

С. В. ТРИМБАЧ*

**ЩОДЕННИК ОЛЕКСАНДРА
ДОВЖЕНКА:
КРИЗИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ**

“Олександр Довженко. Щоденникові записи. 1939–1956”. – Харків: Фоліо, 2013. Видання підготовлено в рамках Федеральної цільової програми “Культура Росії 2006–2011 рр.”. Федеральне архівне агентство Російської Федерації, Російський державний архів літератури і мистецтва (РДАЛМ), Державна архівна служба України, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Упорядники В. В. Забродін, Є. Я. Марголіт. Підготовка тексту В. В. Забродіна, А. Л. Євстигнєєвої (російський текст), О. Є. Чугунової, С. В. Тримбача (український текст). Науковий коментар: В. В. Забродін, Є. Я. Марголіт. Вступні статті Т. М. Горяєвої, А. Л. Євстигнєєвої, Є. Я. Марголіта, С. В. Тримбача.

Видання щоденників Олександра Довженка є першим науковим виданням як самих щоденникових записів митця, так і Довженкових творів узагалі. Досі чогось подібного не траплялося, попри те, що уперше доволі об’ємне відтворення щоденника відбулося ще в середині 1960-х років у 5-му томі творів Довженка¹. Затим були перевидання, з невеликими змінами і доповненнями, в 1970-х і 80-х. Причому всі записи поділялись на дві частини – одні як записні книжки, інші – як власне



* Тримбач Сергій Васильович – голова Національної спілки кінематографістів України, доктор мистецтвознавства, президент Асоціації кінокритиків України, лауреат Державної премії України ім. О. Довженка, кінознавець, історик кіно, член Громадської ради Укрдержархіву.

щоденникові. Найповніше дотепер видання було здійснено Олександром Підсухою 1990 р., уже без такого поділу². При цьому упорядник стверджував, що це “повний текст щоденникових записів (1941–1956)”, пояснюючи головний принцип: записи “в хронологічному порядку об’єднані в один твір під загальною назвою “Щоденник”³.

Підсуха вважав ту публікацію повною, оскільки так його інформувала сама Юлія Іполитівна Солнцева, вдова Довженка. Вона, як відомо, мало кому довіряла роботу з Довженківським архівом. Серед небагатьох – блискучому кінознавцеві, львів’янину-киянину, а потім багатолітньому співробітнику журналу “Искусство кино” Юхиму Левіну. З українців – директору Музею кіностудії імені О. Довженка Тетяні Дерев’янку та Підсусі. Останньому благоволив сам Довженко.

Відомо, що всі нездані в Центральний державний архів літератури і мистецтв (нині РДАЛМ) матеріали Солнцева зберігала в сейфі, у себе в квартирі на Кутузовському проспекті. Про це не раз розповідала Тетяна Дерев’янку (на жаль, тільки в усній формі). Неодноразово вони разом із Солнцевою систематизували те, що знаходилось в сейфі. Зокрема, сортували записи за персоналіями. Так утворились папки, з котрих Дерев’янку особливо запам’ятались дві: “Сталін” і “Берія”. Після смерті Солнцевої (в жовтні 1989-го) все її майно, з архівом включно, опинилось в руках її правонаступниці Ірини Петрової. Автор цих рядків разом з Дерев’янкою і Левіним спробували з’ясувати долю тих папок. Виявилось, нічого немає. Хоча в фонді № 2081 РДАЛМ є три одиниці зберігання, пов’язані зі Сталіним, дві з яких донедавна були закритими. Закритим був і увесь текст щоденника – бо такою була воля Солнцевої, яка побажала, аби упродовж 50 літ (відлік від 1959-го) ніхто не міг користуватися доволі великою частиною архівних матеріалів. Ті щоденникові записи, які друкувалися, видавалися особисто Солнцевою або за її вказівкою. Відтак після її смерті ні про які нові публікації не йшлося – до 2009–2010 років.

Попередні публікації починались із записів 1943-го або 1941-го (так було у виданні 1990 року). Чи були записи щоденникового характеру у 1920–1930-ті, неясно. Лишень одного разу Солнцева обмовилась про це. Розповідаючи про роботу над фільмом “Земля”, вона оповіла: “У мене зберігаються його (Довженка. – С. Т.) щоденникові записи по фільму. Однак не хочу їх поки що друкувати, як і багато чого іншого”⁴.

Дерев’янку надрукувала⁵ ті самі Довженкові записи, які стосуються роботи над “Землею”. У фондах музею кіностудії імені Довженка збереглося кілька сторінок щоденника, переписані рукою публікатора. При підготовці щоденника до друку працівники РДАЛМ нічого подібного у фонді № 2081 не виявили. Так само, як й інших записів 1920–30-х років (за винятком кількох довоєнних записів 1939–1941 рр., які уперше публікуються у виданні 2013 р.).

Що ж до записів 1940-х Підсуха, зокрема, пише: опісля засідання в ЦК ВКП(б) за участі Сталіна, де кіноповість “Україна в огні” була піддана жорстокій критиці, “як розказує дружина митця, Олександр Петрович знищив три записні книжки”⁶. Доля інших рукописів щоденникового характеру могла бути подібною. Над Довженком не раз збирались хмари – і на початку 1930-х, і в 1937-му. Неважко уявити, що у подібних випадках свідчення про неблагонадійність кидались у вогонь. Ну і, напевно, щось загинуло у покинутій Довженком і Солнцевою київській квартирі під час німецької окупації 1941–1943 років.

Робота над книгою була непростою. Передусім тому, що у Довженка немає хронологічно послідовної системи записів. Він одночасно робив записи в різних блокнотах і зошитах, а деякі думки і начерки записував на окремих аркушах, не вказуючи дати. Постає питання про те, як все це публікувати. Подавати так, як воно є у самого автора? Чи змонтувати записи, керуючись принципом хронологічної послідовності?

Є, нарешті, ще один спосіб – виявити логіку (як внутрішню, так і зовнішню) записів і вибудувати їх відповідним чином. Адепти такого підходу вказували на позитивний, з їх точки зору, досвід першого українського видання в останньому томі п’ятитомного зібрання творів 1964–66 років. Там записи розподілено на три великих блоки: записи воєнних літ із трьох записних книжок (1942–1943), матеріали до “Поєми про море” (1952–1956) і те, що кваліфікувалось як власне щоденник: записи несистемного, нерідко дуже особистого характеру. Перевагою такого підходу є те, що читач має можливість простежити роботу автора над різним життєвим, світоглядним матеріалом. Творча лабораторія митця стає виразнішою.

У підсумку упорядники обрали інший шлях. Щоденник публікується у тій послідовності, у тому вигляді, в якому він складався у самого автора. Починається з першого зошита і закінчується останнім. Так, при цьому зберігається часовий паралелізм записів, що ускладнює знайомство з ними. Однак усувається втручання публікаторів, бо ж їх воля, їх точка зору в процесі монтажу давала би про себе знати. А так ми можемо стежити за живою, природною послідовністю записів і, за бажанням, самі вибудовувати їх в хронологічній послідовності.

Нагадаю, що дотеперішні публікації не мали скільки-небудь зрозуміло виписаних коментарів з приводу мови оригіналу. І український, і російський варіанти були значною мірою очищені від мовно-стильових вольностей, редактура старанно чепурила їх (особливо український). Беручись до роботи, публікатори вирішили оприлюднити рукопис в авторському її “виконанні”. Читач уперше зможе прочитати текст у тому вигляді, як писав Довженко. Зрозуміло, був він людиною двомовною, і в щоденникових записах почасти зустрічаються місця, де перша половина фрази написана українською, а друга – російською. Окрім

того, записи українською далеко не завжди узгоджуються з нормами сучасної літературної мови. Навіть записи 1950-х зберігають сліди правопису попередніх епох – так званого “Скрипниківського правопису”, скажімо.

Основою публікації стали рукописи, що зберігаються в особистому фонді Довженка (№ 2081) в РДАЛІМ. Усього в фонді понад дві з половиною тисячі одиниць зберігання. Комплектування архіву почалось ще 1953 року, коли було отримано принципову згоду на передачу документів тоді ще в ЦДАЛІМ СРСР. Та тільки після смерті режисера, уже в 1959-му, почалось послідовне наповнення персонального архівного фонду. Однією з умов надання Солнцевою архівних матеріалів для зберігання було закриття значної їхньої частини для стороннього ока на 50 років, що загалом є звичною практикою. У своїй заяві до керівництва архіву Солнцева написала дослівно так:

“Я передаю архив Александра Довженко на постоянное государственное хранение в ЦГАЛИ СССР безвозмездно, но при соответствующих условиях:

1. Материалы архива будут мною передаваться в течение 5–6 лет.
2. Часть материалов будет сдана на совершенно закрытое хранение сроком на пятьдесят лет.
3. Часть материалов, которые готовятся к публикации, я прошу не выдавать для работы до их опубликования мною.
4. Многие материалы архива я передаю на условии предоставления мне машинописных копий или фотокопий.
5. В случае необходимости я прошу выдавать мне на определенный срок материалы из передаваемого мною архива”⁷.

Офіційна відповідь архіву датується 9 квітня 1959 року. “Все поставленные Вами условия, – сповіщав Солнцевої начальник ЦДАЛІМ Н. Родіонов, – передачі матеріалів личного архива А. П. Довженко для ЦГАЛИ СССР приемлемы. Материалы, закрытые Вами, будут помещены на специальное хранение по отдельной описи. Материалы, подготовленные Вами к печати, будут выдаваться только Вам или лицам, Вами уполномоченными. Машинописные копии и фотокопии с материалов, необходимых Вам для работы, будут изготовляться по истечении некоторого времени после получения материалов архивом” (Архів Музею кіностудії імені О. Довженка).

Отже, 50-літній термін – принаймні для більшої частини архіву – спливає 2009 року. Хоча закрита частина є описаною і відтак дослідники можуть скласти хоча би попереднє уявлення про те, на що можна розраховувати в майбутньому. Можливе знайомство із щоденниковими записами було обмежене в часі уже за першим описом (тобто першого подання архівних матеріалів). Йдеться про записні книжки (вони ж щоденники) – РДАЛІМ, оп. 1, од. зб. 583-643. Одиниця зберігання № 583

являє собою “Листы из записных книжек с набросками тем и сцен для сценариев, пьес, рассказов, выступлений и др., на рус. и укр. языках”, датування яких – 1939–1950-ті роки, об’єм 81 аркуш. Усі попередні публікації тексту щоденника починалися від 1941 року, і саме таким було рішення самої Солнцевої.

За описом № 2 “засекречено” матеріали за №№ 97-99, так само це записні книжки. В описі № 3 було утаємничено “Воспоминания о встречах с И. В. Сталиным” та “Записи дневникового характера” (од. зб. № 113), а також записи “К вопросу о строительстве новых сел по берегам Днепровского водохранилища и будущего южного канала. Докладные записки. Черновой автограф”, датовані 31.XII.1954 р. (од. зб. 115); що там могло бути такого “секретного” з’ясується пізніше. Було закрито й чималу кількість листів. Зокрема, М. С. Хрущову – чернетки (5.06.1943 – 8.05.1954), 3 листи, 3 аркуші (од. зб. 146). Утаємничено й “Свидетельство о браке А. П. Довженко с Ю. И. Солнцевой в 1928 г.”, що є цікавим, оскільки відомо: офіційна реєстрація їх шлюбу відбулася тільки 1955 року. Закрито й листи самої Солнцевої – можливо, що там є послання і до Довженка. До секретних віднесено й “Материалы к биографии Н. П. Солнцевой (матери): свидетельство о венчании, пенсионное удостоверение, членские билеты (од. зб. 589). Чи, скажімо, “Телеграмма Довженко-Дудко П. П. (сестры) Ткаченко В. Д. 4.01.1958 р. (од. зб. 587). Виходить, що Довженкова сестра сама (а чи ж під тиском Солнцевої, яка вочевидь контролювала процес взаємин з київською поетесою – з нею Довженко листувався від початку 1950-х – навіть по смерті чоловіка) передала ту телеграму братовій удові. Словом, інформацію інтимного, особистісного характеру було заведено в тінь – бодай і минушу.

Таким чином, публікатори зробили перший крок до повного наукового видання творів Довженка (йдеться не тільки про твори літературні, а й малярські та власне фільмові, що так само надаються нині до коментування та інших засобів оприлюднення в науковому дискурсі).

Робота з ґрунтовного осмислення Щоденникових записів у новій цілокупності попереду. Спробуймо зробити бодай перші спостереження.

Головне з них – в інтимних записах, якими і є щоденник, Довженко відчувається частиною єдиного народного, родового тіла. Ситуація апокаліптична – а саме так її інтерпретує автор – ще більше покликується до того. “Народ український загине в цій війні, товариші патетики (...) Народ наш загине... Гине...”⁸. І процес загибелі почався не з вступом німецьких військ в Україну. “Не останеться навіть могил; нікому великі насипати – малі душі. Не останеться його споруд архітектурних – їх майже знищено уже давно. А зараз і до краю. Ні малярства, ні письма. Бо й музеї розбито чи розкрадено мерзотниками, з’їдено шашелем, що точив душу народну століття”⁹.

Народ деморалізований і демобілізований, він завис над смертельним урвищем. Хто допоможе йому? Тільки митець, з його глибинними інтуїціями і з його здатністю національного Пророка говорити народу слово Правди і вказувати шлях у майбутнє. Хто ми, українці, у чому наше призначення? – такі питання раз по раз зринають на сторінках щоденника.

І гіркота: міг стати Пророком, а не став. Чому? Упродовж першого року війни Довженко не раз пише про помилковість обраного шляху. І по війні так само гіркота не згасає. “Очень жалею часто, что жизнь свою прожил неправильно. Что мой выбор был ошибочным. Что мне не фильмы бы делать, не сценарии писать, не с актерами возиться (...), а камни бы тесать”¹⁰.

А на самому початку війни Довженко не раз заявляє про наміри полишити кінематограф – як такий, що не здатен порятувати народ, як інструмент в руках можновладців. Слово – ось матеріал, з яким має працювати Пророк. Йдеться про необхідність національної самоідентифікації, що особливо загострюється в часи радикального історичного зламу. Саме це і є центральним сюжетом щоденникових записів, передусім воєнних літ. Як народ порятувати – ось проблема проблем.

Саме в цьому і вбачає свою місію Довженко – порятувати народ свій як рід (нарід) від постійної загрози історичного небуття. Відтак творчість митця прагне вирватися за межі власне художнього. Це – життєтворчість, життєбудівництво у прямому значенні цього слова. Не випадково, до речі, такою активною є його позиція щодо питань містобудівництва – від 1920-х і до самої смерті. Відтак і пошук безсмертя для нього – це не щось, що твориться поза межами власне життя. Це саме життя і є.

Доволі тернистий, а часом просто драматичний шлях Довженка-митця і громадянина багато в чому пояснюється через поняття “творчої поведінки”, колись запропоноване російським письменником Міхаїлом Пришвіним. Йдеться про певний спосіб програмування своєї життєвої, світоглядної позиції, вироблення конкретних стратегій – через діалогічний контакт з актуальними культурними дискурсами. У 1920–30-ті роки, коли йшлося про створення, а чи то пак Відродження (ключовий мислеобраз тієї епохи) України як грандіозного національного проекту (суголосного Шевченковому), Довженко й ідентифікував своє авторське “Я” зі стратегією реалізації того проекту. Завданням було створити візію українського майбутнього, зокрема і через прозирання епічного минулого. Автор виступає як посередник – через залучення особистого, інтимно прогрітого матеріалу, й відтак мало не у кожному персонажеві пізнається силует родинного життя. Таким був механізм ідентифікації з матеріалом, який подавався в русі до майбутнього, нехай і з виразними рисами утопії: недосконалість сучасного життя потребувала радикаль-

ного втручання носіїв істини щодо історичних трансформацій (майже неодмінно – месіанського штибу).

У 1930-ті роки, опісля “благівісного” порятунку Довженка Сталіним, проект “Сонячної України” (в якому позначились, зокрема, сліди відомої концепції Освальда Шпенглера щодо Ренесансу, який гряде зі Сходу) дістає своєрідного “підсвічення” іншим “сонцем”, язичеським за походженням Вождем і Навчителем. Події Другої світової війни, Великої вітчизняної призвели до доволі радикальної зміни авторської стратегії. Довженко ідентифікує себе з народом і, по суті справи, заперечує позитивну роль Держави і її Отця. Це виявилось і в тому ж намірі залишити кінематограф, сферу індустріального продукування мистецьких текстів, і розпочати роботу як письменника, продукувача Слова, котре розуміється як органічний чинник народного життя. Звернення до жанру щоденника стало засобом ідентифікації себе із народним тілом і народним словом, а після конфлікту із Сталіним і його критики кіноповісті “Україна в огні” 1944 року ще й формою приватного протистояння, доволі жорсткого внутрішнього діалогу з владою (попри щоденникові реверанси убік Сталіна).

Одначе у повоєнний період Довженко змушений йти шляхом компромісів з державою та вищими державотворцями. Йому прагнеться долучитися, ідентифікувати себе із носіями стратегій розвитку країни, відтак з’являються задуми й тексти, в яких подано доволі ідилічний образ єднання “партії влади і народу”. Водночас в кіноповістях “Земля” і “Зачарована Десна” знову відчутно опору на особистісний, родинний світ – Україна постає в образі сім’ї, де в кожному персонажеві прозирається історія роду й відтак народу. Майбутнє дістає форму фантасмагорії (начерк сценарію “В глибинах космосу”), майже очищеної від “земного” й “тілесного”.

Довженко лишається втіленням українського митця, якому вдалося здолати тяжіння національного ґрунту й водночас запропонувати привабливі й художньо потужні проекти розвитку народного життя. У ті моменти свого творчого і громадянського життя, коли він втрачав ідентифікацію й віддавався чужим для нього, надто одержавленим (чи “оцерковленим” новим партійним “храмом”) стратегіям, він втрачав й самого себе як особистість. Одначе ж, у підсумку, встояв – і тим запропонував нащадкам своє життя як життє: для наслідування й заперечення, для хвали й хули. Магнетизм його особистості ніяк не слабшає з часом – таким, принаймні, є висновок, що складається на сьогодні.

Щоденник став для Довженка формою щоденної роботи зі словом. Саме щоденник стає для Довженка – у часи потрясінь й опали з боку державних чиновників та багатьох представників радянської інтелігенції головним “знімальним майданчиком”. Саме тут “знімаються”, “фотографуються” і стверджуються його найсокровенніші мислеобрази і

миследіяння. З такого Слова народилась кіноповість “Україна в огні” – як спроба порятунку, як спасительний жест Пророка. Сталін не визнав його у цій іпостасі, однак то вже не мало принципового значення.

А ще щоденник є формою і засобом подолання жадливого розриву між снами і життям як таким. Довженко маніфестує по суті справи первинність життя перед мистецтвом. За допомогою мистецтва, та ще взятого під жорсткий тотальний контроль держави, на життя вплинути важко. Вплинути на життя може тільки саме життя! А точніше, життя, загорнуте в міфологічну обгортку. Життя, що стало історією (історіями!). Чиє життя? А своє власне. Й відтак щоденник є найприродніший засіб реалізації такого розуміння сутності справи. Пророк, яким – ще раз наголосимо на цьому – мислив себе митець, понад усе вірив у те, що його Слово має магичні властивості, і рано чи пізно це дозволить йому пробити стіну, що відгороджує його від Буття. Щоденник – це сира, необроблена картина життя, живі, “непроварені” і не приглушені “соціальним замовленням”, чимось ще думки і почуття. З яких потому і може народитись щось життєствердне.

Саме в щоденнику Довженкові вдається – бодай у Слові – зафіксувати найбільшу українську проблему: проблему ідентифікації, проблему самостояння і самознаходження. В часи, які видавалися “погибіллю всерйоз”, ажнік не історичною чи психологічною умовністю, митець заходився відшукувати саму Україну і українців в історичному та космічному безмірі, посеред жадливої війни на знищення мільйонів людей.

Він зберіг її, Україну. Будемо сподіватися, що Україна не забуде подвиг свого Пророка.

¹ О. Довженко. Твори, т. 1–5. – Київ, 1964–66.

² Олександр Довженко. Україна в огні. Кіноповість, Щоденник. – Київ, 1990.

³ Там само. – С. 5.

⁴ Ю. Солнцева. О Довженко, о времени, о себе. – Радуга. 1997. – № 2. – С. 149.

⁵ Див.: Кіно-Коло. 2000. № 4–5. С. 102–106.

⁶ О. Довженко. Україна в огні. – С. 9.

⁷ Цитую за копією заяви Солнцевої, що знаходиться в архіві музею Національної кіностудії імені О. Довженка).

⁸ Запис 23 травня 1942 року. – О. Довженко. Щоденникові записи. 1939–1956. – С. 151.

⁹ Там само. – С. 152.

¹⁰ 10 жовтня 1954 р., там само. – С. 485.