Він мав

мужність заступатися не тільки за тих, що не втекли на схід «за браком чамайданів», але й за всіх, що не могли просто чекати більшовицького визволення, а щоб жити — мусіли виконувати під німецькою окупацією якісь функції, до старост і поліцаїв включно, бо винні, на його погляд, були не виконавці цих принизливих функцій, а ті, що залишили народ на поталу під німецькою окупацією. Не дарма задля оборони zagrożених помстою Довженкова творчість воєнних літ пересипана діялогами на подобу оцього з «України в огні», викликаного заявою грізного вояки Сіроштана, який, увійшовши в село після вигнання німців, хизується своєю звитягою, мовляв, «нема таких, як ми»:

«— Та балакаєте, — відповідають йому селяни, — а потім знову побіжите.

«— Не побіжимо, не бійтесь.

«— Та ми вже не боїмось нічого. Просмалені й прокопчені.

«— Ну й ми теж.

«— Так воюйте, чорти б вашого батька воювали, годі кататись!

«— Як кататись? Хто кататись? — розгнівався Сіроштан. — Яке ти маєш право так говорити? Кататись... А ви, чортові лежні, будете тут з німцями землю ділити та з бабами валятись?

«— Так не одступайте, то й не будемо ділити.

«— А жити ж якось треба, — сказала одна молода жінка...»

В цих словах сільської жінки: «А жити ж якось треба» — був весь сенс «України в огні», їх хотів поставити Довженко на сторожі українського народу проти уготованої йому помсти. Здається, він готовий був змагатися за кожну скривджену душу й одночасно умів, що надає його творчості особливої глибини й поетичного чару, стати на «високій горі», щоб з великої дистанції охопити оком минуле й прийдешнє свого народу:

«О часе! Великий, мудрий художник! Ти несеш на своїй палітрі не тільки сивину нашу, чи задерті кирпичи, чи короткозорість нашу, чи випадкові часом ознаки наших героїств, а щось незмірно більше, глибше і велике, що складає в блакиті майбутнього блискучої краси трагедійний портрет безсмертного нашого народу».

Пристрасний борець проти сил зла у живій навколишній реальності і zarazом романтик, задивлений у блакить майбутнього, — такий Довженко, автор повісти «Україна в огні». І тепер дивне нам не те, що Сталін заборонив її, а щось інше: як Довженко насмілився на таке, кажучи за Сверстюком, самогубство, щоб піти до «вождя» з рукописом, в його, «вождя», очах одверто контрреволюційним і націоналістичним?

Заборона «України в огні» достоту розчавила Довженка фізично й морально. Запис у щоденнику під датою 6 грудня 1943:

«Україна поруйнована, як ні одна країна в світі. Поруйновані й пограбовані всі міста. У нас нема ні шкіл, ні інститутів, ні музеїв, ні бібліотек. Загинули наші історичні архіви, загинуло малярство, скульптура, архітектура. Поруйновані всі мости, шляхи, розорила війна народне господарство, понищила людей, побила, повішала, розігнала в неволю. У нас нема майже вчених, обмаль мистців...

«І коли я чую обвинувачення за "Україну в огні" в націоналізмі, як же гірко, як тоскно мені робиться на душі. Боже мій, доки ти (звертання до Сталіна — І. К.) будеш боятися мене. Адже я майже смертельно хворий, у мене поламано всі сугави, з мене давно вже витекла трохи не вся кров. Чого ж ти? Я вже не стою на ногах, я [. . .], а ти й ще боїшся мене! Не бійся, нічого мені од тебе вже не треба. Все буде по-твому, не так, як я хочу, а як ти хотів, хочеш і хотітимеш».¹

1. «Твори», т. V, стор. 198-199. У квадратних дужках позначене редакторами як нерозбірне.

3

Сталін заборонив «Україну в огні» за націоналізм, але не знищив її автора, і ми не маємо і, правдоподібно, ніколи вже не матимемо пояснення причини такої великодушності вождя. Доводиться оперувати більш чи менш правдоподібними припущеннями. Світова історія засвідчує випадки, коли жорстокі тирані з якоїсь примхи пробачали двірським співцям зухвалу сміливість. Можливо, так поведився Сталін супроти окремих діячів культури. Можливе й інше. Винищуючи в тридцятих роках під пень усе краще, що було серед української інтелігенції, він лишав жирувати в літературі самих графоманів. Але їхнє славословіє не могло його вдоволити, хотілося тішити самолюбство одами уславлених, і на це він передбачливо дарував життя кільком великим поетам. Такою ціною врятувалися й Тичина, і Рильський, і Бажан. Певне, приємно було Сталінові бачити себе й на екрані не просто в якомусь, таке не раз бувало, а саме в Довженковому фільмі. Тож хоч Довженко, один з небагатьох великих, такою перспективою забезпечити собі «щасливе життя» не спокушався, у Кремлі все ще не втрачали надії, і натяки на можливість таким робом полагодити взаємини з вождем повторювалися не раз, почавши від «Щорса». Уже по смерті Сталіна Довженко нотував у щоденнику під дату 10 серпня 1953 року, як його возили до Сталіна у справі «України в огні» і «вправляли мозги»:

«Хто тільки не вправляв мені мозги, Боже мій [...]

«— О, я знаю тебе! — грізно киваючи пальцем і так же злобиво витріщивши очі, поучав мене друг Берії N. — Ти вождю пожалів десять метрів плівочки. Ти жодного епізоду в картинах йому не зробив. Пожалів! Не хотів зобґазити вождя! Гордість тебе заїла, от і загибай тепер... Ти-и! Як треба працювати в кіно!? І що твій талант? Тьфу — ось що твій талант... Нічого не значить, якщо ти не вмієш працювати... Ти працюй, як я: думай, що хочеш, а коли робиш фільм, розкидай по ньому те, що люблять: тут серпочок, тут молоточок; тут серпочок, там молоточок; тут серпочок там молоточок, там зірочку...

“Перший маєстро” почав навіть показувати мені, як саме треба розкидати серпочки і молоточки, від чого я трохи не провалився в землю від обурення, розпачу й огиди».¹

Як видно з обставин, усе це відбулося безпосередньо після заборони «України в огні», тобто десь під самий кінець 1943 року. Далі потяглися Довженкові важкі роки життя в Москві. Сталін не відібрав йому життя, але й жити не давав, бо по забороні повісти послідували дальші кари. 27 лютого 1944 року Довженко дістав повідомлення, що в новому, затвердженому Раднаркомом СРСР Комітеті в справах присудження сталінських премій, в якому він був заступником голови від 1940 року, його прізвище відсутнє. А день пізніше надійшла не менш прикра вістка. Запис у щоденнику від 1 березня:

«Учора N. привіз мені з Києва звістку про зняття мене з посади художнього керівника студії. Таким чином, я повернуся до Києва на студію хоч і ще більше посивілим, але убогим, побитим і пораним.

«Понесу стид свій по Шулявці на довгі, очевидно, часи, поки не забудеться».²

1. «Твори», т. V, стор. 300. Скорочення в першому рядку цитати цензурне.

2. Там само, стор. 202.

Помилився Довженко; ця подія була для нього важча наслідками, ніж він сподівався: не пустили його до Києва, бо там його націоналізм був небезпечніший, ніж у Москві. На яких умовах він тут лишався, мовчать про це свідки: чи то все ще сподівався повернутися на Україну, чи з якої іншої причини, але не поспішав осісти на постійне в Москві й офіційно оформився на праці в «Мосфільмі» щось з два роки після історії з «Україною в огні».

«Ходив "закріплятись" на "Мосфільм", — читаємо в щоденнику під датою 14 серпня 1945. — Директор Миша Калатозов прийняв мене гарно, як і завжди. Я подивився на жакливу споруду "Мосфільм", пройшовся, як по тюрмі, згадав мою Київську студію, де пройшла моя молодість, де поклав я стільки праці, стільки нервів, турбот і клопоту [...] Радуйтеся, мої бувші друзі, нема мене серед вас. Пишайтеся, розквітайте, хай вам Бог допоможе. Ніхто вже з вас не посміється, не обуристь вашу пиху, не підведе авторитет, не плюне на підлабузництво й духовну байдужість вашу. Забуду й я вас. Не для того, щоби втішати себе марними мріями, що все обійдеться, чи, мовляв, пройде час [...]»³

Багатозначні лапки на «закріплятись» наводять на думку про закріпачення, та й загальний настрій аж ніяк не свідчить про радість з «братньої допомоги» Москви, як люблять тепер запевняти з провінційним подобострастієм київські автори. Що ж стосується жалів, адресованих київським друзям, то вони мають хібащо реторичне значення, бо ще з початку тридцятих років Довженко знав, що не від них залежало, де йому жити; це питання розв'язувалося у вищих інстанціях.

Та, попри цей чорний настрій, Довженко був невтомний у праці і, не зважаючи на хвору аорту (запис у щоденнику від 29 листопада 1943: «У мене болить аорта, все тіло»; і знову те саме від одинадцятого грудня),

3. Там само, стор. 214. Купюри цензурні.

докінчував з безконечними переробками сценарій про Мічуріна «Життя в цвіту», знімання якого, почавшись з грудня 1945, затягнулося аж на три роки; писав оповідання; того ж таки 1945 року закінчив літературний сценарій «Повість полум'яних літ». І це за обставин, коли клопоти з самим лише фільмом могли звалити навіть здорову людину. Запис у щоденнику після одного з чергових засідань у справі сценарію:

«Треба мати залізні нерви, кам'яну душу і серце раба, аби витримати те, що робив я сьогодні. Сьогодні у мене дома засідали: я, С., А. і С. Розробляли плян і зміст поправок до сценарію "Жизнь в цвету" згідно з вимогами Н. Нема сили писати, що це було за засідання... Нема у них своєї волі, думки, смаку, гідности, не повинно бути. Які тут можуть бути розмови про мистецтво [...]

«Не пройшло мені даром засідання. Трапився налівудар. Припадок важкий і довгий серця в якійсь новій формі з головним болем і памороченням голови. Страшно мені. Невже я вже не робітник мистецтва? Невже я інвалід? Невже я напередодні смерти чи нещасного убогого каліцтва, нікому не потрібний? Зайвий? У вовчому царстві кінопотвор?»⁴

Ці роки в Москві від 1943 до другої половини 1951, коли почалися його подорожі до Кахівки з можливістю заїжджати й до Києва, Довженко прожив в атмосфері болючої самотности. Начальство не довіряло йому і мучило безнастанними переробками «Життя в цвіту». Друзі, поглядаючи на начальство, відсторонилися, чи бодай так йому здавалося, зрештою, вони й були в далекому Києві. Студію «Мосфільм», на якій змушений був працювати, він ненавидів органічно: «Одинадцять років тому, покидаючи "Мосфільм" після "Аерограду", я сказав собі: "Слава тобі Господи, що звільнив мене від цього жакливого і гидкого тирлища. Вже ніколи, нізащо, ні

4. Там само, стор. 249-250. Купюра цензурна.

при яких умовах я не повернуся до цієї дурної халабуди, яку збудували кретини, де скрізь далеко і нікуди не прямо».⁵

У цьому чорному настрої розрадою Довженкові були розмови з матір'ю, що жила то в дочки Поліни в Києві, то найджала до нього в Москву. У материному товаристві Довженко відпочивав душою, переносячися в чарівний світ незабутньої Сосниці, записував пісні й колядки. У грудні 1943 зі слів матері уклав два рукописні збірники фолкльорних матеріалів, назвавши їх «Материні пісні». Разом з іншими вони поховані в Центральному державному архіві літератури і мистецтва в Москві.

Запис у щоденнику від 11 грудня 1943:

«Так було приємно записувати. Просто сльози наверталися од радості чи зворушення. Колядки мати наспівувала. У неї лишився чудесний слух. Вона потонула у спогади дитинства і проспівала мені п'ять пісень улюблених свого батька, а мого діда, ткача Ярмоли, що дуже любив співати було за своїм верстатом. Записав кілька чудесних веснянок і звичайних старовинних пісень. Всього записав двадцять чотири чи двадцять п'ять пісень. Мати співала тихесенько і часом приплакувала».⁶

У зв'язку з Довженковим замилюванням колядками, старовинними звичаями й обрядами постає знову питання про його ставлення до церкви й релігії, бо все це тісно пов'язане одне з одним. Кажемо знову, бо на це питання він ніби вже дав сам вичерпну відповідь, пишучи в «Автобіографії», що ще за студентських років у Глухові, де обов'язково треба було ходити до інститутської церкви, він признався доброму законовчителеві отцеві Олександрові, що перестав вірити в Бога.

Однак, знаючи, що писалося це за страшних тридцятих років, і Довженкову слабкість до ефектного

5. Там само, стор. 246-247.

6. Див. М. Куценко, стор. 202.

слова, трудно повірити, щоб це відбулося так просто. У юнака, вихованого в традиціях українського села, ледве чи глибокий світоглядний злам, який змітав усі попередні уявлення, міг бути раптовий. Звичайно, як це типове для радянської людини, у нього десь пізніше й поволі виробилася байдужість до церковно-релігійних справ, але він ніколи не став войовничим атеїстом. Навпаки, з деяких його власних свідчень пізнішого часу можна робити висновок, що його боляче разило й обурювало brutальне нищення церкви й викорінення церковних обрядів. Войовничий атеїст не писав би так розчулено про свято Паски, як Довженко у першій записній книжці воєнних літ (4 квітня 1942):

«Сьогодні паска. Найпоетичніше свято людей, що обробляють землю, і найстаріше, безумовно, дохристиянське. Свято весни, свято тепла, свято оживання життя, роду — народження, продовження. Сонце грало, і все радувалося, і всі люди у цей день були незвичайними. На паску ніхто нікого не вбивав і не було крадіжок. Навіть найbrutальнішому хаму дано було не лаятись у цей великий старий добрий день. Свято над святами. Празників празник. Люди цілували людей. Нема. Нема нічого. Чисто. Продовжується будень. Довжелезний. І ллється кров. Земля занедужала».⁷

Хай і при власній релігійній індіферентності, виробленій атмосферою совєтчини, Довженко болісно відчував духовне спустошення, витворене пануванням войовничого атеїзму, «будень довжелезний», і так жаль йому було всього світлого, відійшого в минуле, що не покидало його це почуття до скону. Не можна читати без зворушення лист, писаний до матері п'ять років пізніше, 13 квітня 1947:

«Драстуйте, дорога моя старенька мамо!

«Христос воскрес!

7. «Твори», т. V, стор. 34-35.

«Не вдалося, на жаль, приїхати до Вас на паску, робота грішна не пускає...

«Я посилаю Вам, мамо, свій сердечний привіт і поздоровлення з празником паски. Я пригадав отут насамоті всі паски, що Ви колись пекли нам, лаючись голосно і проклинаючи діда й Параску, заклинаючи оті паски од недоброго ока. І треба правду сказати... добрі паски уміли Ви виготовляти, пошли Вам Бог життя до ста літ. Часом було у челюсті впікалась і витягали її боком... Але зараз порозумнішали, стали серйозні та вчені. Ой, і паска дурна поменшала. Не така вже пухка, вже без шафрану, і не то що в челюсті не впирається, ні в що вже не впирається. Вже її немає. Та й нащо вона, мамо моя сива [...], нема... Простіть мене за жартівливий спогад. Усміхнувся трохи з самого себе. Згадую Вас часто. Згадую хату нашу і веселу воду десняну».⁸

Ні, це слова не холодного душею атеїста. Інша річ Довженкові саркастичні висловлювання про «служителів культу». Виправдані, як згадати, що офіційне православ'є та його носії на Україні, байдужі до потреб народу, були протягом століть інструментом русифікації й поневолення. Особливу огиду викликало в нього високе духівництво знищеної Сталіном і за війни ним самим відновленої російської православної церкви, покликане у спілці з деспотом зміцнювати безбожну імперію. У щоденнику під датою 28 березня 1945 року Довженко занотував враження від фільму «Од Вісли до Одера». І далі:

«...І тут же фільм про вибори патріярха всея Русі Алексія. Поруч з війною оці бородаті не віруючі ні в що комедіянти в митрах і брильєнтах справили враження жалюгідне: дві тисячі років проповідують вони на всіх мовах любов і милість, і зараз, під час повного банкрутства своєї, здавалось би, ролі, серед трупів і моря крові банкрути знову понадівали свої дурні блискучі

8. Там само, стор. 363. Купюра цензурна.

макітри, і люди дивляться на них і хочуть неможливого, простого і звичайного: добра».⁹

Це діялося на Довженкових очах у Москві, з Кремлем у центрі і фальшем, що морем розливався навколо, з «Мосфільмом» і кіноначальством, міністерськими чиновниками і партійними вождями, що стосовно нього знали одне: «вправляти мозги».

Не зважаючи на важкий тиск цього пекельного оточення, творча людина, яка не мислила собі життя поза світом уявних образів, який світ наче б відгороджував його від нестерпної реальности, Довженко, рвучися, як колись Шевченко, думкою на Україну, виношував свій головний твір. «Сьогодні (запис 9 листопада 1945 — І. К.) точно і вповні відчув я усім серцем, що мені судилося, якщо я не вмру наглою смертю, написати одну велику книгу, ту саму, яка жила в моїй підсвідомості багато вже літ.

«Я почну від сього дня берегти себе од лихого ока, од нерозумного слова, од житейських дрібниць. Політиці приділятиму найменшу долю часу. В політиці я житиму тільки на сталінських інтегральних верховинах споглядання. Всю свою силу, весь розум очищу од дрібного, повсякденного. Заклинатиму себе підвестись до висот написання тривалого твору на довгі літа. Встановлю вечірній час, як молитву народу, полечу духовним своїм зором на Україну до рідного народу, якого ніжним сином я є, був і буду во ім'я отця» («Твори», т. V, стор. 224-225).

Усе, що писалося доти й пізніше, розглядалося як заготовки до великого твору. Часто з позначенням, що воно таким чи таким робом туди увійде. Під осінь 1945 була закінчена «Повість полум'яних літ». У 1944-45 роках були написані оповідання «Бронза», «Хата», «Сон». Протягом цих самих років повнився щоденник, окрім

9. Там само, стор. 208.

біографічних нотаток, теж заготовками чи то до оповідань, чи до виношеного умрія «головного твору». Іноді ці щоденникові фрагменти мають значення самостійних літературних творів. Деяке уявлення про них може дати згадка про задум, до якого Довженко часто повертався: написати драму «Заступник дурня», в якій мав фігурувати тип дурного радянського бюрократа. Окремі портретні зарисовки до нього справді блискучі. Для прикладу:

«...Торохтій Макогонович був дурний. Себто не те що він був якимось чистим ідіотом чи там дурачком, ні, він був далеко не дурак. Та й трудно зараз, в вік радіо, бути повним дураком вроді Іванушки. Іванушка — се наївна одноосібна давнина. А зараз усупільнений дурак з розумними людьми зробив великий крок вперед. Бурхливе суспільне життя, газети, організації і особливо радіо наповнюють його щодня духовною їжею в виді різних однакових для всього людства відомостей. Він пожирає ту їжу. Він був просто нерозумною людиною, людиною, так би мовити, малолітражною розумово. Зате він був слухняний, позитивно слухняний, чесний, завжди готовий до всяких позитивностей, з гарячою усмішкою, хоч-не-хоч, як гусак у сажу».¹⁰

Що ж являє з себе «Повість полум'яних літ»? Знаючи Довженкову натуру, можна з великою правдоподібністю припустити, що по забороні «України в огні» він став перед вимушеною konieczністю написати щось таке, що було б сприйнятне й «для них» і пішло б до друку, бо належав до тих, хто не може вдоволитися писанням до шухляди. З різних причин, хоча б і з тієї, що народ мусів пам'ятати про його існування, в ізоляції від народу він не мислив себе. Подеколи в щоденнику натрапляємо на записи, сповнені тривоги: чи на Україні його ще не забули? Записні книжки, щоденник, а також і деякі оповідання були для себе, до друку їх ніхто й не взяв би, і щоб якимось лишатися на повер-

10. Там само. стор. 239.

хні літературного життя, треба було написати щось таке, що підійшло б під норми соціалістичного реалізму.

Виконання соціального замовлення чи відмова від нього — це речі, які не мають нічого спільного з мірою таланту. Микола Зеров просто не уявляв, що поет може писати на замовлення, і з цим пішов на смерть. Павло Тичина ж, навпаки, прийняв соціальне замовлення без жодного видимого опору і виконував його так, наче б писане «для них» — було й для себе. При бажанні (до речі, подібних спроб не бракує) можна й таку позицію виправдувати вірністю народowi: що всім — те й мені. Може, це й думав Тичина, пишучи в передсмертній поезії «В серці у моїм...»: «Бо не в собі ж я, а увесь на людях...»

Між цими крайніми полюсами безліч нюансів: що не людина — то й окремих випадок для себе. Тут і шанований усіма Максим Рильський, який по десятку літ опору пішов на капітуляцію, і Микола Бажан, і багато інших, менш примітних. Десь посередині між Зеровим і Тичиною стояв також Довженко. Стимулом до його компромісу було не почуття страху за фізичне існування, воно йому не було властиве. Тому, на відміну від тих, хто, пішовши на капітуляцію, вже далі смиренно спускався на дно без опору, Довженко не втрачав надії виборсатися з фальшу на рівень «чистого золота правди». І дивовижним чином йому часто це вдавалося. Тож у тузі за справжнім, яке колись, може, вийде й у вигляді вимріяного великого твору на славу свого народу, розпач гнав його написати покищо бодай щось таке, що дозволять надрукувати чи зафіксувати на кіноплівці, щоб не склалося враження, що під вигуки «недобрих людей»: «Розіпніть його, розіпніть його! Ненавидьте, зневажайте!» — він «мовчки впав і вмер [...]».¹¹

Такою нам здається генеза «Повісти полум'яних літ». Це другий, куди слабший варіант «України в огні». Інша

11. «Твори», т. V, стор. 246. Купюра цензурна.

фабула й інші дієві особи, але те саме місце дії — Україна, і той самий час — війна. І руїна, і страждання людей. Тільки в новій повісті автор оминув усе те, що в «Україні в огні» було поціноване як український націоналізм. Порівнюючи ці два твори, доводиться ствердити, що хоч і в «Україні в огні» не бракувало фальшивих ситуацій, проте там авторський патос, принаймні в тих місцях, де Довженко ставав на оборону українського народу перед помстою за те, що він побував під німецькою окупацією, звучав на повну силу; нічого подібного вже немає в «Повісті полум'яних літ»: тут патетика тільки посилює неправдоподібність ситуацій, і то суцільно через весь твір.

Шарль Бодлер; що ті прикросі, яких він зазнав у середині благословенного 19 століття: його «Квіти зла» вийшли не на свій час у 1857 і не в Парижі, а в 1866 в Брюсселі? Так це дитячі іграшки супроти тернів, якими вистелено шлях поета в советчині! І Бодлерів «Альбатрос» хіба для 19 століття? Це ж про долю поета в країні соціалізму: який він трагічно смішний і незграбний з піднятими крилами! Знаменитий вірш написаний наче на замовлення про Тичину. Отакий безпомічний був і Довженко, коли сподівався, що його «Повість полум'яних літ» припаде до вподоби начальству. Але йому було гірше, ніж Тичині. Тичину, цінуючи його слухняність, бодай вочевидь не перекривляли, не пхали йому недопалків під носа, а Довженкові було всякого. Так само не маємо певности, чи притлумлений страхом Тичина догадувався, як комічно виглядає він з своїми поетичними вихилясами в очах читачів, а Довженко, що так любив гарну ходу, був до болю свідомий незграбности своїх кроків на покладі соцреалістичного корабля, і після першого прилюдного читання «Повісті полум'яних літ» на сценарній студії в Москві занотував для себе 17 липня 1945:

«...Читаючи помітив, як багато ще треба над нею працювати, і помітив ще своє невміння все ж таки писати. Трудно писати. Трудно викласти душу, безмежно трудно

бути точним і ясним. Недостача слів, образів раптом забуваються навалом многослів'я, епітети лізуть скрізь, як комарі, і ні видавити їх, ні прогнати. Мова одноманітна. Дія надмірна. Недостаток ерудиції затулив гіперболами. Довго ще треба вчитися».¹²

Бувши людиною самокритичною, Довженко, проте, був свідомий своїх можливостей, і нарікання на невміння писати йому не було властиве. Спостережені ним самим слабості стилю і невдоволення ним мали іншу причину — вимушений зміст, який і малою мірою не віддавав того, що пережив український народ від початку тридцятих років, а Довженкова повість була ж присвячена лише рокам війни, та й то з поправками на советський патріотизм.

«Коли подумаю, — зважуючи це все, писав він у щоденнику 22 вересня 1945, — що сталося й що робиться, скільки страждань, кривди, смерти, жорстокости нелюдської, неземної, пекельних мук, нечуваної люті, катувань, неправди, прихованих скорбот, лжі, заслань і розстрілів. Скільки нелюбови до народу і боязні його невсипущого духу! Боже мій... Скільки розбитих духовно й фізично сердець. П'ятнадцять мільйонів трупів і вигнанців! Я не знаю нічого страшнішого на світі. Що "Повість полум'яних літ"? Хіба таку писати повість про смертельну рану народу? Трагедію треба писати, новий Апокаліпсис, новий Дантів "Ад". І не чорнилом у Москві, а кров'ю й сльозами, мандруючи по Україні, в убогих хатах, під вікнами сиріт, у пустках і на пожарищах великої Матері-Вдовиці.

«Та що поробиш, коли [. . .] "нужна правда возвышенная"».¹³

Так оцінив свою повість сам Довженко.

Не знати, чи, звичний до неприємних несподіванок, він бодай у цьому випадку сподівався на прихильність начальства, але несподіване чекало на нього й тут. Марка

12. «Твори», т. V, стор. 212.

13. Там само, стор. 220. Купюра цензурна.

націоналіста так міцно пристала до нього, що націоналізм вбачали й там, де його не було. Хоч, як правду говорити, у «Повісті полум'яних літ» він таки був. Офіційним советським патріотизмом Довженко не зумів прикрити любов до свого народу і біль за його страждання. Цього й вистачає для обвинувачення в націоналізмі.

Повість уважно слухали на прилюдних читаннях і дуже хвалили, але літературні й кіночиновники боялися взяти її в руки. Тоді Довженко вирішив оминати цю «челядь» і послати її знову на самий верх — самому Сталінові, мовляв, «попрошу дати якийсь знак, бо далі так жити не можна. Се не життя». Не знати докладно, як було далі, але з усього видно — знаку «не дав»: ні до друку, ні на фільмування «Повість полум'яних літ» за Довженкового життя не допустили. З щоденника під датою 5 листопада 1945:

«Починається історія з "Повістю полум'яних літ".

«Коли розказати нормальній людині, напевно, реготала б до упаду, а може, й не повірила б, що се не вигадка зловредного сатирика. Н. уникає мене. Три рази при зустрічі нагло заявив, що "Повісти" він не читав. Далі ховатись незручно. Не пущать на очі!

«Сього оказалось досить, щоб почали ховатись і шептатись менші сошки, заступники, редактори і вся, одне слово, служила братія, що захоплювалась сценарієм як чимось надзвичайним. Уже директор студії прикинувся, що не читав. От яка я страшенна людина! Я ходжу самотній, як у темному лісі серед привидів і вовкулак. І не знаю, що, куди і як. Тільки глухі гуки лунають з хащів і темних проваль, і смутно стає мені, немов не реальне життя се, а сон...»¹⁴

Це була одна з тих критичних ситуацій самотности в житті Довженка, з якої, навіть криком кричавши, нікуди не докричиш, бо ніхто ж і не захоче почути. Авжеж це та

14. Там само, стор. 223.

абсолютна самотність, єдиний лік від якої — заглиблення в неї саму, аж до дна, шукання підпори, щоб не звалитися, в самому собі. Так Довженко й рятувався від інтелектуальної загибелі і в аналогічній ситуації після «України в огні», записуючи народні пісні і колядки від матері, повернувся, наче б для відживлення цілющою водою, в далекий поетичний світ Сосниці.

Так само, пішовши в себе, він zareагував і на історію з «Повістю полум'яних літ»: написав два маленькі шедеври, чисті від пристосуванства оповідання «Хата» і «Сон». Перше датоване п'ятим, друге двадцять третім вересня 1945.

До оповідання «Хата» Довженко дійшов тим самим шляхом, що й два роки перед тим до материних пісень. Воно типове для його мітичного мислення. Можна по-різному сприймати й мистецьки проектувати дійсність. Міт відрізняється від натуралізму чи реалізму глибиннішою проєкцією — це код, який конденсує в собі інформацію про сучасне, минуле й майбутнє, надаючи конкретно-му образу метафоричного узагальнення, символу.

Довженко — селянський син, який зберіг світосприймання предків, піднісши на інтелектуальну височінь сучасности, продовжував бачити й відтворювати світ в образах їх мітичного мислення. І тому звичайну споконвічну селянську хату він обрав за фокус, в якому сходяться всі промені, що освітлюють матеріальне й духове життя народу, за яким тужить його вірний син на далекій чужині:

«Напишу я слово про хату за тисячу верст і за тисячу літ від далечинних сивих давен аж до великого мого часу всесвітньо-атомної бомби. На Україні й поза Україною суц. Білу, з теплою солом'яною стріхою, що поросла зеленим оксамитовим мохом, архітектурну праматір пристанища людського, незамкнену, вічно відкриту для всіх без стуку в двері, без "можна?" і без "войдіте!" високонравственну людську оселю. Бідну і ясну, як

добре слово, і просту, ніби створили її не робочі людські руки, а сама природа, немов би виросла вона, мов сиріжка в зеленій траві».

Властиво «Хата» — не оповідання, а ліро-епічна поема в прозі про долю народу, життя якого відбувається в цій хаті. Бож в її «маленькі вікна так приязно заглядало сонце, і соняшник, і всякі інші квіти, і зілля всякі пахучі. А на покуті понад столом і темний сивий Бог у срібних шатах, і Шевченко, і козак Мамай, і Будьонний, і Георгій Побідоносець на білих і рижих конях, і ще якісь люди й боги дивляться через стіл на піч, і на кочерги, і на всякого доброго чоловіка, що входить у двері...»

Вельми «сучасна» людина, вихована на безґрунті запаморочливих дискотек, може сказати, що це — сентиментальний етнографізм. І поповнить гірку помилку. Бо Довженкове звертання до рідної хати — це другий бік зеровського: «Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в її останніх вислідах, а і в її основах...» Бо тому, хто не пошанує власних національних традицій, як повірити, що він спроможен з повагою поставитися до чужого?

Не гоже впадати в крайності: зрозуміле наше упередження до етнографізму дев'ятнадцятого століття не мусить означати зречення власних традицій. Для нас це важливіше, ніж для кожного іншого європейця, якому не загрожує денационалізація. Але й у цього останнього пошана до ґрунту, на якому він виріс, до рідної старовини — одна з основних прикмет окцидентальної ментальности.

З цього погляду Довженко рідний брат свого сучасника, достоту європейця без закиду — Антуана де Сент-Екзюпері. У «*Terre des hommes*» Екзюпері розповідає, як йому трапилося стояти з трьома селянами над труною їх матері. Вдивляючись в обличчя покійної і безпорадних її синів, письменник медитує:

«Так від покоління до покоління передається життя — повільно, як росте дерево, — а з ним передається і

свідомість. Яке дивовижне сходження! З розтопленої лави, з того тіста, що з нього зліплено зорі, з дивом зародженої живої клітини вийшли ми — люди — і підіймались дедалі вище, приступка по приступці, і от ми вже пишемо кантати й вимірюємо сузір'я.

«Стара селянка передала дітям не тільки життя, вона їх вивчила рідної мови, довірила їм багатство, що громадилося повільно, віками: духовну спадщину, що дісталась їй на зберігання — скромний запас переказів, понять і вірувань, усе, що відрізняє Ньютона й Шекспіра від первісного дикуна».¹⁵

Чи не дивовижна схожість цитованого з написаним у Довженка, який, пишучи «Зачаровану Десну», не міг знати Екзюпері, бо тоді він в СРСР ще не був приступний:

«Ні. Я не приверженець ні старого села, ні старих людей, ні старовини в цілому. Я син свого часу і весь належу сучасникам своїм. Коли ж обертаюсь я часом до криниці, з якої пив колись воду, і до моєї білої привітної хатини і посилаю їм у далеке минуле своє благословення, я роблю ту лише "помилку", яку роблять і робитимуть, скільки й світ стоятиме, душі народні живі всіх епох і народів...»

І ще:

«Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє. Чому ж я мушу зневажати все минуле? Невже для того, щоб навчити онуків ненавидіти колись дороге й святе моє сучасне, що стане теж для них колись минулим у велику добу комунізму!»¹⁶

Образ хати в Довженка — метафора: наш сучасник на Україні, читаючи його «Хату», думає не про житлову споруду, а про свою національну долю. Довженко справді не ідеалізує минуле, цим разом втілене в старій хаті, він

15. Antoine de Saint-Exupéry «Oeuvres», Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1965, p. 258.

16. «Твори», т. I, стор. 84-85.

бажає їй «вирости вгору і вшир. Хай не прощаються на бувших перепазах, не тужать в кожних сінях і попід стріхами вдови й сироти. Хай бігають по твоїх просторах покоях веселі діти, хай одпочивають досхочу в твоїх спальнях і любляться в щасливих лінощах твої люди. Хай се вже будеш не ти».

Прощання — один з найліричніших мотивів Довженкової творчости. Болючих прощань було багато в його житті, і оце одне з них — прощання з рідною хатою, при якому він сам собі й іншим заповідає — не забувати її, бо хто забуде — той без роду і племени. З усього, що відбувається в цій хаті, найстрашніше, коли кидають її без вороття:

«...Споконвіку кидали її, і хто кидав, мало вертався. Носило його скрізь усіма вітрами, чи сам, мов собака, бігав усе життя за чужим возом і, може, згадував її, як щасливе дитинство, занедбану свою совість і мову занедбану свою. Покидав він у хаті свою мову. І вона оставалась там жити, і так чомусь сталось на світі, що поза нею вона в'яне, як квітка на дорозі».

Це лірична метафора нашої історії, яка під чужим пануванням укладалася так, що той, хто підносився здібностями, освітою чи просто вискочив у високі чини, ішов на чужу службу, зневаживши свою хату. Ті, що робили це заради лакомства, швидко її забували. Сам Довженко був з тих, кого чужина не упокорила до останнього дня життя, тому таким трігичним акордом звучать останні рядки оповідання-поєми «Хата»:

«Нема в мене хати. У втомленій уяві лиш гола піч серед руїн під небом, а біля печі плаче удова».

Ці рядки — теж метафора, подвійного звучання: його самотности на чужині й України тих днів сорок п'ятого, коли Довженко писав цей маленький шедевр. Заглиблений у рятівну самотність, він нотував у своїй захальній книжці, дякуючи своїй «долі» і «світові великому»:

«Благословляю вас, що не ввіймали ви мене. Що не дали мені в руки меча, ні клейнода, ні печаті, ні заборонного статуту. Що звільнили мене від тягаря управління чи його видимости, що не дали в мої руки скрижалів законів людських, не примусили забороняти, гнати, не терпіти, розлучати».¹⁷

Це зізнання було написано саме тоді, як на письменника упала заборона «Повісти полум'яних літ» і писалося оповідання «Хата». Воно — свідчення Довженкового відчуження в московському оточенні, доведеного до критичної точки за повоєнних років, коли Сталінові національні кадри вже не були потрібні.

Колись Маркс засуджував капіталізм за відчуження, бачивши причину його в приватній власності на засоби виробництва. Йому і в думці тоді не було, що побудоване за його рецептом тоталітарне безвласницьке соціалістичне суспільство доведе відчуження людини, хоч і де вона стояла б у цьому суспільстві, до крайніх меж.

Довженкове відчуження в Москві було достоту тотальне: відчуження батьківщини, рідної мови, колишніх друзів, очевидно ж, тієї «служилої братії», що метушилася навколо літературного й кінокорита. Вона, знаючи недоброзичливість до Довженка Кремлю, уникала його, боячися глянути йому в очі. Нарешті, відчуження кінотворчости, немисленної на національно чужому ґрунті, а після заборони «Повісти полум'яних літ», коли нічого вже не можна було надрукувати, — і літератури. І тоді людині, що не мислила існування без творчости, примарилося бажання цілковитого перевтілення, наче нового народження на світ. Така генеза ще одного маленького шедевр середина сорокових років — інтермеццо «Сон».

«Сьогодні снилося мені, що є на світі Бог. Що покликав він мене до себе і повелів ангелам своїм випалити з моєї душі й вирубати огненним мечем пригноблення,

17. «Твори», т. V, стор. 244-245.

смуток і страх за матір, отчизну свою, і за все, що я люблю, чому служу, на що молюсь; за долю народу, за мистецтво. І ангели здерли з мене окривавлену шкіру і кинули її в огонь. Потім, по його святому повелінню, вони вирубали з мене талант мій і дали мені новий.

«Вирвали з уст моїх язик і кинули його в огонь, аби став я чистим. І зробивсь я німим, забувши в безсловесній тиші всі слова, всі літери і всі їх значення умовні і убогі.

« Я знімаю з тебе бремя слова, людино моя, — сказав Він мені. — Я, як пам'ятаєш ти, і не давав тобі його. Ти сам вхопивсь за нього, мов дитина за огонь чи склянку отрути... Годі. Я помиливсь в твоєму таланті, хоч я і Бог. Віднині я звільняю тебе од кайданів, скованих з літер. Бери собі другий талант. Я не підказую тобі нічого. Ти й сам вже не помилишся тепер, бо став ти нещасливим».

Що ж попросив собі нещасливий у слові мистець? Щось таке, що, на його думку, не було підвладне контролеві «челяді», — музику. Щоб написати правду свого «надхненного серця, всю, без страху, красиву й достойну, без ложних слизьких і підлих прикрас, без угодництва, без потурання тупості застарілих холодних і гордих неуків і їх нещадних заступників, що вірують у Бога, як вершник у засідланого коня».

Уві сні цей гімн правді почав жити, бо «він не був словом», на якому легко піймати. Та тим гірше було повернення зі сну до дійсности. Після вимріяної перемоги «добра над злом»:

«Потім я летів начебто над морем. Потім прокинувся од болю в серці.

«"Благословен день. Старію", — подумав я, і захотілось мені плакати.

«Де ти, рідна моя земле, де ти?»

4

Довженків щоденник за 1951 рік опублікований дуже скупо: в журналі «Дніпро» (1962, ч. 10, стор. 140-144) дібрано одне, у п'ятитомнику (т. V, стор. 278-279) — інше, але в обох публікаціях записи кінчаються червнем. Чи далі було що — не знати, бо упорядники таких публікацій поводяться з текстами дуже вільно і звичайно роблять це в таємниці від читача, не подаючи жодного наукового апарату і не вважаючи себе зобов'язаними пояснити, чому одне публікується, а друге скреслюється. А тим часом у житті Довженка саме в другій половині 1951 року сталася важлива подія: уперше по довгих роках майже безвиїзного життя в Москві йому пощастило побувати на Україні. Метою подорожі було ознайомлення з будівництвом Кахівської ГЕС.

19 серпня Довженко був у Києві, де зупинився на кілька днів. Зустріч з Україною була зворушлива. «Я приїхав на Україну, — писав він пізніше, — в Каховку, потім в Крим, щоб вивчити будівництво для постановки свого фільму. Величезні простори були настільки прекрасні, настільки цікаві і сповнені глибокого смислу, що мені потім здавалось, що я довго не був на Україні. Мені здавалося, цілі томи змісту нібито лежали в різних місцях».¹

З Києва Довженко виїхав у товаристві поета Миколи Нагнибди пароплавом униз по Дніпру і 5 вересня був у

1. Див. М. Куценко, стор. 259-260.

Кахівці, де ознайомився з підготовчими роботами до побудови Кахівської ГЕС. Він завжди схилився в пошані перед людською працею, і при огляданні посушливих просторів півдня України і Криму зростало його захоплення проєктом побудови гідроелектростанції і системи зрошення: «Перемога вірна, — записував собі, — почнеться з побудови каналів зрошувальної системи. І тоді пекельні степи перетворяться в рай» (там само, стор. 262).

Так народився проєкт створити фільм, що дістав пізніше назву — «Поема про море». У ньому Довженкові хотілося возвеличити український народ, але тим самим відкладалися на неокреслене майбутнє всі заплановані на кінець сорокових років п'ятдесят п'ять літературних творів, у їх числі й головна мета письменникового життя — епопея «Золоті ворота».

«Поема про море» так і забрала останні п'ять років Довженкового життя. Звідки йому, поетові й романтикові, було наперед знати сумні наслідки реалізації кахівського проєкту: що гідроспорудою і Кахівським морем згноять і Дніпро і половину України, і десяток літ по його смерті Олесь Гончар напише в романі «Собор» про любителів «перебудовувати» природу:

«Отак і плюндрують. Коли далі так піде, то скоро, мабуть, і журавлі не літатимуть над нашою прекрасною Україною... Вдарить комусь у голову: давай ще одну ГЕС — і на тобі ГЕС, і вже рубають плавні, замість них гниле море смердить, густе, як кисіль, топить мільйони, до марганцевих рудників підбирається...»

Ще в червні 1951, перед виїздом на Україну, Довженко дістав на дорацювання сценарій Володимира Гребнера «Відкриття Антарктиди» і, своїм звичаєм відкинувши його, як цілком незадовільний, написав свій власний, який, повернувшись з першої подорожі до Кахівки, в листопаді подав дирекції сценарної студії Міністерства кінематографії СРСР, а в грудні вже почав знімання згадуваного вище фільму «Прощай, Америко!»

Ця його виняткова працьовитість, не зважаючи на поганий стан здоров'я, дивувала всіх, хто стояв близько до нього. Актор Харківського театру ім. Т. Шевченка, викликаний до Москви на знімання в згаданому фільмі, згадував пізніше:

«Довженко хворів, вигляд у нього був стомлений, тільки очі ледь-ледь світилися. І рухався він не так поривчасто й енергійно. Та щойно виходив на знімальний майданчик, як зараз же ставав інший: голос, навіть без рупора, гримів, і вся постать випромінювала таку силу-силенну енергії, що не коритися йому просто було неможливо. І корилися: освітлювачі й численні асистенти, властолюбні оператори, ми, славолюбні актори. Це була не сліпа, безвольна покора. Ми бачили безперечну правду в тому, чого вимагав од нас Довженко, до чого прагнув він. Ми вірили йому й тому йшли за ним».²

Невдовзі після початку роботи над фільмом «Прощай, Америко!» його з якихось причин знято з виробництва, а сценарій «Антарктида» й зовсім засох в архівах. Та обидві ці речі були «прохідні», як і не одне інше з робіт Довженка, і ми обмежуємося лише згадкою про них, бо в його творчості вони не мають жодного значення. Зрештою, й сам автор, будши вже повнотою в полоні задуму «Поєми про море», ледве чи вболівав за ними.

У липні 1952 року він звертається до секретаріату Спілки письменників СРСР з проханням дати йому відрядження на три місяці на будівництво Кахівської ГЕС: «Я пишу кіносценарій. Минулорічні мої спостереження в період будівництва були недостатні. Тепер я думаю попрацювати в районі будівництва до глибокої осені».³

Уже тоді роїлися йому в голові нові знахідки. Зокрема: «може, ввести у фільм автора». Справді, в

2. Євген Бондаренко. «Зустрічі з Довженком», журн. «Прапор», 1959, ч. 2, стор. 96-102.

3. Див. М. Куценко. стор. 267.

«Поємі про море» він проектував роллю письменника, яку сам думав і виконати. Як звичайно в інших випадках, мав намір бачити сучасність у проєкції на минуле й майбутнє: «Проблема часу, — писав у щоденнику. — Розробити найрізноманітніші способи рішення часу на екрані. Треба так розташуватися в картині, щоб почуватися цілком вільно в часах минулих років за дві тисячі. Сучасники.

«Те ж саме і в просторах».⁴

У серпні 1952, знову через Київ, Довженко виїхав до Кахівки і пробув там, як і плянував, до кінця жовтня. До Москви повертався теж через Київ. Весь 1953 рік працював над сценарієм у Москві. У четвертій записній книжці до «Поєми про море» під датою 4 березня того року читаємо:

«Пишу, пишу, недосипаю ночей. Минуле і сучасне проходить перед очима. Гримлять бої й запеклі пристрасні змагання в моїй розбурханій уяві. Кров, і біль, і сльози, й сміх, і часом глум виринають з безодні спогадів і линуть у потоці великих подій, як шумовиння в весняній бистрині».

Хочеться йому збагнути весь трагічний сенс сучасного й недавнього минулого і достойно втілити свою візію в фільмі:

«В нелюдських труднощах розпавсь у мене на очах мій клас. На очах рождалося з нього нове людство. На очах вмирало кілька раз в небачених кількостях, перед якими давно затьмаривсь би вже Дантів ад».

І наперед пересторога передбачуванім нападам за вихід зі зручно вичовганого річища соціалістичного реалізму:

«Не думайте, шановне товариство, дивлячись велику і страшну мою картину, якщо у вас недобре на умі, не думайте пожитись зі смислу мого життя. Все знаю. І сам себе питаю — пощо описую недоліки і страждання, пощо

4. «Твори», т. V, стор. 291.

сміюся часом над собою (читайте: над світом), і плачу, й лаюся, для чого і во ім'я чого? Во ім'я любови. Во ім'я правди і слави народу мого... О, як же мало можна висловити».⁵

Тут, звісно, мова не тільки про сценарій «Поєми про море», але й про нього теж. Чути з цих надхненних рядків широту задуму, який далеко не вкладається у вузькі рамки зображення кахівського будівництва. Тож праця над сценарієм забирає багато часу, і трьома місяцями 1952 року перебування в Кахівці не обійшлося. Довженко їздив туди восени 1954, влітку 1955 і за кілька місяців до смерти в липні 1956 року. І кожного разу перебування на Україні сприймалося як свято. Четверта записна книжка до «Поєми про море» (1952-53) починається описом вражень з поворотної дороги від Кахівки до Києва. 2 листопада 1952:

«В літаку. Над Дніпром лечу, над степами без кінця і краю. Сльози радості не можу стримати. Україно, Дніпре, щастя моє! Яка ж ти красива, яка велична, земле моя! Скільки багатства в тобі, скільки людської краси! Краю мій, який щасливий я, що пролітаю над тобою, що мої очі втопають у розкоші твоїх далеких обріїв, у дніпрових водах, у білих селах на його берегах...»

Два дні пізніше, 4 листопада, в Києві:

«... Чарівний незабутній день. Ясне небо голубе. Тепло, і стільки ласки в повітрі, стільки милости в деревах у пожовклім листі, у вербах на студії над ставком, у квітках на чистому синьому тлі. Стільки добра і душевної чистоти, усього, що тільки не зустрічалося мені сьогодні. Добра так багато, такий я багатий, такий розчулений, і зворушений, і піднесений духовно, як давно себе не почував. Кому і дякувати, не знаю. Подякую чистому небу, його чистоті, його благородному повітрю. Юній, невмирущій красі його поезії. Україно моя...»

5. «Твори», т. V, стор. 177.

Це достоту екстатична радість від зустрічі з Україною. І так було кожного разу. Не важко відчутти в цих і багатьох подібних рядках передчасне старече розлучення, викликане хронічною хворобою серця і передчуттям недалекої смерті, про яку все густішають згадких в нотатниках доби «Поєми про море».

У цій книжці вже не раз було цитоване з «Автобіографії» й Довженкових нотатників про його розходження з українськими письменниками ще в двадцятих роках, потім у тридцять другому після фільму «Іван», і ще пізніші нарікання на друзів, що зраджували його, коли не з своєї волі доводилося розлучатися з Україною. Проте, все воно було не так просто, і ледве чи завжди нарікання були справедливі: його друзі з України були так само безсилі чимось допомогти, як і він сам. Коли ж приїжджав на Україну, вони по-давньому сердечно вітали його, і всі кривди забувалися, про що свідчать рядки, що сліднують безпосередньо за цитованим вище: «Як друзі мене вітали, як мені було тепло і радісно з ними, з моїми рідними братами і сестрами. Україно, рідна моя, земле, радість моя...»⁶

«Поєма про море» — останній твір Довженка, між нею і першим довженківським твором у кіні — «Звенигорою», на якій дозріло виявився почерк майстра, пролягає майже ціле тридцятиліття. За цей відносно короткий для історії час до невпізнання змінився в руїні колективізації, сталінського погрому української культури й воєнної руїни образ Довженкової батьківщини України: і сам він, переживши все це не просто свідком, а активним учасником, часом схоплений силою течії, але в більшості йдучи проти неї, багато експериментував у кіні й літературі і зробив не одне відкриття в обох цих ділянках, але творчою методою залишився в останньому творі тим

6. «Твори», т. V, стор. 172 і 175.

самим, що й був у першому. Порівняння «Звенигори» й «Поєми про море» яскраво про це свідчить, та це тема дальших сторінок, а покищо зупинімося на змісті останнього твору.

На грандіозному будівництві Кахівської ГЕС Довженка насамперед спокушала перспектива зображення скупчення людей у перехрещенні різних характерів, інтересів і доль. Його цікавив і тип номенклятурного технократа, вихованого на будовах п'ятирічок, і чесний трудівник, і паразит, що, кочуючи з будови на будову, навчився гнати пляні і «відривати» премії, але на першому пляні в полі його, селянського сина, обсервації постає село, яке має бути перенесене на інше місце. бо тут, де воно одвіку стояло, буде кахівське море. Письменник чудово знає, як селянин приростає душею до місця свого народження, і йому важко прощатися з хатою батьків, навіть як йому дають кращу на іншому місці. Міт селянської хати Довженко убрав у себе з дитинства, багато разів повертався до нього в творчості і, звичайно ж, не стримався від спокуси ще раз, уже востаннє, за такої нагоди, коли руйнують село, згадати її теплим словом.

Сльози течуть по обличчю старої Соломії Бесараб. «Її сім'я вже тижнів зо три живе в прекрасній новій хаті на високім горбі, але радість новизни переплелася з журбою в її старому серці, і журба перемагає. Перестарілу її душу тягне на старі руїни, тому що в неї вже немає майбутнього, а є тільки те, що належить старості, — минуле. І воно вже вмирає на її очах. Вона пережила його: плавні, сад, річку Підпільну, і могили батьків, і вулицю, і хату, де пройшли всі її радості, і кохання, і все, все. І діти. Вже нічого їй не вернути».

Вірний традиціям роду, генерал Федорченко приїжджає попрощатися з своєю хатою. Його батькові боляче її руйнувати. «Звичайно, старому її жаль, і з цим проклятим жалем він мовчки бореться вже третій рік, і злиться, і досадує.

«У нього навіть характер зіпсувався». І далі вже виразно за старого Федорченка говорить автор: «Це ж не міська квартира — взяв чемодан і був такий. Це оселя. Це досить ще міцна хата, яку ми все ж таки зруйнуємо зараз, тому що час прийшов так зробити. Ми ввітремо її глинобитні стіни в землю веселим бульдозером, і стане раптом так, немовби й не було її ніколи на землі, і не народжувався ніхто в ній, не радів, не вмирав».

Довженко не реаліст, як не були реалістами мистці італійського Відродження, коли малювали мадонн на пишних тронах в оселях з мармуровими колонадами. Як і ті мистці, в гоні до краси він відтворює не так те, що бачить, як витвори фантазії, які йому хотілося б бачити. Духові советчини властивий гін до руйнування, і діється це з нелюдською ненавистю, щоб зникла й пам'ять про минуле. Довженкові не хочеться, щоб так було, йому дорога історія народу, його традиції, він на руйнницьку дійсність накладає свій вифантазований образ, і в «Поємі про море» стається ніби так, що сам голова колгоспу Сава Зарудний, щоб не пропала пам'ять про минуле, скликає всіх, що вийшли колись з цього села і вже забули його десь на високих посадах, скликає, щоб попрощатися з селом перед його затопленням.

Промовляючи до зібраних, Зарудний розповідає про Запорозьку Січ, Великий Луг, що піде під воду, і згадує подвиг кошового Сірка, який вирушив у похід на татарського хана, щоб помститися за ганебний напад на сонне січове товариство... «Буде, товариші, море! Так! Буде море, і наше село піде навіки під воду, — говорить схвильовано Зарудний. — Ось тут, де родились наші предки і ми з вами, де росли, любили, плакали й веселились, буде морське дно. Де матері наші ще дівчатами колись складали пісні... так... буде дно морське».

Багато цих фрагментів лишилося в заготовках і до остаточного сценарію-повісти вже не ввійшло. Але

справа не в цьому, а в тому, що нічого цього не було, бо не говорять так ні голови колгоспів, ні їх високі начальники, яким не до поезії: їх турбує хібащо виконання плянів хлібопоставок державі. Але нічого не втрачає від цього промова Зарудного, бо ми знаємо, чого прагне автор: щоб не пропала пам'ять про те, що діялося на тій землі, яку вкриє вода кахівського моря.

З'їхалися слухати промову голови колгоспу всі ті, що десь ходять у високих чинах, номенклятурники. Це дає нагоду письменникові намалювати кілька соковитих портретів, не завжди позитивних, бо він добре знає і не любить тих, хто покинув свою хату і, «мов собака, бігав усе життя за чужим возом».

Так сатирично зображена в нього «одна з приїжджих жінок — заступник міністра чи то хемічної, чи то якоїсь іншої промисловости. Це дуже розумна і освічена жінка, інакше її, звичайно, на таку високу посаду нізащо б не призначили. З другого ж боку, — в силу свого характеру взагалі і особливо в останній час — вона якось утратила безпосередність і схильність до звичайного поводження. Через це, приїхавши в рідне село на "ЗІМі", вона й тримається відповідно. Крім того, від довгого напруження розумових сил і широти охоплення складних предметів у неї з'явилась короткозорість, в наслідок чого подруг свого босоногого дитинства вона майже не впізнає...»

Цю ми впізнаємо відразу: це ж номенклятурниця. Подібний до неї інший, Брикун, якому здається, що його покликали до села з непорозуміння; історії, що їх оповідає Зарудний, його не цікавлять, бо за професією він — «спеціаліст по холодильниках».

Ще один — архітект Григорій Безверхий. Властиво добра людина, «любить потихеньку і старі церкви, і хати...», але біда його, що випорожнився він на сталінських будівлях показної пишноти. «Його покликання — пантеони, павільйони, палаци культури, урядові санаторії з безліччю колон, пілястрів і класичних урн. Крім урн, в

спорудженні яких він далеко перевищив усіх клясиків зодчества, він збагатив архітектуру пишних під'їздів велетенськими кулями з полірованого граніту та покритими швидкісним цементом сходами, які легко й дуже швидко виказують своє цегляне походження. У створенні сходів фантазія його бездонна. Він творить їх навіть на рівних місцях, щоб людям, очевидно, було куди підніматися».

Це халтурник показухи. А разом їх ціла галерія, людей, що підносяться вгору і вироджуються на характеристичний для советчини пустоцвіт. Але це не тільки портрети: через них виписується й образ суспільства, яке їх породило.

Очевидно, приписи соціалістичного реалізму вимагають, щоб «негативні» були бодай зрівноважені «позитивними», і Довженко, у згоді з теорією, виписує й таких, але в цьому середовищі номенклатурників годі було б їх шукати, і вони, написані раціонально, за відсутністю натури, виходять далеко не так соковито, як «негативні». Найбільш «позитивний» у Довженка згадуваний генерал Гнат Федорченко. Цей не відірвався від народу і не втратив пошани до батьківської старовини. І в цих своїх якостях він значною мірою висловлює авторські погляди. Але в нього своя біда: син і дружина.

Синок Алік — байдужий до всього і не хоче вчитися, радянська школа витруїла з нього всю дитячу допитливість. Йому бракує фантазії. Сільське хлоп'я Михайлик, вийшовши на скитську могилу, заплющує очі і марить якимись праісторичними баталіями. Алік — ні. Він генеральський син і вже знає, що буде суддею, бо там «не треба математики», яку він у своїх ліношах не годен подолати. Так навчила його мама. А ось і її портрет, виведений кількома яскравими мазками, але так, що уява читача легко дописує убогий світ цієї советської барини:

«На машині, по дорозі до Криму, в село в'їжджає жінка генерала Федорченка Ангеліна Михайлівна.

«Не радують її рідні місця генерала. Степ, жара, ніякого комфорту. Колгоспники звать її чоловіка Гнатом і навіть на ти, і він сприймає це як належне, — жакливо!»

Так виглядає село: ті, що живуть у ньому і з болем серця руйнують хати, змушені переходити на нове місце; і ті, що вийшли звідси в широкий світ, вирвані з ґрунту нелюдською колективізацією й індустріалізацією. У більшості вони, за винятком чи не єдиного Федорченка, збайдужіли до рідних місць і тільки на примхливу вигадку голови колгоспу Зарудного зїхалися прощатися з селом.

Друга галерія персонажів «Поєми про море» — найжджі, прибулі звідусіль будівники Кахівської ГЕС. Ці живуть своїм окремим життям, але так чи так стикаються з місцевим населенням. У відповідності з методою соціалістичного реалізму Довженко поділяє й цих на «позитивних» і «негативних». Завдана наперед схема, певно, дратує його, бож «позитивними» з погляду мистецької правди не хочуть виходити якраз ті, яких теорія вимагає.

Одним з позитивних у Довженка виходить начальник будівництва Аристархов. Зрештою, як він великий начальник, то не обов'язково ж йому бути негативним у нашому розумінні. Аристархов у Довженка — носій величезного досвіду, набутого на попередніх будовах, і в полі свого зору він тримає весь складний комплекс робіт, в якому діють тисячі людей. «Від постійного п'ятирічного напруження, знання людей і щоденної мінливості живих найскладніших процесів, якими він керує, його свідомість одночасно діє в кількох напрямках». Керуючи виробничою нарадою, «він кидає точні репліки доповідачам, говорить по телефону з різними містами, в той час слухаючи доповідачів, обмірковує, які вузькі місця прийдеться йому перемагати за три місяці через сьогоднішні промахи двох начальників дільниць...» І ще zarazом думає: «Якими увійдуть ці люди в історію будівництва комунізму? Прекрасними. Значить, по суті кажучи, такі вони й є».

Останні речення явно приточені, щоб надати образіві якогось кольориту, зробити його живим.

Аристархова зрівнюважує «негативний» виконроб Валерій Голик, що звів дочку голови колгоспу Зарудного Катерину. І на цьому типі палітра письменника набирає відразу яскравих фарб, бо це живий образ, справжнє породження радянського укладу життя: випорожнений активіст, якому байдуже до людей і до всього на світі, аби в його бригаді лишився переходовий комсомольський прапор. Та й прапор цікавить його хіба тим, що є засобом просуватися вгору і діставати премії. Зовсім недвозначна в Довженка генеза цього типа:

«В силу складного ряду причин, до яких і докопатись не так легко і просто, — хто його знає, чи батько й мати були мізерними людьми, чи то в школі про щось забули або в комсомолі невірнo домовились відносно якихось на перший погляд незначних речей, які, на жаль, з часом непомітно претворюються в речі значні і сумні для деяких натур, — словом усі почуття, закладені природою в Валерія Голика, виявилися зверненими виключно до власної його персони».

І в результаті: «Не любив він ні робітників, ні селян, ні буржуазії, про яку читав у книгах і газетах. Товаришів своїх по навчанню і роботі він теж не любив».

Образ Голика намальований у «Поємі» найчорнішими фарбами, але є й не один інший, зображений у більш чи менш добродушному, а то й уїдливо іронічному тоні. Там, де розповідь сходить на звичне для радянської літератури, тобто пишеться, «як треба», трапляються прикро прохідні сторінки невиправданого патосу; але в Довженка ніколи не можна знати, куди поверне він у наступних рядках: раптом він ухопить шмат життя під корінь, і тоді розповідь спалахує живим вогнем нищівної критики чи ліричної, схвильованої любови до людини. Цією прикметою вирізнявся він у лаві своїх сучасників, і читач сприймає

його як єдину живу людину серед тодішніх літературних трупів.

У «Поемі про море» серед будівельників гідроелектростанції часто трапляються прізвища, вже знайомі з інших Довженкових творів. Це в його стилі: уподобавши образ гарної людини, який вдався йому вже раніше, він переносить його з одного твору в інший. Так, діє тут відомий нам уже з оповідання «Перемога» і повісті «Україна в огні» Кравчина, не вперше зустрічаємо й прізвище Федорченка.

Між ними ходить і сам письменник і включає себе в число дієвих осіб. Він милується «великою рікою» і людьми, що тут працюють, а в майбутньому фільмі хоче бути коментатором чи чимось на подобу хору в античній трагедії. Найбільшого вдовolenня зазнає він у розмовах з будівниками, не з номенклятурниками, а саме з тими, що, не зважаючи на важке мандрівне життя по соціалістичних будовах, не втрачають людської подобу і заповітів батьків. Бож в ідеї всієї Довженкової творчості — народ вічний і незнищений у своїх кращих душевних якостях. Бодай хочеться Довженкові, щоб так було.

Ось одна розмова з автором, яку дівчина Олеся переповідає увечері хлопцеві:

«— Сьогодні на будівництві, коли я розливала розчин, мене запитує той редактор чи як його: що б ви хотіли бачити в картині, яких людей — великих чи малих, і чи хотіли б бачити кохання? — Олеся ніжно пригортається до Гуренка. — Я сказала йому: звичайно, кохання, а люди щоб різні, але більше малих, ось як ми з тобою, як я і ти. А він мені каже: ви люди не маленькі. Ви, можливо, сьогодні самі великі люди. Держава наша, каже, тому й велика, що ви в ній великі, звичайні малі люди... Взгалі я сказала, що хотіла б бачити в картинах почуття глибокі і дуже сильні, щоб говорили ніжні слова, і цілували, й плакали щоб, і проклинали...»

Створивши такий образок первісної безпосередності людських взаємин, Довженко відчуває, що важко повертатися до прозаїчної реальності, сам відривається від неї, закінчуючи епізод авторською медитацією:

«Чого нам ще побажати в цю ніч?

«Послухаєм, як на високім березі Дніпра біля кар'єру на стародавньому сарматському городищі каменярі співають, потрясаючи всю навколо далечінь дивовижною силою молодих голосів. Або поплачемо з Катериною в полі. Чи, може, вийдем на круту могилу скитського царя і полинем вдалину на крилах часу.

«Полинемо вдалину...»

Кінчається будівництво Кахівської ГЕС, і роз'їжджаються всі, що її будували і що приїхали подивитися востаннє на колишню оселю свою чи побачити, як вода заповнює Кахівське море. Усі вони, і письменник у тому числі, ще не знають, що їх зусилля підуть намарне, що згниє і засмердиться, стане «густе, як кисіль», це так зване море. А письменник і не визнає, бо кінчається одміряний йому час життя. Ще з вірою в майбутнє він теж прощається в якомусь елегантному настрої з місцями, в яких зазнав щастя зустрічей з людьми свого народу, за якими тужив у негласному засланні на Москву. Тут він лірик у прозі, як багато хто в українській літературі з його попередників, сучасників і наступників:

«Я дивлюсь на морські береги, які відпливають в глибоку далечінь, і, схиливши голову, думаю про всіх трудівників нового моря: "Пошли вам, доле, сили, і прагнень високих, і довгих літ щастя. Спасибі за скарби, що ви мені подарували, за надхнення, за радість життя серед вас. Прийми мою любов, народе рідний, річка велика, і місяцю ясний, і берег мій чистий"».

Повернімося до першого Довженкового витвору в кіні — «Звенигори», щоб порівняти її з останнім його твором у

літературі — «Поємою про море», який і постане перед нами багато повніше щойно з цього порівняння. Ми вже ніколи не визнаємо, в якому вигляді Довженко одержав сценарій «Звенигори», чи він переробляв його на свою владобу, чи такий він і був первісно, але ясне одне: сценарій відповідав Довженковому баченню світу, яке полягало на тому, що він, завжди активно живучи сучасністю, ніколи не вдоволявся вузько емпіричним, реалістичним відтворенням її. Він був романтик, достоту одержимий пристрасстю до широких узагальнень, яка, щойно зупинявся він на конкретному сюжеті, тягнула його «полинити вдалечину на крилах часу». Цю можливість і дала йому «Звенигора»: зобразити «на крилах часу» всю історію України від праісторичних часів до сучасності на неповних двох тисячах метрів кіноплівки.

Потім йому доводилося звужувати поле обсервації в «Арсеналі» (хоч і тут він не втримався від значного поширення історичного тла) і в «Землі». Фільми, роблені з примусу на неукраїнському матеріалі, «Аероград» і «Життя в цвіту», не викликали й не могли викликати в Довженка історичних асоціацій, але щойно він повертався до теми України, як його знову тягло бачити сучасність в історичній перспективі (історичні ремінісценції в «Повісті полум'яних літ»), та найповніше це прагнення бачити сучасність на історичному тлі знову відродилося в «Поемі про море», яка наче б замикає коло, розпочате «Звенигорою».

Це прагнення настільки полонило Довженка, що в подорожах останніх літ по Дніпру від Києва до Кахівки він мріяв про історичне оформлення пейзажу. За його задумом, на пам'ять потомкам належало викарбувати імена їх будівників і поставити пам'ятники не тільки Ленінові, але й Святославові, і Сіркові, й Богданові. Оглядаючи острів, на якому була колись Запорозька Січ, він з сумом констатував, що від неї не лишилося й сліду:

«...На місці Січі хтось трохи копав, звичайно, що можна викопати? Тут, як і скрізь, будували предки наші на піску. Дерев'яна була матеріальна культура і глиняна. Не мурувати, а руйнувати ворожі мури, а рвати кайдани судила їм історія. Нічого нема. Ніякого сліду. Тільки могила Сіркова та кілька хрестів кам'яних».⁷

При цих роздумах Довженко занотував і цитоване раніше нарікання на українське панство, що не спромоглося «поставити десь пам'ятник у старих місцях на спогад...»

«Поема про море» — твір (як «Україна в огні» й «Повість полум'яних літ») особливого жанру: кіноповість, один з численних винаходів Довженка. Своєрідність жанру відповідала якнайкраще особливостям творчої методи його як кінорежисера й письменника: кінозасобом «напливу» він мав можливість ширити межі сучасності, проектуючи її на історичному тлі. Працюючи над «Поемою», Довженко тримав собі в думці, де й як вставити той чи той епізод з минулого. Багато їх, епізодів, занотовано в записних книжках, хоч вони не всі і не в такій повноті увійшли в остаточний текст «Поєми», як увиялося в робочому плануванні. Почасти, мабуть, з тієї причини, що Довженко своїм звичаєм захоплюватися накопичував занадто багато матеріалу, який не влазив у накреслені рамки твору. Але як придивитися ближче, то причина головна була інша: цензурна, бо в остаточному варіанті «Поєми» відсутні якраз ті історичні епізоди з заготовок, які були потрактовані як націоналістичні.

Тому «Поєму про море» треба читати разом з шістьома записними книжками до неї. Це тим більше важливе, що в заготовках видно, сказати б, технологію постановки твору: тут часто трапляються цікаві авторські міркування, як умотивувати введення в тканину твору історичних епізодів, які не мають безпосереднього зв'язку з фабу-

7. «Твори», т. V, стор. 143.

лою. Для прикладу, в другій записній книжці під датою 19 вересня 1952 року занотоване під назвою «Епізод "Сіркова долина"»:

«Епізод високого патріотизму, цілковито сучасного, невмирущого змісту, виїде грандіозним. Він виникне в фільмі напливом, уночі, серед степів широких за Асканією, в розмові екскаваторників. На фоні пісні. Хай їм розповість про Сірка? Про Святослава? Про скитів. Зі скитами легше. Там буде розбиратися ковшами могила. Святослав може прийти, як в "Повісті полум'яних літ"».⁸

В остаточному варіанті «Поєми» не все так з'явилось, як було пляновано в записних книжках. Історія з скитами вже пов'язалася не з роботою екскаваторників, а виринула напливом в уяві того самого малого Михайлика, який зійшов на скитську могилу і, заплющивши очі, «в чистім дитячім баченні» пережив похорон скитського царя:

«Іржуть коні. Дивовижні вершники кружляють зі списками в степу в шаленій тривозі. Горять вогнища.

8. Там само, стор. 107. У «Повісті полум'яних літ» Святослав з'являється в однаковому сні головному героєві Орлюкові і його дружині Уляні, коли вони за браком місця у хатах, зайнятих вояками, полягли спати в саду, у старих санях над Дніпром. Тут відбувається характеристичний для Довженкового відчуття єдності сучасного, минулого і майбутнього діалог між Уляною і Святославовим воїнством. Стривожена уві сні появою невідомих прибульців на березі Дніпра, Уляна питає: «Хто тут?» — «Киїани, — сказав той, що підійшов. — Князь Святослав і воїни. Ми — сон». — «Ні, ні... — прошепотіла Уляна. — Хіба може приснитися людина людині через тисячу років?» — «На цьому місці так, — сказав Святослав. — Це старий берег. Он там стояли мої човни». — «Алеж які літа минули. Століття пройшли...» — «Вони зійшлись нині край твоєї постелі, ланки часів минулих і літа прийдешні». — «Не розумію, не збагну... Іване. Ти спиш? Іване...» — «Яка древня трава, — сказав Святослав і взяв жмут трави, — і так само пахне. І ті ж зорі. І Дніпро вже тоді був старий, коли я линув думкою за Дунай...» («Твори», т. III, стор. 80).

Величезна свіжа яма. Плакальниці потрясають нічний степ. Мертвого царя везуть на колісниці. Коні тремтять. Чотири квадриги коней вже лежать убиті. Убивають воїни п'яту квадригу. Волочать прекрасних рабниць на вогнище. Зграї псів. Бики ревуть від запаху крові. Цариця заколює себе ножом, дивлячись на страшне обличчя царя.

«Михайлик відкриває очі, — все зразу зникає».⁹

Сполучаючи в собі романтика і конкретно ділову людину, Довженко був невсипущо діяльний, активно втручаючися до справ, які його як мистця, здавалося б, не стосувалися. Естет у всьому, він болісно переживав байдужість людей до довкілля. Ставши мистецьким керівником Київської кінофабрики ще на початку її існування, сам насадив на незатишному її обійсті сад і заклав пасіку; у важкі дні цькування після фільму «Іван» був заклопотаний думками про реконструкцію Брест-Литовського шосе, яким їздив на кінофабрику: «Це стало наче якимось пунктом мого нервового захворювання, — писав він пізніше в "Автобіографії". — Протягом десяти років я щодня зриваю з цієї чудової, прямої, широкої вулиці всі п'ять недоладних рядів телеграфних, телефонних і трамвайних стовпів, які роблять цю вулицю схожою на хмільник, і коваю кабель у землю. Я засипаю рови і зрізую горби, я її нівелюю, знищую трамвай, що перебуває в стані перманентного ремонту, і замінюю його автобусами і тролейбусами до самого Святошина, а вулицю заливаю асфальтом на бетонній основі. Вулиця робиться широкою, прямою, як стріла, і хвилястою. Я знищую жалюгідні халупи і замінюю їх невисокими гарними будинками. Я реконструюю Галицький базар — місце, що найбільше розчаровує в Києві, — перетворюючи його на озеро з красивою набережною. Моя уява, — закінчує свої міркування Довженко, підкреслюючи, що його естетика має конкретне прикладне значення, — доходить до

9. «Твори», т. V, стор. 398.

впевненості, що тільки після цього всі режисери почнуть робити хороші картини».

Таким і лишився Довженко, нічого не змінили літа й хвороби. До Кахівки він наїздив протягом кількох років, щоб писати повість і кіносценарій, але конкретно втручався і в поточні справи на будівництві. Його дратував брак фантазії у проектувальників палацу культури, і він домігся істотних змін у проекті. Так само обурювався він убогим стандартом типового проєкту селянської хати. Ще тільки починалося будівництво ГЕС, а він уже турбувався оформленням індустріального пейзажу, прикрашенням споруд історичними пам'ятниками.

10 вересня 1952 року, блукаючи по території кахівського будівництва, Довженко натрапив на архітектів і зрезигновано занотував собі потім: «Дуже слабо мислять». Але проговорив з ними до 11 год. 30 хв. вечора, не знаючи, «варто було чи ні», і розповів їм, «як треба оформити споруди гідротехнічні в кахівсько-запорізьких степах».

Так записано в першій книжці нотаток до «Поєми про море». Далі слідує чотирнадцять пунктів з докладними поясненнями, чим прикрашати споруди, починаючи з пам'яток неоліту до наших днів. Характеристичний пункт десятий: «Позбирати відусіль кам'яних баб і використати їх як елементи оформлення (призма часу). Особливо яскрава "призма часу" — малюнок "кам'яної могили"¹⁰».

Стоять у степу скитські могили, і малий Махайлик, заплющивши очі, побачить в уяві похорон скитського царя... Святослав приходить у сні героям «Повісті полум'яних літ» і розмовляє з ними як сучасник. Напливами Сіркова долина, Запорозька Січ... А ось далі новіші часи: ідуть з-над Десни бурлаки, плывуть човнами найматися до Фальцвейна. Серед них Довженків батько Петро Семенович.

10. «Твори», т. V, стор. 83-84.

Це вже наплив в уяві генерала Федорченка, якому Довженко відступає частину авторського тексту. Від пісні «Ой бурлака молоденький» асоціація перекидається на іншу:

Із Одеси преславної
Завезли чуму.
Упав чумақ край дороги,
Горенько йому...

І наймитів змінюють чумаки, а далі старий кобзар на могилі доспіває дівчатам цю пісню... І ще Федорченко в полоні спогадів, а вже бачить на цих степах баталії останньої війни...

У цій концепції історія — не просто спогад, вона жива і формує сучасність. Святослав приходить, щоб нагадати, що і трава древня і так само пахне, як за його часу, і Дніпро вже тоді був такий самий старий, як тепер. Як уміти бачити сучасність з цієї широкої перспективи, в якій сходяться «ланки часів минулих і літа прийдешні», ця сама сучасність, навіть як писана й у Довженка раз-по-раз з тими самими соцреалістичними аксесуарами, що й в інших, правовірних радянських письменників, у нього сприймається в іншому світлі: добра чи зла — вона тільки одна з безконечного числа перехідних ланок, епізод з історії народу, а життя його — вічне.

Так коло Довженкової творчости замикається на тій самій ланці, з якої починається: творча метода «Звенигори», очевидно, своєрідно, бо кіномистець і письменник не стояв на одному місці, але в істоті своїй незмінно повторена в «Поємі про море».

У цьому замкненому ланцюгу на деяких ланках ми зупинилися докладніше, на деяких побіжно, ще інші лишилися цілковито за кадром. Автор виправдує це тим, що в маневруванні між мистецькою правдою і правдоподібністю амплітуда Довженкової творчости коливається від висот, які лишилися недосяжними для його сучасників, до падінь у безодню фальшу, і речі, написані на цих

нижинах (наприклад, драматична поема «Потомки запорожців», датована 1935-53 роками), належать до літератури соціалістичного реалізму, там і місце на їх критичну аналізу.

Тільки один твір не вкладався авторові в хронологію життя Довженка-письменника — «Зачарована Десна». Тому вона приміщена на кінці.

Остаточний текст «Поєми про море» датований 1955-56 роками. Робити фільм Довженко мав на Київській кіностудії, надаючи задумові особливого значення, бо, як видно з записаного в щоденнику за яких два тижні до смерті, 7 листопада 1956, домогтися дозволу не те що жити, а бодай робити фільм у Києві не було так просто:

«Запишу на сон грядущий: "Поєму про море" я хотів знімати спільно з Київською студією. Домовився про се з заступником міністра. Сказав йому:

«"Я син українського народу. І мені немало вже літ. Сценарій мій присвячений життю українського народу, на Україні відбувається дія. Цілком ясно, що й знімати фільм треба на Україні в основному з українськими акторами. Інакше я не мислю собі. Інакше це буде щось аморальне і, по суті кажучи, глибоко неприродне й дикунське"».

«Він погодився зі мною».

Але на цьому справа на була вирішена, бо читаємо далі:

«Не погодився лише один діяч української некультурности. Ні моє прохання, ні посилення на думку заст. міністра культури СРСР не вплинули на N...»¹¹

Зрештою, до знімання фільму Довженко не дожив, і «Поєма про море» лишилася його літературним твором, як і всі інші повісті, почавши з «України в огні». А знімання їх відбулося по його смерті зовсім не так, як йому мріялося.

11. Там само, стор. 320. Хто такий цей впливовий N. — трудно відгадати.

5

Відтоді, як по фільмі «Іван» Довженко виїхав до Москви і сталінський агітпроп Стецький сказав йому, щоб він там лишався працювати, почалося фактичне заслання, яке тривало рівно двадцять чотири роки, до самої його смерти. Цього терміну — *заслання* — ніхто з радянських авторів стосовно Довженка ніколи не вживав, навпаки, переїзд на постійне життя до Москви трактовано як «братню» допомогу «московських колег, впливових діячів російської культури» (С. Плачинда), провину ж за неможливість Довженкові жити на Україні записано на карб українських діячів культури. Проте, ці евфемістичні кліша, що мандрують по радянській літературі про Довженка, не можуть приховати дійсного стану речей.

Звісно, це не було звичайне заслання: воно було масковане тим, що протягом тих двадцять чотирьох років йому дозволяли виїжджати на Україну у виробничих справах (для накручування фільму про Щорса, хронікальних фільмів з часів війни, за останні роки життя — для організації матеріалів до «Поєми про море»), номінально часом навіть іменували його мистецьким керівником Київської кіностудії, але постійно жити й працювати в Києві заборонили. І коли в кінці 1943 року Довженко через хворобу перестав виїжджати на фронт, лишившись в Москві, а на початку 1944 його знято з посади керівника Київської кіностудії, йому було ясно, що повороту на Україну немає.

Як це гнобило його і як трудно було радянським авторам заховати шипо в мішку, і тому ж таки Плачинді, який однією рукою писав про життя в Москві, а другою впорядковував Довженків щоденник, може засвідчити записане там під датою 5 листопада 1945 року:

«[...] Я помру в Москві, так і не побачивши України. Перед смертю я попрошу Сталіна, аби перед тим, як спалити мене в крематорії, з грудей моїх вийняли серце і закопали його в рідну землю у Києві десь над Дніпром на горі».

І далі, звертаючись думкою до українського народу:

«Пошли, доле, щастя людям на поруйнованій, скривавленій землі».¹

У цьому пригнобленому настрої Довженко продовжував не стільки працювати, скільки обмірковувати, конкретизувати покищо в уяві свій головний твір — «Золоті ворота», громадити до нього матеріял, виношувати образи. Одним з головних героїв його, згідно з багатьма згадками в щоденнику, мав бути відомий уже нам з розглянутих раніше творів — Кравчина. Цей образ мав втілювати всі випробування, що впали на долю українського народу.

«Я проведу Кравчину, — писав Довженко в щоденнику 10 листопада 1945 року, — через ад два рази і раз через чистилище. Я не Вергілій, і Кравчина не Данте. Він солдат-піхотинець, не закований в броню перед всесильною зброєю двадцятого віку. Його рятує земля і нове Слово.

«Через пекельні огні він перейде обпалений і в темних водах Стіксу він потопатиме не раз. Кров грішних і праведних не раз змішається з його кров'ю.

«Але рай в своїй душі він пронесе чистий...»²

1. «Твори», т. V, стор. 222.

2. Там само, стор. 228.

Ще того самого дня написано: «Все, що записано в мене про літературу й народ, мусить цілком увійти до роману». Взагалі саме середина сорокових років стала тим поворотним пунктом, на якому прийшло Довженкові остаточне усвідомлення, що він запроєктований на щось більше, ніж створив досі. Щоденник 4 грудня 1945:

«Я абсолютно переконаний, що зараз я вступив в найважливіший період свого життя, себто що зараз моя творча вартість, що все те, що я ношу в собі, все, що продумав, перетворив в образи, зформував у мислі, — є найбільше від усього, що я зробив по сей день. Мені зараз потрібно тільки одне — десять років повної фізичної сили, ясности мозку, бездоганности серця...» І тут таки свідомість, що якраз це й неможливе: «І я сього не маю. Мені часто здається, що я скоро помру. Серце, мов ворог, турбує мене і пригноблює, роблячись часом таким важким, що я падаю, і то мені мало. Мене ніби тягне вже в небуття. І я вмру, не здійснений в самому головному — у книзі, що її хотів би я оставити народу, одну-єдину книгу. Я знаю — її нікому там зараз написати. І се особливо пригноблює мене. Як жаль мені себе, що так мій день повечорів і сонце моє зайшло, не встиг і оглянутись».³

Ці бажані десять років він ще мав, але не було ні «повної фізичної сили», ні «бездоганности серця», а головне — людських умов праці. Ляйтмотивом інтимних щоденників і листування дедалі частіше стають нарікання: «повечорів мій день», «мені треба поспішати» й інше в цьому дусі. І з першого погляду може здатися дивним, що в свідомості безжально обкраяного часу, замість, що виглядало б цілком логічно, прискіпшено заходитися коло того головного твору, Довженко наче б марнує дорогоцінну рештку свого життя на все нові й нові задуми, приречені так і лишитися нездійсненими.

3. Там само, стор. 245-246.

Підсумовуючи 1946 рік, він знову в полоні нових проєктів, які обсїдали його, як «ненароджені діти». У його чернетках під датою 31 грудня того року занотовано написати: п'єсу «Міра життя», драми «Над Дніпром», «Заступник дурня», «Святослав», комедії «Молода кров» і «Цар».

До речі, про «Заступника дурня» вже згадано вище, до нього є в щоденнику кілька заготовок, а «Молоду кров» він теж починав писати ще в 1945 році, та, видно, вимушеність диктованих соцреалізмом ситуацій гальмувала уяву: «Сьогодні, — нотує Довженко в щоденнику від 16 серпня 1945, — кинувши "Повість полум'яних літ", цілісінський паркий день просидів за столом над задумом. Сміх і гріх! Пробивав сміятися, а хочеться плакати. Придумав назву "Молода кров", перебирав прізвища дійових осіб, персонажів, типаж знайомих, сюжетну в'язь, і голова втомилася до упаду.

«Що зі мною? Висохла уява, погасла пристась? Чого мені так важко?..»⁴

Повертаючися до підсумку 1946 року, знаходимо там проєкт написати п'ятдесят п'ять творів, серед яких, крім названих уже, були прозові твори більшого розміру — «Надія», «Загибель Чарлі Чапліна», «Робінзон» і головний твір життя «Золоті ворота»; оповідання «Заворожена трибуна», «Тавро століть», «Дантові душі», «Смерть дівчини», «Плач у степу», «Генерал і учитель», «Плач у хаті», «Народна медицина», «Чудна», «Заслужена художниця», «Межигірський Спас», «Меджибізьський палац», «Ув'язнений музей», «Шістдесят дівочих проклятьтів», «Народжений ненавистю», «Розп'яв його», «Знято з петлі», «Камінь кричить»; історичний діалог «Розмова людини з звіром», «Доктор Кураєв», «Доктор Труба», «При битій дорозі», «Погибель богів», «Мертвий зареготовав», «Хліб», «Провінційальна історія», «Лист на той світ», «Амністія».

4. Там само, стор. 215.

Чим пояснити, що Довженко наче б тонув у цих проєктах, тільки декляруючи бажання створити епопею «Золоті ворота» й знову забуваючи про неї? Ні, він не забував своєї найвищої мети ні на мить і наведений перелік запланованого завершував записом:

«Як мені хочеться створити чистий і високий твір, хоча б один, тривалий у часі, одну ланку буття, одну краплину безконечного».⁵

Ці слова й дають нам відповідь на поставлені питання: ні сорокові, ні перша половина п'ятдесятих років, доки жив Довженко, не були придатні для написання «чистого» і «високого» твору, і мистець витрачав рештки уділеного йому часу на речі другорядні, і лікувався, і сумував за Україною.

До кінця сорокових років Довженко написав ще кілька оповідань (деякі з них мініатюри), не названих у наведеному переліку: «Сіятель», «У полі», «Капітан Ус», «Слава», «Корінь життя», «Воля до життя». У 1949 році закінчив згадуваний вище сценарій «Прощай, Америко». Ще перед тим запало було рішення відразу по закінченні фільму «Життя в цвіту» написати «книгу про своє життя в мистецтві». Це мав би бути винятково цікавий твір, але з наміру тільки й лишилося, що ще одна згадка в щоденнику два роки пізніше під датою 17 квітня 1950:

«Я подумав, що ж я зробив? Який слід залишив для свого народу? Які праці? Написати про свою творчість і життя в кіномистецтві. Напишу».⁶

На тому й стало. Тривала, як триває й досі, творчо мертва доба, за якої геній гине, навіть не давши сигналу про своє існування, або, як у випадку Довженка, засвідчивши лише в фрагментарних натяках свої можливості, марнує їх на речі маловагомні, а то й фальшиві. Так у травні 1953 року Довженко написав заявку на кіносцена-

5. Див. М. Куценко, стор. 227.

6. Там само, стор. 256.

рій покищо з умовною назвою «Над Дніпром». Далі слід його губиться, але, як видно з плянованого змісту, це мав би бути фільм про перші роки колективізації, який згодом перетворився на драматичну поему «Потомки запорожців». Це була одна з речей, задум якої вивершився виконанням, багато в чому оригінальним, але в цілому невдалим. Творові не бракує дотепних діалогів, але він чи не єдиний у Довженковій спадщині вийшов послідовно соцреалістичним. Це був вимах творчої амплітуди Довженка до самого низу — у бік декларативної лояльності до режиму.

Багато часу забрали йому переговори з театрами, які, зважаючи на славне вже тоді ім'я автора, вхопилися ставити п'єсу в себе, але нічого з того не вийшло. Це була мистецька поразка, засвідчена тим фактом, що тодішній редактор журналу «Новый мир» Олександр Твардовський, людина доброго літературного смаку, відмовився друкувати п'єсу, делікатно посилаючися на те, що вона потребує ґрунтовної авторської доробки.

А поза тим хворий, на схилі свого короткого життя Довженко лишився тим самим ентузіястом, якому в молодості здавалося, що він може все і може жити в багатьох життях. Як і тоді, поза всім іншим, його ще вабила публіцистика, мистецька критика, педагогічна діяльність і навіть архітектура. Уже на початку тридцятих років він висував проєкт реконструкції Києва, а тепер, бачивши, як незугарно будуються колективізовані села, перенешувані на початку п'ятдесятих років на нові місця з терену Кахівської ГЕС, він захопився думками про архітектуру колгоспного села, не взагалі, а конкретно на Україні, у відповідності до її ландшафту, і десь у жовтні 1954 року подав доповідну записку до Академії архітектури УРСР і розмовляв з її президентом Володимиром Заболотним, а 17 листопада того ж року виїхав до Києва з доповіддю на цю тему на пленумі Академії.

І в кожній ділянці, за яку хапався Довженко, його творчі думки були оригінально новаторські, тільки ж у тій закостенілій бюрократичній системі ніхто не зважився б їх реалізувати, і його енергія й дорогоцінний час марнувалися даремно.

Однаке в цих марних клопотах, попри які одночасно за першої половини п'ятдесятих років писався сценарій «Поєми про море», дозрівав і один справжній літературний шедевр, уже без жодного закиду. Це — «Зачарована Десна».

Перша трудність, коли мова про неї, — в датуванні. Сам Довженко позначив її 1954-55 роками. Але це датування дуже умовне, бо повість творилася й дозрівала в Довженковій уяві протягом усього його життя: тоді, коли він думав про неї і навіть коли забував. Вона дозрівала в глибинах душі наче б за завісою щоденних клопотів і праці над іншими творами, що полонили на якийсь час увагу майстра й відходили в минуле, а те, що зформувалося в повість «Зачарована Десна», жило й повнилося живими соками так природно, як плід на дереві, і коли прийшов на нього час, воно увібрало в себе весь життєвий досвід майстра від дитячих літ, укладений у слові дозрілою людиною на схилі її життя.

І писалася вона не протягом зазначених двох років, бо розпочата була значно раніше. Читаючи Довженкові записні книжки й щоденники, натрапляємо на перші сліди праці над «Зачарованою Десною» вже за найважчих днів воєнних поразок і письменникових турбот за долю батьківщини. У першій записній книжці під датою 5 квітня 1942:

«Читав по радіо свою статтю. Бачив усю нещасну Україну, і матір свою, і батька, прощався з ними і плакав, читаючи».

Треба припускати, прощання й навело на думку розпочати спогади про «зачаровану Десну», про них мова в наступному абзаці:

«А вчора, пишучи спогади про дитинство, про хату, про діда, про сінокіс, один собі у маленькій кімнатоньці сміявся і плавав. Боже мій, скільки ж прекрасного і дорогого було в моєму житті, що ніколи-ніколи вже не повернеться! Скільки краси на Десні, на сінокосі і скрізь-усюди, куди тільки не гляне моє душевне око [...]».⁷

Кілька днів пізніше (14 квітня 1942):

«Учора знову писав "Зачаровану Десну" і знову плавав. Я плавав ранком і, читаючи хлопцям (Малишку, Самченку, Пустовойту і Воскрекасенку), сміявся і плавав і був од схвильованости розслабленим цілий майже день. Приїхав з армії Микола Дудко [...]».⁸

Проминає рік, і знову в щоденнику 16 березня 1946 Довженко звертається не знати до кого:

«Пишу книгу. Я пришлю її Вам через три роки. Якщо ж я її не допишу, якщо я, що втратив усе за одну лише помилку серця свого, умру отут від печалі в тяжкій самотності, я прошу Вас тільки про одне — хай візьмуть тоді з моїх грудей серце і поховають його на скривавленій батьківщині моїй, на Україні, на українській землі.

«Чи може бути надмірною любов до батьківщини? Ні. Немає такої любови. І моя не була, хоч я і вмер від неї».⁹

Ці моторошні рядки сповнені глибокої безнадії: вони адресовані наче б комусь конкретно, але тільки в уяві, бо йшла доба ждановщини і не було кому звіритися з такими «крамольними» думками. Вони мусіли залишитися для себе в інтимному щоденнику.

Писана в стані самотности й непогамованої туги за батьківщиною, «Зачарована Десна» була закінчена за понад десять років після перших початків праці над нею, в

7. «Твори», т. V, стор. 35. Далі втяли цензори.

8. Там само. М. Дудко — лікар-хірург, чоловік Довженкової сестри Поліни. Далі знову рука цензора.

9. Там само, стор. 254.

1955 році, і, з'явившись вперше в журналі «Дніпро» (березень 1956), засвітилася чарівною квіткою серед бур'янів сюрреалістичної халтури. Це було щось несподівано нове і свіже на тлі зливи нудотно задрукованого паперу, яким протягом десятиліть годували читача, запевняючи його, ніби це й є найдосконаліша і найпередовіша в світі література.

Тоді щойно починала друкувати в періодичній пресі свої перші вірші дівчина з Ржищева, яка згодом стала всім відомою Ліною Костенко. Але до того дійшло пізніше. На початку ж 1956 року на Україні на світання ще й не заносилося, і «Зачарована Десна» стала першим провісником відродження шістдесятих років.

Та ми з «Зачарованою Десною» забігли дещо наперед і тепер мусимо знову повернутися до сорокових років. Складається враження, що вони були найтяжчі в Довженковому житті. Його ненависть до Москви на той час досягла того критичного ступня, на якому Потілиха, район міста, в якому розташована кіностудія «Мосфільм», здавалася йому рівнозначною з нацистським концтабором у Майданеку.¹⁰

Малесенький промінь світла проблиснув у житті Довженка з 1951 року, коли у зв'язку з працею над «Поемою про море» він дістав змогу бувати на Україні і принагідно відвідувати Київ. Чи смерть Сталіна збудила в нього якісь надії на краще? Важко сказати, бо в його спадщині, принаймні в тому, що опубліковане, про цю подію немає навіть згадки. Проте, саме з 1953 року поживляється його листування з київськими друзями: Юрієм Яновським, Максимом Рильським, Миколою Бажаном, особливо ж інтенсивно з Юрієм Смоличем, який заініціював видання Довженкових творів у Києві.

10. Див. там само, стор. 255.

Це була парадоксальна ситуація, за якої лавреат сталінської премії, кавалер кількох орденів, серед них і найвищого — ордена Леніна, заслужений діяч мистецтв УРСР і заслужений артист РСФРР Олександр Довженко до початку п'ятдесятих років написав велику кількість літературних творів, у тому числі й більших речей, і все переважно українською мовою, але, крім публіцистичних статей і патріотичних оповідань воєнного часу, ніщо на Україні за життя Сталіна не було надруковане, а кіноповісті «Україна в огні» і «Повість полум'яних літ» були під особистою забороною диктатора. Аж по його смерті у Києві схаменулися, і вже в листі від 12 березня 1953 Юрій Смолич писав Довженкові, що літературна громадськість Києва цікавиться його працею. В іншому листі, від 20 червня, Смолич запитує Довженка, коли він може подати рукопис своєї книжки до видавництва. «Відповідь на це, — додає Смолич, — треба мати тепер же. Справа в тому, що зараз я знову порушив питання про включення в план книги... Потрібна твоя офіційна заява до видавництва "Радянський письменник" з проханням видати збірку літературних сценаріїв. В заяві треба перерахувати, які саме сценарії. Я сказав, що десять. Чи так?»¹¹

І з цього листа і з Довженкової відповіді видно, що питання видання збірки його літературних сценаріїв порушувало вже раніше без жодних наслідків, і тому він мало клав надії, щоб щось вийшло з цього й тепер, бо ж сталінізм покищо лишається в силі, а його твори, колочі націоналізмом, завдадуть клопоту з цензурою та й ініціаторам видання загрожуєть неприємностями.

«Щодо видання моєї книги, — пише Довженко Смоличеві в листі від 1 липня 1953, — признаюсь, я ні тоді вповні не вірив у реальність цього, ні зараз не вірю. Мало того, я навіть не буду особливо й страждати. Коли розібратись логічно, ви мусите в своїх ділах бути якось

11. Див. М. Куценко, стор. 288.

послідовними і друкувати книгу письменника, якому в історії самого письменства видано вовчий білет для назідання вдячним нащадкам, було б безпринципно і навіть шкідливо [...].

«...Тому, друзі мої, спасибі Вам за добре слово підтримки, але наперед прошу Вас не переживати, коли я потерплю фіяско. Се ні в якій мірі не зменшить у моєму серці ні любови до народу, до рідного краю, ані мого смутку, до якого я звик уже і який став уже для мене чимось вроді замінителя щастя. Рукопис я для всякого случая прихвачу».¹²

Видання затримується. Спочатку не з причин цензурних, вони прийдуть пізніше. А покищо винен сам автор. Не дуже вірячи в реальність проєкту і своїм звичаєм будши зайнятий усіма своїми іншими клопотами, він не поспішає з виготовленням рукопису. Так проминає кілька місяців. У другій половині жовтня 1953 Довженко виїжджає до Києва, перебуває кілька днів в Ірпені в товаристві українських письменників. Це була остання зустріч з найвірнішим другом і шанувальником його таланту Яновським, який помер 25 лютого 1954 року. З Ірпеня Довженко писав у листі до дружини, датованому 18 жовтня 1953:

«З українським видавництвом договору ще не підписав, але підпишу. Вони вимагають, і зовсім резонно, подання рукописів українською мовою (мова, очевидно, про сценарії його російських фільмів — "Аероград" і "Життя в цвіту" — І. К.). А мені ніколи. Крім того, вони хочуть у книзі вмістити і мої воєнні оповідання, і "Зачаровану Десну" (яка натоді ще не була готова — І. К.)...

«Письменники ставляться до мене дуже добре, з виключною теплотою. Це мене зворушує і тішить».¹³

12. «Твори», т. V, стор. 372-373. Кінець першого абзацу відтяла цензура.

13. Там само, стор. 375.

На досить довгий час питання Довженкової книжки зникає з приступного нам листування, і аж на весні 1956 року виринає знову уже у зносінах з тодішнім директором видавництва «Радянський письменник» Олександром Дяченком, у листі до якого від 24 березня того року Довженко повідомляє, що закінчив сценарій «Поєми про море», мабуть, останній, що мав увійти до плянованого збірника:

«Радий сповістити Вас про закінчення сценарію "Поєма про море". Я часто хворів, тому, на жаль, робота затяглася, та й якість її десь, певно, не завжди на висоті, про яку мріялось. Я скоро надішлю її Вам з проханням привести її до ладу, за що наперед висловлюю Вам свою глибоку подяку й пошану. Можливо, що я приїду сам до Києва для побачення з Вами, аби ми спільно відразу домовились про всі питання, зв'язані з виданням».¹⁴

Далі пішли ускладнення з редагуванням. Видно, рукописи потрапили до рук не дуже кваліфікованого редактора, бо Довженко, маючи свою, цілком своєрідну мову, обурювався, коли його поправляли, і в черговому листі до Дяченка від 4 вересня 1956 нарікав, що особа, яка працювала над рукописами, «не знає мови. Видно по всьому, що вона українською мовою не говорить. На кожній сторінці сліди словників, механічно прочитаних, а часом і безглуздо...» І ще далі просить, «аби редактор т. С. не дуже перевикував свої редакторські пляни...»

Тепер уже наполягає на прискоренні сам Довженко, додаючи до сказаного в листі: «Як з книжкою? Коли вона побачить світ? Мені треба вже поспішати, друже мій, треба мені поспішати» (там само, стор. 382-383).

Він устиг ще одержати зверстані сторінки, але першої своєї книжки так і не побачив; вона вийшла по його смерті: «Зачарована Десна. Кіноповісті». Київ, «Радянський письменник», 1957, 609 стор., 5 000 прим.

14. Там само, стор. 381.

Працюючи над виготовленням цієї книжки, Довженко відчував наближення неминучого кінця, й у його листах і нотатках останніх років знову й знову повторюється тривожне: «Мені треба поспішати». І думками він дедалі частіше переноситься на Україну. «Юро, — писав в одному з листів до Смолича, — коли я приїду, повези мене кудись на Десну половити риби. Хай походжу босий по її чистих незайманих висипах, поп'ю її м'якої рідної води, поплачу, подобрішаю. Хай почую хоч трохи пташиного щebetу над нею, чи, може, й дівки десь заспівають комусь, а я підслухаю та згадаю дитинство, коли купався я зеленим хлопчиком у її водах. Була тоді зовсім, як мріється мені, зовсім, зовсім була тоді моя Десна другою. Тоді не знали ще трусиків ані бюстгальтерів. І, крім дітей, ніхто тоді ще не купався у її водах: дівки соромились скидати сорочки, чоловікам і дідам не личило купатись по звичаю, жінки боялись купанням змити здоров'я. Одні лиш ми купались та часом коні. Добре, Юрій» (там само стор. 373).

По смерті Сталіна відродилася ніби тоді вже й зовсім утрачена надія пожити бодай останні роки перед смертю на Україні. Але минає час, і дедалі більше в новій літературі про Довженка це його бажання повернутися на Україну забувають згадувати: хай воно поросте травною забуття, бо тепер уже й це націоналізм. І от такий уважний хроніст його життя М. Куценко не згадує про це Довженкове прагнення жодним словом. Та багато чого ще встигло потрапити до п'ятого тому «Творів», а особливо яскраво поставив поривання Довженка на Україну під наголос, спасибі йому, Юрій Смолич у книжці «Розповідь про неспокій», присвятивши там Довженкові окремий розділ. З того що розповів цей автор, видно, що Довженко наче б ожив і переміг би хворобу, якби його пустили на Україну.

«Знову й знову, — пише Смолич, — жадаючи працювати на Україні, зокрема, на Київській кіностудії,

яку він же збудував і якою до війни керував. Довженко наполягає перед міністерством, щоб його "заплянували" на Україну, звертається з конкретними і цілком реальними пропозиціями в Київ в міністерство та на кіностудію: він має сценарії, вільний від роботи, готовий взятися зразу до діла.

«Але знову стопорення, зволікання.

«Щоразу, приїжджаючи до Києва і сидячи у мене біля телефону — інколи з ранку до вечора, — Довженко чекав обіцяного дзвоника від тих, від кого це залежало вирішити долю його роботи та й його власну долю — переїзд до Києва.

«Але дзвоника так і не було.

«Телефон мовчав.

«Бувало й гірше: секретарка переказувала, що... в авдієнції вам відмовлено...»¹⁵

Тепер дивує Смоличева сміливість, бо сьогодні ніхто не відважився б так одверто писати, але й у нього сказане не все, вірніше — не в той бік читача зорієнтовано: так ніби все вирішувалося в київських міністерствах, тоді як насправді заборона пустити Довженка до Києва була видана в Москві, а Київ був лише виконавцем московської директиви.

Знову й знову, пише Смолич, ідуть від Довженка листи, заяви, телефонні дзвінки без відповіді: «переведіть на Україну, дозвольте залишити Мосфільм і перекинутися на Київську кіностудію (ту, що нині імені Довженка), дайте сякий-такий житловий куток, адже моя київська довоєнна квартира здана, я її з собою не забрав...

«Туга за рідною домівкою, туга за Україною гнітила сивого, хворого Сашка (там само, стор. 180).

Вона, ця туга, передчасно й убила його. І ось останній крик у порожнечу: лист від 10 жовтня 1956 року до президії Спілки письменників України — уже не треба нічого, ні

15. Юрій Смолич, «Розповідь про неспокій», стор. 179.

кіностудії, ні роботи, допоможіть лише переїхати й оселитися на Україні:

«Вертатись хочу на Україну. Президіє! Допоможи мені житлом: давно колись його одібрано в мене. Великої квартири мені не треба. Тільки треба мені, аби з одного бодай вікна було видно далеко. Щоб міг я бачити Дніпро, і Десну десь під обрієм, і рідні чернігівські землі, що так настирливо ночами почали маритись мені».

Відповіді не було.

25 листопада 1956 Олександр Довженко помер на московській квартирі по Можайському шосе, 36-50 (тепер Кутузовський проспект, 22). Похований на Новодівичому кладовищі в Москві.

6

Після появи цитованої в нас книжки М. Куценка хронологічна канва життя Довженка виповнена досить докладно, за винятком білих плям, які залишилися не з браку інформації, а тому, що про деякі речі за сучасного політичного режиму не личить говорити. З тих самих мотивів дещо й підфальшоване. Але більшість таких місць легко виповнити чи скорегувати. Куди гірше становище з тлумаченням його творчої спадщини. Зокрема вкрай незадовільне вивчення поетики Довженкової літературної і кінотворчості. Не щоб бракувало таких праць. Є їх досить, але всі вони якісь однакові, на той самий копил соцреалістичної естетики міряні. З цієї причини для ознайомлення з загальним станом вистачить кинути оком на одну синтетичну студію авторитетного там автора. Такою здається нам книжка Юрія Барабаша «Чисте золото правди. Деякі питання естетики і поетики О. Довженка» (Київ, 1962, в-во «Радянський письменник». При дальших посиланнях числом у дужках під цитатами позначені сторінки названої книжки).

Наш вибір умотивований тим, що Барабаш — один з тих нечисленних українських літературознавців, яких у Москві визнають нарівні з своїми (крім нього, ще цим привілеєм користуються Дмитро Затонський, Леонід Новиченко, Микола Шамота. Оце, либонь, і всі). До речі, Барабаш десь з шістдесятих років і працює в Москві, а

названа його книжка про Довженка вийшла 1963 року в російському перекладі. Отож, маємо справу з авторитетним там джерелом з кожного погляду.

Метода дослідження Барабаша полягає на тому, що він водить кривого танцю навколо чеснот соціалістичного реалізму, тим робом, що бере за чергою котрусь засаду цієї методи, тулить до неї Довженка і показує, як добре він туди ласує. Ця робота остільки невдячна, що результат такої гри заданий наперед, і читача на всіх 292 сторінках книжки не чекає жодна несподіванка натрапити на власну думку автора.

Отож. «Типові характери в типових обставинах...»? Ласкаво просимо: «Вірність Довженка цій загальноновизнаній, перевіреній десятиріччями творчої практики енгельсівській формулі ні в кого не викликає жодних сумнівів, коли йдеться, приміром, про розмови Марії Стоян із своїми пораненими російськими синами, або про не зовсім звичайний, але цілком імовірний спосіб "заправки" трактора, що ним скористалися герої "Землі", або про бурхливі, пристрасні суперечки з панотцем Христофором, або про радісну працю Кравчини на будівництві нової хати і т. д. і т. ін.» (30-31), тобто скрізь. При тому Барабаш завбачливо промовчує ті місця в творчості Довженка, які їхньому уявленню про типовність не відповідають.

«Відомо, що соціалістичний реалізм, — пише в іншому місці Барабаш, — передбачає, порівняно з іншими методами, найбільш синтетичне, широке охоплення дійсності в її найсуттєвіших проявах» (42). Тут наш шановний автор зарепортувався, бо вийшов з припущення наявності «інших творчих метод», які в дійсності не існують, бо покищо тільки в світі соціалізму література керується державно декретованими методами творчості.

Ніщо так не дратує радянських літературознавців, як закид, що соціалістичний реалізм накинений у них

літературі силоміць, заходами державної політики. Вони якось не хочуть помічати, що, твердячи таке, ми не потребуємо вдаватися до наклепницьких вигадок, вистачає посилання на те, що вони самі кажуть, і то не криються і не вдаються до ніякої обережності. І той таки Юрій Барабаш в іншому місці запевняє нас, що «потреба краси стає в нашому житті все більш життєвою проблемою державного, загальнонародного характеру» (88; підкреслення моє — І. К.).

Та лишімо існування якихось «інших творчих метод» на сумлінні Барабаша і повернімося до поставленого ним питання, як поводиться Довженко стосовно прикметного соціалістичному реалізму «найбільш синтетичного, широкого охоплення дійсності в її найсуттєвіших проявах». Та що там питати: досконало, як школяр-відмінник: «Саме від синтетичного характеру світовідчуження Довженка іде його вміння створювати надзвичайно різнобарвні, багатогранні й водночас художньо цілісні картини» (48)

Воно зовсім правильне, тільки не туди причеплене, бо далі автор наводить такі приклади, які можуть ціхувати кожного доброго письменника, незалежно від його ставлення до соціалістичного реалізму.

Ще одна конечна прикмета методи соціалістичного реалізму.

«Відомо, яка величезна роль в утвердженні громадсько-естетичних ідеалів письменника належить образу позитивного героя» (96).

Чи треба казати, що й тут Довженко справується бездоганно: «Такий герой уже є в радянській літературі, — запевняє Барабаш, думаючи і про Довженка, — він повинен входити в неї дедалі владніше. Це вимога часу. І сила, життєвість, величезна привабливість творчости Довженка саме в тому, що він усім своїм єством, усім талантом збагнув цю вимогу, вмів широко дивуватися красі

життя, відкидаючи "п'ятаки мідних правд", давати лише "чисте золото правди"» (103).

Отак усі майже триста сторінок цієї студії. Не гоже було б негувати її цілком, є в ній не одне слушне спостереження, але майже знецінене намаганням приписувати його до вимог соціалістичного реалізму на кшталт отакого:

«У справжнього художника індивідуальне завжди невідривне від загальних закономірностей, є конкретним їх виявленням. Зрозуміти, скажімо, суть Довженкової манери, його індивідуального стилю не можна (тільки подумайте без чого? — І. К.), не беручи до уваги певних естетичних вимог, що їх неодмінно ставить перед художником творчий метод соціалістичного реалізму, не беручи до уваги класичних традицій у реалістичному зображенні дійсності. Адже Довженко, хоч і який своєрідний, неповторний його "почерк", все ж був передусім реалістом, соціалістичним реалістом...» (195).

Тож з уваги на те, що радянські дослідники Довженка уперто хочуть його бачити на припоні соціалістичного реалізму, безстороннє дослідження його поетики доводиться починати наново. Та воно не є в пляні цієї студії, і ми обмежимося лише на головних питаннях проблеми.

Насамперед — розмежування понять. Було б фальшиво твердити, що Довженко зовсім не йшов за приписами соціалістичного реалізму і в нього немає нічого такого, як про нього пишуть. Було й таке. Але робилося це тільки з примусу, і там, де з'являлася найменша спромога розправити руки і ставати самим собою, він відразу вилазив з рамок соціалістичного реалізму, більше того — ставав у ворожу до нього позицію. А що тільки цією частиною своєї творчості він увійде в історію кіномистецтва й літератури, на поетиці цього Довженка ми й зупинимось далі. І почнемо саме з його незгоди з соціалістичним реалізмом.

Довженко умів побачити й пошанувати повноцінну людину у неповторному й необмеженому вияві її індивідуальності. Більше того, у згоді з Скворородою він вважав, що кожен знаходить своє «сродное» діло, і в цьому ділі він гідний пошани, незалежно від того, просте воно, як дядькове Самійлове косарство, чи високий дар поета, мислителя тощо. Головне, дати кожному можливість виявити себе на повну міру, як дядько Самійло, який «коли б його пустити з косою просто, він обкосив би всю земну кулю, аби тільки була добра трава та хліб і каша». А в мистецтві повна міра себевияву у неповторності, не схожості на інших.

Зовсім очевидно проти обмежень соцреалізму була спрямована його стаття «Мистецтво живопису і сучасність», написана з приводу чергової виставки в Москві («Литературная газета» від 21. 6. 1955). Посумувавши з того приводу, що «полотна здаються давно і багато разів уже баченими», він висловив єретичне побажання:

«Іноді я думаю: як би мені хотілося побачити на виставці сто пейзажів з видом Ельбрусу, і всі різні, або сто пейзажів Красної площі — і всі різні! Для чого? Що за примха? Ні, не примха. Хіба мадонну з немовлям — символ творчості — не писали найкращі художники Ренесансу багато сотень разів? Або японці вершину своєї Фудзіями? Або французи Нотр-Дам? Хіба нема якогось зовсім не простого смислу в цьому прагненні ще і ще раз по-художницькому проникнути у вже зображуваний іншими світ?»

Це ж просто заклик до затаврованого й виклятого в соцреалізмі як плями минулого — суб'єктивізму. У наступному абзаці, що безпосередньо слідує за цитованим, Довженко не повагався назвати речі своїми іменами:

«Для того, щоб натішитися спогляданням об'єктивно існуючого світу в безпічі суб'єктивних його сприйнять, щоб за допомогою художників-творців збагатитися баченням не сотень пейзажів далеких од нас куточків

країни, які ніколи не залишать у пам'яті моїй помітного сліду, нічим не зігріті, незнайомі, а спогляданням того, що кожної хвилини перед очима і чого не бачать байдужі очі, — хочеться сказати художникам: не шукайте обов'язково далеко, не списуйте точних копій з природи, коли вчитесть у неї. Додайте до мого бачення ще своє, досконаліше, вище і тонше...»

Довженко органічно ненавидів вирівняні на пересічність вироби соцреалістичного мистецтва. І в тій таки статті нищівно скритикував картину О. Бубнова «Тарас Бульба», недолугість якої пояснював нехтуванням «яс-кравую типізацією і сміливими, надхненними перебільшеннями», страхом відступити від звичного стандарту:

«Картина "Тарас Бульба" велика, але чомусь у ній тісно. Нема ні степового простору, геніяльно оспіваного Гоголем, ні Бульби на Чорті, ні Остапа, ні Андрія, ні поезії грізної, мужньої доби. Безмежні стели, які Гоголь написав саме широченними мазками, зменшились у Бубнова до окремо виписаних квіточок. Позаду горб заступає простори. Ліворуч манюсінька смужка Дніпра несміливо знаменує далину. Але, може, всю цю далину, ці безмежні стели... може, все це Бубнов переносить в орлиний погляд Тараса, що помічав хтозна на якій відстані, як мелькає в траві голова хижого татарина? Ні. Наче недосвідчений актор на зніманні, Бульба дивиться в об'єктив кіноапарата і цим остаточо вбиває простір. Може, його кінь, прозваний, очевидно, не дарма Чортом, може, він, не слухаючись художника, виправить огріх? Ні. Кінь теж дивиться в об'єктив. До речі, він не Чорт зовсім, він кінь обозний і, до того ж, не степовий і не бойовий. І сам Бульба старий, і нема в ньому сили. Вуса й оселедець, як на його роки, занадто пишні, — явно переборщив гример. Переодягнений оперний артист — ось хто цей Бульба».

Вище були цитовані місця, про які сміливо можна твердити, що вони спрямовані проти соціалістичного реалізму, очевидно, посередньо, метафорично, бо де б

же могли побачити світ зовсім одверті подібні висловлювання. А проте вже зовсім прозоро висловився Довженко в «Зачарованій Десні». Розфантазувавшись в епізоді про лева над Десною, він захопився скористатися доброю нагодою поіронізувати над стражами непорочности соціалістичного реалізму — редакторами:

«Тут над левом, думаю, пора поставити крапку і перейти до описання домашніх тварин, бо вже почувається якась непевність в пері: вже прокидаються мої редактори в мені. Вони живуть навколо мене скрізь. Один за лівим вухом ззаду, другий під правою рукою, третій за столом, четвертий в ліжку — для нічних редакцій. Вони повні всі здорового глузду і ненавидять неясності. Їх мета — щоб я писав або так, як усі, або трохи краще чи трохи гірше від інших.

«Там, де моє серце холоне, вони підігривають його; де я починаю палати в огні своїх пристрастей, вони розхолоджують мій мозок, аби чого не вийшло.

«— Нехай, — кажу, — щось вийде. В моєму ділі треба, щоб вийшло. Благаю!

«— Ні!

«— Чому не написать, що коли я був хлопчиком на Десні, мені хотілось, аби скрізь водилися леви і щоб дикі птиці сідали мені на голову й на плечі не тільки в снах?

«— Це неправдоподібно, і потім цього можуть не зрозуміти.

«— Таж я маленький був і ще не мав тоді здорового глузду. Я почував тоді, що воно може пригодиться.

«— Для чого?

«— Ну, може, для щастя.

«— Викреслюєм...» і т. д.

Щоб письменник «писав або так, як усі, або трохи краще чи трохи гірше від інших» — у цьому ляпідарному вислові Довженко дав геніяльно точну дефініцію соціалістичного реалізму. Але при уважному читанні цього блискуче зробленого пасажу впадає в око одне слабше

місце: про редакторів, що ніби сидять у самому авторі чи навколо нього, тобто гейби мова тут про самоконтроль автора. Воно якесь штучне і не звучить по-довженківськи на повну силу. Так і є: у первісному авторському варіанті Довженкове зведення поррахунків з соціалістичним реалізмом звучало значно гостріше, бо мова йшла не про умовних, а про конкретних редакторів, що сидять по редакціях журналів і кіностудій. Та редактор журналу «Дніпро», в якому вперше була надрукована «Зачарована Десна» (1956, ч. 3), Олександр Підсуха саме й виявився таким, як у Довженка, й умучив автора на цей пом'якшений варіант, в чому в наївності своїй сам і признався пізніше.¹

Наші міркування аж ніяк не розраховані на політичний ефект, як комусь з першого погляду може здатися: вони мають посутнє значення для виявлення особливостей Довженкового таланту, істота якого лежить цілковито поза категоріями соціалістичного реалізму, якими нічого не поясниш.

За вихідний пункт аналізу поетики й естетики Довженка треба брати феноменальну особливість його індивідуальності, за нашого часу майже виняткову. В його особі маємо творчу особистість, яка інтелектуально, як і кожен пересічний інтелігент, стоїть на рівні сучасности, тобто людину, яка не конче мусить знати математичні формули Айнштайнової теорії відносности,

1. У спогаді «Він був нашим автором» Підсуха оповідає, що на цьому Довженко рішуче затявся: «Гріха великого не буде, якщо надрукуєте так, як є». Здавалося, нічого з ним не вдієш, але, їдучи до Москви на зустріч з Довженком, Підсуха вигдав останню спробу: «Лишається одна-єдина можливість: узяти й самому придумати такий художній хід, за який автор ухопився б. Усю дорогу перебирав у голові різні варіанти, нарешті, зупинився на одному...» (Олександр Підсуха, «Він був нашим автором», у зб. «Полум'яне життя», стор. 663). І таки умучив Довженка.

приступні тільки вузькому колові фахівців, але формування інтелекту якої посередньо позначене найновішими відкриттями в ділянці фізики й математики, які не лишилися без впливу на метаморфози у всіх ділянках мистецтва, в яких, судячи з його теоретичних виступів, Довженко зовсім добре орієнтувався.

Однак, бути на рівні свого часу — у мистецтві має нульове значення; воно не тільки приступне, а й притаманне кожній нормальній людині, а проте за рівних інших обставин з одного виходить талановитий мистець, а з іншого — пересічний ремісник у мистецтві. Таких і є багато, бо за відповідної наполегливості кожен вийде в пересічні поети, але не всі ними стають тільки тому, що не кожному спадає на думку віршувати. Обдарування ж мистця не в нормі, яка в мистецтві дає пересічність, а у відхиленні від норми, від того, що можуть усі, тобто воно в кожному окремому випадку неповторне.

Теоретично треба припускати, що можливості відхилення від норми в неповторність числом безконечні. Цю думку чудово висловила в поетичній метафорі Ліна Костенко:

Поете, вмій шукати і чекати!
Найкращий вірш ще ходить на свободі.

Коли ж мова конкретно про відхилення від норми у Довженка, яке ми назвали феноменальним, то його майже абсолютна неповторність міститься в тому, що він, буди інтелектуально людиною цілковито сучасною, чи не єдиний в українській історії першої половини дев'ятнадцятого віку так яскраво зберіг наче б у цілковитій недоторканості мітичне образне мислення, закорінене в архетипах колективного підсвідомого народу, з якого вийшов.

Звідси органічно-національна природа Довженкової творчості, яку через те важко наслідувати, що глибоко національні первні її важко сприйнятні для людини

іншого етнічного походження. На цьому можна базувати апіорне припущення про обмежені можливості впливу Довженка на кіномистецтво Заходу. Він пішов у той самий слід, що Шевченко і Гоголь, принаймні доби «Вечорів на хуторі біля Диканьки» і «Миргороду».

У закоріненні в національному — трагедія Довженкового життя: неможливість творити у вимушеному відірванні від свого народу, його поривання з московської чужини на Україну, безнастанна турбота, щоб народ не забув і не «презрив» його як недостойного сина:

«Пом'яни мене, мученика, — звертається він до народу. — Не презри моїх сліз, коли плакав я над твоєю долею в страшні часи німецької неволі. І коли топтатимуть перед тобою ім'я моє мале, якщо се буде треба нащось нечистим, злим людям, не одкинь мене і дай мені вмерти на своїй землі, що дала мені хліб і серце, любов і звичаї твої, і радість творчости, і труд, і велику печаль, і страждання».²

А ось ще з третьої записаної книжки до «Поєми про море»:

«Мені потрібні зустрічі з народом, з моїми людьми, аби помножати себе, свої думки і почуття, братаючись думками й почуттями з іншими» (там само, стор. 151).

Сучасний дослідник мітотворчости Кльод Леві-Стросс, доходячи найглибшого її коріння, виходить з визнання факту, що кожен міт первісно є продуктом індивідуальної творчости, але далі своє існування, становлячися власне мітом, завдячує передачі з уст в уста, стає колективним твором, втрачаючи індивідуальні ознаки. Зворотним ходом думки, проте, можемо висновувати, що в процесі життя в часі міт зазнає в кожному разі повторенні певних трансформацій, зумовлених індивідуальністю оповідача, який переповідає міт з власними інтонаціями, надаючи йому тим робом своєрідного кольориту,

2. «Твори», т. V, стор. 210.

тобто кожен, хто оповідає, стає якоюсь мірою співтворцем колективного.

Очевидно, аналогія між життям міту в усній традиції і мітотворчістю сучасного кіномистця й письменника Довженка може здаватися аж надто далекою, але в істоті своїй це явища одного порядку, оскільки те й друге базується на джерелах колективного підсвідомого. Тільки що в останнього, перепущений через техніку кіна й здобутки писемности, міт трансформується до такої міри, що наче б розчиняється на широкому полотні розповіді і зникає з поверхні, поринаючи в підтекст, у щось не висловлене і сприйнятне тільки через асоціативне опосередкування. А що ми дедалі більше втрачаємо свідомість мітичних джерел творчости, нам важко пояснити хвилювання, спричинене спогляданням ніби звичайного пейзажу в Довженкових фільмах.

Воно непоясненне раціонально, і тому прикладати до Довженка наскрізь раціональну методу соціалістичного реалізму, як це роблять усі без винятку радянські дослідники, значить блудити серед трьох дерев, не бачивши лісу. Бо істина Довженкової творчости лежить зовсім в іншій площині, ніж ті категорії, які до неї прикладають соцреалісти: вона визначається не поняттями класової боротьби, культивуванням ненависти до ворогів, справжніх, а частіше уявних, напамповуванням партійної пильности тощо, а відрізненням світлого від темного, гарного від потворного, добра від зла. Тут соцреаліст обуриться проти автора за відхід від класового принципу. А воно ж так і є: Довженка тільки й можна зрозуміти просто з загальнолюдських, а не з класових позицій, бо у продовженні щойно цитованого Довженко дослівно двома рядками підтверджує нашу думку:

«І жити треба тим, що є хорошого й красивого в людях. Не слід затуляти очі на лихе, але щаслива доля — хороше в людях».

Знаючи, що показувати у фільмі село того часу дозволено тільки і виключно як непримиренну боротьбу незаможників з куркулями, в якій середняк спочатку вагається, а потім пристає до незаможної більшості, і вони спільно під керівництвом партії перемагають куркуля і надхненно здійснюють колективізацію, знаючи, що це приписано як неухильний закон, Довженко з конечности приймає його. Бо приймають його усі. За цією схемою написані романи Григорія Епіка й Івана Кириленка, ціла купа творів Петра Панча і ще багатьох інших письменників, безліч романів, повістей і оповідань у російській літературі.

Прийнявши задану схему, Довженко опрацьовує дуже виважений сюжет, якому справді з партійного погляду нічого не закинеш. Але в процесі реалізації ця сухо раціональна схема тоне в хвилях поетичної візії, що стихійно пливе з глибин свідомости, і на екрані з'являється щось зовсім інше, що сприймається як міт матері-землі, годівниці й одвічного джерела всього сущого, для Довженка міри всіх речей, «своєї землі», що дала йому «любов і звичаї», «радість творчости». Не дарма ж і назва фільму «Земля».

У полоні мітичної сили землі глядач лишається від початкових кадрів з дівчиною під соняшником, хвилюванням пшениці під хмарним небом, смертю діда Семена аж до фінального дощу, що «ніби змив всі рештки смутку й скорботи з людей» і засвітився краплями на плодах землі.

А сам творець фільму більше ніж хто інший був і залишився в полоні міту і, дещо довільно записуючи по двадцятьох з чимось роках сюжет фільму у формі кіноповісти, у багатьох місцях дуже промовисто висловлює мітичне сприймання землі. Для прикладу:

«Ідеш, і слухаєш, і чуєш рідну землю, що годує тебе не тільки хлібом і медом, а й думками, піснями і звичаями, і не тільки годує й ростить, а й прийме колись до свого

матернього лона, як прийняла прадідів своїх і діда під яблунею».³

Тепер, коли Довженко вже давно реабілітований покійник, не страшний, що заскочить якоюсь несподіванкою, та й «Земля», хоч існує десь законсервована стрічка, не схвилює «просту радянську людину», бо показують її лише вряди-годи тільки надійним, — тепер усі в один голос запевняють, що фільм «Земля» був «правильний». Хто ж має рацію? Ці теперішні чи тодішні критики, що оголошували Довженка «націоналістом», «пантеїстом», «біологістом», а фільм «куркульським» і «контрреволюційним» (Дем'ян Бедний)? Треба беззастережно відповісти, що рацію мав Бедний і ті, що з ним. Речники узурпаторів влади, що зреклися минулого й не мають майбутнього, вони злякалися в творі Довженка подиху вічності, перед якою безсилі. А що теперішні? Ці посто підprasовують факти реальної дійсності, щоб історія панування їх можновладців виглядала привабливіше.

Отак, як землю, мітизує Довженко «архітектурну праматір пристанища людського» — хату. Вище вже була мова про дотичне оповідання, але образ мітизованої хати розкиданий по всій його творчості. І ще є в щоденнику намальована титульна сторінка під назвою «Хата», з підзаголовком «Народна епопея». Так що й те оповідання, видно, було б тільки однією з більших заготовок до не реалізованого задуму написати більший твір на цю саму тему. Як зрештою образ хати є в «Поемі про море» й інших повістях. Та й оцей фрагмент з першої записної книжки (1942), мітичний дух якого міститься в підкресленні вічності хатнього вогнища, що формує людську душу:

«...Бідна хатиночко, чого тільки ти не бачила на світі. Хто тебе не грабував, хто не бив тебе, не обстрілював, які люде не ночували в тобі. Часом дивно робиться, як ти стоїш іще на землі, як дивишся своїми темними віконцями

3. «Твори», т. II, стор. 45.

на світ Божий, і що в тобі є, що думають і яких пісень давно вже не співають, і як плачуть...» («Твори», т. V, стор. 20-21).

І ще одне, чим жила поетична уява Довженка, — міт роду: батьки, діди й прадіди, культ предків, рід людський, скільки сягає пам'ять у минуле, і його проєкція в живих сучасниках сьогодні. Пам'яті роду майже цілковито присвячений найдосконаліший літературний твір Довженка — «Зачарована Десна».

Зі сказаного досі ясний висновок: першоджерелом, яке живило уяву Довженка, була народна творчість. Його ментальність була напоєна народною поезією, звичаями, обрядами так доглибно, що, будши цілком модерною людиною, вільною від забобонів, він разом з тим не міг позбутися віри в наївні народні прикмети. Лазар Бодик оповідає такий достоту анекдотичний випадок з часів знімання «Щорса»:

«Одного разу мене здивувала незрозуміла поведінка Довженка. Він стояв у пшениці і, набравши повні груди повітря, свистів. Це було дивне ще й тому, що Олександр Петрович ненавидів свист. Через кілька хвилин Довженко розкрив таємницю:

«— Ось ви не вірите, а я напевно знаю, що варто отак посвистіти, і з'явиться вітер. Відчуваєте, — він уже з'явився. Скоро будемо знімати».⁴

Народна пісня, дума органічно вплітаються в тканину Довженкової творчості: стилізовані під народну пісню титри німого «Арсеналу», пісні в звукових фільмах «Іван» і «Щорс». Те саме в літературній творчості, до останньої повісти «Поєма про море» включно, насиченої пісенними ремінісценціями. Подеколи його й самого поривало складати пісні.⁵

4. Лазар Бодик, «Джерела великого кіно», стор.115.

5. Див. пісню «Сорок шостий рік», «Твори», т. V, стор. 121-122.

У стилі народного речитативу, в якому прямі пісенні запозичення органічно зливаються з авторськими імпровізаціями, витримано багато Довженкових пасажів як у закінчених творах, так і в численних «заготовках», на подобу оцього з записної книжки 1942 року, написаного під враженням зруйнованої під німецькою окупацією України:

«...Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свою долю проклинала. Ой синочки мої, синочки, на кого ж ви мене покидаєте? Куди ведуть ваші дороги? Хто нагодує вас, хто вас догляне? Де загубите ви свої молоді голови? Хто повернеться? Верніться! Жита, пшениці похилились у наших степах...

«Виють собаки, віщують недолю, і небачені птиці літають уночі над селом і віщують недолю. І реве худоба вночі, і віщує недолю. Біжать миші степами незчисленні на схід і віщують недолю...»

Тут правлять за приклади конденсовані згустки Довженкової народности у вислові, і в читача, не знайомого безпосередньо з його творчістю, може скластися враження, що автор цієї книжки слідом за Довженком захоплюється якимось застарілим псевдоетнографізмом. Ні, Довженко тільки корінням іде вглиб, дає відчутти дорогу спадщину батьків, вона мусить бути, за характером його світосприймання, живою в сучасності, на рівні якої він, однак, твердо й стоїть не лише порушенням проблем свого часу, філософічними медитаціями тощо, але й сучасною йому лексикою, синтаксою, стилем.

Тут доречно буде звернути увагу на Довженкову мову, бо особливості її позначені названими вище прикметами його творчості.

Бувши людиною всесторонньо розвиненою, він мав лексично багату мову і безумовно ж розумів вагу мовної культури, але, хотівши доходити максимальної природности вислову, часто почував себе тісно в нормах

літературної мови, які часто й порушував, маючи багато клопоту з редакторами.

З властивим йому прагненням до естетичної досконалості у всьому Довженко не оминув критичними зауваженнями чи не всіх ділянок культури і мистецтва, до архітектури включно. Також не був у згоді з нормами літературної мови, аж надто, своїм звичаєм, болісно протестуючи проти того, що йому не подобалося. Якось у листі до директора видавництва «Радянський письменник» Олександра Дяченка давав постскрипtum:

«Господи, як я ненавиджу в нашому правописі деякі правописні кайдани! І хто їх видумав, які N-ські? Знову ж ті, для яких наша мова — латинь мертва, нерухома. Ненавиджу безмірне цекання: ця, ця, ця... Ікання: бійці. Закінчення на ся, довгохвосте -мо: будемо, чуємо...

«Для чого так обтяжувати мову? Легку, гнучку і надзвичайно пластичну?

«Стид і сором».⁶

Ці Довженкові застереження проти мовних норм аж надто сумнівні, щоб з ними погоджуватися, хоч вони й природно вписуються в оригінальність його стилю. Найвищим критерієм для нього було, щоб мова звучала так природно, як говорять у народі. Очевидно ж, там, де він свою мову засвоїв: на Чернігівщині, в його рідній Сосниці. Саме там говорять не довгохвосто: не «будемо», а «будем», «чуєм». І не «цекають».

У цьому, як і в деяких інших прикметах стилю, Довженко близький до Василя Стефаника, який так само поцінував би зрадою мистецької правди відхід від покутського діалекту.

Часто в Довженка типово народні звороти мови («Ну, як поживаєте»; «А, чорті-що!» і подібні), а то й укорінені в народній мові силою історичних обставин слова-покручі з російської мови («здрасте, товариші»); типове вживання

6. «Твори», т. V, стор. 383.

«да», замість «так» (дід на вокзалі: «Да я загубився»). Сосницьке в нього вживання «се», замість «це», звідти ж «люде», замість «люди» і т. д.

Дечим Довженкова мова споріднена з Шевченковою: вживанням архаїзмів («многі», «муж», «грядущий», «посрамити», «воздвигнути», «незримий», «презренний» і багато інших), які урочистим звучанням так добре пасують до його патетичного стилю.

Прагненням до природного звучання живої мови Довженко виправдує і наявні в нього русизми. У цитованому вище листі до Дяченка він перестерігає, аби редактори не надто пильно заходжувалися коло чищення його мови: «В деяких місцях я навмисне залишив русизми. Вони потрібні мені як знаки живої мови. Пригадайте шолоховські обласні слова і українізми. Вони не псують руської мови. Тільки чистоплюям і естетам здається, що вони засмічують мову. Ні. В невеликій кількості вони додають їй життя, як вкраплення хемічних елементів у воду, від чого вона, вода, стає хоч і не правильною, не дистилірованою, не чистим Н²О, але животворящою, живою».

Не все в Довженковій мовній практиці заслуговує схвалення, і хоч зрозуміле його прагнення до абсолютної природности вислову, нам, його сучасникам, чутливим на корозійні впливи русифікації на нашу мову, несприйнятне його виправдання русизмів, навіть і «в невеликій кількості», бо як доглибно усвідомити Сверстюкове «...коли б нині з'явився твір, який точно, без фільтрів відтворив мову різних верств українського населення, можна було б за час його читання посивіти», — то нам давно на часі не поблажливість до русизмів, а мовний пуризм.

Повернімося до Шевченка, який поряд з народною творчістю був другим, вживаючи його улюблене слово, животворящим джерелом формування творчости Довженка. Великість Шевченка він у всій повноті відчував і ввів по-своєму яскраво це висловити.

Поет Микола Нагнибіда, оповідаючи про спільну з ним подорож Дніпром від Києва до Кахівки, пригадує, як хвилювався Довженко, коли вони на світанку наближалися до Канева, і потім задумано промовив:

«Заради побачення з Тарасом варто було пливати... — Змовк на хвилину і тихо промовив далі: — Над світом проніс він високо душу свою. Високо... Полум'яну, вразливу, чисту, мов сльоза... Уявіть, якби він жив сьогодні...»⁷

А оце власний, грайливо глибокий та zarazом іронічний Довженків запис на весні 1942 року:

«Кобзаря цитувати трудно. Він нагадує мені огненну піч, з якої обережно вихвачують угольки і, перекидаючи їх між пальцями, прикурюють [...]»⁸

Як шкода, що й тут походила рука цензора і напевно відтягла іронічні міркування про лжешанувальників Шевченка, які доцитувалися до того, що зробили поета предтечею сучасного парторга.

Сам Довженко й не цитував чи, сказати, цитував Шевченка по-своєму. Він убрав у себе душу Шевченкової творчості так, що слово поета стало наче б його власним, і він, може, не кожного разу й помічаючи це, парафразував його без посилання на джерело («...все проходить, все минає...»), або: «...у Києві на Подолі було оце і ніколи не вернеться...»), а то й включав Шевченків текст дослівно у свій, теж не як цитату. Отак (початок записної книжки до «Поєми про море», 1952):

«Реве та стогне Дніпр широкий. Я найстаріша людина на березі великої ріки мого народу...»

Шевченко якось присутній у всіх Довженкових літературних і кінотворах на українські теми: в «Арсеналі» — відомі кадри з портретом; у «Землі» під спів «Заповіту» ховають Василя, як і в «Щорсі» Боженка, а «Поєма про море» починається патетичною інтродукцією:

7. «Полум'яне життя», стор. 563.

8. «Твори», т. V, стор. 36.

«Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилі підійма.

«Я на палубі пароплава "Некрасов". Чарівний світ пливе передо мною: сині води, білі піски, хати на високих берегах. Пропливає Канів.

«Ось і могила Шевченка. Величаво мріє над рікою Тарасова гора.

І блідий місяць на ту пору
З-за хмари де-де виглядав,
Неначе човен в синім морі...

«Пісня починається відразу, з першого метра фільму. Її співає могутній хор на "Некрасові". Пісня шириться, росте, розливається на вечірніх просторах Дніпра.

«Птиці летять надо мною, хвилюють мене. Мене завжди хвилюють птиці у вечірньому небі...»⁹

Слушно зауважив Максим Рильський, що всі Довженкові твори «пронизані звуками пісень», і важко буває ствердити, де Довженкове своє власне переходить у народну пісню чи думу, як в оцьому пасажі:

«Шукай мене, моя мати, в степах край дороги. Там я буду, моя мати, тричі зимувати, своїм чубом кучерявим степи устилати, своїм тілом комсомольським орлів годувати, своєю кров'ю гарячою річки виповняти, людство визволяти».

Звучить достоту, як дума. Тільки «комсомольське» і свідчить про приналежність пасажу сучасному авторові. Отак само органічно вплітається в тканину Довженкової творчості і Шевченкове слово. Тінь великого попередника супроводила Довженка все життя. Хай навіть іноді він

9. «Твори», т. III, стор. 331.

використовував його образ кон'юнктурно й не туди, віддаючи данину обов'язковій ідеології («Арсенал»), але в його душі жив справжній Шевченко, який ніколи не давав заснути почуттю негасимого болю й турботи за долю поневоленого народу.

Споріднення Довженкове з Шевченком не тільки в тих засвоєннях, які можна виділити з тексту. Це лише вияв глибиннішого, спільної долі: один, за влучним висловом Сверстюка, творив українську літературну мову там, де її найлегше було забути, — в Петербурзі; другий на московській чужині зберіг вірність рідній мові, коли багато його сучасників, зрікалися її в Києві. І Шевченко й Довженко всією душею рвалися на Україну; і обидва не могли витримувати тамошньої пекельної атмосфери, навіть як їм на короткий час дозволяли туди виїжджати. Обидва заповідали поховати їх на Україні над Дніпром. І щойно тут кінчається аналогія: Довженкові випали гірші часи, ніж царські Шевченкові, і лишився він на вічний спочинок у чужій землі.

Якесь особливо яскраве й соковите споріднення Довженка з Миколою Гоголем. Підкреслимо — *споріднення*, бо ж багато спільного в їх творчості легко пояснити не впливами, а спільністю українського характеру. Але багато в чому Гоголь був для Довженка животворящим джерелом.

Спільність насамперед у гуморі, якого Довженко не потребував ні в кого позичати: він був вроджений. Щоденник (5 червня 1945):

«Пригадую:

основна риса характеру нашої сім'ї — насміхались над усім і в першу чергу один над одним і над самим собою. Ми любили сміятись, дражнити одне одного, сміялись у добрі і в горі, сміялись над владою, над Богом і над чортом, мали велику любов і смак до смішного, дотепного, гострого. Дід, батько, мати, брати і сестри.

«Сліз нам випало, проте, в житті багато, більше, ніж сміху.

«І всі ми були добрі до людей.

«Своєрідність гумору було нашою родинною і національною ознакою [...]».¹⁰ Тут, на жаль, на національних ознаках доклав рук цензор.

У гуморі Довженко справді рівний Гоголеві, і ніхто з сучасників не зрівняється з ним. Правда, у той самий слід ішов романтик Юрій Яновський, але якось швидко по «Чотирьох шаблях» і «Вершниках» згас. І реаліст Іван Сенченко. З цим було навпаки: душений ще з молодих літ, його талант у гуморі розквіт на повну силу щойно під кінець життя письменника в червоноградських повістях («Савка» та ін.). Зі зрозумілих причин ненадійності щодо відданості режимові його замовчували; так і не ввійшло в звичку бачити його гумор у гоголівській лінії.

Зате хибно, як нам здається, сюди приточують Остапа Вишню. Зокрема, ідучи за течією стандартних формул радянського літературознавства, робить це й Максим Рильський. А тим часом природа гумору Остапа Вишні не та. Він скорше продовжує традиції бурлеску минулого століття. Джерело його гумору — сміх з придуркуватості, а головна прикмета стилю — тавтологія. Джерело ж гоголівського і Довженкового гумору інше: воно живиться великими ділами і відповідно їм масштабним дотепом лицарів республіки Запорожжя. І наче б відмежовуючися від Остапа Вишні, Довженко писав в «Автобіографії»: «У нас комедійних персонажів чомусь позбавляють розуму, а треба робити зовсім навпаки. Комедійний характер нічого спільного з розумовою недоладністю не має».

Чисто як у Гоголя (і тут уже очевидний вплив), авторське розгорнене реторичне звертання до Лук'яна у цитованому вже заспіві до оповідання «Тризна». Попере-

10. «Твори», т. V, стор. 209.

джаючи Лук'яна, що то не батько й мати дивляться на нього з вікна, автор гукає до нього: «То ворожі кулемети у твоїй хатині, і вже біжать до них вороги! Вони вже ціляться в тебе, Лук'яне! Забирай вліво ескадрон, вліво приймай, через дядьків город!»

Це чудова конкретизація дії; вона нагадує кольорит баталій під Дубним, і падає Лук'ян, як котрийсь би козак при облозі Дубного:

«Неначе не на сільському майдані у бою, а десь у казці чи у пісні, дванадцять куль впилось Лук'яну Бесарабу в груди, тринадцята коню. Так і шарахнулись вони на молоду траву обоє і товаришів десятків добрих з два. Лук'ян ще перевернувся якомсь разів чотири, випустив шаблю і зразу захропив, мов після доброго вина з музикою, гучними бубнами і молодецьким танком».

Чисто гоголівські розгорнені в розлогій розповіді, емоційно насичені авторські відступи в Довженка, витримані в стилі урочистої патетики, і такі ж розгорнені порівняння.

Гоголь:

«Як сокіл, що плаває в небі, зробивши багато кругів сильними крилами, раптом зупиняється, розпластавшись на одному місці, і б'є звідти стрілою на самця-перепела, що зчинив крик при самій дорозі, — так Тарасів син Остап налетів раптом на хорунжого і відразу накинув йому на шию вірьовку...» («Тарас Бульба»).

Довженко:

«...Подивився (батько — І. К.) на свого Василя, сумно посміхнувся його чистій мерехтливій усмішці й почав озиратись, наче втомлений тяжким шляхом подорожній, що повернувся з далеких довгих мандрів».

«З жальним подивом вдивляється мандрівник в найдорожчі місця серед рідних руїн і нічого вже не пізнає навколо: немов би ніколи не було й не буде на цьому попелищі ні сміху вже йому, ні веселощів» («Земля»).

Але, очевидно, найвиразистіше впадає в око в творчості Довженка гоголівська гіпербола. Б'ються на сінокосі («Зачарована Десна») Довженків батько, дід і дядько Самійло: «Розлючений Самійло кидався на діда, і прохромлював його живіт наскрізь величезними кидальними вилами, і притискав до стерні, мов Георгій Побідоносець змія. Дід так страшенно кричав од болю, що листя на дубах шелестіло, а луна йшла така, що жаби плигали в озера і ворона, про яку мова йтиме далі, піднімалась над лісом. Однак дід устигав якось ромахнутися знизу і так хряснуть Самійла сокирою по лисині, що голова в нього розвалювалася надвоє, як кавун...»

Вдавшись до такої несусвітньої гіперболи, Довженко вмів якось просто й природно повернутися до реальності:

«Ці страшні побоїща закінчувалися десь аж під вечір, проте завжди щасливо. Всі виявлялись живі і не ушкоджені, тільки довго і важко хекали від внутрішнього вогню...»

Залюбки до гіперболи вдавався Довженко у батальних сценах:

«...Повітря горіло. На бійцях займались сорочки. Палали спина у людей. Кричали — ай, горю! — і падали на землю, й качалися, й крутилися по ній з виттям, і стогнали, й гасили один одного ударами долонь, горіла фарба на гарматах. Здавалося, стріляли з огненних гармат і самі загорялись од влучань термітних снарядів, як блискавки. Пахло смаленими тілами згорілих товаришів, і кості їх курились і чаділи попід ногами друзів, — тільки що був, ненавидів, кричав, побіждав...»

Гіпербола у Довженка, часто підбита гумором різного насичення, така кольоритна й сугестивна, що багато хто готовий визнати її за основний троп, прикметний його творчості. Але тут ми вперше погодимось з автором, твердження якого про соцреалістичну суть Довженкової творчості категорично відкинули вище, — з Юрієм Барабашем, який, полемізуючи з російським поетом М. Тіхоно-

вим, приходиться до слушного з нашого погляду висновку, що головний троп у Довженка не гіпербола, а метафора.

Справді бо, метафора є найдійовішим засобом наснаження підтексту, а він у Довженка здебільша й важить більше, ніж видимий текст. Його фільми, для прикладу «Земля», достоту в кожному кадрі метафоричні. Як і вся літературна спадщина. Оцей фрагмент, приміром, з першої записної книжки (4 квітня 1942) майже суцільно складається з самих метафор:

«Будуть жінки України ще плакати літ тридцять. Закінчиться війна. Кого ж приб'є до рідного берега? Хто потоне? Розметає ураган дітей моїх, як чайок, і довго, довго розноситимуть вони печаль по всьому світу. Буде їх скрізь. Скрізь білітимуть кості цих безпритульних».

Таке поспіль у літературних творах Довженка; воно — і підтекст, і засіб емоційного наснаження мови. Та ще важливіше в нього — з нахилу до епічної розлогости розповіді розгорнена метафора. Пригадаймо цитований десь вище діалог дідів, перевізників на Десні Савки й Платона, за перших місяців війни. У цьому маленькому епізоді жалюгідні втікачі — перелякані потужною силою німецької навали, але вони «сміливі» загрозувати безбронним дідам розстрілом при поверненні. І філософічно спокійні діди, устами яких глузливо повчає Довженко панікерів: «...тільки я так скажу вам на прощання, — каже дід Платон. — Не з тієї пляшки наливаєте. П'єте ви, як бачу, жаль і скорботи. Марно п'єте. Це, хлопці, не ваші напої. Це напої бабські. А воїну треба напитися кріпкої ненависти до ворога та презирства до смерті. Ото ваше вино...»

Це ж метафора розгублення і панічної втечі червоних перед німцем за перших днів війни. Сила метафори така, що годі навіть з товстих трактатів так яскраво відчуті, якими мізерними виявилися душі тих, що бундючно галасували: «...врага разобьем малой кровью, могучим ударом», як з цього короткого повчання на дорогу

втікачеві, того ж діда Платона: «Значить, душа в тебе мала. Душа, хлопче, вона буває всяка. Одна глибока і бистра, як Дніпро, друга, як Десна ось, третя, як калюжка — по кісточки, а часом буває, що й калюжки нема, а так щось мокреньке, неначе, звиняйте, віл покропив».

Метафоричність мови вияскравлює й конкретизує образність, часто даючи уявлення про велике ціле іноді з незначних його проявів. Ось ще приклад розгорненої метафори з «Поєми про море». До генерала Федорченка, що гостює в свого батька, приходять четверо колгоспників, його друзів дитинства. Одяг їх різний і непримітний, але, попри те, вони виглядали б дуже показними, «якби не вбогі безбарвні тісні кепочки, що здатні спотворити хоч якого красуня, принизити будь-якого героя».

З тропами є той клопіт, що розмежування їх досить умовне, і не диво, що їх часом плутають. Випадок з кепочками, гадаю, можна б назвати метафоричною синекдохою. Подивімося, що зробить Довженко з нею далі. З утіхи, що раптом вхопив влучний деталь, він обов'язково почне розгортати й обігрувати його. Отож:

«І хто їх створив (ті кепочки — І. К.), щоб зробити людей некрасивими?! Дотепний ворог чи простак ретельний з робкоопу змайстрував таке по убогості душевній і затвердив для всіх широт від Білого до Чорного моря, — тільки важко і навіть майже неможливо генералові відразу впізнати давніх друзів».

Оце й буде розгорнена метафора, бо ж справа тут не в кепочках як таких, а в істоті суспільства, яке одягло всіх людей у ці кепочки, і читач, навіть не обдарований багатою фантазією, пішовши від них шляхом асоціативних опосередкувань, дістане образ соціалізму з його безглуздим плянуванням, байдужістю до людини і нудотно уніформованим несмаком, в якому потонула імперія «від Білого до Чорного моря», хоч автор наче б і на мислі не мав підводити читача до цих висновків.

Ці приклади з колгоспниками, особливо ж з дідами, можуть правити й за зразок портретного мистецтва, в якому Довженко великий мастак. Напевно майстерність його літературного портрета значною мірою пояснюється досвідом кінорежисера, який у творчості Довженка передував письменникові. Щоб запам'ятатися кіноглядачеві, чимось йому заімпонувати, герой екрана мусить являти собою особистість, бодай у якихось рисах неповторну і виписану до найдрібніших деталей. Тому Довженко був такий прискіпливий до характеризування типажу: він категорично не визнавав для акторів клеєних борід та вусів і навіть запевняв, ніби й на чорно-білому фільмі можна впізнати риже волосся.

Та чи вийде герой особистістю, залежить ще й від того, чи є нею виконавець його ролі — актор. Звідси Довженкова увага до добору акторів, яку він, приміром, засвідчив блискуче виписаним портретом актора, гідного виступити в ролі діда Семена у фільмі «Земля»:

«Артист, який являтиме людству незначну дідову персону, повинен, проте, мати ряд особливих достоїнств, без яких жодні мистецькі хитромудрощі не допоможуть йому зберегти усмішку після смерті... Артист має бути невисокий на зріст, але й не малий, широкий у плечах, сіроокий, з високим ясним чолом і тою усмішкою, яку так приємно тепер згадувати. І щоб умів також цей артист орудувати косою, вилами, ціпом або зробити хату чи змайструвати воза без єдиного шматка заліза, — одне слово, зробити всяку корисну річ спритно й весело. І щоб не боявся ні дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ані щось важке нести на плечах. На війні, якщо артиста буде призвано, щоб не лінувався ходити в атаки й контратаки чи в розвідку та вмів не їсти по три-чотири дні, не втрачаючи сили духу. Щоб охоче копав бліндажі або витягав з багнюки гармату чи десь чужий автомобіль. Щоб умів розмовляти приязно не тільки з начальством чи з простими людьми, а й з конем, телятами, з сонцем у небі

і навіть травами на землі. Тоді це буде випитий дід. Коли ж не пощастить знайти такого артиста і зобразатиме його підтоптаний п'яничка або хвалько, який в загальній ситуації підпав якось під нагороду і зразу ж задер ніс, якщо буде це артист, для якого світ існує лише остільки, оскільки він обертається навколо його особи, — тоді не нарікайте на небіжчика — винувате мистецтво».¹¹

Цей так докладно виписаний портрет актора на маленьку роллю діда Семена, що в «Землі» вмирає на погребні в саду, — справді літературний шедевр. Але в ньому є щось більше від просто літератури: це Довженкова концепція, за якою кожна людина мусить бути повноцінною до виконання того діла, коло якого стоїть. Тільки на таких людях стоїть світ. Цієї засади Довженко тримався у режисерській праці, чим і пояснюється мистецька сила його фільмів, бо він і в практиці так добирав акторів на всі ролі, від великої до малої.

Мабуть, жоден режисер у світі не залишив стільки свідчень про увагу до актора і працю з ним, як Довженко. Результат був той, що, ставши в «Звенигорі» на власні ноги, він зосередив навколо себе гурт акторів, які супроводили його у всіх кращих фільмах і стали відомі під окремою маркою — «довженківських акторів»: Микола Надемський, Семен Свашенко, Петро Масоха, Степан Шагайда, Степан Шкурат. Це найвідоміші. А були й такі, що зникнути б їм непомітно серед натовпу інших, а щастило котромусь потрапити в Довженкові руки — і він назавжди запам'ятався бодай в одному кольоритному кадрі, бо Довженко умів і з пересічного витягнути щось виняткове. Так сталося з Василем Красенком. Актор периферійного театру, що втратив свій голос, мандруючи з пересувними театрами, після чого прийшов до кіна і зіграв багато ролей, другорядних, так що в фільмографічних записих навіть не згадується його ім'я. У Довженковій

11. «Твори», т. II, стор. 43-44.

«Землі» він знімався в невеликій ролі заможного господаря діда Уласа Рєви. «Застиглий, як монумент (кадр з биками на горбі — І. К.), актор у цій ролі став окрасою однієї з кращих кінокартин світу» (П. Масоха).

Та найяскравіше з усіх названих спрофільований і талантом і незвичайною біографією Степан Шкурат. Пічник і швець з фаху, родом з Кобеляк, ледве письменний, скромний, Шкурат і не думав про акторську славу, а здобувши її, ніколи нею не хизувався і, відбувши знімання чергового фільму, повертався до свого скромного ремесла. Відкрив його талант Іван Кавалерідзе, а потім Шкурат особливо відзначився в Довженкових фільмах.

«Чому я його взяв? — розповідав пізніше студентам кіноінституту Довженко. — Я зрозумів, що він пічник лише тому, що випадково має справу з печами, бо так склалося його життя, а насправді це великий художник, артист. Я це відчув. Він був абсолютно пластичний, володів почуттям гумору і зиняtkово тонким душевним людським апаратом. Працювали ми з ним так, що збоку це могло здатися, може, зовсім непотрібним. Наприклад, коли мені треба було, щоб він зіграв якийсь душевний стан, то я ніколи не казав йому конкретно, що саме він повинен зобразити. Я відводив його трохи вбік, говорив з ним про життя, згадував щось, абсолютно не схоже з тим, що мені треба показати. І раптом він мені заявляє: "Ну що ж, можна починати... Наче все зрозуміле..."

«Тобто він знає, що я хитрую, і він веде зі мною цю гру. Я знімаю його відразу, без репетиції, і він все робив безпомилково...»¹²

По цьому короткому екскурсі у творчу лябораторію Довженка-режисера, з якого можна скласти собі деяке уявлення про зовсім своєрідну і зовсім відмінну від інших працю з актором, наслідком чого маємо такі жанрово

12. «Твори», т. IV, стор. 326-327.

кольоритні Довженкові кінопортрети, повернімося до літератури. І з цитованого вище, як уявляв він собі артиста на ролю діда Семена, вже можемо висновувати (бо випадок цей не одиничний, а типовий) одну з головних прикмет його літературного портрета: замилювання у вельми розгорненій характеристиці персонажів, з багатьма деталями, які ціхують живу людину в динаміці, в дії. В описах зовнішності він умів знаходити штрихи, наче б невидимі для інших і тільки ним побачені, підтверджуючи цим тезу, що вміти писати — це передусім уміти бачити. Справді, кому ще впало б на думку побачити й так обіграти ті кепочки, що як улипли для характеристики непримітних чимось іншим колгоспників.

В іншому випадку кепка, цим разом потворна вже не малістю, а великістю, явиться нам серед інших яскравих, що грають живими фарбами, портретних рис діда Савки з оповідання «Ніч перед боєм», того самого перевізника на Десні, що про нього була мова вище:

«Савка вийшов з своєї хатки і дивився на нас, як намальований. Було йому літ сімдесят чи, може, й більше. Він був маленький, з підстриженою борідкою. Був би він сильно схожий на святого Миколу-угодника, коли б величезна, мов коров'ячий кизяк, стара кепка не лежала у нього на ушах...»

У вишукуванні для кожного персонажа чогось, тільки йому одному прикметного, Довженко базувався на спостереженні видимого (й невидимого для інших) у навколишньому оточенні, зберігши в пам'яті накопичене з дитячих літ; але його фантазія була достоту безмежна в композиційно добре збитому нанизуванні деталей, аж до гіперболічного їх перебільшення. З читання видно, що це справляло йому величезну насолоду, і в цьому ділі він безумовно не знав «мук творчости» і певно не знав, що таке «опір матеріялу». Ось ще фрагмент з портрета діда Григорія з кіноповісти «Земля», який до фільму не увійшов:

«...Любив він покурити, при чому смалив такий скажений тютюн, що зблизька його не витримувало ніщо живе. Його обминали кури, гуси, поросята. Собаки оббігали його городами, а невістка Галька ночувала в сінях, щоб не померти часом від дідового духу. Казали, що того дідового духу боялась навіть риба, й тому в нього погано кльовало. Коли він ішов було на рибу повз нашу хату, над завулком довго ще потім висів у повітрі його важкий тютюновий слід».

Коли ж мова не про зовнішні прикмети, а про поцінування вартости людської особистости, тут у Довженковому портретному мистецтві визначальною є його ренесансова віра в людину, в її високе призначення навіть тоді, коли вона в своїй діяльності «маленька людина». Не без того, що є в нього сатирично нищівні характеристики, але тільки тоді, коли вже в людині таки рішуче нема й сліду чогось позитивного, коли це «мінус-людина» на подобу згадуваного нами «заступника дурня» Торохтія Макогоневича. Але найменша здібність до якогось діла в очах Довженка давала не тільки право на існування, а й на людську пошану.

Характеристичний з цього погляду портрет рідного Довженкового дядька в автобіографічній повісті «Зачарована Десна»:

«Дядько Самійло не був ні професором, ні лікарем, ні інженером. Не був він, як уже можна догадатись по одному йому імені і по тому, що тут писалось, ні суддею, ні справником, ні попом. Він нездатний був на високі посади. Він навіть не був добрим хліборобом. Його розумових здібностей не вистачало на сю складну і мудру професію.

«Але, як і кожна майже людина, він мав свій талант і знайшов себе в ньому. Він був косар. Він був такий великий косар, що сусіди забули навіть його прізвище і звали Самійло-косар, а то й просто Косар. Орудював він косою, як добрий маляр пензлем, — легко і вправно. Коли

б його пустити з косою просто, він обкосив би всю земну купю, аби тільки була добра трава та хліб і каша».

Це «як кожна майже людина» — зраджує шляхетне, властиве тільки великим людям, вільним від нищої заздрости, бажання бачити в кожному щось добре. Однією з прикмет позитивної людини Довженко вважав доброзичливе ставлення до інших і свого діда Семена найбільше любив за те, що той у кожному бачив «добру людину» і до всього, що навколо, ставився з любов'ю, «розмовляв з кіньми, з телятами, з травами, з старою грушею і дубом — з усім живим, що росло і рухалось навколо».

І сам Довженко в житті і творчості стояв на тому самому, кажучи, що йому до серця було працювати не на негативних, а на позитивних імпульсах. Пригадаймо його слова з характеристики своєї родини: «І всі ми були добрі до людей», і ми зрозуміємо, в чому джерело невичерпного чару його літературної творчості: у зворушливій людяності, в бажанні для кожного знайти добре слово, іноді з легким, доброзичливим гумором, як в оцьому портреті простого бійця на війні Кавуна, виписаному майже в тих самих виразах, що й дядько Самійло:

«Старший сержант Іван Кавун з Запоріжжя не був у мирному житті ні професором, ні лікарем, ані інженером. Не був він, як можна вже догадатися по одному його чину і прізвищу, ні суддею, ні слідчим, ані завідуючим магазином. Він не годився на такі високі посади. Проте, як і всяка людина, він мав свій талант, і знайшов себе в ньому, і прославив у ньому себе і свій рід Кавунів з Запоріжжя. Він був воїн. Він був такий великий воїн, що його кілька разів ще змалку виганяли з запорізького комсомолу, а навіть батько часом остерігався його, знаючи по собі, які сили можуть таїтися в тихому Кавуновому роду».

Про Довженка-портретиста можна і варто писати окрему студію, бо він так кохався у цьому мистецтві і був таким віртуозом, що портретував не тільки людей, а й усе

живе і навіть неживі предмети. Опис городу на першій сторінці «Зачарованої Десни» такий пластичний і живий, що достоту виглядає як портрет живої істоти. У тій самій повісті «незайманою дівкою» оживає в пам'яті автора Десна. Антропоморфізовані коні в «Арсеналі» і «Зачарованій Десні» розумують і говорять по-людському. Та що там коні: хитрі «кури нишком од матері» неслися за старою повіткою, а ворона завідувала погодою на сінокосі. Вона «знала кожного з нас як облупленого, бачила — хто чим дише і чого хоче. Раз батько розсердившись за дощ, що вона накаркала, попросив Тихона Бобиря, єдиного мисливця на всю округу, застрілити її з шомпольної рушниці. І що ви думаєте? Не встиг ще батько затулити рота, як вона знялась із своєї сокорини і перелетіла за Десну на високий дуб. І хоч Тихон категорично відмовився стріляти не дозволену законом Божим птицю, вона повернулася з дуба тільки ввечері і накаркала такого дощу, що погноїла все сіно».

І вже до того дійшов Довженко, що вифантазував характеристику мисливця Тихона устами качок, мовляв, «не так для краси стилю, як для більшої правди, бо він же качок убивав, а не вони його»; та наче сам себе перевершив у портреті «Маньки, заслуженої корови республіки», яка побувала в Москві, коли «перед війною на сільсько-господарську виставку до столиці зїжджались кращі корови братських республік» (оповідання «Тризна»). Дотепно підхоплений газетний штамп і в гумористичному тоні розгорнутий далі портрет Маньки — ще один приклад метафоричного відтворення колгоспної дійсності, в якій людина цінується на «центнери бурякові» і на дої молока.

Вище була мова про джерела Довженкової поетики та впливи на нього, і коли ми висновували, що вийшов він з народної творчості, Шевченка і Гоголя, то чи не суперечить це твердженню, висловленому у вступі до

цього розділу, про виняткову його неповторність? На це питання можна б відповісти словами Максима Рильського:

«Воно ніби не зовсім сходиться, — пише Рильський до проблеми Гоголь і Довженко: — новатор і учень. Але я не знаю на світі ні одного геніального, найсміливішого мистця, на чолі якого не лежав би відблиск того чи іншого геніального і сміливого вчителя».¹³

З тих самих джерел можна виходити різно. І насамперед Довженко не просто учень. Народну творчість, Шевченка й Гоголя можна повторювати — і тоді вийде звичайний епігон-народник на подобу Михайла Стельмаха чи й не одного іншого з сучасних соцреалістів в українській літературі. Довженко відрізняється від них тим, що в нього засвоєне з тих джерел і перетоплене на основі доброго знання світової класики в літературі й мистецтві спалахує живим вогнем його неповторної мови, і тим підноситься він як у кіні, так і в літературі на рівень сучасності, так що багатьом західнім цінувальникам його таланту могла бути з причин довготривалої ізоляції України від світу незрозуміла національна специфіка його творчості, і стосовно цього вони часто виявляють дивовижну наївність, але, скільки нам відоме, нікому з них не спадало на думку сумніватися в його оригінальності чи бачити в нього позначки провінційності або відставання від сучасності. Навпаки, їх дивувало, що Довженко, зокрема в кіні, багатьма знахідками випереджав своїх західніх сучасників.

Головне джерело Довженкової оригінальності у його цілком своєрідній, дійсно ні від кого не запозиченій концепції мистецької правди, не тотожної фотографічно тому, що відбувається «в житті». Парафразуючи Анатолія Франса, Довженко любив повторювати своє мистецьке кредо:

13. Максим Рильський, передмова до: Олександр Довженко, «Твори в п'яти томах», т. I, стор. 10.

«Якщо вибирати між красою і правдою, я вибираю красу. У ній більше глибокої істини, ніж у одній лише голій правді. Істинне тільки те, що прекрасне».¹⁴

Це сказане не з любови до парадоксів. Примат краси в Довженковій правді — познака ренесансової природи його творчости. Філософ і знавець мистецтва Хосе Ортега-і-Гассет так дефініював розуміння краси в діячів італійського Ренесансу:

«Краса, отже, полягає в тому: які були б речі, якби вони були такі, якими ми їх прагнемо. Усе італійське малярство — я маю на увазі те, що починається в чотирнадцятому столітті, покриває весь Ренесанс і кінчається на Тьєпольо, — малює бажання, дезидерати, а тому що *бажання* як таке є лише ідеєю, воно малює лише ідеї, а тому знову, що в цьому надуманому міститься не те, чим речі є, а те, що мало б відповідати нашим бажанням, воно малює ідеали і являє собою мистецький ідеалізм або ідеалістичний стиль...»¹⁵

Немає потреби наполягати на занадто близькій аналогії, але легко довести, що в Довженка є багато спільного з майстрами італійського Ренесансу. Як і в них, в його уявленні мистецька проєкція світу зовнішньо може далеко відходити від видимого і саме заглибленням у потаємну істоту речей віддавати красу і сутність їх далеко повніше, ніж найдосконалішим копіюванням дійсности.

Не написав Довженко на цю тему спеціальних трактатів, але принагідно не раз висловлювався в статтях і лекціях для студентів московського кіноінституту, та, мабуть, найяскравіше формульоване це в його авторських ремарках на виправдання зовнішньої неправдоподібности ним зображуваного.

14. «Твори», т. V, стор. 204.

15. Цит. за німецьким перекладом: José Ortega y Gasset, «Velázquez und Goya». Stuttgart, 1955, S. 202.

Найчастіше цитують відоме місце з сценарію «Щорс», коли бійці розфантазувалися про майбутнє, що не має нічого спільного з сучасністю:

«Хай вони мріють. Не треба їм ні їсти в цей час, ні пити, ні курити, ні зашивати поношений одяг. Не треба звичайних слів, побутових рухів, правдоподібних подробиць. Приберіть геть всі п'ятаки мідних правд. Залишіть тільки чисте золото правди. Не опускайте їх в побут...»¹⁶

Далі в тому ж таки «Щорсі». Створивши монументальні кадри похорону Боженка, Довженко застерігається:

«Чи було воно так? Чи папали отак хутори? Чи такі були носилки, чи така бурка на чорному коні? І золота шабля біля спустілого сідла? Чи так низько були схилені голови тих, що несли? Чи вмер київський столяр Боженко денебудь в глухому волинському шпиталі під ножем безсилового хірурга? Загинув, не приходячи до свідомості і не проронивши, отже, ні одного високого слова і навіть не подумавши нічого особливого в останню хвилину свого незвичайного життя?

«Хай буде так, як написано!» (там само, стор. 177).

Відновлюючи в пам'яті сценарій фільму «Земля», Довженко так і починає його: «Не знаю, справді так воно було, чи то мені приснилось, чи, може, сни переплелись із спогадами і спогадами про спогади, — вже не пригадую...» (там само, стор. 41). Хай буде, як вифантазувалося. Тому що в красі «більше глибокої істини, ніж у одній лише голій правді», краще написати, що дідові Семенові було сто років, може, трохи більше або трохи менше, «але приємно чомусь думати, що саме сто». Хоч Довженко сам добре знав, що дід Семен прожив дев'яносто два роки, але в красі більше істини: хай буде сто, і хай буде так, як написано, бо істина в красі. У цьому ключі витриманий і лямбмотив закінчення «Землі»: «Від людського життя і

¹⁶ «Твори», т. II, стор. 154.

навіть від життя цілих поколінь людей залишається на землі тільки прекрасне» (там само, стор. 69).

Оце й є не що інше, як, за словами Ортеґи, малювати те, що «відповідало б нашим бажанням», «мистецький ідеалізм», який годі було б натягати на соцреалістичний копил. У чому Довженко не подібний ні на кого з попередників і сучасників в українській літературі.

І в кінофільмах і в літературній творчості Довженко — лірик. Він, за висловом котрогось з американців по появі «Землі», — «перший поет кіна». Це твердження стало загальноновизнаним, як і друге: що він поет у прозі. Останнє — явище в українській літературі досить поширене і вважається не силою її, а слабкістю. Бо коли говорять: поет у прозі, — мають на оці органічну ваду такого автора: сюжетну аморфність, неспроможність надати творові чіткої композиційної структури.

Так говорить Юрій Смолич про поета в прозі Юрія Яновського. Подібно висловлюється про Довженка (ми вже цитували це місце) Всеволод Вишневський: «...мистець... але не драматург. Поет — так! І це відчувається в його речах...»

Поет, а не драматург — означає ту саму слабкість щодо композиційної структури. Справді, уже в першій частині ми звертали увагу, особливо на «Землі», що Довженко достоту геніяльний у схопленні окремого кадру, яким його увага так абсорбується, що він гальмує дію, бо в його концепції і відсутність дії — теж дія. Складається враження, що сила Довженковго генія не в динаміці дії, а в статиці окремих образів, якими він захоплюється і часто повторюється. Ці повтори мандрують з одного літературного твору в інший, іноді майже дослівно. Повесть «Зачарована Десна» закінчується абзацом:

«Далека красо моя! Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твою м'яку, веселу воду, ходив босий по твоїх казкових висипах, слухав

рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі, що й досі, дивлячись часом униз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах» («Твори», т. I, стор. 86).

Ці висипи, десняний берег і м'яка, весела вода повторяться не раз в інших творах і навіть у листах. У листі до Ю. Смолича від 1 липня 1953 Довженко майже дослівно повторює абзаци з «Зачарованої Десни», мріючи: «...Хай походжу босий по її чистих незайманих висипах, поп'ю її м'якої рідної води, поплачу, подобришаю...»

Часто, замість Десни, буде підставлений Дніпро, і тоді в «Поемі про море» Довженко скаже про свого супутника: «...Ми обидва з ним колись у раннім дитинстві бродили босоніж по незайманих висипах великої ріки нашого народу, обидва пили її м'яку воду».

Так само натрапляємо на повтори з Дніпром в іншому варіанті. «Повість полум'яних літ»:

«— Дніпро! Це ж тут я купався! Це моя річка, братці! — сержант Орлюк стояв по коліна у воді, а на березі, на мокрому холодному піску стояли його бойові друзі.

«— Це мій берег, дивіться! Онде навпроти, якраз на горі, бачите, груші й вишні? То мої! А за вишнями й хата моя...

«Але товариші не бачили ні вишень, ні груш. Бачив їх сам тільки щасливець Орлюк: вони зацвіли цієї осени в його серці».

Те саме в «Поемі про море», тільки тут, замість сержанта Орлюка, буде Кравчина:

« Дніпро! Це ж я тут купався! Це моя річка, братці!

«Сержант Кравчина стоїть по коліна в воді, а на березі, на мокрому холодному піску, стоять його бойові товариші.

«— Це мій берег, дивіться! Ось там, на тім боці, якраз на горі, бачите, вишні? То мої! А за вишнями хата!

«Але товариші не бачили ні вишень, ні груш. Бачить їх один Кравчина, і то тільки в своїй уяві, тому що темрява вкрила весь світ, темрява».

Такі повтори доречні в ліриці як рефрени, але не в прозі.

Відповідником окремому кадрові з самостійним мистецьким значенням у кінофільмі є в Довженка мініатюра в прозі. Їх багато, таких маленьких оповідань, часто на кількадесят, а то й на кілька рядків у нотатниках; потім вони увійшли до більших творів, з повтореннями, як, для прикладу, цитовані розповіді про дідів-перевізників через Десну (в інших випадках — через Дніпро) Платона і Савку. Інші лишилися в записниках, як оце, з хаосу евакуації 1941:

«Дід на вокзалі:

«— Що ви тут робите?

«— Да я загубився. Везла мене дочка кудись, да й загубила, а сини на війні, а одного вбили, а бабу рознесла бомба і хату. Так оце сиджу і думаю — доїм оце хліб та й умру. А жалько умирати на чужині. А зять — льотчик... І куди люди їдуть?

«Остався один на пероні. Сивий. Очі голубі, як у дитини» («Твори», т. V, стор. 40).

Ще один образок:

«Коло розбитої печі, серед руїн, лежала бабуся. Вона була мертва. Убита чи смертельно контужена. Бог її знає. Вона була акуратненька в смерті, як і в житті. Вона умерла коло печі, біля якої поралася з півстоліття, якщо не більше. Напевне, і в останню смертну хвилину ще варила вона бійцям їсти. У неї були маленькі руки з красивими ніжними довгими пальцями. Вона притулила їх жменями до долівки, і брудна долівка здавалася чистішою і теплою серед снігів. На лиці її було багато-багато різних зморщок. Вони вкрили її риси множеством рисочок невиразних, невимовних. І лице її здавалось надзвичайно зворушли-

во-рідним і знайомим. Неначе вона наша забита рідна мати. Цілі томи думок, цілі партитури найсумнішої у світі ненаписаної музики таїлися між рисочками зморщок навколо її очей мертвих. Хто вона? Наша вона мати» (там само, стор. 21).

Ця мініатюра наводить на згадку про іншого майстра прозової мініатюри — Василя Стефаника. Очевидно, годі було б говорити про впливи. Либонь, скорше маємо справу з спорідненням, і то лише в одному: в умінні схопити живий образок життя, в якому чути пульсування крові, і через це в малому розповісти багато. Але в останньому вони різні.

Стефаникова правда містить у собі таку наснагу почуття, що його твір — це вже й не література, це згусток самого життя, і якби письменник намагався надавати йому літературної форми, твір неминуче втрачав би сугестивну силу. Не дарма про одне з своїх оповідань Стефаник сказав: «Це образ без рамки, але образ». Цю дефініцію можна б поширити на всі Стефаникові твори. Давати їх у рамки — означало б облітературювати, а літератури Стефаник не визнавав. Через це ніколи не спокушався задумом великого твору, бо тоді треба було б будувати сюжет, комбінувати ситуації, збіги обставин, коротко кажучи, вдаватися до штучного. Це й була б література, у Стефаниковому розумінні — однозначна з літературщиною, в яку при тій напрузі, з якою він писав, було просто неможливо вдаватися. На ювілейному банкеті, влаштованому на його честь 26 грудня 1926 року, Стефаник говорив:

«Я робив, що міг. Перетоплював це мужицьке слово, яке мав біля себе, аж пальці мені викручувались з болю, і я гриз їх, аж мене це сиве волосся коштувало. І нині чую, що половину треба б перечеркнути з того, бо я, вірте мені, занадто великий естет, бо я ясно здаю собі справу з того, що зробив. І все, що я написав, мене боліло. Щоби дати піваркуша друку, я мушу написати тисячу аркушів. І, як

уже нині на вечорі це сказав один з вас, я бігме не вмію писати...»¹⁷

«...Я... занадто великий естет...» — в автора, який, за нашим твердженням, нехтує літературною формою, властиво — втікає від звичних літературних прийомів, може звучати парадоксально, але в істоті своїй воно точне: коли він сам переживав все, що мучило його персонажів у межових ситуаціях, і то з тією самою інтенсивністю, що й вони, так що йому «аж пальці викручувались з болю», то на цій грані напруги твориться своя естетика, і думати тоді про літературу було б неестетично.

Далєбі, так само співпереживав і Довженко. У «Зачарованій Десні», зійшовши на тему війни, він свідчив про себе:

«Горів і я тоді у тім вогні, загивав усіма смертями людськими, звірячими, рослинними: палав, як дерево чи церква, гойдавсь на шибеницях, розлітався прахом і димом од вибухів катастрофічних. З м'язів моїх і потрощених кісток варили мило в середині двадцятого століття. Шкіра моя йшла на палітурки і абажури для ламп, валялась на дорогах війни, виутюжена важкими танками останньої війни людства. І сталось так, що я не стримався одного разу і, вигукуючи з полум'я бойові гасла й заклики до лютої помсти ворогам, гукнув: "Болить мені, болить!"

«— Чого ти крикнув? — укорили мене. — Що призвело тебе до цього в такий великий час — біль, страх?

«— Страждання. Я художник, пробачте, і уява завжди складала мою радість і моє прокляття. Вона раптом зрадила мене. При спогляданні лиха здалось мені на одну якусь мить, що загиває не село моє, а весь народ. Чи може бути щось жахливіше в світі?!» («Твори», т. I, стор. 66-67).

Тут Стефаник і Довженко однакові. Коли ж мова про відмінність, то вона ось у чому: Стефаник у розумінні

17. Цит. за вступною статтею Ю. Гаморака до: Василь Стефаник, «Твори». Регенсбург, 1948, стор. XXVI.

своєї власної творчості послідовніший. Він був свідомий того, що з таких згустків болю, як його новелі, не можна будувати великих творів і тому обмежувався «образами без рамок». Довженка, навпаки, поривало на широкі узагальнення. Він захоплювався накопиченням окремих епізодів, тих самих, що й у Стефаніка: яскравих, соковитих, «без рамок». Щойно потім виявлялося, як трудно логічно вбудовувати їх у сюжет. Але завжди потім, а до того Довженко, весь у захопленні накопиченням, забуває про межі.

Читання його записних книжок і щоденників дає яскраве уявлення про цю його методику. Ось типові приклади з записників до «Поєми про море»:

Заголовок «Хати робітників над Дніпром». «Розробити досконально, — розгортає він тему, — оскільки в одному дворі відбуватиметься дуже багато різних сцен... Естетичному смислу кадрів тут надаватиметься особливе значення...»

Але тут таки впадає йому в око вродлива робітниця Олена К. І вже його фантазія перебігає на тему, як подати в творі її образ: «Описати її лице, стиль обличчя, лоб випуклий, чистий і чистий пробор. Таких писав Рафаель у своїх матерях, пречистих дівах...»

Ледве закінчений начерк портрета дівчини, як письменник занотує інше: «Не забути сцени в автобусі, а ще краще в грузовику. Роз'їзд робочих. Ніхто не говорить. А може, співають усі...»

А тут напливає ще інша тема: «Конфлікти». Це вже сатиричне:

«Вивести образ письменника, що, приїхавши проїздом сюди, шукає конфлікту, розпитує, чи нема часом готового номера конфлікту для нього.

«— А що саме? Якого ви хочете?»

«— Ну, може, хтось тут ворогує. Може, сили невірні розставлені? Чи, може, прояви класової боротьби соціальні?»

«— Ні, нема. Конфлікт кожен з нас носить в собі, як колись гріхи носили. Розробиш. Тут багато є цікавого...»

Тут напрошується письменникові такий типовий соцреалістичний літератор, ну, як вистояти перед спокусою, щоб не ввести його в твір про будову Кахівської ГЕС?

І все треба «вивести», «не забути», «описати», «розробити».

Та й на цьому ще далеко не кінець. Нагромадження епізодів ускладнюється тим, що Довженко громадить їх не тільки по горизонталі, як тут наведено, наче б з намаганням у кожному творі не оминати нічого, що діється навколо нього. Ні, його ніколи не вдоволяла сама гола сучасність. Вона в плині часу короткотривала мить, питому вагу якої в житті народу можна доглибно зрозуміти тільки на широкому історичному тлі. Звідси така Довженкова увага до історії у творах на сучасну тему. Про болісну його реакцію на фальшування історії й непошану до неї є багато свідчень у записниках.

«Непошана до старовини, до свого минулого, до історії народу є ознакою нікчемности правителів, шкідлива і ворожа інтересам народу — однаково свідомо чи несвідомо, бо не хлібом, не цукром, і не бавовною, і не вугіллям єдиним буде жив чоловік у соціалізмі», — писав він у записній книжці 1942 року («Твори», т. V, стор. 30).

Кожна ситуація як у кіні, так і в літературі давала йому нагоду «напливом» заглибитися в історію. Уже були вище приклади з «Поєми про море». Ось один ще звідти. Іде степом генерал Федорченко, як наказував йому батько: не на «машині», прийти зі станції в село пішки. За ним плентається придуркуватий синок Алік, з голови якого радянська школа вибила уяву, і йому незрозумілі батькові переживання. Він тут виведений для контрасту: щоб підкреслити глибину Федорченкових почуттів:

«— Папка! Скажи, що там за горби?

«— То могили скитських царів. Ти вчив про скитів?

«— У нас скитів не проходили.

«Генерал мовчить». І тут приходиться наплив: «Чути лише його дикторський текст:

«Тут пройшло моє босоноге дитинство і моя буремна юність, — він ще раз оглядає рідні простори, і погляд його проникає далеко; немов у глибину віків...»

Спогад розгортається далі:

«Се не існує для хлопчика, але воїн-батько уже весь у владі бою. Се він викликав його, і сам уже, — ви тільки подивіться, як він збентежений його силою. Аж ось пропадають хліба і ясне небо...»

Образ розгортається у велику баталію: «Гуркіт і грім потрясають поле...»

Одержимий бажанням не оминати нічого, що бачить око і вимальовує фантазія, завдяки якій сучасне переплітається з минулим, Довженко тоне в масі накопичуваного матеріялу, збирання якого наче б перетворюється в нього на самоціль і становить найвищу насолоду в його творчому процесі. У цьому Довженко цілковито й відрізняється від Стефаніка, який, свідомий особливостей свого обдарування, суворо обмежував себе на прозі малих форм, тоді як Довженко, будучи також достоту геніальним у схопленні окремого кадру, епізоду, прозової мініатюри, поривався до компонування великих полотен і на них зазнавав поразки, не опановуючи композиції великого цілого.

Цю думку, побіжно торкаючися творчості Довженка, автор цієї книжки висловлював уже раніше. Проте він мусить признатися, що така концепція має проти себе поважні аргументи, й обережність дослідника зобов'язує вважати її покищо дискусійною. коли ж мова про контраргументи, то слід зважати насамперед на такий: виструнчений сюжет не є мірою всіх речей у літературі. Може бути великий твір безсюжетний, та й розуміння сюжету не однозначне. І, очевидно ж, не «стандартний» у всьому, Довженко міг мати й свій особливий погляд на сюжет і композицію. Уже на етапі «Звенигори» він був

свідомий свого особливого місця в мистецтві, коли 1928 року писав у листі до Івана Соколянського:

«У мене своя лінія. Очевидно, мої фільми ніколи не будуть подібні до фільмів інших майстрів. Я почуваю, що дивлюся на речі по-іншому і по-іншому у собі я їх переосмислюю».¹⁸

Отож, чому не припустити, що йому властиве було «по-іншому» бачити й ролю сюжету в фільмі й літературі? На жаль, радянська критика не кладе великої ваги на питання форми, і своїм звичаєм автори перераховують його чесноти та й годі. Лише наче б винятком з правила є стаття уже цитованого Юрія Барабаша «Довженкова рука»,¹⁹ в якій автор досить посутньо розглядає особливості сюжету і композиції в Довженкових творах і приходиться до висновку, що Довженко, зробивши перший повнометражний гостросюжетний фільм у стилі тодішніх закордонних детективів — «Сумка дипкур'єра», повернувшись в інший бік: перестав цікавитися струнким сюжетом і не вважав за потрібне інтригувати читача чи глядача гостротою несподіваних ситуацій. «Більше того продовжує Барабаш, — складається враження, що письменник взагалі мало дбає про чітку організацію життєвого матеріалу, що він наче вільно віддається потоковій вражень, образів, думок, покладаючись передусім на складні асоціативні зв'язки».

Така аргументація може бути переконливою, якщо виходити з того, що Довженко назагал ні в одному своєму творі не ставив перед собою завдання показати становлення характеру якогось головного героя (всі вони в нього вступають в дію як цілком визначені й оформлені) і побудувати на його взаєминах і конфліктах з оточенням сюжет, доведений до якоїсь кульмінації й розв'язки. Навіть у найбільш сюжетному «Щорсі» герой, що дав

18. «Твори», т. V, стор. 325.

19. «Дніпро», 1961, ч. 9, стор. 141-149.

назву творові, не є головним. Головна дієва особа в «Щорсі» — дивізія у повному складі, обличчя якої виявляється через Боженка, Опанаса Чижя, Петра Нещадименка, Савку Трояна, Якова Загуменного й інших. Усі вони дуже кольоритні постаті, бо, висуваючися на перший плян в окремих епізодах, висловлюють якусь характеристичну прикмету, сказати б, колективного характеру їхнього товариства. Парадоксальним чином саме той, що мав бути головним, — Щорс, на добирання виконавця ролі якого Довженко потратив стільки часу й зусиль,²⁰ вийшов ніякий: йому випала роля резонера, який з екрана мав пояснювати глядачам, як належало в другій половині тридцятих років розуміти революційні події на Україні (і боронити автора фільму перед обвинуваченнями в націоналізмі).

Отож, як приглядатися з погляду сюжетної будови до всієї літературної і кінотворчості Довженка, виявиться, що навіть у тих окремих випадках, коли сюжет начебто будується навколо однієї головної особи, а вже й поготів у інших — ієрархічний поділ на головних і другорядних героїв у нього не існує. Особливо характеристичний з цього погляду останній його твір — «Поема про море». Тут зовсім відсутній сюжетний стрижень, дія в кожному епізоді розгортається навколо іншого головного героя, і кожен з них однаково головний: генерал Гнат Федорченко і голова колгоспу Сава Зарудний, дочка Зарудного Катерина і негативний її зводник рвач Валерій Голик, «гармонійна людина» Іван Кравчина і вродливі дівчата з Довженкового Полісся, що прибули на будову ГЕС; на рівних правах з ними, якби увійшли до фільму, були б кошовий Сірко і князь Святослав.

Чим більше таких головних героїв і відповідно епізодів, нагромаджених ушир сучасності і вглиб історії, тим повніший показ життя справжнього головного героя

20. Див. Лазар Бодик, «Джерела великого кіно», стор. 92-124.

усіх Довженкових творів — українського народу. А в пов'язанні потоку вражень і подій, які напливають в уяві автора, він покладається, за висловом цитованого Ю. Барабаша, на «складні асоціативні зв'язки».

Слідуючи за такою логікою, обидві викладені тут концепції мають за собою поважні аргументи, а питання: якій з них надати перевагу, — хай лишиться відкритим.

До того ж, треба мати на оці, що Довженкові не дали накрутити жодного фільму, написати жодного літературного твору так, як йому хотілося б. Над кожним його творчим задумом прокляттям висів обов'язок платити данину кесареві, а це ж мало вплив не лише на спотворення змісту, а й негативно відбивалося на нерозривно зв'язаній з ним мистецькій вартості твору. З цієї причини нам не дано права на остаточний вирок майстрові, який не був у спроможності виявити себе на повну силу свого таланту.

Наша пам'ять, раціонально господарюючи нагромаженою в багатьох поколіннях людства інформацією, затискає минуле у вузькі схеми, які легше запам'ятовуються, кожна доба уособлюється, в нашій уяві в постатях визначніших її представників. Тож коли ми пригадуємо наше відродження двадцятих років, на перший плян висуваються Микола Хвильовий і Микола Зеров. Один прозаїк, а другий учений, поет і перекладач, а обидва ушановані кількісно невеликою в їх загальному доріжку публіцистикою, в якій з різних позицій теоретично й політично вони обґрунтовували шляхи культурного відродження нації. Поруч з ними — творець нового театру Лесь Курбас і ще геніальний поет Павло Тичина. Рівний їм п'ятий у цій лаві — Олександр Довженко.

Усім їм, за винятком, може, одного Зерова, доводилося іти на компроміси чи каятися у невчинених гріхах. Та хіба тільки їм! Ми багато за що шануємо світлу пам'ять Максима Рильського, хоч пам'ятаємо, що є в нього поезії,

присвячені Ленінові, Москві і «кремлівським курантам», Горькому, є й «Пісня про Сталіна». Багато й отакого, як заспів до поезії «Я — син Країни Рад»:

Я — син Країни Рад. Ви чуєте, іуди,
Ви всі, що Каїна горить на вас печать?
Отчизни іншої нема в нас і не буде.
Ми кров'ю матері не вмієм торгувать...

Ми знаємо ціну цих заклинань і бачимо ролю поета в іншому: попри це все, він постає перед нами як людина, яка, ставши свого часу в перших лавах українського відродження першої третини цього століття, усім своїм життям і творчістю засвідчила відданість своєму народові в найтяжчі часи його існування.

З п'ятох названих вище тільки двоє померли своєю смертю: Тичина й Довженко. Але Тичина відмовився сам від себе, ще коли живі були всі п'ятеро, на початку тридцятих років, і тільки одному Довженкові судилося пронести до середини п'ятдесятих років, коли знову на якусь мить повіяло свіжим вітром, живу пам'ять про відродження двадцятих років.

Був він великий, на виду у всіх, тому й давили його всі, почавши згори, від самого Сталіна й Берії, а вже менші вважали, що мають право душити його іменем «вождя» і, вказуючи на нього пальцем, кричати: «Розіпніть його, розіпніть його! Ненавидьте, зневажайте! Іменем великого бога, отця нашого, — розіпніть його. Не своїм іменем, бо в нас його нема, іменем соратника...»²¹ Довженко не був такий твердий, щоб не вгинатися: піддавався тискові і писав угодне їм, але був створений з такого пружкого матеріалу, що, на відміну від своїх сучасників, мав дивовижну силу випростовуватися і знову й знову бути в тридцятих, сорокових роках тим самим Довженком, що в двадцятих робив «Звенигору» й «Землю».

21. Це було писане 6 грудня 1945 року. Див. «Твори», т. V, стор. 222.

Тим то, коли в середині п'ятдесятих років дунуло свіжим вітром, естафету двадцятих років передали молодому поколінню шестидесятників не ті, що добре чи зле пережили Сталіна в Києві: не уславлені поети Павло Тичина, Максим Рильський, Микола Бажан і не сеньйори радянської прози в особі Андрія Головка, Петра Панча чи Івана Ле; її принесли на Україну Борис Антоненко-Давидович з двадцятьдволітнього заслання й Олександр Довженко з московської чужини.

Уже на початку п'ятдесят п'ятого, коли на Україні ще й на світ не благословилося, Довженко надрукував у Москві згадувану вже статтю «Искусство живописи и современность», в якій кинув гасло — звільнити творчість від тісних пут соціалістичного реалізму, і на Україні вона стала сигналом до нового відродження.

«Мистецтво не може розвиватися за наперед визначеними еталонами, — писав він в одному з заключних абзаців цієї статті. — В його творчій природі — шукання, і експеримент, і навіть іноді сміливі крайності в шуканнях, спрямованих на досягнення справжньої синтези реалістичного мистецтва. Я не закликаю художників ні до абстракції, ні до індивідуального естетизму, але я глибоко переконаний, що треба розширювати творчі межі соціалістичного реалізму».²²

За це й згадують Довженка з пошаною сучасні діячі українського опору, і їх думка — для нас найвищий критерій. Один з них, Євген Сверстюк, у діялозі «Слідами казки про Іванову молодість» сказав про Довженка, що «він сам сперечався з собою і розбурхував приспані в нас суперечності...»

І ще далі:

22. «Литературная газета», 21 червня 1955, ч. 73. У додатках як зразок Довженкового мистецько-критичного стилю ця стаття передрукована в українському перекладі.

«Довженко у важких зусиллях боровся за збереження свого обличчя. Він вів свій корабель між рифами і, всупереч бурям, все ж таки довів його до рідних берегів Десни».

«Треба дивитись на живого Довженка, а не на вручені йому грамоти. Треба пережити хоча б частку його тривоги, зрештою, знати, чим він жив у найважчі для народу роки...»²³

Завданням цієї книжки й було показати, чим Довженко «жив у найважчі для народу роки».

23 Цит. за зб. «Широке море України». Париж-Балтімор, 1972, стор. 57-58.

7

Ми перейшли рік за роком пригоди Довженкового життя і на тому тлі зробили спробу огляду його творчості. Але Довженко належить до обраних, життя яких у творчості триває й посмертно. Тому образ був би не повний, якби на закінчення ми не присвятили слова долі його спадщини.

Хочеться почати, хоч це може здаватися й не зовсім логічним, з похідного: так важливого для мистця, що своєю творчістю став відомий у широкому світі, — проблеми впливів; похідного в тому розумінні, що в нашому випадку воно опосередковане долею спадщини мистця.

Питання взаємовпливів, з одного боку, зовсім ясне, коли йдеться про можливі впливи західнього кіномистецтва на Довженка, але з другого — коли мова про його зворотний вплив, ще належно не поставлене й вимагає ґрунтовного дослідження.

Питання про можливість впливу на Довженка з Заходу ясне в тому розумінні, що він, щоправда, добре знав, як це видно з його побіжних згадок, західноєвропейську літературу, а вже й поготів досконало орієнтувався у всьому, що було варте уваги в західній кінематографії, але про жодний на нього вплив звідти ні в тій, ні в другій ділянці не може бути й мови. Скільки нам відомо, ніхто й не намагався твердити протилежне. Правда, його перші проби в кінематографії, «Вася-реформатор» і «Ягідка кохання», зроблені цілковито на подобу тодішніх кінокомедій Чарлі Чапліна, Гаррі Ллойда й інших

американців, але то ще не був той Довженко, який увійшов в історію кінематографії. Та він і сам відмовився від цих учнівських проб і, вже починаючи від «Звенигори», пішов своїм власним шляхом. Бувши цілковито свідомий цього, він і писав у цитованому листі до І. Соколянського 1928 року, що в нього «своя лінія», що його фільми «ніколи не будуть подібні до фільмів інших майстрів», що він дивиться на речі по-іншому і по-іншому їх у собі переосмислює.

Інша річ: як визначити вплив Довженка-кінорежисера на кінематографію Заходу, підкреслюю — кінорежисера, бо його літературна творчість не стала тут якимось помітним явищем взагалі. З різних причин. Не тільки через національну специфіку, мало приступну для західної людини в наслідок довготривалої ізоляції України від світу, а й тому, що переклади чужими мовами, які видає й просуває на Захід московське видавництво «Прогресс» (а цим шляхом головне й дістається сюди Довженко), мають пропагандивний посмак і викликають недовіря читача. Через це найсоліднішим і найпомітнішим досі виданням Довженка на Заході залишається книжка, яку уклав Марко Царинник:

Alexander Dovzhenko. *The Poet as Filmmaker*. Selected writings edited, translated, and with an introduction by Marko Carynyuk. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1973. IV + 323 pp.¹

На зміст склалися: вступна стаття, Довженкова «Автобіографія» і його щоденник та записні книжки. У додатку хронологія життя і творчості Довженка, фільмографія (усі приступні відомості про тридцять вісім виконаних і не виконаних кінопроектів Довженка), примітки й показник імен. У перекладі «Автобіографії» і щоденників та записних книжок звірено і використано всі досі публіковані тексти, так що англійський переклад становить найповніше досі їх видання.

1. Олександр Довженко, «Поет як фільмар. Вибрані праці». Упорядкування, переклад і вступна стаття Марка Царинника. Кембрідж, Массачусетс, в-во Массачусетського технологічного інституту, 1973, 323 стор.

Оце покищо й усього.

Значно краще виглядає справа з кінотворчістю Довженка, хоч і в цій ділянці він міг мати куди більший вплив на західне кіномистецтво, ніж мав у дійсності. Звичайно, його кінотворчість тут добре відома, про що свідчить хоча б те, що після появи «Землі» на Заході означили його «першим поетом кіна». Є посередні свідчення, що високо цінував його Чарлі Чаплін. Запис у Довженковому щоденнику 25 вересня 1954:

«Сьогодні я чомусь згадав про виступ Чапліна у пресі чи в промові зі слів Андрія Малишка.

«Чаплін заявив, що слов'янство покищо дало світові в кінематографії одного мистця — мислителя і поета. Він назвав моє ім'я, від чого, очевидно, українська частина нашої радянської делегації діячів культури ніяково опустила очі, не знаючи, як реагувати [...]»²

Попри ці знаки визнання, Довженко все ж не був на Заході так пропагований як той таки Ейзенштейн. Це було визначене ставленням до його спадщини, доля якої вирішувалася ще за його життя. Довженкові фільми мали ту прикметну властивість, що по короткому успіху якось обов'язково підпадали під заборону. Не тільки в себе дома, а й на Заході їх показували неохоче, наче б з-під поли. А тут люди «чемні» і, щоб не дратувати московського ведмедя, не приділяли стільки уваги Довженкові, як Ейзенштейнові й Пудовкіну.

Зрештою, і повне визнання Довженка на Заході прийшло на знак згоди з Москви, але вже після його смерті. Тоді міжнародне журі з нагоди виставки в Брюсселі 1958 року й відзначило його фільм «Земля» в числі десятка кращих у світовій кінематографії. Явно

2. «Твори», т. V, стор. 305. У дужках утяте цензурою. Зрозуміле, що Чаплін цією заявою порушує догму, за якою Довженкові здобутки в ділянці кіна напечить згадувати тільки в порівнянні з Ейзенштейном та Пудовніком і обов'язково після них, на третьому місці. Тому згадка Чапліна про самого Довженка лякає радянських авторів, і вони сором'язливо обходять її мовчанкою.

запізно для активного впливу, коли Довженкова кінотворчість уже перейшла до історії. На цій підставі й побудоване наше твердження про менший вплив його на Заході, ніж за нормальних обставин він міг би бути.

Але тепер, коли Довженко вже так «упорядкований», що його творчість не становить небезпеки для державної ідеології, стало вільно говорити й про його великий вплив на Заході, часом з перегинанням палиці в другий бік. І то так, як і завжди в них, навіть коли присутньо вони мають рацію — звичка до фальшу дається взнаки: їх аргументація спрямована якимось чином не туди і разить натяжками.

Ті, що вдаються до обґрунтування Довженкового впливу поза межами України, часто посилаються на двох італійських авторів: Карльо Лідзані і Массімо Міду. Вони опублікували статтю «Чого навчає Довженко», в якій запевняють (що саме з себе сумнівне), ніби радянське кіномистецтво мало значний вплив зокрема на італійський неореалізм. Стосовно Довженка у них є такий пасус:

«Тепер вже встановлено, що в найбільш значних і хвилюючих творах італійського неореалізму, перш за все в роботах Росселіні й інших, глибоко позначаються добре засвоєні уроки Довженка. Довженко вказав на багато оригінальних технічних прийомів: вільний ритм розповіді, творчий монтаж, залучення до зйомок непрофесіоналів, але вирішальне значення, особливо в "Землі", мав внутрішній задум художника, його захоплення і правдива розповідь про нове, про важку людську долю, його зображення природи, його проникнення в психіку людей, які визволялися від февдального гніту і рабства...»³

Однак, хоч і як нам приємно таке читати, нас не переконає аргументація цих авторів, і ми сумніваємося в їх щирості. Фразеологія статті зраджує їх політичну приналежність і звичку закордонних комуністів схилитися перед усім радянським і бачити впливи там, де їх не було. Зрештою, що таке «творчий монтаж», «внутрішній задум художника», «його захоплення і правдива розповідь про

3. «Вітчизна», 1958, ч. 2, стор. 190.

нове», як не загальні місця, які нічого не пояснюють і ні в чому не переконують?

Одне тут слушне — це «його зображення природи», але саме в тому, здається нам, і немає сумніву, що ніхто й не спомігся б під впливом Довженка так побачити і відтворити пейзаж, як умів він.

Мушу застерегтися, що, не будучи знавцем історії світового кіна, я вищесказаним аж ніяк не претендував бодай приблизно вяснити питання впливів Довженка на кіномистецтво його часу. Це покищо широке поле для майбутнього дослідження, на якому дослідника чекають цікаві знахідки. Одна випадком трапилася й мені. Маю на увазі фільм польського кінорежисера Анджея Вайди «Попіл і діамант». У таких тонких справах годі було б наполягати на непомильності, але фінальні кадри цього фільму (щоправда, в іншому образному втіленні) так різьоме подібні в ідеї на кінцеві кадри з Хомою в «Землі», що трудно, просто неможливо повірити, щоб такий випадок подібності міг статися без Довженкового впливу.

По цій короткій мові про похідне повернемося до основного — про долю Довженкової спадщини. Як сказано в попередніх рядках, вона вирішувалася вже за життя мистця, але особливо різьоме впадає в око, як Москва, з властивим російській імперськості нахабством, привласнила його спадщину по смерті.

І сталося це так, що діячі культури в Києві, передусім верховоди Спілки письменників України, у «подобострасти» перед блиском імперії втратили членоподільну мову, не спомігшись зажадати виконання Довженкового заповіту: бути похованим на своїй землі в Україні. Мовчазно вони погодилися й на те, щоб багатющий архів Довженка був складений у Центральному державному архіві літератури й мистецтва в Москві, а не в Інституті літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР.

Їх вистачило тільки на те, щоб відвезти грудку наддеснянської землі і сентиментально поплакати над могилою Довженка, не забувши нагадати, що він був

інтернаціоналіст. Хитре хахлацьке самовиправдання: мовляв для інтернаціоналіста всюди рідна земля.⁴

Десь має бути сказане для історії, що недобру ролью відіграла в поводженні з Довженковою спадщиною і його друга дружина Юлія Солнцева. Там підносити це питання покищо не в кон'юнктурі. Хай це буде сказане тут.

З першою дружиною, Варварою Криловою, Довженко розійшовся в 1926 році, перед виїздом з Харкова до Одеси. В Одесі познайомився з російською кіноакторкою, уже відомою з фільмів «Аэлита» і «Папиросница из Моссельпрома», — Юлією Солнцевою. Невдовзі вони одружилися, і Солнцева, залишивши акторську кар'єру, з тридцятих років почала при Довженку спеціалізуватися в режисерському фаху. За життя Довженка вона була (бодай так записано) асистентом режисера при створенні фільмів «Земля», «Іван», «Аероград», співрежисером «Щорса», режисером фільмів «Буковина — земля українська»⁵ і «Битва за нашу радянську Україну», сценаристом і поруч з Довженком режисером фільму «Перемога на Правобережній Україні», співрежисером фільму «Мічурін».

Немає жодних відомостей, окрім загальних фраз, і про те, як Солнцева визначилася у всіх цих працях, але її ставлення до спадщини покійного чоловіка і режисерські спроможності виявилися у всій непривабливій повноті, коли вона, ставши спадкоємцем Довженкових сценаріїв, робила за ними фільми на свій смак і вподобу: «Поема про море» (1958), «Повість полум'яних літ» (1960), «Зачарована Десна» (1964), «Незабутнє» (1968).

Дуже небезпечно, не мавши живого контакту з мистецьким світом, про який мова, і пишучи з віддалі, кидати на когось обвинувачення, ризикуючи тим самим завдати йому несправедливої образи. Наперед скажемо, що в дальшому ми обвинувачуємо Солнцеву у важких

4. Див. Василь Минко, «Два записи», у зб. «Полум'яне життя», стор. 692-693.

5. Цей фільм чи то взагалі не вийшов на екрани, чи з якихось інших причин ніколи не згадується в фільмографії Довженка.

провинах супроти пам'яті Довженка, але мова буде виключно про ті речі, які безсумнівні й з віддалі.

Безсумнівним здається нам право кинути Солнцевій те саме обвинувачення, що й київським діячам культури, у питанні місця похорону і посмертного збереження архівів Довженка. Адже тут перше слово належало їй — найближчій людині покійного. Але вона не пошанувала й інших Довженкових заповітів.

Закінчивши кіноповість «Поєма про море», Довженко записував собі, що хоче робити фільм на Київській кіностудії з українськими акторами, бо інакше «се було б аморальне», «глибоко неприродне й дикунське». Зрозуміло, що це стосувалося й решти не реалізованих у фільмі його кіноповістей. Солнцева вчинила «се аморальне», зігнувала волю Довженка і всі чотири названі фільми робила на московській кіностудії «Мосфільм», в основному з московськими акторами. Як і слід було сподіватися, тим робом була зігнорована національна специфіка Довженкової творчості.

Сам він перестерігав проти захоплення українізмами в російських текстах, бо вони звучать для українців принизливо:

«Навряд чи варто також, — писав він у статті "Слово в сценарії художнього фільму", — захоплюватися уявним збагаченням письменницької словесної палітри за рахунок введення в неї слів, а іноді й цілих тирад з іншої мови. Гоголь дуже рідко користувався українськими словами в діялозі. І це не заважало йому, створюючи яскраві національні образи, часом дати читачеві відчуття своєрідності української мови...

«У деяких наших сценаріях і фільмах персонажі, які розмовляють по-українському, але мова яких не досить чиста, серед інших дійових осіб, що говорять по-російському, справляють іноді, всупереч бажанню авторів і виконавців, враження простаків, які не навчилися як слід російської мови».

І ще далі:

«Це приводить авторів і виконавців до зовсім несподіваних наслідків. Не національні образи, а етнографічні ходячі нонсенси з'являються ні з того ні з сього на екрані».⁶

Солнцева зробила якраз усупереч Довженковому попередженню. Проте в неї вийшло ще гірше. Ось чому. В ідеї всіх творів Довженка стояло як головна мета — звеличення свого народу. Солнцева ж, всупереч духові його творчості, попереставляла наголоси, і в її режисерській інтерпретації фільм «Поєма про море» прозвучав як апологія наїжджкої партійно-бюрократичної номенклатури. Супроти випещених, засобами кінокамери підкреслено монументалізованих її представників, наче б особнів вищої раси, жалюгідно виглядає місцевий люд з його недорікуватим російсько-українським суржилом.

Але найгірше вийшло в неї з «Зачарованою Десною», напоєною в Довженка українською мітотворчістю і, наче мало було б сказати — написаною, виплеканою, як улюблена дитина, на народній поезії — поетичною візією всього Довженкового життя. Навівши на Наддесення московських акторів, яким чужі були духи цієї землі, Солнцева створила пародію на «Зачаровану Десну», наче б насміявшись над усім, що дороге було письменникові.

Можна уявити собі, як це обурило українську громадськість, коли навіть за обставин вимушеного мовчання голоси протесту прорвалися на сторінки преси, на доказ чого ми передруковуємо в додатках статтю Петра Масохи «Після кіносеансу».

Ми далекі від наміру обвинувачувати Солнцеву в умисному спотворенні Довженкової спадщини. Вона могла робити це з найліпшими намірами, але її душа виявилася замалою, щоб збагнути великий світ поетичної візії, а її таланту не вистачало на адекватне втілення в

6. «Твори», т. IV, стор. 154-155.

фільмах складної поліфонії Довженкових сценаріїв. І це разюче впадає в око при перегляді її кіноутворів. Щоб переконатися в цьому, вистачить двох прикладів.

Там, де Довженко умів у слові й кінокадрі відтворити з такою безпосередністю поезію юнацького кохання, Солнцева в недолугості своїй живий типаж замінила мальованим рожевими фарбами мультиплікатом, який годився б хібащо для привабливої на невибагливе око обгортки до туалетного мила («Поема про море»).

Другий приклад. При нагоді перегляду фільму «Повість полум'яних літ» ми з нетерпінням чекали миті, коли молодому подружжю, Орлюкові й Уляні, явиться у сні на березі Дніпра Святослав з війнством. Майже напам'ять пам'ятаючи невимовної сили діалог Святослава й Уляни, ми сподівалися побачити щось бодай у наближенні відтворене в кінокадрах. Можна уявити розчарування глядача, коли він і тут, замість живої натури, побачив фотографію банального муляжу.

Ні, ми не віримо в щирість Петра Масохи, який у доданій тут статті висловлює своє захоплення від фільму «Повість полум'яних літ». Але розуміємо його: там така ситуація, що за все треба платити, і такою ціною він хотів купити собі право прилюдно висловити протест бодай проти спотворення «Зачарованої Десни».

Так, Солнцева могла все це робити з добрими намірами. Та, на жаль, кожна московська бариня може ще й не такого натворити, як пустити її господарити в українській культурі. І йдеться нам не про її провини, а про інше: чому верховоди української культури в Києві віддають здобутки її в чужі руки та ще й захлинаються в захопленні, мовляв, як гарно московські дами нами опікуються?⁷

Ми розуміємо, що за теперішніх умов московського терору це питання реторичне, і доки воно буде таким,

7. Див. Сергій Плачинда, «Олександр Довженко», стор. 263.

доти Довженкова спадщина буде під загрозою дальшого її спотворення.



Останнє прижиттєве фото О. Довженка

ДОДАТКИ

Олександр Довженко

МИСТЕЦТВО ЖИВОПИСУ І СУЧАСНІСТЬ

Приємно і радісно, блукаючи по виставці, відпочивати душею серед яскравих полотен, чуючи захоплений хор зачарованої молоді на святі мистецтва і теж захоплюючись баченим, написати про це так, щоб усім було втішно, тобто не тільки самим творцям надхненних шедеврів та їх цінителям, а навіть тим довірливим і добрим людям, що й виставок не одвідують, бо далеко живуть або з інших причин, але теж завжди щирoserдо радіють з успіхів творчості і вдячні кожному, хто викликав у них цей чудовий настрій.

Та коли чари і радість заслоняються серпанком сумнівів, коли полотно здаються давно і багато разів уже баченими, коли замість насоподи величезна праця дорогого вашому серцю колективу художників всупереч вашій волі викликає у вас критичний напрям думок, і радість огортає вас зовсім не в кожній залі, і питання, одне гостріше від другого, починають хвилювати вас і не дають спокою, — важко тоді братися за перо. Одвернувшись від вас усі, кому ви з боєм у серці відмовили в беззастережному визнанні, назвуть вас нечулим, зарозумілим, порочні «ізми» пошлють вам навздогін, глибоко переконані у своїй правоті; адже ви не пожаліли їхньої праці, безсонних ночей, роздумів, їхніх надій...

Всесоюзна художня виставка, розміщена в залах Третьяковської картинної галерії, викликала великий інтерес громадськості.

Перше, що можна відразу ж сказати, — вона якісно вища, значніша за виставки попередніх років.

У ній майже зовсім нема багатометрових битв, штурмів, засідань і зустрічей з безліччю повторених портретів, пишних,

сяючих люстр, червоних доріжок, позолочених лъож, парадних форм, тобто всього того випробуваного роками зовнішнього антуражу, який забезпечував художникам іноді зовсім не заслужений успіх. Адже сама вже тема волала до визнання картин, і коли ця дорога всім тема заслоняла художницьку недосконалість виконання, темі і зовнішньому фізичному розмірові картини частенько приносились у жертву культура творчих зусиль, проникнення в царину нових форм, шукання кольору, благородство почерку, новаторство, довершеність композиції. За небагатьма винятками, зусилля художників розтікались по широкій поверхні картини, так і не встигнувши проникнути у глибину, і самі картини були такими схожими одна на одну, наче більшість їх малювалася в одній майстерні і наче один і той же найславетніший із славетних майстрів клав на них останні, завершуючі мазки.

Звичайні явища нашого багатогранного життя завоювали собі постійне місце в картинах майстрів. І образ нашого сучасника вирисовується в них уже не в своїй винятковості й офіційальній відокремленості, а в новому, більш широкому, осердеченому художницькому розумінні дійсності.

З приводу значних творів, присвячених великим подіям нашої сучасности, скажемо одразу: жаль, що їх нема. Ці події чекають ще свого втілення, і, очевидно, в недалекому майбутньому з'являться у новій, безсумнівно досконалішій, дозрілій якості.

Але повернемося до картин.

Чудова індійська серія С. Чуйкова. Художник-поет зумів у невеликому циклі картин, насичених кольором, що йде з далеких глибин мовби не полотна, а самої великої, соняшної країни, напрочуд сильно показати нам життя простого народу Індії. Тут глибина і вірність відтворення першого, загального враження від країни свідчать про силу і дозрілість таланту Чуйкова.

Дуже хороший своєю глибиною, поетичністю і витонченою майстерністю його філософський пейзаж «Гімалаї». В невеликому порівняно полотні не знати як умістилися, подібно до хвиль в океані, — хвиля за хвилею, — велетенські масиви спілучих Гімалаїв. Маленька постать на першому пляні підкреслює масштаби простору. У цій гармонійній багатопляновості, у величому ритмі гірських висот, освітлених незабутнім сяйвом, вчувається музика. Усе в цій картині, як і в усій індійській серії, настроєно на роздуми, на безліч асоціацій.

Трудно віднести картини Чуйкова до якогось певного жанру. В цьому — їх новітність. Тут перед нами творчий почерк часу, наближення до хвилюючої таємниці художницького осягання світу.

Талановитий А. Пластов. З великою наполегливістю поривається він до нового. Але щось старе держить його в полоні навіть у новому. І недарма біля його полотен часто сперечаються глядачі. Огріхи композиції також якоюсь мірою заважають сприйманню його творів. З першого погляду на «Влітку» здається, що дівчина, сидючи в траві, шиє. Коли придивишся, виявляється, що права рука не її, а бабусі, яка спить позад неї. У картині «Юність» завеликий розмір. Вона, безперечно, виграла б при меншому габариті. Тоді не викликали б критичного напрямку думки ні зайвина скучного неба, ні настирливість зеленої стіни жита.

«Свято» — одна з найкращих картин художника. Пливають високі хмарини, ллють десь далеко за обрієм дощі, далина насичена барвами, багато людей, почувається динаміка в конях-скакунах — усе це справляє враження. Але помилка в композиції перебиває глядачеві насолоду від цієї життєрадісної картини. В оптичному її центрі на землі залишився незаповненим розрив між кінцями, а в небі — розрив між хмарами — і теж посередині. В наслідок цієї порожнечі центру картина сприймається частинами — права окремо, ліва окремо.

До речі, про недостатньо багате заповнення полотна і про надто великі розміри. Деякі картини явно перевищують потрібні для них габарити; в них хочеться скоротити зайві метри простору, неба, каміння чи води. Довгу картину Г. Ніського «На коляях» можна розрізати навпіл, і вийде дві картини, загалом однакової цінності.

У гарній картині молодого Б. Лавренка «Розставання» — чудова пара: юнак розлучається з подругою на пероні вокзалу. Багато свіжості й тонкого почуття. Але все гарне, що створив у цій картині художник, майже повністю вміщається в її лівій половині. Права половина дрібнить її, руйнує поезію і робить картину композиційно нецільною.

Інтересний В. Циплаков у картині «Після трудового дня». Але викликає сумнів логіка світла. Його дівчата-купальниці здаються осяяними багаттям або пожежею, а не призахіднім сонцем. Проміння призахіднього сонця по-іншому освітлює весь пейзаж. І вода не написана на першому пляні.

В картині О. Бубнова «Тарас Бульба», наче в дзеркалі, видно, як не минається даром навіть талановитим художником нехтування яскравою типізацією і сміливими, надхненними перебільшеннями навіть там, де вони, ці перебільшення, давно вже стали клясичними, хрестоматійними істинами.

Картина «Тарас Бульба» велика, але чомусь у ній тісно. Нема ні степового простору, геніяльно оспіваного Гоголем, ні Бульби нема на Чорті, ні Остапа, ні Андрія, ні поезії грізної, мужньої доби. Безмежні степи, які Гоголь написав саме широченними мазками, зменшились у Бубнова до окремо виписаних квіточок. Позаду горб заступає простори. Ліворуч манюсінка смужка Дніпра несміливо знаменує далину. Але, може, всю цю далину, ці безмежні степи, серед яких Дніпро «без міри в ширину, без кінця в довжину мерехтить і в'ється по зеленому світу», може, все це Бубнов переносить в орлиний погляд Тараса, що помічав хтозна на якій відстані, як мелькає у траві голова хижого татарина? Ні. Наче надосвідчений актор на зніманні, Бульба дивиться в об'єктив кіноапарата і цим остаточно вбиває простір. Може, його кінь, прозваний, очевидно, недарма Чортом, може, він, не слухаючись художника, виправить огріх? Ні. Кінь теж дивиться в об'єктив. До речі, він не Чорт зовсім, він кінь обозний і, до того ж, не степовий і не бойовий. І сам Бульба старий, і нема в ньому сили. Вуса й оселедець, як на його роки, занадто пишні, — явно переборщив гример. Переодягнений оперний артист — ось хто цей Тарас.

А хто побачить у бубновському сірому прозаїчному Остапі, з двома буденними жмутками бороди, хто впізнає в ньому лицаря, якого оберуть собі товариші полковником у грізній січі і який незабаром помре титанічною смертю? Або романтичного Андрія — в цьому безкрилому тонкошийому розгубленому вершнику, позбавленому породи, — хто розпізнає?

Як і завжди, інтересний, особливо в зображенні природи, видатний майстер живопису П. Кончаловський, художник особливого складу, який пройшов дуже непростий шлях творчих шукань. Це живий носій більш ніж півсторічної історії передового російського живопису. Хочеться швидше побачити виставку його творів за всі шістьдесят років. Вона дуже багато дасть і звичайним глядачам, і мистецтвознавцям.

Приємно, що у виставці взяло участь так багато талановитих художників. Але обдарованість їх, особливо художників другого

покоління, відчувається покищо все ж більше в добрих намірах, аніж у хороших картинах, які свідчили б не тільки про наявність просто майстерности, а й про майстерність у новій її якості. Покищо мало індивідуальних рис у творчому почерку, і різноманітність відчувається переважно в темах та територіяльних адресах сюжетів, ніж у новаторстві й оригінальності почерку. Причину цього треба шукати в байдужості художників до тих вимог, які наполегливо ставить сучасність перед усім фронтом живопису.

Після огляду виставки мимоволі постає те ж прикре питання, що виникає іноді після читання деяких романів та повістей, коли ми не знаходимо в них ні глибини узагальнення, ні поезії, обов'язкової навіть для прози, ні оригінальної форми: а чи нема тут підміни поняття соціалістичного реалізму простою, нееконномною розповідною побутовщиною?

У жанрових картинах виставки тема здебільшого знаходить скоріш описове, ніж живописне втілення, і картини скоріше нагадують збільшені ілюстрації або кадри побутових кінофільмів, ніж живописні полотна. Не шукайте в них нових композиційних чи колірних рішень, обов'язкових для кожного художника. Ці полотна існують, як це не дивно, ніби поза своєю живописною специфікою.

Люди, зображені в багатьох картинах побутового жанру, постають перед нами скоріш як учасники масовок і епізодів великої кінокартини нашого життя, ніж її основні герої. І це не тому, що персонажі картин — не історичні діячі, які несуть, так би мовити, тягар світового масштабу, а звичайні люди. Причина полягає в іншому: ці звичайні люди зображені поза великими соціальними пристрастями. Їм бракує мислення і глибокого внутрішнього самоспоглядання. Ці завдання мало хто ставить перед собою, але кожен, хто їх не ставить, програє в найголовнішому: сприймання картини завдяки відсутності глибоких і тонких підтекстів та багатопляновості вичерпується надзвичайно швидко, як і все, що лежить на поверхні.

Зміст жанрової картини повинен бути містким і глибоким, як смисл роману чи епопеї, а побутова картина, анекдота, фейлетон у живопису завжди, як мені здається, має до убозтва конкретне і до банальности обмежене значення. Картини М. Стриженова «Чужі» і А. Китаєва «Рідне дитя на периферію?!» при всій злободенності їх сюжетів — доказ неглибокого, поверхового

розкриття теми живописними засобами, що виявилось і в недосконалій трактовці природи, і в рисунку, і в композиції. Це не глибоке викриття, а відписка олійними фарбами на побутову тему.

Створення жанрових картин вимагає від художника шукання таких сюжетів, де всі засоби живопису допомагають вираженню драми, трагедії чи комедії, яку ми бачимо саме в кульмінаційний момент і можемо уявити собі зав'язку і розв'язку її, і де всі засоби живопису повинні бути досконалими й оригінальними. С. Григор'єв у картині «Повернувся» передав нам драму, легковажного батька, який повернувся до сім'ї, але не можна не помітити багатьох слабих місць у композиції картини, недосконало написаних деталях, убогості кольору.

Не заперечуючи проти викривальної тематики там, де художник підносить в ній до високих соціальних узагальнень, я, проте, думаю, що це не головна тема живопису. У мистецтві живопису, на мою думку, треба більше прагнути до утвердження краси радянської людини. Треба більше живописати і звеличувати її працю. Нема нічого в світі прекраснішого за людину в праці. У ній треба шукати нових сюжетів і нової пластики та естетики. Будівники комунізму в дії, у мисленні, у самоспогляданні — тут буде розв'язуватись головне тематичне завдання живопису в усій розмаїтості його форм: герої і мислителі, матері з немовлятами, і ніжні порухи людського серця, і чарівлива нагота юних дочок народу, і краса природи, в якій завжди треба вчитися, не списуючи, а творячи і не боячись сміливих перебільшень, де слід і в належній мірі.

Мистецтва покликані виражати почуття епохи, і тому кожному з них потрібна своя поезія. Але так само, як вірші можуть бути поезією лише тою мірою, в якій вони змістом і формою виражають почуття свого часу, картини художників являють собою живопис тією мірою, в якій наявна в них не проста фіксація, а поетичне бачення явищ дійсності, освітлене внутрішнім світлом і підказане внутрішнім голосом художника. Це стосується всіх жанрів живопису, а серед них і портрета.

Портрет завжди відбивав погляд художника на свою епоху і завжди вимагав від художника певної трактовки. Ось чому там, де портрет не освітлений, не проникнутий до самих глибин світлом творчого осягання того, що є в цій людині значущого, а не тільки значного, там не шукайте мистецтва. Байдужість до

характеру зображуваного так не минається. Коли зовнішні засоби художника не підпорядковані цілковито розкриттю внутрішніх якостей людини, даремно він буде сподіватися, що його врятують зовнішні якості моделі. Не допомагають ні оригінальні риси обличчя, ні випадкові не закінчені жести, наче взяті з кінокадру, не знати чому раптом зупиненого, як це ми бачимо в деяких останніх портретах О. Герасимова. Не там, де превалює поза, а там, де проступає вдача, весь глибинний її склад, народжується образ людини в портреті.

Інтересні скульптурні образи — портрети С. Коненкова. В них майстер і в похилі свої роки виявляє дивну снагу творчого духу і мудрість мислителя. По-справжньому класичні його «Сократ», і «Чарлз Дарвін», і «М. П. Мусоргський», і він сам в автопортреті.

В добре продуманих портретах В. Єфанова — художника В. Бакшеева і композитора Ю. Шапоріна — яскраво виявлено невсипущу думку цих мистців. Ці ж якості відзначають і портрет скульптора Н. Нікогосяна роботи М. Сар'яна, хоч цей портрет і написаний в зовсім іншій манері, але й тут усе підпорядковане глибокій внутрішній характеристиці. До речі, і сам Нікогосян показав на виставці надхненний скульптурний портрет — А. Хачатурян творить музику.

І нехай навіть вражає недосвідчене око, але все ж не радує картина О. Лактіонова «портрет дружини художника». Наче поставивши собі за мету переспорити кольорову фотографію, він і створив скоріш кольорове фото, ніж твір живопису. Не можна по-рабському наслідувати натуру ні в портреті людини, ні в природі.

У розмовах про нинішню виставку було помічене бажання художників більше вивчати країну... Але якою мірою пов'язане це вивчення країни з поглибленням мистецтва живопису? Чи не з більшим успіхом покажуть нам країну фоторепортери та оператори кольорової кінохроніки? Адже в мистецтві пейзажу головне не в копіях, не в списаних з натури ландшафтах, не в географічному фотографізмі, навіть найдосконалішому. Головне — в поетичному явищі, твореному за мотивами природи.

А цих поетичних явищ, цих чарівливих осягань таємниць природи ми знаходимо на виставці не так уже й багато. Пейзажисти мало шукають і, захоплені своїми цілями, часто не те беруть у природи, що треба. Їх ваблять ефектні, сказати б, перші

пляни переважно безлюдної природи, розраховані на раптове й коротке сприйняття, і вони рідко шукають багатства подробиць та багатопляновості, тобто такого пейзажу, який можна довго і часто читати і завжди знаходити в ньому або примислювати до нього нове.

Ось чому, проходячи повз ці картини, ми зупиняємось у заглибленому спогляданні перед «Гімалаями» Чуйкова, ось чому нас радує Ромадін у Північній серії, Шовкуненко, Паулюк, Кукринікси в серії малих пейзажів, Шегаль в міських пейзажах, М. Сар'ян з його напрочуд шляхетним і тонким смаком, з його невтомним даром розкриття чарівної краси своєї батьківщини — Вірменії — і завжди нового Арарату.

Іноді я думаю: як би мені хотілося побачити на виставці сто пейзажів з видом Ельбрусу, і всі різні, або сто пейзажів Красної площі — і всі різні! Для чого? Що за примха? Ні, не примха. Хіба мадонну з немовлям — символ творчості — не писали найкращі художники Ренесансу багато сотень разів? Або японці вершину своєї Фудзіями? Або французи Нотр-Дам? Хіба нема якогось зовсім не простого смислу в цьому прагненні ще і ще раз по-художницькому проникнути у вже зображуваний іншими світ?

Для того, щоб натішитися спогляданням об'єктивно існуючого світу в безлічі суб'єктивних його сприйнять, щоб за допомогою художників-творців збагатитися баченням не сотень пейзажів далеких од нас куточків країни, які ніколи не залишать у пам'яті моїй помітного сліду, нічим не зігріті, незнайомі, а спогляданням того, що кожної хвилини перед очима і чого не бачать байдужі очі, хочеться сказати художникам: не шукайте обов'язково далеко, не списуйте точних копій з природи, коли вчитесть у неї. Додайте до мого бачення ще своє, досконаліше, вище і тонше. Адже ви художники. Адже ми висунули вас художниками для того, щоб ви радували нас і збагачували наше бачення світу, а не для того, щоб своєю палітрою підтверджували те, в чому так легко і точно нас переконують фотографі та кінооператори. Не поривайтеся до змагання там, де не повинно його бути, де в ньому нема сенсу.

Для всього на світі є свій час. Ми милуємося витонченістю, різноманітністю і красою наших національних убрань, але нікому з нас і на думку не спаде одягти в ці убрання весь свій народ. Це його минуле. Так само, як мало кому спадає на думку танцювати

гопака або «Камаринську» в смокінгу або «берізку» в сучасних коротких платтях, або знімати німі кінофільми, коли є звук.

Прекрасне було велике плем'я наших передвижників. Досі ми захоплюємось їх чудовими творами і схиляємось перед мужністю і красою їх подвигу художників-викривачів і проповідників. Захоплюємось ми нашим геніяльним іконописцем Рубльовим і неперевершеними полотнами епохи Відродження. І довго ще у прийдешньому сьятимуть надзвичайною своєю красою їхні мадонни, венери, апостоли, інфанти.

Але ми знаємо: і вони, і передвижники сьогодні були б іншими завдяки впливові зовнішнього середовища. Тому, вивчаючи їх досягнення, їхній досвід і велику майстерність, ми повинні забувати, як змінився світ у 20 столітті, які титанічні зрушення сталися в суспільному житті, в науці, техніці і в самій динаміці життя. Живопис перестав бути єдиним образотворчим мистецтвом свого часу. Від цього його суспільно корисна роля не стала менш значною, але творцям його треба завжди пам'ятати, що поруч з їх мистецтвом з'явилося кольорове фотографування, репродукування, яке дає репродукції, буквально адекватні оригіналові, що вирросло могутнє масове мистецтво 20 століття — кольорове кіно і телебачення. Не треба забувати також, що подолання висот і просторів, досягнуте за допомогою сучасної техніки, розширило звичайну фізичну видимість світу до меж, які й не снилися художникам минулих епох. Хіба не впливає все це на свідомість художників пензля, незалежно від того, чи думають вони про це глибоко й багато, чи, зачинившись у своїх майстернях під дахами багатопверхових будинків, безтурботно змагаються з кінооператорами і фотографами, щоб, купивши потім випадком пишну раму 18 століття, вставити в неї мізерний знак своїх змагань.

За нашого часу, як ніколи в історії мистецтва, художникам треба дбати про кордони своєї специфіки, оберігаючи її від навали театральщини та фотографічного натуралізму. І головне, треба дбати про почерк епохи, цілковито належати своїй епосі, як належав їй у поезії Маяковський. Для художника образотворчого мистецтва часова адреса полягає не тільки в костюмі, у вивісці. Вона — у всебічній освіченості художника і його вмінні виражати та формувати у своєму мистецтві естетичні прагнення сучасності. Прагнення нового — невід'ємна особливість твор-

чого духу мистця. Сукупність нових напрямів і форм створює стиль свого часу.

Трудно визначити прямі шляхи до створення нового стилю. Але нема сумніву в одному: найпевніші з них — ті шляхи, якими пройде найбільше художників з індивідуальним творчим почерком, глибоким розумінням специфіки як свого, так і суміжних мистецтв і глибоким розкриттям людини й олюдної природи, якого ніколи не давало й не дає фотографування.

Цілком можливе, що деякі з високообдарованих й освічених станковистів приділяють увагу прикладному мистецтву. І справді, чому б їм не зробити цього? Невже строкатий і аж ніяк не досконалий світ речей, серед яких ми перебуваємо, не хвилює, не пригнічує їх, не кличе до втручання, до удосконалення і творчого оновлення? Чому світ речей існує окремо, художники — окремо?

Хіба може сьогодні втручання художника в життя обмежуватись розвішуванням картин на стінах? Кого може радувати сьогодні розливне море побутового несмаку, на берегах якого розташувалась його столиця, що зветься Худфондом?

Звичайно, художник повинен творити в обраному жанрі і прагнути якнайкраще опанувати майстерність, виходячи з естетичних вимог своєї епохи. Але коли наші видатні художники, які вирішують долю живопису, так довго виявляли нетерпимість до багатьох оригінальних, «несхожих» талантів, чи не перекручували суті методи соціалістичного реалізму, — адже ця метода вимагає не одноманітності, а багатства. Чому таких, як Кончаловський, Сар'ян, що наслідилися шукати своїх шляхів, вони на довгі роки відлучали від реалізму? Невже реалізм — в одноманітності форм вираження дійсності? Ми зробили абсолютно правильно, відкинувши імпресіонізм, експресіонізм, конструктивізм, так само як і ту ідеологію, що виплекала їх, але і в них же був дуже складний шлях шукань нових живописних можливостей.

Тут багато хто схоче мене осудити: я, здається, сказав щось на користь горезвісних «ізмів». Але хіба догматичний «благополучизм» не такий же небезпечний і шкідливий, як і всі інші шкідливі «ізми»? Хіба можна, приміром, запліщувати очі на те, що жоден художник 20 століття, переборюючи імпресіонізм, не уникнув того, щоб скористатися з завоювань і відкриттів імпресіонізму в царині живописної техніки?

Мистецтво не може розвиватися за наперед визначеними еталонами. В його творчій природі — і шукання, і експеримент, і навіть іноді сміливі крайності в шуканнях, спрямованих на досягнення справжньої синтези реалістичного мистецтва. Я не закликаю художників ні до абстракції, ні до індивідуалістичного естетизму, але я глибоко переконаний, що треба розширювати творчі межі соціалістичного реалізму.

Про все це треба думати й говорити — в 1956 році художники зберуться на Всесоюзний з'їзд, щоб обговорити підсумки своєї праці і визначити завдання на майбутнє. Перед ними стоять величезні завдання, і одне з них — створити виставку, присвячену 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Хай же художні виставки прийдешніх років порадують нас і високою ідейністю, завжди притаманною нашому мистецтву, і розмаїтістю, і новизною творчих стилів, манер, форм, сміливою спрямованістю художницьких дерзань. Новаторське в самій природі своїй, наше мистецтво має передумовою творчий розвиток передових традицій минулого, і невтомні шукання, й відкриття нових шляхів, на яких найглибше і найсильніше була б виражена правда нового змісту нашої сучасності. До цього закликав нас 19 з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу.

З ЩОДЕННИКІВ

25. 1. 1944

Я ніколи не був метким. У дні диспутів, якими таке рясне було моє життя, я знаходжу потрібні слова не зразу, а вже після бою, десь насамоті, встромивши голову в подушку. Отоді я знаходжу для свого противника найсильніші аргументи, я обдаровую його найгострішою словесною зброєю, я підставляю під них свої слабкі місця терпеливо, зате тут же побиваю його вщент такими досконалими, яскравими влучаннями, що все тремтить в захопленні навколо, все радіє, та вже запізно, марно. Нема ні бою вже, ні перемоги. Одна досада і нещастя реальности.

21. 2. 1944

[...]¹ Єдине, що мене заспокоює, — моє чисте сумління. Не буржуазний я і не націоналіст. І нічого, крім добра, щастя і перемоги не бажав руському народу, і партії, і Сталіну, і братство народів вважав і вважаю своїм ідеалом. Любов же до свого народу і страждання його стражданнями не може принизити моїх поглядів.

Прощаю всіх, хто заподіяв мені зло. Не хочу носити в душі зла.

30. 4. 44

Якщо вибирати між красою і правдою, я вибираю красу. У ній більше глибокої істини, ніж в одній лише голій правді. Істинне тільки те, що прекрасне.

1. Тут і скрізь далі крапками в квадратних дужках позначені цензурні скорочення.

І коли ми не постигнемо краси, ми ніколи не зрозуміємо правди ні в минулому, ні в сучаснім, ні в майбутньому. *Краса нас всьому учить*. Ся проста істина лишилася, проте, не признаною, особливо ворогами високих мислей і почуттів. Краса — верховний учитель.

Доказ цьому мистецтво — малярі, скульптори, архітектори, поети. Що б нам лишилося од Риму, од Ренесансу, коли б їх не було.

4. 7. 45

Я кінорежисер. За все своє творче життя я не бачив ні одної своєї картини в хорошому кінотеатрі на хорошому справжньому екрані, видрукованої на хорошій плівці кваліфікованим ляборантами.

Кінотеатри жалюгідні, екрани подібні до поштових марок, маленькі, як правило, скрізь, і нікому в голову не приходить, що екрани можуть бути великими і враження від картин зовсім іншим — величним і прекрасним. Звук аморальний і аморальна обробка плівки, брудної, з миготінням «брильєнтів», засвіченої і вбогої. На мене находив завжди гнітючий сум при одній лише думці про перегляд картини. Вона скрізь і завжди була гіршою, ніж я уявляв її і творив. І се було одним з нещастя мого життя. Я був мученик в результатах своєї творчости. Я ні разу не мав насолоди, навіть спокою од споглядання результатів своєї безмірно тяжкої і складної праці. І чим далі, тим все більше переконуюсь я, що двадцять років кращого свого життя потратив я марно. Що б я міг створити!

27. 7. 45

N. розповів мені про свою бесіду з N. N. A в зв'язку з цим виникла знову Україна [...].

Товаришу мій Сталін, коли б Ви були навіть богом, я й тоді не повірив би Вам, що я націоналіст, якого треба плямувати й тримати в чорнім тілі. Коли немає ненависти принципової, і зневаги нема, і недобррозичливости ні до одного народу в світі, ні до його долі, ні до його щастя, ні гідности чи добробуту,— неуже любов до свого народу є націоналізм? Чи націоналізм в непотуранні глупоті людей чиновних, холодних діляг, чи в невмінні художника стримати сльози, коли народу боляче? Нащо обернули Ви моє життя на муку? Для чого одняли в мене радість? Розтоптали чоботом моє ім'я?

Проте я прощаю Вас. Бо я є частина народу. Я все таки більше за Вас. Буваючи вельми малим, прощаю Вам малість Вашу і зло, бо й Ви недосконалі, як би не молились Вам люде. Бог є. Але ім'я йому — випадок.

28. 7. 45

Сьогодні кликали мене в Спілку письменників на мітинг з приводу нагороди т. Сталіна орденом «Победа» і новим найвищим титулом Генералісімуса. Не пішов, бо боліло дуже серце і паморочилось у голові. Лежав [...].

15. 11. 45

Старший ляйтенант. Пробув на війні чотири всі роки. Повернувся з Німеччини.

— Скажи мені, що ти виніс узагалі зі страшного з усього смислу війни? — спитав я його по досить довгій розмові.

— Що виніс? — подумавши, сказав він мені. — Я прийшов до висновку, що в житті все набагато грубіше, ніж писали нам колись, і говорили, й говорять. — Він одповів на свої якісь складні думки по множеству, напевно, найконкретніших явищ.

— Що скажу? От у всіх письменників у книгах чи статтях: війна — так це сльози, плач, горе. Се неправда. Я не бачив ні сліз, ні горя. Все дуже просто. Хлопнули — чоботи геть і в яму зарили, — готово. Ніхто нічого й не думає. Навпаки, весело і повно сміху.

— А люде?

— А я їх не бачив. Їх там взагалі нема. Вони виселені.

— А в ямах, у байраках, лісах, льохах? А під час наступу? Ти ж усю республіку пройшов, да не одну, а кілька?

— Да я з людьми не стрічався. Може, і свідомо.

— Друже мій, ти був на війні душевно і фізично сліпий, — сказав я. Мені хотілося додати: «Ти був дрібненький егоїст і боягуз. Ти боявся зустрінутись з людським лихом. Ти обвинув його. Бо ти порожній».

Отсей молодий чоловік тепер хоче і буде творити фільми про війну.

24. 11. 45

Призначали мене, словом, довго думали, і туди і сюди, не виходить діло! І от призначили мене завідувати — начальником комітету мистецтв нашого ж таки села. Завідую. Заборонив те,

заборонив се, заборонив співати «Ой закувала та сива зозуля», ще деякі пісні: одні, казали, націоналістичні, других я просто не любив, а часом, було, забороню щось таке, що, може, воно й не тее, ну, з другого ж боку, треба ж почуватись на мистецтві. Заборонив бандуру, вишивки хрестиком і т. д. Бачу — виходить. Чую, скрізь думають, ніби я, як старший, в ньому й розбираюся найглибше. Потім привик. І ось потроху, помаленьку набираюся я пихи і почуваю, що роблюсь падлецом. Характер зіпсувався, зів'яла вдача, тихо кругом, став я роззявляти рота на людей, тикати дулі в телефон, голосно позіхати. Що робить? Завідую, забороняю, не пускаю, кричу, не даю. Получається. провів кампанію по знищенню плахт, хрестових вишивок, пісень і т. д...

1. 1. 46

В усіх моїх творах є сцени прощання. Прощаються чоловіки з жінками, сини з батьками. Прощаються й плачуть чи, махнувши рукою, подавляють ридання, оглядаючись на рідну хату в останній наче раз. Є, треба думати, щось глибоко національне в сьому мистецькому мотиві. Щось обумовлене історичною долею народу. Прощальні пісні... Розлука — се наша мачуха. Оселилась вона давно-давно в нашій хаті, і нікому й ніколи, видно, не вигнати її, не приспати, не вкрасти.

Основний мотив пісень народних наших — смуток. Се мотив розлуки [...].

13. 11. 46

Закінчення картин своїх я не дививсь ніколи. Колись прогляну всі зразу. Тікав од них, і всі їх помилки, від яких душа моя переверталась сотні раз, і не дороблені місця, і недостаток праці й таланту знав більше від усіх. Так знає роботяща українська мати пастовиннячко і всі родимі плямочки під сорочками і штанцями ледачих діточок своїх і по старовинному українському звичаю:

— А чий ж бо се такі діточки гарні? — відповідає сумно:

— Ото? Чи не мої, нехай вони повиздыхають.

Як, очевидно, й усі мистці, я бачив помилки свої в більшій мірі завсігди чомусь не там, де бачили їх великоухі критики, чіпляючи на мене свої убогі книжні ярлики і тавруючи вимучену мою шкіру таврами різноманітних «ізмів».

«ЖИТТЯ В ЦВІТУ»

Ось уже кілька років тягнеться моє «Життя в цвіту». Я написав його як повість і як п'єсу. Я вистраждав його як кольоровий фільм, видушив і вистогнав, змагаючи від приступів стенокардії і тупого бюрократизму. Потім, коли все нарешті з таким граничним трудом було зроблене, коли картина стала жити і радувати навіть натасканих снобів, я потрапив у дивовижну містичну смугу її обговорень на художній раді великій. Потім міністер кудись бігав з нею і кожного разу вимагав все нових купюр [...].

Тоді мене врятував від ядухи Жданов. Після зустрічі з ним я, здавалося, ожив. І хоча п'єсу також задушили, всупереч його думці, я спочивав начебто в Барвісі² тижнів зо три і повернувся звідти знову хворим.

Тепер мене вже знову розпинає кіноорганчик. Я сиджу цілісінський день за столом. Я наступив на горлянку і задушив усі мої пляни, всі мрії про п'єси, про мій рідний край, про Дніпро, і тепле повітря, і ніжні береги моїх річок, про вічне свято просторів.

Я повинен нехтувати, заперечувати створене, ненавидіти те, чим захоплювався, що утворене з багатьох тонких компонентів. І написати твір-гібрид — стару поему про творчість і нову повість про селекцію. А серце болить. І часто, йдучи від столу після цілого дня трудів, я озираюсь на зроблене — як його нікчемно мало.

А втома така, неначе цілий день ворочав каміння в неспокої.

Як би знову не бути кимось удареним за щонебудь.

О жорстокість, я пізнав тебе.

Важкі передчуття гнітять мене.

7. 2. 49

Що зі мною сталося? Я розучився неначе писати. Пишу статтю для «Літгазети» про суд над «Летр франсез» і за два дні не можу зібрати думок, не можу пером повести. Ще не написав і одної сторінки, а вже втомився так, неначе камені ворочав на тяжкому шляху, і серце болить, і смуток обнімає душу. Ніт, не редакціям належу я, мабуть, а лікарям. І тормоз в писанні — се

2. Барвиха — санаторія під Москвою.

травма моя, що вже ніколи не покине мене. Ловлю себе на думці: неначе стоїть мій грізний критик за плечима й розглядає безсердечним оком кожен літеру мою і кожному кому, чи немає в ній зради і підкопу. І я, замість писати, страждаю. Мене зламано.

Я сприймаю вже світ як страждання. Я постиг: міряється воно глибиною потягіння внутрішнього, всієї душі, а не тільки гнітом зовнішніх обставин. Я міг би довго жити й творити багато лише на основі добра, на основі позитивних стимуляторів.

7. 11. 56

Оповідав полковник К. таку бувальщину про свого друга. Сюжет, достойний Шекспіра. Під час його [вилету] загиває кращий командир ланки. На очах у бойового товариства він збиває одну за одною три бойові машини ворога, іде на таран, збиває четверту і сам, підпалений, в ту мить падає вогневою кулею на ворожу територію. Пам'ять його вшанували урочистими словами. І нагородили посмертно званням Героя Радянського Союзу...

Минула світова війна. Виявилось, що він упав на територію ворога живий, напівгорілий, поламаний. Його вилікували. І от... дома дізнається: позбавили його звання Героя і т. ін. і т. п.

— Товариші, за віщо?

— Як за віщо? Адже ви були приказом нагороджені званням Героя...

— Да!

— ...посмертно. А ви живий.

— Ну й що? Хіба мій подвиг зменшився від того?

— Діло не в подвигу. Був наказ — посмертно. А раз ви живий, ви тим самим вже не відповідаєте формі наказу. І тому...

— Що — тому?

— Тому ви ніякий не Герой. Для звання Героя ми мусимо представити вас заново, а де підстави? Хто може засвідчити ваші подвиги?

— Такі то й такі то.

— Алеж вони загинули всі [...].

— Так що це воно виходить, як же се так?

— А так, що ви живі. Могли б же ви, попавши до полону, застрелити себе?

— Постійте... Що ви сказали?

— Якщо ви герой, як же ви могли здатися в полон?

— Я не здався. Я впав разом з літаком і чудом залишився живий в огні.

— Так. А де дістанете ви докази, що саме ви були в огні і руки ваші не могли тримати пістолета?..

... Довго оповідав мені полковник К., а я слухав його і жахався. Се було одне з найжахливіших оповідань моєї доби [...].

Петро Масоха

ПІСЛЯ КІНОСЕАНСУ

Перший титр, що з'являється на екрані великими літерами, — це «Олександр Довженко». І ми, прихильники його творчости, радіємо з того, що знову почуємо живий голос великого творця, який вже чули (без нього!) в «Поємі про море» і «Повісті полум'яних літ».

Фільм «Зачарована Десна» поставила найближча до Довженка людина, його дружина і друг — режисер Юлія Солнцева.

Сценарій зроблено (в основному) на матеріалі одноіменної автобіографічної повісті Довженка.

Обізнаність із своєю рідною, глибоко національною повістю допомагає і водночас заважає нам безпосередньо сприймати те, що відбувається на екрані. З першого ж кадру порівнюємо те, що вже склалося в нашій уяві, з тим, що показують на екрані. Боремося з несподіваним для нашої уяви показом людей, природи, самої дії, мови, музики, звуків і навіть кольору.

Вважаємо доцільною побудову кіносценарію у вигляді «монолога» — монолога мистця про красу і щастя життя на землі. «Що життя прекрасне, що саме по собі воно є найбільшим і найвеличнішим з усіх мислимимих благ», — каже основний герой фільму — Олександр Миколайович, тобто Довженко. Та ми незадоволені з того, що письменник Олександр Миколайович, ведучи свій монолог на згадку війни, а потім на мирному будівництві,

Відгук на фільм «Зачарована Десна» за одноіменною повістю Олександра Довженка. Режисер і сценарист Юлія Солнцева. Виробництво «Мосфільму» та кіностудії ім. О. Довженка (1964). Журн. «Дніпро», 1965, ч. 5, стор. 135-139.

показаний як малодієвий спостерігач, він більше мовчить, віддавши свої думи, спостереження і спогади своєму ж таки голосу, який супроводжує його в більшій частині фільму. «Хто він? — спочатку питаємо себе. — Хто ця замислена людина?...» І тільки коли один з воєначальників фронту (арт. І. Переверзев) говорить йому: «Оце починається Україна», тоді ми починаємо потроху розуміти цього спостерігача війни, але весь час заперечуємо його малодієвість: вона суперечить образіві самого Довженка, активного і полум'яного. Правда, артист Є. Самойлов у деяких ракурсах своїх навіть подібний на Довженка. Але, висловлюючися театралною мовою, він резонер, який не будить у нас гарячого захоплення, бо показує Довженка лише з одного боку — стриманого і замисленого.

Протягом півторагодинної розповіді-згадки ми багато встигаємо побачити на екрані з того життя, про яке так талановито написав О. Довженко у своїй «Зачарованій Десні». Звичайно, у фільмі дещо випало з того, що є в повісті, дещо показано в стислому вигляді, дещо внесено з інших творів Довженка (епізоди війни і будівництва). Але не це основне з того, що нас цікавило при перегляді фільму. Олександр Довженко — ось хто в центрі нашої уваги. Самобутній і неповторний український радянський письменник, який у своїй «Зачарованій Десні» геніально намалював нам чарівну українську природу і своєрідних людей, серед яких він ріс і серед яких вбирала в себе перші соки його муза, глибоко-національна — довженківська!

Ми, правду кажучи, з найпершого кадру ревниво стежили саме за тим, наскільки правдиво й достовірно відтворене все це у фільмі. І, признаємося, ми були розчаровані і ось чому.

Поперше, Володя Гончаров — не Сашко! Цей милий міський хлопчик, перевдягнений в селянську сорочечку та штанці, ніяк не виражає селянського хлопчика. Це «паицька-мальчик», сльозлива «душечка», а не прудкий і допитливий, цікавий до всього «селючок» з широко розкритими зеленими очима, який під час краси-косовиці плигав з кручі у Десну, купався, пив, як лошак, солодку воду, а потім вистрибував на берег і гайда по сінокошу. Не бігав, а літав!.. Режисер не раз знімає Володю «рапідом», щоб він ніби летів над землею. Ми ж хочемо бачити Сашків біг прудким, як лет. І це істотна різниця! Сашко дуже прудкий і активний у повісті (таким, очевидно, був і маленький Довженко).

Все, що з'являлося по черзі на екрані у цьому фільмі: люди, гарбузи, огудина, дерева, соняшники, дід, баба, мати Сашкова — все це, несподівано для нас, як нам здавалося, суперечило правді. «Не з тієї опери», — думали ми собі, не з того краю показані люди й природа. Вони не так рухаються, не так розмовляють, як на Україні біля Десни. Не той ритм у рухах, не ті риси в зовнішності, в обличчях. Можна було б навести безліч дрібних деталей, які нас неприємно вражали своєю неправдою і штучністю. Прикро, але так!.. Сталось те, що творчий колектив не мав достатньої обізнаності з життям, яке зображав у фільмі. Воно було для нього далеке й невідоме. Творці фільму не тими очима подивилися на життя, якими дивився сам Довженко, пишучи свою повість.

Вийшло так, ніби цю повість та недоброякісно перекладено у змалюванні людей, їхньої мови, в подачі природи і звукового оформлення. Було б добре, коли б перекладачі та були на висоті кращих зразків важкого мистецтва перекладу.

Але в тім то й заковика, що творці фільму, ставлячися з великою любов'ю до самого Олександра Петровича, не досягли до кінця духу українського народу, його фолкльору, природи, самобутності людей та їх звичаїв. Прекрасні, талановиті і досвідчені кінематографісти-режисери, артисти, оператори, художники, композитор, як виявилось, підійшли до здійснення свого завдання з німецькими творчими засобами.

Ми знаємо, наприклад, як важко українському акторові та перейти на російську сцену і навпаки — російському на українську. Минають буквально роки, аж поки актор правильно «зазвучить» на підмостках нової для нього сцени. Перевбудова себе, перевиховання себе у всьому арсеналі зображувальних засобів проходить іноді у надзвичайних труднощах, в наполегливій роботі над собою, в тренуванні і культивуванні мови, в набутті правильного акценту та інтонації.

У фільмі ж «Зачарована Десна» трапився прикрий експеримент, який довів нам, що там, де зображується національний характер, потрібна довга і не абияка підготовка, яку в пляни кіновиробництва не завжди можна вкласти.

Ось чому в цьому фільмі так виграє артист Є. Бондаренко, виконавець ролі Сашкового батька (можна, звичайно, посперечатися про те, наскільки Є. Бондаренко відповідає цьому образу). І не тому тільки, що він зовні, як нам здається, не

подібний на справжнього батька Сашкового, а тому, що він ні зовні, ні внутрішньо не відповідає рядкам з повісти, які висловлює в своїх згадках Олександр Миколайович: «З нього можна було б писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіячів — він годився на все»). Все, про що розповідається в фільмі, йому природне і близьке. Чого, наприклад, немає в артистки З. Кириєнко. Як вона не намагається і в убранні, і в мові, і в поведках бути українською селянкою — матір'ю Сашка — це в неї не виходить. Як не виходять і образи в артистів, що грають: діда Семена, бабки, діда перевізника (останнього грає чудовий актор нар. арт. Радянського Союзу Борис Андреев. До чого ж хороший дід! — Але не той, не з Десни, не типовий). І як же на такому блискучому акторському тлі відомих артистів виграє дід — косар Самійло.

Отже, вийшло так, що «Зачарована Десна» реалізована в загальному, як переклад, і переклад не зовсім якісний.

Корній Чуковський, говорячи про труднощі перекладацької роботи з інших мов, наводить зразки перекладів з Шевченкового «Кобзаря». Так, наприклад, у вірші Шевченка «У тієї Катерини» один з закоханих запорожців каже:

«...Нема того в світі,
Чого б мені не зробити
Для цієї Катерини
За одну годину».

В перекладі ж останніх двох рядків:

«За один часочек,
за один разочек (!!!)»

«Страшно подумать, — пише Чуковський, — что этот оголтелый "разочек" читатели могли принимать за подлинный Шевченковский стиль».

Звичайно, наведені приклади більше стосуються мовних перекладів, та ще й поезії, а до того ж геніяльного Шевченка, якого взагалі тяжко перекладати, і саме тому, «что украинский язык, — як пише Чуковський, — так родственно близок русскому, что переводчик на каждой странице наталкивается на подводные рифы и мели, каких не существует при переводе с других языков».

Ну як перекласти, скажімо:

Як у Дніпра веселочка
Воду позичає...

Як передать «веселочку»?.. «Радужечка»?

Тож подібними «радужечками» засмічено багато епізодів «Зачарованій Десні».

Ми навмисне зупинилися на прикладах Чуковського, щоб підкреслити ту велику кількість труднощів, які стояли у творців фільму, що намагалися перекласти повість Довженка, якого також важко перекладати, як і Шевченка. І хоч творчий колектив, намагаючися зберегти стиль повісти, цілі епізоди залишав в інтерпретації оригіналу (на українській мові), а подекуди вставляв у російську мову персонажів цілі речення з української, користуючись навіть мовним «суржилом» — все ж це спричинилося до того, що знівечена стилістична краса «Зачарованій Десні», порушена реалістична правда.

Сам Довженко був гранично достовірний у зображенні своїх персонажів, як в зовнішності їх, так і в їх мові. Яскравим прикладом цьому є його фільм «Щорс».

Талановита знімальна група під керівництвом Ю. Солнцевої зуміла блискуче створити фільм за сценарієм Довженка «Повість полум'яних літ». Там їм усе було більш близьке і знайоме, і не в такій мірі був акцентований фолкльор, національний характер. У «Повісті полум'яних літ» ми почули живий голос Довженка. Це була величезна творча перемога всього колективу і, особливо, операторів, які на всю широчінь свого таланту розкрили перед нами героїчну і страхітливую картину Вітчизняної війни, картину велетенського герцю життя зі смертю.

Так само зараз нас хвилюють і художньо полонять ті картини війни, що ми бачимо в «Зачарованій Десні». Вся ж решта епізодів фільму, при всій винахідливості талановитої операторської групи під керівництвом головного оператора О. Темеріна, викликає у нас заперечення. Не під тим кутом зору і не через ту призму дивилися художники-оператори на деснянське довженківське Придесення. Не в тім ракурсі, не в тій тональності. Не той національний характер виражено, не зважаючи на те, що зовнішнє — вбрання людей, природа і все оточення, уся фактура — все, так би мовити, українське. Не можна не згадати тут оператора Д. Демуцького в картині «Земля». Його знамениті соняшники, воли, гарбузи, яблука! А які самобутні і неповторні люди! І все це при обмежених можливостях тодішньої техніки чорно-білого кіна...

В «Зачарованій Десні» до нашої вподоби було показане те ж саме: соняшники, і огудина, і гарбузи, і завітчані хатки, і дерева, і

сінокіс, де відбувається чудесний епізод бійки косарів-дітів з-за копиці сіна (цей епізод, за режисерською майстерністю, дорівнюється до клясичних зразків у кіні). А які трави і квіти на лузі!.. (Не треба було зрізати косою квіти. Це викликає неприємне враження і звучить, як варварське нищення краси. Довженко ніколи б не дозволив собі таке показувати!). А Володя Гончаров — Сашко, який літає, ніби янгол-душечка, серед квітів голенький! А нічні кадри Десни з левом! (Не розвинений режисерський епізод виглядає як бутафорський). А падаючі зорі і місячна повінь із солов'їним щебетом! Усе це відтворено надзвичайно. Так, ніби проспіваний гімн природі... Але проспівано цей гімн не на той мотив.

А коли говорити ще про музичне, звукове оформлення фільму, про його мелодику, то вона й зовсім невиразна. Нехай пробачить нам чудова артистка З. Кириєнко, коли ми ще раз згадаємо її у зв'язку з цим. От вона — селянка, трудівниця-мати працює на городі, приказуючи: «Нічого так я не люблю, як саджати у землю, щоб проізрастало, коли саме вилазить із землі усяка рослиночка, то мені радість»... то хіба пасує вставлена в її монолог пісня «На городі верба рясна»? Може, тільки тому, що згадується город? Ця пісня зовсім не по змісту самої дії. Куди, наприклад, краще зажила б пісня, яка в дійсності була співана матір'ю Довженка:

Посадила огірочки
Низько над водою,
Сама буду поливати
Гіркою сльозою...

Не та мелодика фільму. Композитор не відчув своєї атмосфери подій. Крім гарної пісні старців на базарі та кобзаря, ще правдиві церковні мотиви батюшки з дячком під час повені, коли святять паски (занадто вже шаржовано подано увесь епізод рятування людей), ми більше нічого у фільмі не почули. Ми не чули музики, яка б доповнювала і розкривала дію, а також підкреслювала згадуваний уже характер і кольорит. Вона занадто сучасна і модерна, як модерне й те сонце, що першим з'являється на екрані. Воно скорше дивує, а не вражає, ми дивимося на нього здивованими очима, а не сприймаємо схвильованою душею і серцем, як чарівну правду, про яку Олександр Довженко розказав нам у своїй «Зачарованій Десні»...

На додаток хочеться згадати ще слова Олександра Довженка, що він написав у передмові до свого оповідання «Незабутнє»: «Я хочу кожне слово вимити в українській криниці і поставити їх чистими рядами, як червоні квіти на холодних рушниках».

Ці його слова для нас, хто прагне відобразити творчість Довженка чи то на екрані, чи в театрі, — мають стати епіграфом до його творів.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

ВАСЯ—РЕФОРМАТОР

Комедія, 6 частин, 1603 метри. ВУФКУ (Одеська кінофабрика). Вихід на екрани — 17. 12. 1926 (Київ).

Автор сценарію і співрежисер О. Довженко, режисер Ф. Лопатинський (закінчував режисер-оператор Й. Рона), оператори Й. Рона і Д. Демуцький, художник І. Суворов.

Актори: Вася Людвинський (Вася), Ю. Шумський, С. Шагайда, Д. Капка й ін.

ЯГІДКА КОХАННЯ

(«Парикмахер Жан Ковбасюк», «Одруження Капки»). Комедія, 2 частини. ВУФКУ (Ялта).

Автор сценарію і режисер О. Довженко, оператори Д. Демуцький і Й. Рона, художник І. Суворов.

Актори: М. Крушельницький, Д. Капка, І. Замичковський, М. Надемський та ін.

СУМКА ДИПКУР'ЄРА

Пригодницький фільм, 7 частин, 1646 метрів. ВУФКУ (Одеса). Вихід на екрани: 22. 3. 1927 (Київ), 24. 1. 1928 (Москва).

Автори сценарію М. Зац і Б. Шаранський (переробка О. Довженка), режисер О. Довженко, оператор М. Козловський, художник Г. Байзенгерц, пом. режисера К. Ігнат'єв, гример Федоров, пом. оператора К. Куляєв, автор титрів Ю. Яновський.

ЗВЕНИГОРА

(«Зачароване місце»). Кінопоема, 6 частин, 1799 метрів. ВУФКУ (Одеса). Вихід на екрани: 13. 4. 1928 (Київ), 8. 5. 1928 (Москва).

Автори сценарію М. Йогансен і Юртик (Ю. Тютюнник), режисер О. Довженко, оператор Б. Завелєв, художник В. Кричевський, гример Щербина, пом. режисера Л. Бодик, М. Зубов, Черняєв, асистент оператора А. Панкратьєв, пом. оператора В. Горичин.

Актори: М. Надемський, С. Свашенко, О. Подорожний та ін.

АРСЕНАЛ

(«Січневе повстання в Києві в 1918 році»). Історико-революційний фільм, 7 частин, 1820 метрів. ВУФКУ (Одеса). Вихід на екрани: 25. 2. 1929 (Київ), 26. 3. 1929 (Москва).

Автор сценарію і режисер О. Довженко, оператор Д. Демуцький, художники І. Шпінель, В. Мюллер, пом. режисера Л. Бодик, асистент режисера А. Каплер, композитор І. Белза.

Актори: С. Свашенко, М. Кучинський, Д. Ердман, А. Бучма та інші.

ЗЕМЛЯ

Драма, 6 частин, 1704 метри. ВУФКУ (Київська кінофабрика). Вихід на екрани: 8. 4. 1930.

Автор сценарію і режисер О. Довженко, оператор Д. Демуцький, художник В. Кричевський, композитор Л. Ревуцький, асистент режисера Л. Бодик.

Актори: С. Шкурат, С. Свашенко, П. Масоха, М. Надемський, Є. Максимова та ін.

ІВАН

Звукова кіноповість, 7 частин, 2800 метрів. «Українфільм» (Київ). Вихід на екрани: 6. 11. 1932.

Автор сценарію і режисер О. Довженко, оператори Д. Демуцький, Ю. Єкельчик, М. Глідєр, художник Ю. Хомаза, композитори Ю. Мейтус, Б. Лятошинський, І. Белза, звукооператор А. Бабій, пом. режисера І. Канторович.

Актори: П. Масоха, С. Шагайда, С. Шкурат, М. Надемський, Т. Юра, О. Хвиля та ін.

АЕРОГРАД

Звукова кінопоема, 8 частин, 2296 метрів. «Мосфільм» й «Українфільм». Вихід на екрани: 6. 11. 1935.

Автор сценарію і режисер О. Довженко, оператори Е. Тіссе, М. Гіндін, М. Смирнов, художники А. Уткін, В. Пантелєєв, композитор Д. Кабалевський, звукооператор М. Тімарцев.

Актори: С. Шагайда, С. Шкурат, С. Столяров, Є. Максимова та ін.

ЩОРС

Історико-революційний фільм, 14 частин, 3849,5 метрів, Київська кіностудія. Вихід на екрани: 1. 5. 1939.

Автор сценарію і режисер О. Довженко, оператор Ю. Єкельчик, другий оператор Ю. Годабенко, художник М. Уманський, композитор Д. Кабалевський, асистенти режисера Л. Бодик, І. Ігнатович, асистенти оператора О. Мішурін, Б. Юрченко, автор тексту пісень А. Малишко, диригент С. Гіндін.

Актори: Є. Самойлов, І. Скуратов, Л. Ляшенко, О. Хвиля, Г. Борисоглібська, П. Масоха, Д. Милютенко та ін.

ВИЗВОЛЕННЯ

Документальний фільм про події 1939 року на Західній Україні, 6 частин, 1620 метрів. Київська студія кінохроніки. Вихід на екрани 25. 7. 1940.

Режисер О. Довженко, оператори Ю. Єкельчик, Г. Александров, Ю. Галіярський, М. Биков, Ю. Тамарський, композитор Б. Лятошинський, звукооператор О. Бабій, художник М. Уманський, асистент режисера Л. Бодик.

БИТВА ЗА НАШУ РАДЯНСЬКУ УКРАЇНУ

Хронікально-документальний фільм, 7 частин, 2193 метри. Центральна українська студія кінохроніки. Вихід на екрани: жовтень 1943.

Автор тексту О. Довженко, режисери Ю. Солнцева, Я. Авдієнко, оператори В. Афанасьєв, К. Богдан, М. Биков, Б. Вакар, М. Глідєр, художник І. Нижник, композитори Д. Клебанов, А. Штогаренко.

ПЕРЕМОГА НА ПРАВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ...

Документально-хронікальний фільм, 7 частин, 2020 метрів. Центральна й Українська студії кінохроніки. Вихід на екрани: травень 1945.

Сценарій Ю. Солнцевої й О. Кузнєцова, дикторський текст О. Довженка, режисери О. Довженко, Ю. Солнцева і П. Філіпов, асистенти режисера К. Кулагін, І. Панкіна, О. Копіров, О. Швачко, оператори К. Богдан, Б. Вакар, М. Вахирєв, І. Гольдштейн, В. Доброніцький, Д. Ібрагімов, П. Касаткін, І. Кацман, О. Ковальчук, О. Кричевський, Ю. Кун, К. Кутуб-заде, О. Лаптії, Г. Могилєвський, В. Орлянкін, М. Оцеп, М. Русанов, А. Семін, О. Соф'їн, М. Толчій, Д. Шоломович, диктор Л. Хмара.

РІДНА КРАЇНА

Вірменський художньо-документальний фільм, 5 частин, 1273 метри. Єреванська кіностудія. 1946.

Автори сценарію Р. Григор'ян, Л. Ісак'ян, А. Мейбом, режисери Г. Баласанян, Г. Загар'ян, Л. Ісак'ян. Монтаж і дикторський текст О. Довженка, диктор Л. Хмара.

МІЧУРІН

Кіноповість, 10 частин, 2730 метрів, «Мосфільм». Вихід на екрани: 1948.

По смерті Довженка за його сценаріями на кіностудії «Мосфільм» були зроблені під режисурою Юлії Солнцевої наступні фільми: «Поєма про море» (1958). «Повість полум'яних літ» (1960), «Зачарована Десна» (1964) і «Незабутнє» (1968).

ВИБРАНА БІБЛІОГРАФІЯ

Бажан Микола, «Люди, книги, дати». Київ, в-во «Радянський письменник», 1962.

Бажан Микола, «Митець шукає путі». *Вітчизна*, 1971, ч. 1.

Байбут Т., «Маловідома сторінка з життя О. П. Довженка». *Вітчизна*, 1962, ч. 10.

Барабаш Юрій, «Національне та історичне. До проблеми національного характеру в творчості О. Довженка». *Прапор*, 1960, ч. 3.

Барабаш Юрій, «Чисте золото правди. Деякі питання естетики і поетики О. Довженка». Київ, в-во «Радянський письменник», 1962.

Білодід Іван, «Мова творів Олександра Довженка». Зб. *Зачарована Десна*, Київ, в-во АН УРСР, 1959.

Бодик Лазар, «Як знімався „Щорс“». *Вітчизна*, 1963, ч. 2.

Бодик Лазар, «Джерела великого кіно». Київ, в-во «Радянський письменник», 1965.

Бондаренко Є., «Зустрічі з Довженком». *Прапор*, 1959, ч. 2.

Верба Антін, «Олександр Довженко в ПНР». *Український календар*, Варшава, 1974,

Вишня Остап, «Вишневі усмішки». Київ, 1962.

Волинський Кость, «Олександр Довженко», у зб. *Літературні портрети*, т. II. Київ, в-во «Радянський письменник», 1960.

Волинський Кость, «Думки над заповітом мистця». *Вітчизна*, 1963, ч. 3.

Грищенко Олександр, «З берегів зачарованої Десни». Київ, в-во «Молодь», 1964.

- Дзюба Іван, «У праці зростають герої». *Дніпро*, 1959, ч. 3.
- Жукова А. Е., Журов Г. В., «Українське радянське кіномистецтво. 1930—41». Київ, в-во АН УРСР, 1959.
- Килимник Олег, «Думки високі і дзвінки». *Жовтень*, 1963, ч. 7.
- Коваленко Михайло, «Краса і сила творчості Олександра Довженка». *Вітчизна*, 1957, ч. 5.
- Кордюм Андрій, «Він умів бачити». *Вітчизна*, 1963, ч. 4.
- Корнієнко Іван, «Українське радянське кіномистецтво, 1917-29». Київ, в-во АН УРСР, 1959.
- Кохно Л., «Данило Порфірович Демуцький». Київ, в-во «Мистецтво», 1965.
- Кривко Я., «О. П. Довженко в Глухові». *Радянське літературознавство*, 1965, ч. 11.
- «Крізь кінооб'єктив часу», зб. Київ, в-во «Мистецтво», 1970.
- Кущенко М. В., «Сторінки життя і творчості О. П. Довженка». Київ, в-во «Дніпро», 1975.
- Мартич Юхим, «Зустрічі без прощань». Київ, в-во «Дніпро», 1970.
- Масоха Петро, «Закоханий у прекрасне». *Дніпро*, 1964, ч. 9.
- Масоха Петро, «Після кіносеансу». *Дніпро*, 1965, ч. 5.
- «Олександр Довженко». Зб. спогадів і статей. Упорядник О. Бабишкін. Київ, Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959.
- Плачинда Сергій, «Еволюція національного характеру». *Дніпро*, 1963, ч. 11.
- Плачинда Сергій, «Олександр Довженко». Київ, в-во «Радянський письменник», 1964.
- Плачинда Сергій, «Довженко і світ». *Всесвіт*, 1979, ч. 12.
- «Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка». Упорядник Ю. І. Солнцева, редактор Л. М. Новиченко. Київ, в-во «Дніпро», 1973.
- Рачук Ігор, «Олександр Довженко». Київ, в-во «Мистецтво», 1964.
- Романівська Марія, «Далека наша кіноюність». *Вітчизна*, 1969, ч. 11.
- Роміцин Андрій, «Українське радянське кіномистецтво. 1941-54». Київ, в-во АН УРСР, 1954.
- Роміцин Андрій, «Його знає увесь світ». *Вітчизна*, 1965, ч. 2.
- Рошаль Григорій, «Довженко на повен зріст». *Дніпро*, 1961, ч. 11.

Смолич Юрій, «Розповідь про неспокій», ч. I. Київ, в-во «Радянський письменник», 1968.

Сорока Іван, «Одно з першоджерел творчості О. П. Довженка». *Народна творчість та етнографія*, 1961, ч. 1.

Сорока Іван, «Гоголь у Сосниці». *Дніпро*, 1964, ч. 5.

Тичина Павло, «Про творчий подвиг О. Довженка». *Вітчизна*, 1959, ч. 3.

Фащенко В. В., «Шевченківські традиції у Довженка». *Радянське літературознавство*, 1963, ч. 5.

Шлалак Дмитро, «Олександр Довженко». Київ, в-во «Радянський письменник», 1964.

Шупик Олена, «Нові пошуки, нові герої», у зб. *Життя і герої екрана*. Київ, в-во «Мистецтво», 1970.

Яновський Юрій, «Твори в п'яти томах», т. V. Київ, Державне видавництво художньої літератури, 1959.

Російською мовою

Вишневский Всеволод, «Полное собрание сочинений», т. VI. Москва, 1961.

«История советского киноискусства звукового периода». Москва, «Госкиноиздат», 1946.

«Кинословарь», ред. С. Юткевич, т. I. Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1966.

Лебедев Николай, «Очерки истории кино СССР», т. I. Москва, «Госкиноиздат», 1957.

Марьямов А., «Довженко». Москва, изд. «Молодая гвардия», 1968.

«Очерки истории советского кино», т. I. Москва, изд. «Искусство», 1956.

«Очерки истории советского кино», т. III. Москва, изд. «Искусство», 1961.

Рачук Игорь, «Я славлю жизнь. Заметки об эстетических принципах Александра Довженко». Москва, изд. «Знание», 1963.

Рачук Игорь, «Поэтика Довженко». Москва, изд. «Искусство», 1964.

Шкловский Виктор, «Жили-были». Москва, 1964.

Шкловский Виктор, «Сашко Довженко», в сб. *За сорок лет*. Москва, изд. «Искусство», 1965.

Эйзенштейн С. М., «Избранные статьи». Москва, изд. «Искусство», 1956.

Иншими мовами

Agel Henri, *Les Grands Cinéastes*, Ed. Universitaires, 1960. *Les Grands Cinéastes que je propose*, «7e art», Le Cerf, 1967.

Altman Georges, «Le Cinéma russe», in «*L'Art cinématographique*», VIII, Alcan, 1931.

Amengual Barthelemy, *Dovjenko*, Seghers, Paris, 1970.

Aristarco Guido, «L'età d'oro di Keaton e del cinema sovietico», *Cinema Nuovo*, n° 165, 1963.

Auriol Georges, «Formes et manières», *Revue du cinéma*, n° 18, octobre 1949.

Balazs Bela, *Der Geist des Films*, W. Knapp, Halle-Saale, 1930.

Balazs Bela, *Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Wien, 1949.

Bardèche Maurice et Brasillach Robert, *Histoire du cinéma*, André Martel, 1953.

Buttafava Giovanni, «Il cinema dei Soviet, 1918-1934», «morte e resurrezione del soggetto», *Cinestudio*, n° 19, Monza, 1967.

Boussinot Roger, *Encyclopédie du Cinéma*, Bordas, 1967.

Carynyk Marko, *Alexander Dovzhenko. The Poet as Filmmaker*, The MIT Press, Cambridge, 1973.

Chiaretti Tommaso, «Rapporti tra avanguardia e rivoluzione», *Centofilm*, n° 38, Turin, 1966.

Chiarini Luigi, «Ritorno alla terra», *Cinema Nuovo*, V. n 96, 1956.

Depêche Claude, «Dovjenko», in *Dictionnaire du Cinéma*, Editions Universitaires, 1966.

Dreyer Regina, «Alexander Dowzenko», *Kwartalnik filmowy*, n° 1(25), Warszawa, 1957.

Gauthier Guy, «Quand le son était muet», *Image et Son*, n° 215, 1968.

Griffith Richard et Rotha Paul, *The Film Till Now*, Vision Press, May Flower Publishing C°, London, 1960.

Jacobs Lewis, «Dovzhenko», *Experimental cinema*, New York, november, 1934.

Jacobs Lewis, *The Rise of the American Film*, Harcourt, Brace & C^o, New York, 1939.

Jeanne Renè et Ford Charles, *Histoire encyclopédique du cinéma*, tome II, S.E.D.E. Paris 1952; tome IV, *ibid.*, 1958.

Lapierre Marcel, *Les Cent Visages du cinéma*, Grasset, 1948.

Leyda Jay, *An index to the Creative Work of Alexander Dovjenko*, Index Series, n^o 12, British Institut, London, 1947.

Leyda Jay, *Kino, A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen and Unwin Ltd, London, 1960.

Manetti Roberto, «Professione di fede di Aleksandr Dovzhenko», *Cinema Nuovo*, VII, n^o 128, 1958.

Manetti Roberto, «Testamento di un poeta», *Cinema Nuovo*, VII, n^o 129, 1958.

Margadonna Ettore, *Cinema ieri e oggi*, Domus, Milano, 1932.

Martin Marcel, *Le Langage cinématographique*, Le Cerf, «7e art», 1955.

Montagu Ivor, «Dovjenko, Poet of Life Eternal», *Sight and Sound*, London, 1957.

Moore, «Pabst-Dovzhenko. A comparison», *Close-up*, n^o 3, London, 1932.

Moussinac Léon, «Dovjenko ou l'amour exaspéré de la terre d'Ukraine», *Les Lettres Françaises*, n^o 648, 6 décembre 1956.

Oms Marcel, «Dovjenko et le mythe d'Antée», *La Vérité*, novembre 1957.

Oms Marcel, «Notes sur le cinéma soviétique», *Positif*, n^o 67-68, février-mars 1965.

Philippe Anne, «La Cinémathèque rend hommage à Dovjenko», *Les Lettres françaises*, n^o 648, 6 décembre 1956.

Porter-Moix Miquel, *Historia del cine russo y soviético*, ediciones de cultura popular, Barcelone, 1968.

Ranieri Tito, «Dovjenko di Ukraina», *Film*, Venise, 1957.

Ranieri Tito, «Dovjenko», in *Filmléxikon degli autori e delle opere*, vol. II, Ed. de Bianco e Nero, Roma, 1959.

Richard Jean, «Les grands réalisateurs russes», *Cinéma*, n^o 21, janvier 1932.

Rondi Brunello, «Dovzhenko poeta della felicità», *Bianco e Nero*, n^o 2, Roma, 1957.

Rotha Paul, *Celluloid: The Film Today*, Longmans, London 1931.

Rotha Paul, *Documentary Film*, Faber and Faber, London, 1939.

- Rotha Paul et Griffith Richard, *The Film Till Now*, Vision Press, May Flower Publishing C^o, London, 1960.
- Sadoul Georges, *Histoire de l'art du cinéma*, Flammarion, 1949.
- Sadoul Georges, *Histoire Générale du Cinéma*. Tome VI, «Le cinéma pendant la Guerre» (1939-1945), Denoel, 1954.
- Sadoul Georges, *Dictionnaire des Films*, Le Seuil, 1965.
- Sadoul Georges, *Dictionnaire des Cinéastes*, Le Seuil, 1965.
- Schnitzer Luda et Jean, *Vingt ans de cinéma soviétique*, Ed. C.I.B. Paris, 1964.
- Schnitzer Luda et Jean, *Dovjenko*, Editions Universitaires, Paris, 1966.
- Schnitzer Luda et Jean et Martin Marcel, *Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, Editeurs Français Réunis, Paris, 1966.
- Spottiswoode Raymond, *A Grammar of the Film*, Faber and Faber, London, 1935.
- Ulrich Gregor et Patalas Enno, *Geschichte des Films*, Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1962.
- Vareille J., «Présentation d'Alexandre Dovjenko», *Image et Son*, n^o 125, novembre 1959.
- Venti anni di cinema a Venezia, 1932-1952, Quaderni della Mostra Internazionale, Venezia, 1952.
- Viazzi Glauco, «Breve storia del cinema sovietico» (II), *Rassegna Soviética*, Roma, n^o 2, 1958.
- Vincent Carl, *Histoire de l'art cinématographique*, Ed. du Trident, Bruxelles, 1939.

ПОКАЗНИК ІМЕН

- Абель Ганс 156
Авдієнко Я. 413
Азаров 206
Айзеншток Ярема 189
Айнштайн Альберт 157, 330
Александр Невський 213
Александров Г. 412
Александров М. 221
Алексій (патріярх) 274
Алепській Павло 15
Аллілуєва Світлана 202
Амундсен Руаль 165, 166
Андрєєв Борис 406
Антоненко-Давидович Борис
102, 103, 145, 370
Антонов-Овсієнко Володи-
мир 198
Аретіно 210
Арсеньєв Володимир 193
Афанасьєв В. 226, 413
- Бабій А. 411, 412
Бажан Микола 7, 9, 28, 60, 65,
68, 99, 106, 162, 182, 256, 268,
277, 316, 370
Байбут Тимофій 37
Байзенгерц Г. 410
Бакшеев В. 391
- Баласанян Г. 413
Барабаш Юрій 8, 253, 323-326,
345, 366, 368
Барбюс Анрі 123
Белза Ігор 411
Берія Лаврентій 269, 369
Бедний Дем'ян 150, 152, 153,
166, 184, 335
Белінський Віссаріон 9
Биков М. 221, 226, 412, 413
Білецький Олександр 34
Білозерські 29
Блакитний (Еллан) Василь 48,
49, 55, 58, 68
Бляхін Петро 149, 159
Богдан К. 226, 413
Богун Іван 213
Бодик Лазар 10, 74, 87, 97, 99,
100, 101, 107, 126, 128, 129,
205, 206, 210, 212, 213, 220,
336, 367, 411, 412
Бодлер Шарль 278
Боженко Василь 212, 214, 340,
357, 367
Бондаренко Євген 289, 405
Борисоглібська Ганна 412
Бубнов О. 328, 388
Будьонний Семен 282

Бучма Амвросій 73, 109, 411
Бюкар Анабела 232

Вайда Анджей 376
Вакар Б. 226, 413
Васільєви Г. і С. 198
Ватутін Микола 248, 257
Велс Герберт Джордж 157
Вергілій 309
Вахирєв М. 413
Виноградський Юрій 13
Вишневецький (князь) 213
Вишневський Всеволод 190,
191, 202, 207, 215, 236, 358
Вишня Остап 57, 182, 184, 343
Віне Р. 74
Воробйов 160
Вороний Микола 34
Воскресасенко Сергій 315

Галіярський Ю. 412
Гаморак Юрій 362
Гардін Володимир 72, 73
Геккель Еріх 54, 114
Герасимов О. 391
Гіндін М. 412
Гітлер Адольф 221, 236, 243,
250, 251
Глідер М. 411, 413
Глуценко Микола 156
Гнатюк Михайло 56
Гоголь Микола 9, 26, 29, 30, 31,
37, 75, 88, 119, 130, 168, 169,
199, 200, 223-225, 252, 258,
328, 332, 342-345, 354, 355,
378, 388
Годабенко Ю. 412
Головко Андрій 114, 256, 370
Гольдштейн І. 413

Гончар Олесь 260, 288
Горичин В. 411
Гофман Ернест-Теодор-Ама-
дей 93
Гребнер Володимир 288
Григор'єв С. 390
Григор'ян Р. 413
Гринько Григорій 48, 51
Грищенко Олександр 50, 51,
70

Гріффіт Д. В. 74
Горький Максим 154, 265, 369

Данте Аліг'єрі 279, 290, 309, 311
Дарвін Чарлз 391
Демуцький Данило 70, 76, 126,
129, 130, 144, 156, 172-180,
196, 210, 407, 410, 411

Демуцький Порфирій 173
Дені Віктор 58
Доброницький В. 413
Довженко Григорій 13
Довженко Карпо 13
Довженко Оврам 16
Довженко Одарка 14, 16-21, 24,
27, 229, 238, 305
Довженко Петро 13, 14, 16-21,
24, 28, 229, 238, 305
Довженко Поліна 16, 19, 272,
315
Довженко Семен 13-15, 20, 24,
30, 140, 146, 229, 334, 353, 357
Довженко Тарас 13, 14, 30, 146,
229
Досвітній Олесь 68
Дубовий Іван 200, 209, 210
Дудко Микола 315
Дяченко Олександр 319, 338,
339

- Ейзенштейн Сергій 74, 92, 94, 119, 120, 149, 158-160, 163, 170, 182, 190, 196, 203, 213, 374
Епік Григорій 68, 334
Ердман Д. 411
Еренбург Ілля 265
- Єкельчик Юрій 210, 221, 411, 412
Єрьомін Ігор 189
Єфанов В. 391
Єфімов Борис 58
- Жданов Андрій 190, 400
- Заболотний Володимир 313
Завелєв Б. 87, 411
Загар'ян Г. 413
Замичковський Іван 76, 410
Заньковецька Марія 73
Затонський Володимир 54
Затонський Дмитро 323
Зац М. 77, 410
Зеров Микола 106, 189, 277, 368
Зубов М. 411
Ібрагімов Д. 413
Іванов Всеволод 198
Івенс Йоріс 156
Ігнатович І. 412
Ігнат'єв К. 410
Ісак'ян Л. 413
- Йогансен Майк 59, 64, 68, 81-85, 411
- Кабалевський Дмитро 412
Кавалерідзе Іван 350
Калатозов Михайло 270
- Калінін Михайло 197
Канторович І. 411
Капка Дмитро 410
Каплер А. 411
Каразин Василь 63
Касаткін П. 226, 413
Касіян Василь 114
Кацман І. 226, 413
Кириєнко З. 406, 408
Кириленко Іван 125, 334
Китаєв А. 389
Кітон Б. 74, 75
Клебанов Д. 413
Клер Рене 74
Коваленко Михайло 50
Ковалів Левко 59
Коваль Ірина 31, 32
Ковальчук О. 413
Козловський М. 410
Комаров В. 226
Коненков Сергій 391
Кончаловський Петро 388, 394
Копиленко Олександр 58, 162
Копіров О. 413
Кордюм Арнольд 73
Корнійчук Олександр 213
Косіор Станіслав 201
Костенко Володимир 9
Костенко Ліна 316, 331
Кохно Леонид 172, 178
Коцюбинський Юрій 198
Красенко Василь 349
Кривко Яків 32
Крилов Іван 163
Крилова Варвара 40, 377
Кричевський Василь 83, 98, 126, 174, 177, 411
Кричевський О. 413
Крушельницький Маріян 76, 410

- Кузнецов О. 413
 Кукринікси 392
 Кулагін К. 413
 Куліш Микола 64
 Куліш Пантелеймон 29
 Куляев К. 410
 Кун Ю. 226, 413
 Курбас Лесь 69, 73, 368
 Кутуб-заде К. 413
 Куценко Микола 37, 41, 43, 48,
 50, 55, 125, 147, 153, 154, 157,
 162, 193, 200, 216, 260, 287,
 289, 312, 320, 323
 Кучинський М. 411
- Лавренко Б. 387
 Лактіонов Олександр 391
 Лаптії О. 413
 Лапчинський Юрій 59, 73, 100
 Ле Іван 370
 Лебедев М. 72
 Леві-Стросс Кльод 332
 Ленін Володимир 15, 48, 197,
 208, 209, 216, 240, 301, 317,
 369
 Липка Петро 213, 214
 Лисенко Микола 173
 Лисенко Остап 173
 Лисенко Трохим 229, 230
 Литовчик Степан 14, 20
 Лідзани Карльо 375
 Ліндер Макс 75
 Ллойд Гаррі 74, 75, 372
 Попатинський Фавст 69, 70, 73,
 76, 410
 Луначарський Анатолій 191
 Луначарська-Розенель Н. 191
 Лундін Аксель 72
 Луцький Юрій 68
 Любченко Аркадій 68
- Любченко Панас 48, 51
 Лянґ Ф. 74
 Лятошинський Борис 221, 411,
 412
 Ляшенко Л. 412
- Майський Михайло 68
 Максимова Є. 411, 412
 Малишко Андрій 256, 315, 374,
 412
 Маркс Карл 45, 285
 Марський Ю. 221
 Мар'ямов Олександр 59, 60,
 80, 81, 99, 184, 189, 195, 196,
 224, 230-232
 Масоха Петро 10, 126, 127,
 129-132, 135, 136, 147, 155,
 164, 168, 176, 181, 182, 349,
 350, 379, 380, 403, 411, 412
 Мацюця Маня 139, 165
 Маяковський Володимир 152,
 393
 Меєрхольд Всеволод 206
 Меженко Юрій 189
 Мейбом А. 413
 Мейтус Юлій 411
 Микола II 45, 108, 191
 Милютенко Д. 412
 Минко Василь 377
 Михайличенко Гнат 47, 51
 Міду Массімо 375
 Мікоян Анастас 228
 Мінін Кузьма 224
 Мічурін Іван 178, 228-230, 271
 Мішурін Олексій 213, 214, 412
 Могілевський Г. 226, 413
 Мунк Едвард 115
 Мусоргський Модест 391
 Муссінак Леон 156
 Мюллер В. 411

- Нагнибіда Микола 287, 340
Надемський Микола 73, 88,
142, 349, 410-412
Нестерович Ольга 148
Нечеса Павло 71, 77
Нижник І. 413
Нікогосян Н. 391
Нісський Г. 387
Новиченко Леонид 323
Ньютон Ісаак 283
- Омелянович-Павленко Ми-
хайло 83
Опанасенко Леонтій 24
Орлянкін В. 226, 413
Ортега-і-Гассет Хосе 356, 358
Охлопков Микола 72
Оцеп М. 226, 413
- Палій Семен 29
Панкіна І. 423
Панкрат'єв А. 413
Пантелєєв В. 412
Панч Петро 198, 334, 370
Панченко Михайло 51
Пархоменко Олександр 198
Паулюк 392
Первомайський Леонид 64
Переверзєв І. 404
Петлюра Симон 122
Петрицький Анатоль 65, 114,
189
Петро І 224
Петровський Григорій 15
Пилипенко Сергій 58
Підсуха Олександр 330
Пластов А. 387
Плачинда Сергій 17, 42, 48, 72,
149, 158, 188, 260, 308, 309
- Подорожний О. 411
Постишев Павло 201, 207
Пудовкін Всеволод 92, 94, 119,
120, 149, 197, 374
Пустовойт 315
- Радзієвський М. 177
Рафаель 363
Ревуцький Лев 411
Ренуар Жан 74
Рильський Максим 27, 52, 268,
277, 316, 341, 343, 355, 368,
370
Рильський Тадей 173
Рогачевський Б. 226
Ромадін 392
Романівська Марія 69, 70, 76
Рона Йосиф 71, 76, 174, 410
Росселіні Роберто 375
Рубльов Андрій 393
Русанов М. 226, 413
Ряппо Ян 55
- Савченко Ігор 213
Садуль Жорж 119, 229
Самойлов Євген 206, 404, 412
Самченко 315
Сар'ян Мартірос 391, 392, 394
Свашенко Семен 110, 113, 126,
129, 132, 136, 147, 185, 206,
349, 411
Сверстюк Євген 258, 339, 342,
370
Святослав (князь) 301, 303,
306, 367, 380
Севіньє Марі 243
Сельвінський Ілля 191
Семенко Михайль 68
Семін А. 423

- Сент-Екзюпері Антуан 184, 282, 283
Сенченко Іван 26, 343
Сірко Іван 301-303, 305, 367
Скидан Яків 29, 30
Сковорода Григорій 63, 184, 327
Скрипник Микола 67, 72
Скуратов Іван 206, 214, 412
Слісаренко Олекса 58, 64
Смирнов М. 412
Смолич Юрій 58, 59, 64, 66, 84, 85, 91, 120, 121, 161, 179, 199, 200, 217, 316, 317, 320, 321, 358, 359
Смородін В. 226
Соколянський Іван 20, 100, 101, 157, 158, 160, 163, 189, 209, 218, 366, 372
Сократ 391
Солнцева Юлія 156, 160, 188, 207, 208, 243, 377-380, 403, 407, 413
Сорока Іван 29, 30
Сосюра Володимир 58, 64, 102, 103, 256
Соф'їн О. 413
Стабовий Юрій 73, 176
Сталін Йосиф 25, 154, 188, 190, 197-201, 208, 209, 215, 217, 225, 228, 240, 249, 251, 258-261, 265, 267-269, 274, 280, 285, 309, 316, 317, 369, 370, 396-398
Старицький Михайло 173
Стельмах Михайло 355
Стефаник Василь 246, 338, 361-365
Стецький 190, 308
Столяров С. 412
Стриженов М. 389
Суворов І. 410
Тамарський Ю. 412
Тарновський Микола 56
Тасін Георгій 72
Твардовський Олександр 313
Темерін О. 407
Тичина Павло 58, 86, 88, 122, 168, 169, 268, 277, 278, 368-370
Тімарцев М. 412
Тіссе Едуард 196, 412
Тіхонов Микола 345
Тіціян 210
Топчій М. 413
Тютюнник Юрій (Юртик) 59, 81-85
Тьєпольо 356
Уманський М. 412
Уткін А. 412
Фадєєв Олександр 191, 193, 194, 202
Фальцфейн 305
Федоров 410
Філіпов П. 413
Франко Іван 222
Франс Анатоль 355
Фроленко В. 226
Фурманов Дмитро 198
Харитонов 71, 114
Хачатурян Арам 391
Хвиля Олександр 412
Хвильовий Микола 64, 102, 368
Хмара Л. 413
Хмельницький Богдан 213, 214
Хомаза Ю. 411
Хрущов Микита 248, 257

Царинник Марко 373
Ципляков В. 387

Чапаєв Василь 197, 198, 201,
Чаплін Чарлі 74, 75, 159, 311,
372, 374

Чардинін Петро 72-74, 174
Чернявський Л. 222
Черняєв 411
Чуйков С. 386, 387, 392
Чуковський Корній 406, 407

Шавикін Дмитро 213
Шагайда^а Степан 76, 168, 192,
193, 349, 410, 412, 413
Шамота Микола 323
Шапорін Юрій 391

Шаранський Борис 77, 81, 410
Швачко Олексій 70, 71, 76, 77,
413

Шевченко Тарас 29, 37, 51, 52,
73, 77, 134, 143, 174, 215, 258,
275, 282, 289, 332, 339-342,
354, 355, 376, 406, 407

Шекспір Вільям 283, 401

Шкловський Віктор 225

Шкурат Степан 126, 128, 133,
136, 147, 168, 169, 171, 192,
193, 195, 349, 350, 411-413

Шмідт Отто 191
Шніцер Жан 8, 66
Шніцер Люда 8, 66
Шовкуненко Олексій 392
Шоловомич Д. 226, 413
Шпінель І. 411
Штогаренко Андрій 413
Шуб Е. 193
Шумський Олександр 53, 54
Шумський Юрій 76, 410
Шумяцький Борис 187, 197
Шупик Олена 172

Щербина 411
Щорс Микола 197-220, 268, 308,
336, 340, 357, 366, 367, 407,
412

Юнг Карл Густав 28, 145
Юренєв Р. 61, 62, 69, 78, 226,
227

Юртик, див. Тютюнник Ю.
Юрченко Б. 412

Яворницький Дмитро 224

Якір Йона 209

Яновський Юрій 7, 9, 26, 28, 68,
71, 75, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 96,
99, 182, 249, 316, 318, 343, 358,
410

Переднє слово 7

Частина перша

- 1 Дитинство в Сосниці 13
- 2 Глухівський учительський інститут 31
- 3 Учителювання в Житомирі 36
- 4 Київ 1917-21 42
- 5 Варшава, Берлін, Харків 53
- 6 Початки режисерської праці в Одесі 61
- 7 «Звенигора» 80
- 8 «Арсенал» 99
- 9 «Земля» 125
- 10 Берлін 1930 156
- 11 «Іван» 162
- 12 На засланні в Москві. «Аероград» 181
- 13 «Щорс» 197
- 14 Інші кінотвори Довженка 220

Частина друга

- 1 Війна. Переорієнтація на літературу. Перші оповідання 235
- 2 «Україна в огні» 257
- 3 «Повість полум'яних літ»; оповідання «Хата», «Сон» 268
- 4 «Поема про море». Подорожі на Україну 287
- 5 Останні роки життя. «Зачарована Десна» 308
- 6 Уваги до поетики Довженка 323
- 7 Доля Довженкової спадщини 372

Додатки

Олександр Довженко:

Мистецтво живопису і сучасність 385

З щоденників 396

Петро Масоха:

Після кіносеансу 403

Фільмографія 410

Вибрана бібліографія 414

Показник імен 420