http://history.org.ua

*Марочко Василь (Київ)*

# ІСТОРИЧНІ ПОГЛЯДИ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Історія українського радянського кінематографа зафіксувала плеяду видатних режисерів та операторів, хоча і об'єднаних принципами комуністичної ідеології, але дуже різних за духовною матрицею, вихованням, поглядами, світоглядними уподобаннями. Монопартійна політична система радянської влади схиляла художників до лояльності та співпраці з нею, застосовуючи карально-репресивні методи та цензорський нагляд. Усі мали бути слухняними виконавцями соціального замовлення партії, уникати сольного викладу думок, гуртуватися довкола генеральної лінії партії, ніби пернаті на оклик вожака. Відстав від єдиного клину — пощипають та підтягнуть, відбився від зграї за власним розсудом — затаврують та знищать. Сумна доля української творчої інтелігенції зайвий доказ тому: одні зберегли себе фізично, втративши самобутність, а інші вдалися до небезпечного діалогу з самим собою, занотовуючи враження до щоденників, висловлюючи думки у колі друзів та сексотів спецслужб. Не стала винятком і діяльність О.П.Довженка, котрий перебував у полоні більшовиків, коли воював на боці В.Петлюри, потрапив в ідеологічну залежність до більшовиків, став заручником сталінської турботи про художника і водночас немилості вождя.

Дискусії довкола таємних сторінок біографії О.П.Довженка не припиняються упродовж багатьох років. Одна частина біографів захищає українського митця, виокремлюючи його національно-патріотичну складову, інша роздмухує міф довкола співпраці з чекістами, а романтики тішаться обставинами шлюбу з неукраїнкою Ю.І.Солнцевою, яку також вважають агентом ДПУ, НКВС, МДБ. Документальних доказів подібних версій немає, однак охочих пофантазувати не стає менше. Достовірним є те, що кожен крок митця, навіть у Німеччині, де він працював у посольстві УСРР та згодом навчався там художньому ремеслу, перебував під неухильним наглядом агентів радянських спецслужб. В українському медійному просторі сучасної України «розвелося» багато громовержців, які під солодким соусом боротьби з історичними міфами, смачно поїдають і носіїв української національної ідеї. Вони діяли, вибудовували її для себе і для інших, принаймні жили національно-культурними цінностями, захищали їх жалюгідні рештки після інтернаціоналізації та уніфікації.

http://history.org.ua

Минає 55 років від смерті О.П.Довженка, а творча спадщина великого майстра кличе нових дослідників: філологи виокремлюють особливу красу його літературної мови, художники підкреслюють довженківський стиль карикатури, кінематографісти вважають новатором українського кіно, мистецтвознавці — яскравим творцем і представником світової культури, письменники — віртуозом художнього слова. До творчості майстра зверталися відомі українські кінодраматурги, письменники, критики, біографи (Р.Корогодський, М.Шудря, Л.Череватенко, Є.Сверстюк, М.Куценко, І.Кошелівець, С.Тримбач та інші). Творчий та життєвий шлях О.П.Довженка є предметом монографічних, історично-документальних і навіть дисертаційних досліджень, які з'явилися за роки державної незалежності України. Уникаючи офіційного шаблону історіографічного аналізу літератури з довженкознавства, зверну увагу лише на ті праці, які стосуються теми моєї наукової розвідки: історичні погляди Довженка. Прискіпливий критик може сприйняти термін «історичні погляди» як завершену та оформлену наукову концепцію, однак така оцінка виявилася б надто академічною. Історичні погляди митця — це ситуативні, випадкові, системні і почасти безсистемні роздуми над минулим України, над суперечливою і трагічною історією українського народу. Історичність мала не лише наслідковий контекст, а й прозорливо-передбачувальний, тобто наскільки його висловлювання та оцінки знайшли підтвердження часом. Якщо професійні археологи вишукують сенсаційні артефакти в надрах культурного шару, то психологічний барометр творчості митця вказував дещо іншу полярність, інше силове поле, епіцентром якого ставали невимовний біль народу, його занедбана культура та історія, починаючи від козацької доби. Емоційне та морально-етичне в його оцінках української історії брало гору над раціональним. Це була громадянська позиція українського митця, тому вимагати від О.П.Довженка послідовного викладу думок, оцінок, висновків стосовно нашої минувшини, особливо з опорою на «першоджерела», марно і недоцільно, позаяк маємо справу з різними жанрами світосприйняття. Принцип історизму, на моє переконання, полягає не лише в об'єктивному тлумаченні джерел, а також у фокусації моменту істини, тобто встановлення факту, явища, події у залежності від обставин та умов їх виникнення. У зв'язку з цим цілком погоджуюсь з висловлюванням І.І.Дзюби про головне: «... Справедливо говорити про Довженка не вдасться, не знаючи або ігноруючи глибини історично-культурної ситуації початку та середини XX століття. Якщо накладати на історію сучасні мірки (часом не тільки антиісторичні, а й цинічні), то доведеться перекреслити всю «ліву» культуру тих часів, а в ній — низку

http://histor.org.ua

великих імен на всіх континентах землі»[1]. Сучасні «слідопити», копирсаючись у біографіях видатних українців, видають з себе шукачів правди, руйнівників міфів, претендуючи на звання очищувачів історії, але міфи не руйнуються шляхом цинічного шельмування, бульварного смакування окремими фактами біографії. Міф, як не реальність, а зухвала вигадка — приречений на забуття, проте міфологізація може бути методом символічного відтворення минулого, його моралізації, гіперболізації, героїзації тощо. Саме такий міф притаманний творчій спадщині О.П.Довженка. Можна погодитись з точкою зору Л.Попович про те, що Довженко перейняв «матрицю шевченкового міфу України», відтак і про своєрідну «ідентичність обох міфів»[2] соціальної історії України. Історики українського кіно і творчості самого Довженка, аналізуючи конкретні тексти і меншою мірою архівні джерела, зосереджуються на антиутопічних, утопічних, інколи сюрреалістичних, морально-етичних і психологічних аспектах його художньо-мистецької діяльності. Враховуючи такий вагомий доробок довженкознавців, стає почасти ніяково: ніби вони знають більше за самого Довженка, особливо про його світоглядні задуми, невиголошені творчі плани. Історик, на противагу мистецтвознавцям, має досліджувати факти, відтак, спираючись на їхню достовірність, спростовувати міфи, але не творити нових!

Сучасному довженкознавству притаманна плюралістична методологія, навіть надмірно строката, яка до певної міри зумовлена різними методиками аналізу творчої спадщини митця. Наприклад, М.Шудря простежує «думне кіномислення» О.Довженка, його суспільно-політичну діяльність[3], а О.Безручко використовує жанр документалістики задля висвітлення маловідомих і суперечливих сторінок біографії кіномитця[4], залучаючи архівні документи радянських спецслужб та партійних органів. Відомий український кінознавець С.Тримбач, котрий давно досліджує творчість і життєвий шлях О.Довженка, видав книгу «Олександр Довжен - ко: загибель богів», вдало поєднавши фактологічний та концептуальний підходи для здійснення системного життєпису. «Ця книга, — як зазначив сам автор, — є спробою подати життя і творчість видатного митця без пафосу та звичних перебільшень, котрі — мають рацію ті, хто помічав це — є зворотним боком звичної для українців рефлексії приниження і отієї культурної меншовартості. Довженко давно уже визнаний класиком світового кіно, і в цьому напрямі не варто напружуватися і переконувати кого б то не було в тому, який він великий і могутній. Належить спокійно простежити його життя і творчість — у всій їхній непростій гармонії та дисгармонії»[5]. Дослідник з'ясовує одночасно національну ідентичність

http://history.org.ua

кінорежисера і його соціально-політичні погляди в умовах жорстокої тоталітарної системи влади, підкреслюючи той факт, що Довженко «... як митець по-справжньому відбувався тоді, коли не просто усвідомлював свою ідентичність, своє самостояння, а й захищав їх як частину національного соціокультурного простору»[6]. Така думка є слушною, позаяк відповідає світоглядним уподобанням митця, його ментальності, яку В.Скуратівський, С.Тримбач пов'язують з народницькими поглядами поліського юнака та маститого кінотворця. Він не розглядає історичні погляди Довженка, але послідовно вибудовує та відстежує суспільно-політичну систему координат митця, дотримуючись хронології («хронотопу» також). Монографічне дослідження С.Тримбача, а воно відповідає такому за теоретичним рівнем та академічним оформленням, свідчить про своєрідний вихід українського мистецтвознавства зі світу хаотичного абстрагування на потужні підвалини документальної біографістики.

У 2006 р. я також наважився видати книгу про історичний портрет О.Довженка, спираючись на архівні та опубліковані джерела[7]. Її вихід викликав подив і навіть неприхований гнів кінознавців, але не через фактичні помилки в ініціалах окремих режисерів, а з інших причин: історик став на «стежку війни», зайшов на чужу територію. Пам'ятаю організовану кіношниками презентацію моєї книги у київському Будинку кіно в листопаді того ж року, хоча вона відбулася згодом у Москві. Прокурорська тональність моїх упереджених опонентів дивувала не лише мене, а й присутніх колег. Не маючи можливості відповісти на звинувачення та «огріхи», я боляче переживав подібне завершення сценарію публічної страти «чужинця», котрий наважився системно дослідити архівні сховища Німеччини, Росії, а в Україні — Харкова, Одеси, Києва, Полтави, щоб зрозуміти непростий життєвий шлях українського митця. Заспокоювали втішні, хоч і критичні, відгуки фахової преси, яка знаходила у книзі інноваційні підходи до висвітлення життєпису Довженка[8]. Приємно усвідомлювати, що виголошений мною заклик про видання збірника документів стосовно біографії О.Довженка, знайшов тоді підтримку. Він тепер поступово реалізовується на чолі з С.Тримбачем, хоча російські архівісти фактично відмовили українським дослідникам надати автентичні тексти довженківського «Щоденника» та матеріалів його сімейного архіву.

Історичний контекст біографії О.Довженка стає поступово пріоритетним, позаяк кінознавці не обмежуються лише текстологічним аналізом його творів, а намагаються покликатися на архівні документи, звертають увагу на реалістичність явищ. Трапляються праці, особливо серед представників

http://history.org.ua

західної історіографії, автори яких працювали з українськими архівами, але не поспішають з висновками про наявність виразних українських національно-культурних пріоритетів у творчості О.Довженка, навпаки — виокремлюють його неоднозначне ставлення до інших етносів[9]. У 2010 р. була захищена одна з перших кандидатських дисертацій, присвячена вивченню суспільно-політичних поглядів та громадянської позиції О.Довженка[10]. Можна погодитись з авторкою стосовно того, що його кінотвори «з української тематики містять історичний контекст», але про омріяну ним можливість «здобуття національної незалежності» у 1917–1920 рр., про усвідомлення окремішності українського та російського мистецтва, про сталість і тяглість думок щодо «незалежного шляху розвитку українського мистецтва з глибоким історизмом і народними традиціями», щедро дарованими дисертанткою видатному українцеві, маю застереження. Публічних висловлювань на цей рахунок, крім зафіксованих чекістами розмов на квартирі в Одесі у 20-х рр. та згодом у формулярі «Запорожець», дослідники не знають. Решта рефлексій — чутки, здогадки. Маю сумнів, що у дитинстві та юності в голові у Сашка зароджувалося «... розуміння національної ідеї як права українців на самовизначення і самостійний культурний розвиток», тому подібної думки Г.О.Магузи не поділяю.

Не заперечуючи довженківського націоналізму, лише зазначу про його функціональну етнографічну складову. Мабуть, правий В.Скуратівський, коли у О.Довженкові, крім інших рис та ознак, вбачає «... кінематографічне завершення усієї суми українського народництва»[11]. Кінокартини О.Довженка 20-х рр. вдало поєднували усі «жанри, кольори, напрями, персони» українського народництва, але з одночасним «фільмуванням» обставин утвердження української радянської державності, навіть певної історичної тяглості з періодом УНР, хоч у саркастичній формі. Функціонування УСРР не відповідало повноцінним ознакам державницького оформлення самостійної української політичної нації, хоча формально вона мала конституційне визнання, тобто — тобто виходу зі складу СРСР, а протягом 1921–1923 рр. — навіть суб'єкта міжнародних відносин. Меншовартість української радянської державності, навіть зі статусом республіканської суверенності, була очевидною, тому світоглядно митець тяжів до ідей народництва, переймаючись етнографічними фарбами, які для нього особисто були знаковими, вихованими з молоком рідної мами та її піснями. Поліська природа, яка багатьох зачарувала, не залишила байдужим і самого О.Довженка. Він проникся народною культурою, але не став войовничим народовольцем-бунтарем. Для системного висвітлення історичного портрету митця необхідно з'ясувати його оточення: мистецьке,

http://history.org.ua

політичне, ідеологічне, творче, персоніфіковане і колегіальне. Обмеживши одним з «оточень», ми не звільнимо його з так званого адміністративного чи політичного полону (московський період життя), а лише почнемо вибудовувати черговий міф про жертовність тощо. Отже, підсумовуючи концептуальний та фактологічний огляд сучасної літератури про О.Довженка, зазначу небайдужість дослідників до творчого доробку та самого митця. Я вагаюсь в оцінках причин магічного впливу митця на кожного, хто доторкається його слова, почуттів, висновків, але для мене особисто критерієм є щирість і довженкова готовність до внутрішнього каяття, відтак і дивовижна прозорливість.

Він не прагнув стати професійним істориком, а швидше волів бути рахівником, тому і подався до Київського комерційного інституту здобувати фах економіста, а в Глухівському учительському інституті мав трійку з «історії» та «історії російського державного права». Ректором Київського комерційного інституту був відомий історик Довнар-Запольський, але у першому семестрі 1917 р. та другому 1918 р. «вільнослухач» Довженко мав у нього «три» з предмету «загальна історія», а також «незадовільно» з історії господарського ладу Росії та економічних вчень. Малювання і креслення давалися йому легко, тому й мав з них відмінно. Вони і вплинули на його профорієнтацію, але перед тим були — участь в армії УНР, Житомирський ревтрибунал у грудні 1919 р., робота в Київському губвідділі народної освіти, а далі — дипломатична служба у Варшаві та Берліні, навчання у приватній художній школі професора В.Єккеля. Політична карикатура, якою він займався в газеті «Вісті», не означала висловлювання його особистих ідеологічних смаків та уподобань, а швидше — виконання конкретного соціального замовлення.

Працюючи над «Звенигорою», Довженко не прагнув максимального фактологічного відображення української історії та екранізації її конкретних постатей і подій, а насамперед переймався пошуком народницького міфу про давність духовної традиції народу. Друга редакція сценарію «Звенигори» просякнута саме ідеєю збереження народного скарбу — його історичної пам'яті. Довженко звертається до подій, які стосувалися періоду Хмельниччини, коли «падали поляки (гупали, гуп! гуп!, тому ліс Гупальщина», а також згадує Роксолану, яка зраджує народ. Головним персонажем його картини є дід, як символ давності народу, мудрості і шанобливості, а учасниками історичних подій виступають гайдамаки, отамани, кобзарі, селяни, козаки-січовики, поляки і євреї. Художник передає соціальні та національні моменти дещо абстрактно, але не ігнорує пафосом епохи, її соціального розмаїття в українському суспільстві XVII ст. Одяг та елементи

http://history.org.ua

матеріального побуту добирав науковий консультант кінокартини «Звенигора» професор В.Г. Кричевський. Сам режисер не запрошував професійних істориків, хоча знав про Д.І. Багалія, М.С. Грушевського, бо разом з ними входив до складу Комітету по вшануванню пам'яті І. Франка. Кіномитець черпав інформацію з інших джерел: художньої літератури, з образу рідного діда, з пісень і дум народу, які співала йому мати. В Одесі, де працював тоді режисер Довженко, жив історик М.Є. Слабченко, котрий досить критично поставився до фільму Чардиніна «Тарас Трясило». Але ні він, ні будь-хто інший з істориків не писав про творчий доробок українського режисера-початківця. Вибаглива мистецька публіка визнала «Звенигору» надто містичною, хоча не заперечувала її історичного контексту. Сам режисер зосереджувався на подіях XVII ст., все своє творче життя прагнув екранізувати гоголівського «Тараса Бульбу», звертався до козацької тематики, проте його орієнтували на героїку іншої епохи. Йому хотілося полинути в Антарктику і знімати романтику мореплавання першопрохідників, тому читав записки Ф. Беллінсхаузена, а режисерові нагадували про реалізм соціалістичний: у повсякденному і літературному житті.

Український радянський кінематограф 1920–30-х рр. виявився тематично обмеженим, ідеологічно та політично уніфікованим, творчо замороженим, репертуарно одноманітним. Монопартійна політична система влади на чолі зі Сталіним, котрий особисто переглядав радянські фільми, вимагала від мистецтва належного обслуговування, відтворення на екрані революційних звершень, насаджування класових духовних цінностей. Навіть політика українізації, яку дехто з істориків культури, ототожнює з духовним відродженням 20-х рр., не вплинула на вибір дійсно національної кінотематики. Історичних кіно-епопей з героїчного минулого українського народу тоді не з'явилося. Навіть напередодні та на початку війни увага кінематографістів зосереджувалася на «общей истории», тому глядачам запропонували «Петра І», «Олександра Невського».

Молодий український кінематограф, якщо взяти до уваги філософію «Звенигори», соціальну самобутність «Землі» і здатність до художнього відтворення військових баталій у «Щорсі», мав непересічний інтелектуальний і суто технічний потенціал для створення справжньої історичної картини про українську минувшину. В «Арсеналі», навіть на стадії сценарію відчувалося творче протистояння художника з реальними історичними подіями, учасником яких він був. Довженко поіменно згадує всіх основних дійових осіб буремних років революції: Миколу II, котрий ліниво занотовував до щоденника факти полювання на ворон; розгублених членів

http://history.org.ua

тимчасового уряду — Родзянка, Керенського; гайдамацького старшину, висловлюючого гнів на «кацапа проклятого», що «триста літ мене мучив»; універсали та діячів Центральної Ради — Петлюру, Винниченка, Грушевського, Порша. В тематичних рубриках та підтекстовках є заклики УНР, ікона Шевченка серед ікон, ненька Україна, «хохлацький генерал» Богдан Хмельницький, актор Садовський і родина Старицьких-Черняхівських, труп П'ятакова на снігу, Петлюра — «Наполеон гайдамак». Для Довженка усі його герої — це конкретні історичні постаті, яких актор не повинен був відтворювати з абсолютною точністю, тому що Леніна, А.Іванова, Є.Бош, В.Петлюру, В.Винниченка, М.Грушевського «ми знали при житті», відтак глядач, на переконання художника, «нам не повірить». Довженко, котрий сам був на барикадах революції та фронтах громадянської війни, несподівано заявив у 1928 р. про недоцільність подавати на екрані «історію нашої революції».

Текстологічний аналіз сценарію фільму «Арсенал», стенограми його обговорення за участю самого режисера та автобіографії з коментарем від 2 травня 1940 р., які є в архівах Києва та Москви, дозволяють, по-перше, доповнити деякі «упущення» біографії 1939 р., по-друге, констатувати той факт, що картина все-таки виявилася історичною, а висвітлення самих подій надто революційним для українського кіномитця. В автобіографії «з коментарем 2 травня 1940 р.» режисер продовжив, після слів «його не прийняла письменницька громадськість», яка є в біографії від грудня 1939 р., таким чином: «...І, треба гадати, вище українське керівництво. За зраду матері України, за наругу над українською наукою, інтелігенцією, за зображення українських націоналістів у вигляді повних нікчем та авантюристів»[12]. Оперування «не типами», а «класовими категоріями», про які зізнавався автор «Арсеналу», не применшували його художніх здібностей, але не вихолощували й історизму. Якщо «письменницька громадськість» з числа «ваплітян» та «гартівців» не сприйняла його бачення суспільно-політичної ролі української інтелігенції в революції, відтак, кого він мав на увазі за висловом «вище українське керівництво» — можна лише здогадуватися. Художникові однаково боляче дошкуляли прихильники УНР та керівництво УСРР.

Наприкінці 20-х рр., коли «вище українське керівництво» за вказівкою «найвищого союзного», витворило «шумськизм», «хвильовим» та «воло - буєвщину», Довженко не виказував відверто духовних пріоритетів своєї творчості, однак філософська «Звенигора» та революційний «Арсенал» стосувалися історичної минувшини українського народу. Невипадково 12 жовтня 1927 р. Одеський окружний відділ ДПУ визнав Довженка

http://history.org.ua

центральною фігурою на кіностудії, навколо якої українська творча інтелігенція прагнула заснувати самодіяльне об'єднання. У доповідній записці ДПУ за підписом І. Леплевського підкреслювалась меншовартість українських фільмів, хоча на студії були талановиті «режисери-українці» — О.Довженко і Ф.Лопатинський. Політична цензура відслідковувала та унеможливлювала будь-яку спробу самодіяльного розвитку українського кінематографу та вільного вибору його історико-мистецької тематики.

Історична епоха 1920–50-х рр., яку суспільствознавці переважно ототожнюють з тоталітарним більшовицьким режимом, вимагала від громадян відповідної соціальної поведінки, а від митців — її уславлення. Довженко не був винятком. Його кінокартини, якщо проаналізувати сюжетні лінії та історико-фактологічний контекст, віддзеркалювали події революції та громадянської війни, національно-побутовий колорит українського села, трудовий героїзм робітників перших п'ятирічок, соціалістичне освоєння Сибіру і Далекого Сходу. Він виконував політичне і соціальне замовлення, не приховуючи цього факту. Відомо, що його «Земля» була «соціальним замовленням» художнього відділу ВУФКУ, щоб відгукнутися у такий спосіб на сталінську революцію в українському селі — масову колективізацію селянських господарств.

Художній фільм — не історична монографія, а його герої та образи — не документальні факти. Проте мистецький задум та сама екранізація драматичних соціально-економічних відносин засвідчували світоглядні і суто гуманістичні погляди кіно-митця. Довженко, судячи з брутальної критики Д. Бєдного та подібних йому придворних літераторів, не виконав політичного замовлення. Його «куркульська кінокартина» не висвітила загострення класової боротьби, не обґрунтувала господарсько-економічної доцільності колективізації, не підтримала політики розкуркулювання, не показала «опецькуватого» українського «куркуля-мироїда». Фейльетон кремлівського поета, котрий виконував профілактичне замовлення Крем - ля, за подібним змістом і «подоплекою», мав виразне антиукраїнське спрямування, а з іншого боку виявився реакцією на довженківське бачення проблеми. Вирази «контрреволюційна похабщина» лунали свого часу з уст М.Бухаріна, котрий у його «Злых заметках» «посмертно засудив» талановитого поета С. Єсеніна. А якого приниження зазнав М.Булгаков, тому в арсеналі літературної ізуїстики сталінської доби вони виглядали архаїзмом. Необхідно зауважити, що літературна творчість Бєдного не дуже пасувала Сталіну, про що він не раз інформував Л.Кагановича, але вождь з амбітними номенклатурно-письменницькими претензіями обрав М.Шолохова. Донський козак, хоч і з характером, але вірно піднімав

http://history.org.ua

соціальну цілину, висвітлюючи класовий антагонізм і керівну роль партії в соціалістичному перетворенні сільського укладу життя. У Шолохова сама природа постає в чорних фарбах, а Довженко демонструє соняшники, широкополі українські села і «куркульсько рум'яну» Україну, яка на зорі соціалістичного раю вже була добре вгодованою, п'яненькою, соковитою, дебелою. За таких соціально-економічних умов, безперечно, ідея колективізації викликала б у глядача та особливо прискіпливого цензора нерозуміння і гнів.

Режисер, будучи геніальним художником і селянським сином, відтворив соціальний облік діда і батька, показав «куркуля розумного», котрий, схилившись над «керосинкою», вичитував у газетах «Правда», «Известия», «Коммунист» про політичне ставлення до «кулака как класса». Довженко використовує ідеологічно адаптовану тоді політфразеологію — «наш класовий ворог», а на екрані постає зовсім інший соціально-психологічний образ селянина-трудівника. Сцена «розпачу куркуля», коли він живим заривається в землю, за режисерським задумом виявилася моментом класовим і психологічним, яка символізувала не бухарінську теорію «вростання куркуля в соціалізм», не сталінську політику «ліквідації куркуля як класу», а еволюційно-історичне самоусунення шляхом індустріалізації сільськогосподарського виробництва. Таким виявився художній та соціальний задум довженківської «Землі», яка насправді була «не плодом професії певної людини», а плодом її «політичного світогляду». А він проявив себе в образах, діях, акцентах з усією вичерпністю, тому так гостро відгукнулася російськомовна критика. Український митець, коли працював над сценарієм, очевидно, не читав газет з войовничими закликами про фізичне знищення селян, бо прагнув досягти максимальної соціальної ідентичності хлібороба, показати людину «зі всіма її характерними властивостями». Доморощена критика підтримувала режисера-новатора, але з небувалою інтенсивністю наклею - вала йому ярлики художника-інквізитора «куркульства». Довженківський куркуль не був «вічним визискувачем» й «експлуататором» та «носієм консервативних і дикунських тенденцій», про які беззастережно писав М.Бажан. Загальний висновок, якого дійшла мистецька та літературна критика весною 1930 р. стосовно оцінки кінокартини «Земля», виявився позитивним для режисера та оптимістичним для цензури: за формою — «національна українська творчість», а за змістом — «ідеологія соціалістична». Остання була своєрідним авансом і дороговказом для художника, бо витворений ним образ куркуля «с человеческим лицом» дещо суперечив основним принципам соцреалізму.

http://history.org.ua

Історична наука та особливо художня література, не кажучи вже про радянську публіцистику 30-х рр., звеличувала образ Сталіна та його «героїчну епоху». Інтелектуальні сили суспільства змагалися в образності і «літмайстерності» задля самозбереження самих себе, друкуючи книжкову продукцію «на гора», тиражуючи «геніальні думки» великого кормчого. До середини 30-х рр. Довженко професійно виконував соціально-політичні замовлення влади, але в його художніх і публіцистичних творах ми не знаходимо фанатичного поклоніння вождям двох революцій — жовтневого перевороту 1917 р. на чолі з Леніним та «великого перелому» сталінської епохи. Довженко-ілюстратор змалював образ Леніна на обкладинці журналу «Всесвіт», а в «Арсеналі» заперечував його екранізацію. Не згадує його в кінокартинах — «Земля», «Іван», «Аероград», маючи на лацкані орден Леніна. Фільм «Іван», крім індустріалізації та спорудження «Дніпрогесу», по-довженківському гостро і відверто демонструє соціальний конфлікт, подавши його словами сільського дядька: «Нема такого закону, щоб насильно висилати з села». Ці слова є в примірнику сценарію, надісланого Т. Дерев'янко дружині режисера в 1960 р. Закон був, навіть не один, а його творцем та ідеологом виявився саме Сталін. У 30-х рр. виселяли не лише селян, підтоплених дніпровською греблею, а також «замочених» сумнозвісною політикою розкуркулення. Зазначу, що фільм вийшов на екрани країни в 1932 р. На зауваження колеги Р. Ролана про відсутність у фільмі людей, Довженко занотував тоді таке висловлювання: «Подивився б він на наші черги, дурень — «человека нет»». Насправді фільм «Іван» був сприйнятий тоді критично. Композиційно і текстуально він нагадував засідання партійного бюро, на якому виголошувалися заклики, гасла, умови соцзмагання, але такою була дійсність.

Відображення політичної фігури Сталіна, яка набула тоді скляного, фарфоро-фаянсового, полотняно-дерев'яного, металево-гіпсового «втілення», не знайшло належного місця у творчості Довженка. Він публічно заявляв про те, що до «ордена Леніна» мав щастя розмовляти зі Сталіним, але жодного метра плівки не присвятив загадковому герою громадянської війни. Вождь запропонував йому ідею створення фільму про українського Чапаєва, сподіваючись, очевидно, побачити себе поряд з легендарним С.Будьонним. Відомо, що сценарій «Щорса» Сталін читав особисто, навіть залишив редакторські зауваження на полях. Він, якщо звернутися до розповіді Довженка про зустріч з вождем, а також до стенограми перегляду фільмів у «кремлівському театрі», тобто за участі самого вождя, навіть порадив режисерові показати український фольклор, пісні та побут народу, що, власне, митець і зробив. В одному з варіантів сценарію чернігівські

http://history.org.ua

селяни збиралися йти за порадою до Леніна, хоча режисер застерігає словами героя, мовляв, радьтеся, «та не забувайте про свою бідну Україну». Майже вичерпно передає Довженко обставини громадянської війни: відтворює з неабиякою віртуозністю художника — полководця реальні військові баталії, показує представників різних політичних сил та соціальних прошарків суспільства, навіть німців, які «вважаються культурною нацією, але на Україні не всі німці виявили себе культурно». І лише образ Сталіна відсутній, хоча до подій української революції та громадянської війни мав безпосереднє відношення!

Ставлення Довженка до особи Сталіна не завжди відповідало взаєминам Орфея і Диктатора, які чимось ущемлювали б творчість митця в країні Гулагу періоду її політичного всесилля та абсолютного придушення будь-якого художньо-мистецького сепаратизму. Їх мирне співіснування тривало доти, допоки митець не розчулився високою політичною тональністю з колективного хоралу, не заявив про власну позицію. Режисера Довженка знала країна, його бачили в оточенні політиків, навіть сам Сталін приймав його в Кремлі. Довженко дякував публічно вождю за фізичний порятунок і «творчу наснагу», але так і не матеріалізував своєї вдячності вождю його звеличенням на екрані. Упродовж другої половини 30-х рр. режисер займався «Аероградом» та «Щорсом», був до певної міри творцем історії, частково літописцем, фіксуючи об'єктивом кінокамери історичні обставини приєднання Західної України до складу УРСР.

Політичний портрет Сталіна набуває оціночних характеристик в записних книжках військового кореспондента і кінорежисера Довженка, які припадають на роки війни та повоєнної відбудови народного господарства. Незважаючи на неповний друк «Щоденника» кінорежисера, у ньому порушено десятки глобальних проблем з історії українського народу в роки війни, а також — принципових питань суто концептуального характеру. Загибель цілих армій він висвітлює не з позиції воєнного історика, а звертає увагу на соціально-гуманітарний аспект життя і смерті. Історики війни очевидно не звернули уваги на відсутність в записниках військового кореспондента Довженка характерних командирських закликів «За Родину! За Сталина!», а найголовніше — того, що він не показує його в ролі справжнього головнокомандуючого. Саме прізвище Сталіна згадується упродовж 1942–1945 рр. не частіше 12–13 раз щорічних нотаток. Приблизно стільки раз фігурує історична постать Гітлера. Невдачі на фронті Довженко перекладає на фронтових полководців, співчуваючи «бідному Сталіну», якого оточували «партачі», вислужники, кар'єристи. До причин поразок відносив також результати масових репресій і голоду в 30-х рр. Водночас

http://history.org.ua

монолог дядька з портретом Сталіна, записаний 31 травня 1942 р., та відтворення обставин смерті батька у Києві, передають особисте тлумачення ролі вождя народів у війні. Невідомо, про що говорив батько, але його син, обурений забороною повісті «Україна в огні» самим Сталіним, вкладає в уста нескореного чернігівського селянина слова: «Він проклинав Сталіна за невміння правити і воювати, за те, що мало готував народ до війни і віддав Україну на розорення Гітлеру, нагодувавши перед тим Німеччину і помігши їй підкорити собі Європу»[13]. Прокляття окупованого населення «на голову Сталіна» і звинувачення його у загибелі «свого народу», особливо «після великих понесених жертв і трудів», — виголошував не Петро Семенович, а Олександр Петрович. Тема соціальних втрат, яких зазнав український народ у роки сталінського терору, пов'язується з першопричинами поразок радянських військ на фронтах початкового етапу війни, відтак митець виказує не лише його громадянську позицію, а також засвідчує неабияку здатність до історичного аналізу.

Статистика жертв українського народу, понесених за 1917–1942 р., у Довженка виявилася достовірною, але вражають не цифри, а саме їх трактування. Він називає загальну кількість втрат — «чверть ста мільйонів люду», виокремлюючи соціально-політичні фактори, що спричинили їх: розкуркулення, Соловки, заслання і голод. Довженко першим звертає увагу на чисельність померлих від голоду українських селян — «6 мільйонів од голоду в урожайний 1932 рік», а втрати України за роки війни становили від 13 до 15 млн. Він згадав про півтора мільйона депортованих українців західних областей, а загалом війна, як би її не називали історики, коштувала Україні мільйонів жертв, тому перемога дісталася дорогою ціною, а намагання применшити її є наругою над пам'яттю про полеглих.

Довженко починає відлік політичного терору від «Великої соціалістичної революції», але раптом визнає її подією, яка врятувала Європу від диктатури Гітлера і Мусоліні. Загальні втрати за роки війни, на глибоке переконання Довженка, котрий враховував і ненароджених, сягали 40 мільйонів. Згодом історики називатимуть всі ці цифри, які Довженко сприймав не статично, а показував соціальні та політичні причини, переконуючи генералів у тому, що мільйони полеглих на фронтах не просто статистика, яка зумовлена війною, а наслідок некомпетентності, безвідповідальності й абсолютної байдужості. Загинули мільйони, тому що не дбали про людину, не били на сполох і не покаялись, коли безславно помирали десятки тисяч у соловецьких таборах, та вимирала цілими селами хліборобська нація. Репресії та голод, заміна гуманістичних цінностей класово-політичними, крах сталінського «бліцкригу» на території агресора, по-перше, знекровили

http://history.org.ua

народ й унеможливили фізичне та військово-технічне протистояння окупації; по-друге, суспільство виявилося морально ущемленим внаслідок репресій; по-третє, військові підрозділи Червоної армії були не укомплектованими командним та рядовим складом. Демографи ще мають з'ясовувати, спираючись на статистику жертв голодомору, ймовірну кількість померлих від голоду потенційних призовників, які могли б напередодні війни поповнити армії і фронти. Саме цю проблему Довженко називає одним з перших серед причин апокаліпсису початкового етапу війни. Навіть тоді, коли бракувало командирів і солдат, Верховний, озлоблений самим фактом наявності військовополонених червоноармійців та наявності активного населення на окупованій території, фактично визнав їх державними злочинцями. «Понад два мільйони нещасних синів України блукають у прифронтовій смузі», — занотував Олександр Петрович до записника 29 травня 1942 р., — «Щоб перейти до нас. А ми замість того, аби зробити усе, щоб вони хутчій перейшли і кинути їх у бій, ми, холодні законники і містечкові патріоти, уже об'явили їх усіх державними злочинцями і гонимо їх у табори. Уже дехто тікає назад, проклинаючи долю. Боже, які ж бо ми нерозумні, погані вчителі і керівники. Як мало у нас очолених найвищою ідеєю братства, гуманізму, комунізму, чулості, навіть простої практичності державної, як мало у нас, по суті кажучи, любові до нашої людини, вона у нас замінена холодною формулою вірності ідеї Радянського Союзу і патетичним вигуком — «Народ безсмертний, брати і сестри!»[14]. Тут Довженко постає великим гуманістом, тому що не зраджує своєму моральному кредо: сприймати світ глибиною власного внутрішнього потрясіння. Війна розвіяла страх і святість смерті, коли на полях битв лежали десятки тисяч трупів, яких ховали поспіх до братських могил. Вона породила байдуже ставлення до життя і смерті конкретної людини, яке списували на війну.

Внутрішній цензор, вихований роками творчої «кінокаторги» та політич - ного пристосування, не дозволяв Довженкові назвати імена тих державних мужів, які пролили невинну кров мільйонів людей та виморили голодом найпродуктивнішу частину хліборобського населення України. У записниках, які опубліковано з різними умовностями, особливо стосовно прізвищ посадових осіб, немає безпосереднього звинувачення Сталіна в масових репресіях, але опосередковано йдеться саме про нього. 19 листопада 1945 р., тобто майже через два роки після заборони повісті «Україна в огні», Довженко вказує на гадину «Ч.М. », яка «науково» довела Берії «антирадянські акції» кінорежисера. Але привертає увагу не усвідомлення факту політичного доносу, а виявлення зловісного тандему і вершителів людських душ: Берія — значить і Сталін. Якщо до осені 1943 р. Довженко навіть

http://history.org.ua

співчував Сталіну, котрого оточували, на думку режисера, нікчемні кар'єристи, то після сталінського гніву, висловленого офіційно 30 січня 1944 р. в Кремлівському кабінеті, спостерігаються критичні нотатки винувально-глузливого характеру. Так, аналізуючи історичне звернення Сталіна до народу після завершення Другої світової війни, Довженко з іронією вживав слова «великий маршал-генералісимус», «вождь і вчитель», який не вибачив військовополоненим «державного злочину», відтак масово кинув з фашистської неволі до радянських таборів. Розгром 6-ої армії на харківському напрямку в червні 1942 р. військовий кореспондент Довженко пов'язував не лише з «елементарними помилками» головного командування, а також масовими репресіями в 1937 році, називаючи їх «кривавою історією».

Будучи геніальним художником і соціопсихологом, котрий з усією вичерпністю розкривав найпотаємніші сторони людської душі, «опальний» автор «України в огні» залишив у своїх записниках факт людського хамелеонства. Політичні діячі і брати по перу, щоб врятувати самих себе, швидко «здавали» уславленого кінорежисера і земляка. Показовими є взаємини Хрущова з Довженком. Вони познайомилися ще до війни: відносини були за принципом «митець і влада». Війна, яка виявилася для багатьох випробуванням на мужність і порядність, розкрила моральну силу одних і неміч інших, які так наполегливо говорили про любов до батьківщини. Страх, котрий поселився в душі кіно-митця після заборони його повісті, був реальним. Він усвідомлював наслідки сталінського гніву, особливо в роки війни. Тому сподівався на моральну підтримку Хрущова. Вони зустрічалися на Воронезькому фронті, звільняли Харків, входили разом до палаючого Києва. Майбутній громовержець і розвінчувач культу особи Сталіна, судячи зі слів Довженка, уважно вислуховував його пропозиції про запровадження ордена Богдана Хмельницького, про створення українських з'єднань, про реформування системи загсів, про наркомат цивільного будівництва, про землекористування в колгоспах. За декілька тижнів до сталінської заборони повісті «Україна в огні», її прочитав Хрущов і пообіцяв опублікувати, хоча знав про її критичні реверанси. Але після 26 листопада, очевидно довідавшись про реакцію Сталіна, Хрущов раптово охолов до земляка Довженка. Спрацювали класове почуття і політична принциповість, як театральний грим, яким маскувалися актори, виходячи на авансцену. Немає конкретних доказів того факту, що сталінська анафема «України в огні» сталася за сприяння Хрущова, але обмеження «свободи творчості» Довженка та поширення різних чуток відбувалося саме під керівництвом «нашого Микити Сергійовича». Цю істину, яка глибоко поранила душу і

http://history.org.ua

хворе серце кінорежисера, він збагнув наприкінці листопада 1943 р., залишаючись з нею до своєї кончини. Він не вибачив «криводухість хитренького Хрущова», котрий виявився людиною підступною, улесливою, кинувши в жертву неблагонадійного письменника. Довженко вказує на характерні риси політичного характеру Хрущова і Сталіна — ніколи не прощати людям, які «посягли» на святу ідею — міф про вічність комуністичної нірвани. Їхні дії, пов'язані з повістю «Україна в огні», Довженко визнав нечесними.

Він не був професійним істориком, але дуже вичерпно і професійно оцінював драматичні періоди української історіографії. Довженко називає конкретні події давнини, хоча зосереджується переважно на історичних подіях першої половини XX ст., очевидцем яких він був. Для осягнення певного історичного процесу та періоду використовував визначення «епоха». Він згадує «епоху Богдана», «епоху Леніна», «епоху Сталіна», але з різних точок зору та функціональних ознак. До козацької слави і героїчного минулого періоду Хмельниччини Довженко-митець звертався за колоритними образами українських патріотів, а також за історичним поясненням бездержавності українського народу, за пошуком причин його соціального каліцтва та покріпачення. Генетично належний до козацького роду, Довженко згадує українських козацьких полководців періоду Хмельниччини. Він знемагав від душевного болю, коли Хрущов звинуватив його в образі славного Богдана, але митець визнає, що першим образився саме гетьман, бо заборонили говорити правду про криваве винищення українського народу. Судячи з його записників, Довженко час від часу звертався до історії України, переглядаючи її «сумну і безрадісну» ходу.

Переосмислюючи історичне минуле і повсякденне життя українського народу, Довженко виокремлює особливу роль виховання історією, якою гіркою вона б не була. Він не раз підкреслював, що «незнання історії» ставало почасти основним фактором «зрадництва і запроданства». Відсутність справжньої історії, її химерне і потворне викладання в університетах, на переконання митця, і плодили «слабодухих» і дезертирів. Довженко, беручи на себе сміливість і відповідальність, констатує факт відсутності історії українського народу. «Двадцять п'ять років немає історії і нема словника. Яка ганьба! Яка мерзота! Чия огидна рука тут діяла і во ім'я чого? Країна виховання безбатченків! Безбатченків без роду, без племені»[15], — записав він 13 квітня 1942 р. Упродовж десятиліть у школах та вузах дітей навчали класової, а не соціальної історії, тобто реальної і правдивої. В записнику від 12 червня 1942 р. знаходимо характерний для мислителя

http://history.org.ua

запис: «Історична неповноцінність державна». Політологічний зміст довженківського висловлювання стосувався саме належного історичного виховання, чулого і дбайливого ставлення держави до своїх громадян. Він писав історію війни правдиво, сприймаючи її трагічні наслідки розумом і серцем. Принцип історизму для Довженка — це правдива історія та історія правди.

Довженко був і залишається істориком війни, хоч і не дипломованим, але дуже прискіпливим і досвідченим. Він не переймався фактологічним аналізом, бо сам належав до фактажу і жив разом з ним, а передусім виокремлював малоприємні проблеми. Військовий кореспондент та хроніко-документаліст, художник і режисер сприймав війну комплексно, що вирізняло його з поміж інших, відтак бачив і розпізнавав її руйнівні фактори. Професійні історики лише тепер почали вивчати проблематику Другої світової війни, а Довженко першим звернув увагу на колосальні втрати українського народу за роки війни, а головне — офіційно заявив про місце і роль українців у перемозі над ворогом. Його «Україна в огні», а перед тим серія публіцистичних статей фактично започаткували правдиве висвітлення саме цієї тематики, виокремили її серед глобальних проблем Другої світової війни. Якщо історична наука упродовж десятиліть тиражувала міф про перевагу радянського ладу, як фактору перемоги, то у Довженка ми знаходимо інше трактування: система політичної влади тоталітарного типу спричинила поразку та жах початкового етапу війни. Він, як справжній аналітик, показав правду руїни на окупованій території, зосереджуючи увагу на соціальних та морально-психологічних мутаціях сталінського феномену — радянського народу. Довженко, беручи на себе функції історика і соціопсихолога, показує причини масового дезертирства крізь призму системи влади. Саме так він розкриває мотиви сталінського гніву, викликаного усвідомленням диктатором фактів масової капітуляції та співробітництва значної частини населення з окупантами, в яких «Великий Сталін» як у дзеркалі побачив наслідки власного репресивного панування. Вождь народу і генералісимус не вибачив підлеглим їхньої «зради», він сприйняв її за особисту образу, тому з'явилися табори для полонених і мирного населення. Не виховавши населення до війни масо - вими репресіями та голодоморами, озлоблений тиран «перевиховував» їх заново.

До теоретико-методологічних питань, які порушив Довженко в 40 х рр., аналізуючи події, факти і явища сталінської епохи, слід віднести проблему співвіднесення національного та класового в історичному розвитку. Переважна більшість висловлювань Довженка з «національного питання»

http://history.org.ua

віддзеркалювала його політичну свідомість, почуття патріотизму, генетичну приналежність до всього українського. Вони не мали войовничого спрямування, а суто оціночні характеристики не відповідали політичному тлумаченню українського націоналізму, яке можна відшукати у різних теоретиків. Гуманістичне начало зумовлювало весь спектр довженківського світобачення, у тому числі й національного розвитку українського етносу. «Націоналіст, що розлюбив народ свій такою любов'ю», — з болем в серці писав він 21 листопада 1943 р., — «Що вона заслонила собою братній народ, який, по суті, і є справжнім визволителем України од німців, що мали нахабство вважати себе «визволителями»»[16]. Він жодним словом не скривдив будь-якого народу, у тому числі і російського, не мав «ненависті принципової», «зневаги» і «недоброзичливості ні до одного народу в світі». А як бракує подібних якостей нинішнім політикам сусідніх держав! Митець і справжній громадянин, українець і великий гуманіст, душа якого, подібно струнам, відреагувала болем за руїну його рідного народу, не міг мовчати. Толстовське «не могу молчать» завершилося конформістською теорією «непротивленя злу насилием», а Довженко виокремлює соціальний облік зла, засуджує і засвідчує його рукотворність. Якщо «письменницька громадськість» висвітлювала долю народу у війні через героїчне і переможну ходу, то у Довженка героїчне і трагічне межують, наповнюють новим змістом соціальний аспект життя окупованої України.

Не вдаючись до конкретного аналізу патріотичних почуттів кіно-митця, про що вже йшлося, зазначу його концептуальну позицію стосовно національного розвитку українського народу. Її можна звести до такої історико-політологічної формули: мирне співіснування серед рівних. Довженко не заперечував «ідеалів інтернаціоналізму», але дивувався з їх класової природи та надто політизованої сутності. Йому, як колишньому карикатуристові, видався надуманим і дещо штучним принцип культури соціалістичної змістом і національної формою. Він застосував його до оцінки одного кіно-чиновника — «міжнаціонального формою і падлюки змістом».

Національне і класове в Довженка йдуть порізно, бо «класове» для нього було передусім соціальним, тобто народним. Він не був націонал-кому - ністом, яким за визначенням науковців, скажімо, виявилися О.Я.Шумський, М.О.Скрипник, бо і комуністом не став. За ідейними поглядами його можна віднести до людини європейської соціал-демократичної традиції, за політичним світоглядом Довженко ніколи не був марксистом, хоча прихильно ставився до ленінської теоретичної спадщини. Він був людиною радянської

http://history.org.ua

епохи, але за рівнем духовної культури далеко випереджав суспільство недорозвиненого соціалізму. Його інтернаціоналізм — це насамперед декларація політичного права українського народу розвивати власну національну культуру, не заперечуючи іншої та не претендуючи на зверхність. Зокрема, в листі до голови Раднаркому УРСР Л.Р. Корнійця від 1943 р., у якого Довженко просив повернення в Україну, митець наголошував на тому, що «наш український народ бореться на всіх фронтах, за Радянський Союз, за слов'янство», зазнаючи найбільших втрат. Не приспана офіціозом совість художника заявила про себе, тому в листі з'явилася фраза — «покоління мучителів воїнів і переможців»[17]. А вже 20 січня 1944 р., за десять день до сталінської розправи над кінорежисером, невгамовний Довженко радив Президії Верховної Ради запросити М. Рильського для перекладу гімну СРСР українською мовою, принагідно зауваживши: якого покоління вирішували долю в битвах. Доля багатьох поколінь, яким судилося жити протягом 1917–1944 рр. в Україні, тобто упродовж чверті століття, постає у творчості Довженка трагічною. Національне та інтернаціональне співіснують у світоглядних підвалинах Довженківського пізнання, як особливе і загальне. Так, в оповіданні «Не хазяйнувати німцям на Україні» (1943) поряд і з «світлим образом радянського багатонаціонального народу» знайшлося місце для «гордих українців», але, заглядаючи у недавнє минуле, Довженко зазначає, що німці не привезли «ні гетьмана, ні Петлюри [...] для створення видимості української державності». Амплітуда політичного та історичного в промовах Довженка почасти співпадала, а інколи виявлялася діаметрально протилежною. Така різка полярність його світоглядних позицій засвідчувала внутрішнє протистояння художника та історика, національного як етнопобутового з класово-політичним. Довженко боровся з власним сумлінням, з інерцією роздвоєння духовності, яка опанувала мистецтвом, із спокусливою силою соціального хамелеонства. Зокрема, в березні 1943 р., виступаючи на творчій нараді Спілки радянських письменників з питань літератури про війну, він порушує тему історичної гордості. «Ми недостатньо виховуємо у воїнів почуття національної гордості дійсно національного народу, — наголошував Довженко, — і ціла низка небажаних інцидентів відбулася на цьому ґрунті. Захоплені ідеєю служіння інтернаціоналізму, ми, як на мене, забули про те, що служіння інтернаціоналізму повинно рости і процвітати, але також і те, що глибока повага до його національного розвитку, розумної національної гідності, до його національної культури і науки, а не ігнорування їх допоможе нам будувати соціалістичну землю».[18] Довженківське тлумачення інтернаціоналізму як

http://history.org.ua

«усвідомлення своєї національної гідності» українським народом є безсумнівним внеском до політичної думки ХХ ст., а його послідовне відстоювання, хоч і справляло враження донкіхотства, заслуговує захоплення громадянською мужністю письменника і публіциста.

Кінорежисер своїми художніми творами вчив глядача думати, а не подавав всім зрозумілу фактологію. Народ, на його переконання, що не знає своєї історії, є народом сліпців. Відтак митець намагався показати йому шлях до світла, до правди. Можливо йому цього не дозволили зробити, але він прагнув істини. Довженко, побачивши зруйнований Хрещатик та палаючий Київ, хотів писати його давню історію. «Не зостанеться його споруд архітектурних, — занотував від до записника 25 травня 1942 р., коли в столиці ще панували окупанти, — їх майже знищено уже давно, а зараз і до краю. Ні малярства, ні письма. Бо й музеї розбито чи розкрадено мерзотниками і з'їдено шашелем, що точив душу народну століття»[19]. За алегоричністю, яка є характерною для творчого доробку митця, постають довоєнні і воєнні вершителі української культури.

Соціальна історія українського села не полишала Довженка ніколи. В його довоєнних картинах тема українського селянина була ключовою. Він переймався нею в роки війни, звертаючись до образу жінки селянки, до діда, що уособлював героїчну минувшину українства, а восени 1941 р. переправляв Десною полохливих «райчиновників», до землероба. Він знав життя селян не лише з книг, а з гіркого історичного та власного досвіду. Митець тягнувся до сільської проблематики, до побуту. «Народ лише тоді досягає свого щастя, — писав Довженко наприкінці 1943 р. — коли свято зберігає звичаї свої старовинні, свої прості характерні риси і свою незалежність»[20]. Відтворюючи на екрані чи на папері українське село, кіномитець і письменник не дотримувався принципу соцреалізму. Війна лише посилила його «відступництво», тому в березні 1943 р. він закликав писати правду, не виокремлювати лише позитив, бо для декого «звичка бути не завжди відвертим на протязі ряду років перетворилася на другу натуру». Того ж самого року, перебуваючи у звільнених від окупантів селах, Довженко не побачив суттєвих змін в управлінських структурах аграрного сектору, а лише реанімацію старої напівкріпосної системи. Його дивував «апарат не хліборобів в колгоспах», обурювало до нестями жахливе голодування сільського населення, затоплені водосховищами українські села. Голодного 1947 р. Довженко написав сценарій про голову колгоспу — «порушника Статуту сільськогосподарської артілі», якому не судилося бути екранізованим, бо, очевидно, «кидав тінь» на колгоспне керівництво. Жанр фільму мав бути комедійним, але його фактура віддзеркалювала драму українського

http://history.org.ua

селянина, котрий пережив окупацію і потрапив у вічний полон бюрократизму радянської системи. В образі голови колгоспу проглядався силует «вождя народів», але в межах «окремо взятого села», бо дуже «копіював великих» і називав себе «вождем села». Він нікому не довіряв, завів кабінет, крісло, телефон, секретаря, тішився, коли була черга, без неї нікого не приймав: «Ну як! Бачив, яка черга». Довженко підкреслює специфіку самого факту черги — «як знак, атрибут влади»[21]. Портрети вождів та скульптури прикрашали кабінет голови, а на стіні карта світу, хоча карти земель колгоспу не було, проте чатувала охорона, «щоб не вбила міжнародня контрреволюція». За окупації цей керівник «седів у погребі», але дуже полюбляв говорити на людях: «А ми колись в окопах знали як...»»[22]. Вважав, що народ треба «тримати в руках, щоб боявся», тому дотримувався принципу, названого Довженком «пафосом дистанції» керівник »не повинен підпускати близько нікого».

В «Україні в огні» митець висміює теорію класової боротьби, до якої чиновники призвичаїлись, «як п'яниця до самогону». Сутичка Лавріна Запорожця, якого ув'язнили до концтабору в рідному селі, з колишнім односельцем Максимом Забродою, розкуркуленим у 30-х рр., передає конфлікт соціально розтерзаного селянства: «Довго говорили вони на колючому дроті. Говорили про владу, про землю, про соціалізм. Говорили про куркулів, про заслання, про страждання на чужині, про голод, про смерть, про зради»[23]. Історія українського села, яку Довженко висвітлював концентровано та художньо, претендувала на соціально-психологічну повість історичного жанру, бо для нього фактами були образи, адекватність і достовірність яких майже абсолютна.

Він пережив сталінську епоху, дожив до початку «хрущовської відлиги». Життєвий досвід і прозорливість художника передбачили на десятки років вперед екологічні наслідки спорудження «водяних тромбів» на Дніпрі, небезпеку від випробувань атомної зброї. Епоха Сталіна покалічила душу кіно-митця, але не зламала його волі. Вагання — писати «пісню про Сталіна» чи «Зачаровану Десну», які терзали його у час «відступництва», в 1943 р., схилили до улюбленого твору, до теми Десни — душі і чистоти українського народу.

* * *

Торкаючись життєдіяльності і спадщини великих майстрів, ми, зазвичай, виголошуємо банальну істину — мистецтво вічне. А що означає вічність? Переважно обмежуємося кількісними параметрами — століттями, тисячоліттями. Вічне — це насамперед неповторне, яке перебуває

http://history.org.ua

поза часом і вже непідвладне йому. За розмаїттям фарб і образів картин великих художників XV–XVI ст. мистецтвознавці розпізнають гармонію прекрасного, вишукують «композиційні і стильові особливості», але їм ніколи не збагнути душі самого митця, не маляра з пензлем, а людини з божим даром. Вічне — це безперечно прекрасне в природі і в мистецтві, яке належить людству і не втрачає духовної цінності, бо йому немає земної ціни, воно безцінне.

Історичні погляди О.Довженка не мали академічних ознак, але виявилися справді історичними, позаяк висловлені у буремні роки війни, не втратили актуальності до нашого часу, пройшли його випробування. Довженківський екран і тепер змушує глядача думати, зачаровує і приваблює, емоційно збуджує красою природи і приголомшує глибиною соціального зла в суспільстві. Залишається загадковим довженківський статистичний вимір більшовицьких експериментів в Україні 30-х рр., катастрофічних наслідків війни. Звідки така вичерпна інформація: можливо від М.С.Хрущова, з яким певний час спілкувався у найтрагічнішу годину для України, але це — лише мої здогадки. З О.Довженком пов'язана історія становлення українського кінематографа. Кожна його картина — це естетичний та, певною мірою, політичний продукт епохи. Художник по-своєму читав історію України, виокремлював її народну сутність, черпав з неї творчу наснагу. Він прожив коротке і сповнене трагізму життя. Дослідники його біографії підкреслюють усамітненість митця, духовне і майже фізичне ув'язнення в Москві протягом двадцяти з лишком років. Так, він перебував у «придворному полоні», болісно переживав заборону «писати і малювати» по-довженківському.

Він став «художником-невільником», але жага свободи творчості не полишала його ніколи. Чекістський формуляр «Запорожець», тобто — матеріали нагляду за ним спецслужб, є свідченням дуалістичного життя митця: одне — для екрану в умовах цензури, інше — для збереження власної ідентичності. Для митця, а не ремісника, «свобода» було не просто словом, а поняттям екзистенціоналістським. У «Щоденнику» ми відчуваємо душевний смуток і невимовний біль українського режисера, але і неабияку силу волі та нескореність. Його свобода — це щира вірність українському народові, біль за його понівечену долю і культуру, любов до рідної землі, зачарованість Десною, її кришталевою чистотою і глибиною, яку ототожнював з душею нації.

Думаю, що не зухвала сталінська заборона «України в огні» спонукала українського кіно-митця до «свободи критичного мислення», а усвідомлення трагічних наслідків панування в Україні тоталітарного режиму. Від

http://history.org.ua

«Звенигори» до «України в огні» Довженко жив у полоні власних почуттів і сумнівів, нестерпного болю і терпіння, в оточені бездушних чиновників і запрограмованих на позитив митців, перефарбованих хамелеонів і лицемірів. Він розірвав кайдани особистої несвободи і написав правду війни — трагічний підсумок попередніх соціально-економічних експериментів в Україні. Ніхто не насмілився сказати правди, а він спромігся. «Україна в огні» — була виразником його свободи, тому що художник Довженко не зрадив власному «Я», переступив внутрішнього цензора в самому собі, виявив особисту відвагу. На подібний вчинок здатна лише та людина, для якої ідеали свободи в їх широкому розумінні — понад усе.

---

[1] Дзюба Іван. Стимул до дискусії // Довженко і кіно XX століття. — К., 2004. — С. 119.

[2] Попович Л. Антиутопічна модель України Олександра Довженка // Там само. — С. 41–42.

[3] Шудря М. До питання про думне кіномислення О.Довженка // Там само. — С. 127–132; Його ж. Геній найщирішої проби. — К.: 2005. — 382 с.

[4] Безручко О.В. Невідомий Довженко. — К.: 2008. — 310 с.; Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб / О.В.Безручко. — К.: 2008. — 230 с.; Педагогічний метод О.П.Довженка. Навчальний посібник / О.В.Безручко. — Вінниця.: 2008. — 208 с.

[5] Тримбач С.В. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо — просторі. — К.: 2007. — С. 13–14.

[6] Там само. — С. 13.

[7] Марочко В.І. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка. — К.: 2006. — 285 с.: іл.

[8] Демченко Т. Портрет митця на тлі «червоного» століття // Сіверянський літопис. — 2007. — № 4. — С. 153–156.

[9] George O.Liber Alexander Dovzhenko. A life in Soviet Film / G.O.Liber. — London: 2002. — 309 p.

[10] Магуза Г.О. Суспільно-політичні погляди і громадянська позиція О.Довженка: автореф. дис. канд. іст. наук. по спец.: 07.00.01 — історія України. — К., 2010. — 20 с.

[11] Скуратівський В. Із нотаток про «народництво» Олександра Довженка // Дов - женко і кіно XX століття... — С.88.

[12] Російський державний архів літератури і мистецтв. — Ф. 2081. — Оп. 1. — Спр. 7. — Арк. 49.

http://history.org.ua

[13] Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник (1941–1956) / Передмова М.Жулинського; Післямова і примітки Р.Корогодського. — К.,1995. — С. 412.

[14] Там само. — С. 429.

[15] Там само.

[16] Там само. — С. 325.

[17] РДАЛМ. — Ф.2081. — Оп. 1. — Спр. 727. — Арк. 16.

[18] Довженко О. Твори. Т. 5.: Записні книжки. Щоденник. Листи / Упоряд. Ю.І.Солнцева. — К.,1985. — С.530.

[19] Довженко О.П. Зачарована Десна, Україна в огні, Щоденник (1941–1956)... — С. 414.

[20] Там само. — С. 318.

[21] РДАЛМ. — Ф. 2081. — Оп. 1. — Спр. 178. — Арк. 4.

[22] Там само. — Арк. 5.

[23] Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник (1941–1956). — С. 354.