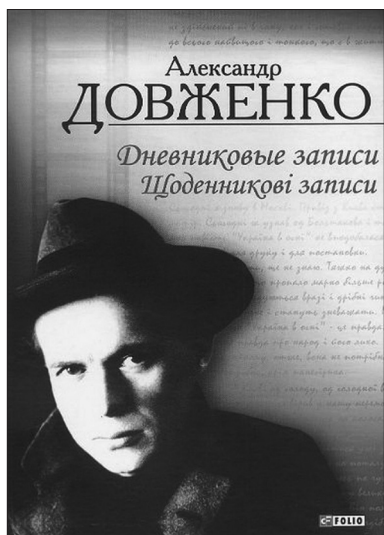


Довженко О. П. Щоденникові записи, Довженко А. П. Дневниковые записи, 1939–1956 ; упор. А. П. Краснящих / О. П. Довженко; худож.-оформлювач О. М. Иванова. – Харків: Фоліо, 2013. – 879 с. – Укр. та рос. мовами.



Це видання, що має посісти провідне місце не лише у так званому «довженкознавстві», а в самій історії українських пошуків української ж самоідентичності. Пошуків, які, вочевидь, ще не закінчилися і, схоже, зовсім не завтра-післязавтра закінчатся... Але принаймні у наше гіпотетичне майбутнє належить піти – саме з цією незвичайною книгою. Тримавши її не лише на бібліотечній полиці, а в самій нашій свідомості. Так, це вже не стільки історія кіно, не лише історія одного із найвідоміших його майстрів: це вже історія національна.

А точніше історія, ба навіть феноменологія – нашого національного не-здійснення. У напрямі його подолання.

Тож, нарешті, визнаймо: український кінорежисер і письменник Олександр Довженко, аж нечувано, «глюрифікований» тут по смерті Сталіна на роль найбільшого українського генія (а на Заході він був ушавлений ще раніше і не менше) – то насправді абсолютна постать не лише українських кіно і красного письменства, а й самого українського буття. Трагічно, впродовж чи не всього огрому свого історичного часу, вочевидь неусталеного, незавершеного у творенні тих чи тих життєво необхідних форм і норм.

* * *

...Уявімо собі катастрофу англійської цивілізації елизаветинських часів, поборену-таки якою-небудь «Великою Армадою», до краю вже нею поруйнованою. І уявімо собі Шекспіра, який, аж ніяк не втративши ні грона своєї геніальності, стає поетом-свідком уже не величі, а саме тієї катастрофи національного існування, вкрай трагічних його поразок-помилочок. Усього того, що такі поразки й помилки супроводжує.

...На щастя з Англією всього цього, як відомо, не сталося. На різку – страшної сили – відміну від нас. Які, однак, теж отримали свого Шекспіра. Тільки

Шекспіра тутешньої поразки. Не висхідного національного процесу, а його моторошних протилежностей.

З нашим «довженкознавством», що нашвидкуруч інституалізувалося десь наприкінці 1950-х, з дозволу радянського начальства, аж спантеличеного появою «Землі» серед дванадцяти найвидатніших фільмів того століття, відібраних на Брюссельській всесвітній виставці–1958 найбільшими авторитетами світового кінознавства – ото ж з цим «довженкознавством» трапився прикрий інтелектуальний інцидент. Власне ніби «травма народження» всієї літератури про Довженка. Радянське (а зрештою і не тільки) «довженкознавство» простодушно переплутало ту брюссельську абсолютну перемогу українського режисера з гаданою перемогою самої України на гонах національної і всієї іншої історії... Відтак розпочалася інтерпретація Довженка під нескінченний акомпанемент окличних знаків, поза будь-якою серйозною морфологією художнього його світу. І самої біографії мистця. Словом, сталася прикра аналітична помилка, що дається взнаки аж до сьогодні.

Олександр Довженко – то справді художник феноменальної, аж загадкової за своїм обсягом обдарованості. Ніхто справді з таким «оптичним» могуттям не глядів у віконце кінокамери, як автор «Землі». Це визнано ніби всіма, хто знав і знає про зроблене і роблене у царині екранної фіксації матерії світу цього, про можливе і неможливе у цій царині. Довженко ж – grosмайстер, сказати б, саме неможливого, grosмайстер кіноопису тієї матерії, непорівняного з усім іншим, тепер уже понад столітнім кінематографічним досвідом.

Тепер уже і не зайве зібрати всі гіперкомпліменти тій гіпермайстерності; і в цій своїй сукупності вони нагадають чи не класицистську оду, яка зазвичай зосереджується виключно на монбланах й еверестах людського й іншого буття. Не нижче.

По Другій світовій Чаплін у своїй публічній промові назвав Довженка найбільшим режисером слов'янського світу.

А з іншого світу у той слов'янський, на початку 1930-х поспішає французький романіст Андре Мальро, що його «Умови людського існування» щойно прогрімилі на весь світ. Поспішає, щоб умовити Довженка (саме його, а не свого особистого друга, тоді вже надвідомого Ейзенштейна!) екранізувати цей роман.

Андрій Тарковський перед початком роботи над кожним новим своїм фільмом обрядово переглядав «Землю», яку він у своїй лекції у Варшавському університеті назвав «мій кінематографічний університет».

І так далі. І нема кінця цим захопленим «закадровим» голосам довкола довженківського кіно. А ось тепер – стоп-кадр тій практично вже нескінченній, неозорій проекції тієї вже планетарної одографії. Чи, власне, спроба такого смислового стоп-кадру...

Так, Довженко вочевидь абсолютний кінематографічний геній. Але ж по

тому просте і водночас давно вже назріле питання: а що ж було головною семантикою – наскрізним змістом його геніального кінематографа?

Схоже, що на це питання «довженкознавство» всіх його напрямів і рівнів не те що не відповідає – воно якось ніби і не хоче відповідати... Перебуваючись двома загальниками до краю «невзаємними».

Справді, сказати б, аудиторія (а чи там кінозала) Довженкового кіно чи не з статистично-математичною чіткістю поділяється на два ворожі сектори: апологетичний і нігілістичний.

У першому маємо справу переважно з емоційними запевненнями – саме у супроводі знаків оклику – у непідробній величі Довженка. Далі – ритуальний комплімент «у діафрагму» і – кінець «коментаторської» проекції довкола «генія чистої проби». Що йому недобра доба чомусь не дозволяла самоздійснитись у всій повноті цієї геніальності. А самій Україні вона дозволяла?!

А другий сектор аж переповнює опозиція до Довженка, незрідка теж емоційна. Можна пригадати, приміром, мимовільного ініціатора цієї опозиції, київського російського письменника Віктора Некрасова або ж його однодумців.

Десь на схилі 1950-х я почув від цікавого чернігівського художника Георгія Петраша довголітнього соловецького в'язня: всі ті «Звенигора», «Арсенал», «Земля» – адже то все «агітки».

В середині ж 1970-х письменник-дисидент Гелій Снегірьов, що його я чи не силоміць привів на «Землю», одразу після перегляду: чи він божевільний, той Довженко?! «Агітка», та ще й за колгоспи!

Вже у часи незалежності. Валерій Шевчук про ті ж фільми сказав загалом те ж саме. А Богдан Жолдак напівсерйозно про «Аероград»: а може це навмисний фільм-абсурд?

Вимушено робимо стоп-кадр уже і на цьому, теж нескінченному, обрахункупейоративі. А проте зробимо спробу все ж таки запитати і апологетів, і антиапологетів Довженка – у відповідності з вищенаведеною нами пропозицією – то що ж ховається, з одного боку, за красивою риторикою про незрівняну велич українського мистця, а з другого – чому ж ті «агітфільми» все ж таки когось та подвигають на запевнення у їхній геніальності?

Відповідь на це драматичне питання і дає книжка-білінгва, яка щойно з'явилася у Москві. Щоденникові записи Довженка, 1939–1956 роки.

Тут не йдеться, власне, про цю книжку як про унікальну джерельну базу до відповіді на те питання. У передньому слові до неї авторитетні ініціатори до її появи, Сергій Тримбач і Євген Марголін, епічно-коректно попереджують читача: «Необходимо сразу предупредить читателей: ищущие во впервые опубликованных дневниковых текстах Александра Петровича Довженко сенсационных откровений и фактов будут разочарованы. Наиболее значимые его суждения и откровения публикуются и переиздаются уже несколько десятилетий, с середины 1960-х годов. А самая, по сути, значительная часть записей – об-

жигающие глубиной и трезвостью трагических прозрений дневники военной поры – опублікована в киевском издании 1990 года «Україна в огні» процентов на восемьдесят. В меньшей степени публиковались заметки конца 1940-х – начала 1950-х годов – периода не просто настойчивого, но иступленного и последовательного самоослепления. Но и они частично известны читателю.

Дело в другом. При чтении этих записей в полном объеме ощущается, что действительный накал текста – эмоциональный, духовный – в целом на несколько градусов выше, чем это представлялось ранее» (с. 5).

Точне «температурне» резюме книги! Водночас і точна текстологічна вказівка на те, що перед нами відтак – уже максимально повне представлення щоденникової прози Довженка.

Відтак – маємо саме максимальну можливість до нашого входження у трагічну лабораторію мистця і так само в трагічну його душу.

Якось відомий кіносценарист пізньорадянських часів Анатолій Гребнев, сказав про ті і попередні підрадянські часи: «Мистецтво існує доти, коли хтось пише «у стіл». Ця довженківська проза, зрозуміло, писалася саме «у стіл», без найменшого огляду на стороннє око. А особливо зовсім стороннє... Отже, перед нами ніби монолог-сповідь, та ще й хронологічно означений».

Як колись сказав Юрій Лотман про прозу такого стибу: комунікація з самим собою, або «автокомунікація».

Отже, перед нами найглибше дно авторської свідомості і, патетично кажучи, святиня авторової совісті. «Барикади совісті, – писала молода Ліна Костенко, – а на барикадах без фанаберій». Довженківський щоденник саме «без фанаберій», у трагічній, але без жодної невірної ноти у своїй тональності, гранично наближеній до лірики і її давньої жанрової посестри – сповіді, – віддає нам до краю драматичний пейзаж мистецького сприйняття світу. Та ще й такого, як світ тодішній.

Чи є щось схоже в українському письменстві? Ініціатори видання Сергій Тримбач і Євген Марголіт, у перших же рядках свого переднього слова відразу ж називають абсолютну літературну паралель до довженківської щоденникової прози – «Кобзар».

Шевченківська жертовна щирість, до краю розпечена стражденність у тій нашій надліриці. Все це аж загадково відповідає наскрізній ноті довженківської «щоденникової лірики», розпеченої тим же чуттям. Власне, співчуттям до людини, і до свого, і до інших народів.

А проте продовжимо цю паралель уже не лише в напрямі метафори-порівняння, а й самого способу національної екзистенції – од перших спалахів до нині.

Нагадаємо про загальну структуру-архітектуру «Кобзаря» – книги буття поетового народу. «Кобзар» – то, серед іншого, грандіозний облік-запис поразок, помилок, найбільш моторошних дефектів того буття. Свого роду неполітична,

сама лірична «конструкція» «до їх усунення»; ліричні ж паролі довкола необхідності саме усунення усіх тих дефектів; надія на майбутнє, котре все ж таки та здійснить ту грандіозну роботу.

Чи ж відбулося те усунення у національному часі – приблизно десь поміж столітнім ювілеєм поета і другим ювілеєм двохсотлітнім? Що ось-ось настане? Ні. Національна історія, попри всі свої зусилля, далеко не позбулася того, що з такою силою віддав у своїй поезії Шевченко, у своєму ліричному національному «болезаписі»...

Зрозуміло, що ми не маємо можливості подати номенклатуру всіх подальших українських болів, що у їхньому полі і постав феномен Довженка.

Головне тут інше. Щоденникова проза художника допомагає нам досягнути той феномен у напрямі, куди чомусь нечасто заглядає дослідницьке око. Ми звикли до загальників світової мистецької діяльності як віддзеркалення тих чи тих, на рівні існування. Але погляньмо і на особливий трагічний тип останнього, нам драматично близький: існування як довжелезна почерговість саме поразок. Себто той чи той світ зазнає тих поразок у якійсь моторошній почерговості, проте певний їх свідок, нагороджений геніальністю, невтомно, з надією на майбутнє, однак, фіксує той національний негатив так, як це робив Довженко. Який робив саме це.

По Другій світовій один мислитель песимістичного спрямування подав такий афоризм: після Освенціма неможливо писати вірші.

Але ж вірші писали і в Освенцімі...

Довженко звідти. Довженко – свідок нечуваних національних катастроф. А проте він не лише не дистанціювався від них – він їх у найширшому значенні «екранізував»

Його передвоєнна «пенталогія» («Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Іван», «Щорс») – які вже там «агітки»... Тепер уже очевидна їхня художня архітектура, рішуче далека від тієї кон'юнктури, що її нова кінодогматика вперто приписує Довженкові. Перед нами – унікальна в усьому світовому просторі кінематографічна не те що «двозначність», а двоїстість.

Кожний із цих фільмів – картина нечуваного за своєю енергетикою національного пориву, а по тому – страшна його кода.

Загибель. Співвітчизники вбивають одне одного. Десь за екраном смерть уже не індивідуальна, а родова. І в цих фільмах, і в «Аерограді»...

Щоденник, хай пізнішого часу, але, якщо можна так висловитися, з лютою достеменністю пояснює й прояснює цю «двоїстість» «Агітки»?! Щоденник подає десятки – сотні – ба навіть тисячі мізансцен тієї національної руйнації! А особливо у зображенні «власної» катастрофи мистця 1943–1944 років – як насправді метонімії руйнації всеукраїнської. По війні, спроба ніби повторити «Івана» в індустріальних декораціях ще більш грандіозних, – але вже і в тих спробах ледь чутні катастрофальні сигнали того, що по тому, рівно через трид-

цять років по смерті художника, опинилося вже зовсім посередині національної долі. «Жителі приреченого міста – це із перших же нотаток довкола задуму «Поєми про море».

І – разом з тим: безвідмовна сугестивність цієї, здавалося б, цілком, до останнього рядка імпровізаційної прози. Безвідмовна її естетика, навдивовижу точні слова, візуальний, «передкінематографічний» блискіт у доборі, довершеність ніби недовершеного і незавершеного...

Література не просто високого класу, а – велика література. Якийсь унікальний шанс українського письменства, на жаль, безжально сконфіскований у нього знавіснілою історією.

Словом, геніальність у просторі, де ніби все і руйнується безперестанку, зазнає безнастанної ерозії. Але геніальність залишається.

Таке у світовому мистецькому обігу зустрічається зовсім нечасто.

«Хай живе життя!» – закінчив свою прокламацію до німецьких вояк-загарбників Олександр Довженко.

Від своїх перших художницьких спроб до останніх режисерських і письменницьких жестів він, отже, творив дивовижні образи життя всупереч смерті, що тут розгулялася як ніде в світі...

Можна говорити про свого роду антропологію Довженка – і в його творчості, і в його біографії: героїчне намагання людини поновлювати живе там, де ніби вже повсюдно облаштувався деспотизм мертвого. Але – «хай живе життя».

Щоденникові записи – 1939–1956 – багатоцінний документ цієї антропології.

Належить подякувати українським і російським ентузіастам, які нарешті видали цей документ, повернули його в живе життя.

Вадим СКУРАТІВСЬКИЙ