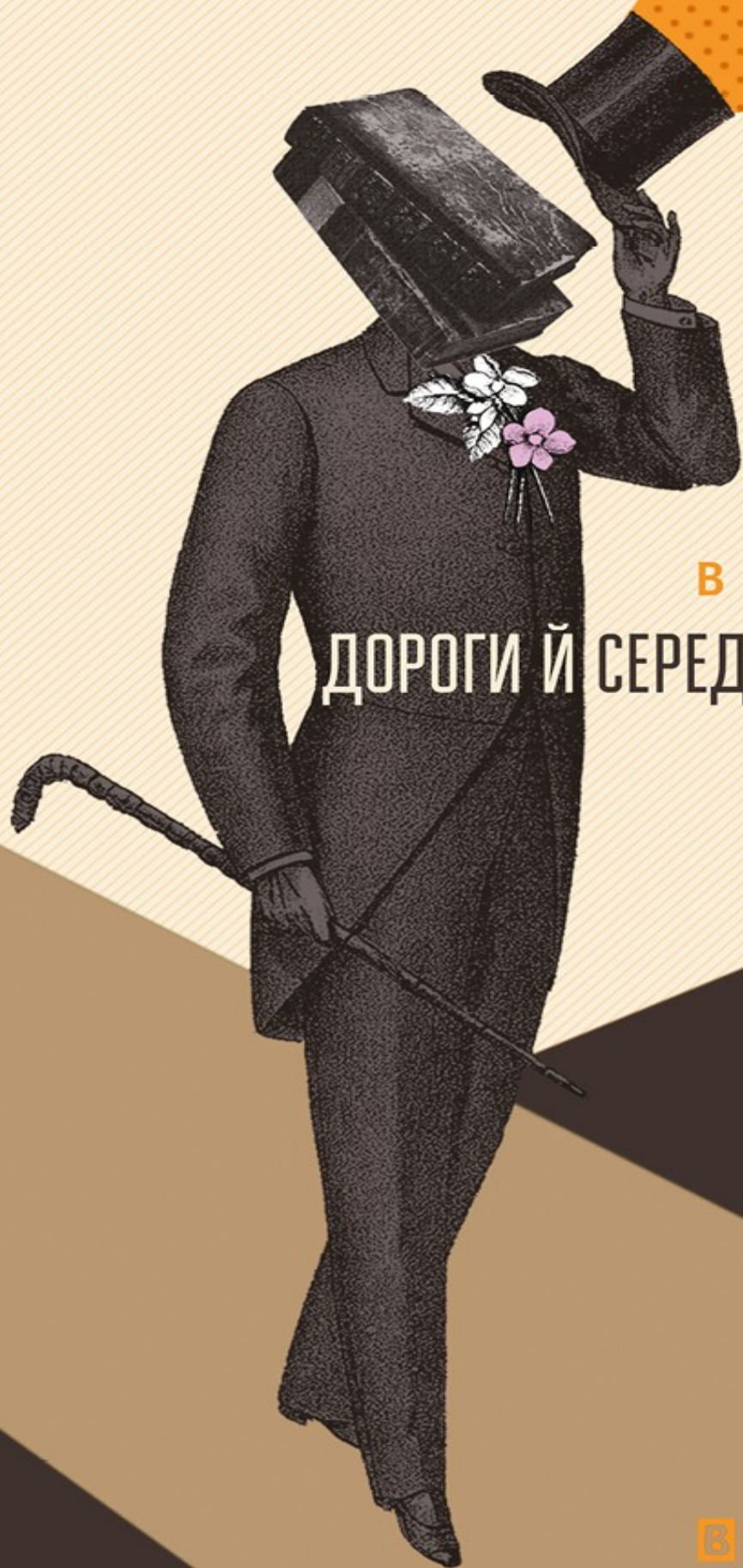


Дороги й середохрестя

Ця книжка — спроба розглянути найцікавіші тенденції й повороти, зміни і зміщення, розломи і зсуви у складному й контроверсійному українському літературному розвитку ХХ–ХХІ століть. Велику увагу відведено автобіографічному дискурсу. Видатний письменник завжди цікавий читачеві не лише своїми текстами, а й біографією, тими аспектами особистого досвіду, які наснажують художній твір, так чи так відбиваються у сюжетах, психології персонажів, навіть в обмовках, шифрах, грі приховування / (напів)відкриття. Мозаїка стилів, шукань, художніх прямунь, творчих біографій розгортається у зверненні до текстів Олександра Довженка, Миколи Бажана, Майка Йогансена, Юрія Косача, Оксани Забужко, Сергія Жадана. Попри те, що саме міжгенераційні конфлікти й рухають мистецький розвиток, бунтівливі діти все ж багато чим завдячують своїм «літературним батькам». Бо від традиції конче треба втікати, але ніколи не можна втекти.



В і р а А г е є в а

ДОРОГИ Й СЕРЕДОХРЕСТЯ

Анотація

Ця книжка — спроба розглянути найцікавіші тенденції й повороти, зміни і зміщення, розломи і зсуви у складному й контроверсійному українському літературному розвитку XX–XXI століть. Велику увагу відведено автобіографічному дискурсу. Видатний письменник завжди цікавий читачеві не лише своїми текстами, а й біографією, тими аспектами особистого досвіду, які наснажують художній твір, так чи так відбиваються у сюжетах, психології персонажів, навіть в обмовках, шифрах, грі приховування / (напів)відкриття. Мозаїка стилів, шукань, художніх прямувань, творчих біографій розгортається у зверненні до текстів Олександра Довженка, Миколи Бажана, Майка Йогансена, Юрія Косача, Оксани Забужко, Сергія Жадана. Попри те, що саме міжгенераційні конфлікти й рухають мистецький розвиток, бунтівливі діти все ж багато чим завдячують своїм «літературним батькам». Бо від традиції конче треба втікати, але ніколи не можна втекти.

ISBN 978-617-679-229-1

Віра Агєєва © текст, 2016

Тетяна Омельченко © обкладинка, 2016

Видавництво Старого Лева © 2016

I. Класики Високого Відродження

«Я» і романтика: розпуття Олександра Довженка

Біографію Олександра Довженка можна писати як історію мистецького самоствердження за найнесприятливіших обставин: свобода вибору була вкрай обмеженою, нагляд видавався всеохопним, а від конкретної особистості нестак і багато ніби залежало. А проте життєписи найвидатніших українських митців першої половини ХХ століття засвідчують, що моделі достосування до тоталітарного соціуму кожен розробляв по-своєму і що в кінцевому підсумку творче самоздійснення (здебільшого неповне, усічене, порівняно зі сподіваннями, породженими блискучим дебютом, хай то будуть «Сонячні кларнети», «Звенигора» чи «Дівчина з ведмедиком»!) залежало від чуття *свободи*, перш за все навіть не житейської, суспільної, а внутрішньої, свободи думати і писати. Виглядає, що поетам велося трохи легше, аніж прозаїкам чи драматургам: поодинокі добрі вірші майстрів у кожній збірці майже контрабандно з'являлися поряд із соцреалістичними паротягами, тоді як роман, п'єса чи кіносценарій не могли постати не лише з огляду на цензуру, а й з причин концептуальних, адже тут ішлося не про фіксацію миттєвого переживання, настрою, а про філософське й психологічне осягнення епохи, яке попросту паралізувалося рамками соціалістичного реалізму.

Покоління, до якого належав Довженко, уже намагалися цілковито підставово називати петлюрівським, уенерівським, воно формувалося й дорослішало на хвилі піднесення національних визвольних змагань. У радянській автобіографії

славетний кінорежисер покійно й скрушно самознищувався, твердячи, що, мовляв, «увійшов у революцію не тими дверима»[1] (схожою фразеологією послуговувалися його найвидатніші ровесники, згадати хоча б, як журився в мемуарній «Мандрівці в молодість» Максим Рильський, бо в юності робив вибір, не маючи «ані сейсмографа, ні доброї антени», щоб розпізнати велич радянської дійсності). Щодо 23-річного Сашка Довженка, то він виборював Україну зі зброєю в руках, добровольцем петлюрівського війська. Цей вибір визначався, очевидно, ще в дитинстві, родинним оточенням (принаймні поодинокі натяки знайдемо і в «Зачарованій Десні», і в щоденнику), а згодом самою атмосферою 1917 року, пафосом велелюдних київських маніфестацій. Автобіографічна кіноповість засвідчує травматичну складність осягнення національно-культурної ідентичності — і тому золотий гомін українського відродження сприймався як обіцянка миттєвого зцілення. У контексті постсталінських 50-х і обнадійливо-ліберальних ніби 60-х неймовірно актуально звучав діалог, переказаний простосердним оповідачем-дитиною:

— Тату!

— Що, синку?

— Що там за люди пливуть?

— То здалека. Орловські. Руські люди, з Росії пливуть.

— А ми хто? Ми хіба не руські?

— Ні, ми не руські.

— А які ж ми, тату? Хто ми?

— А хто там нас знає, — якимось журливо проказує мені батько. — Прості ми люди, синку... Хахли, ті, що хліб обробляють. Сказати би, мужики ми... Да... Ой-ой-ой... мужики, й квит. Колись козаки, кажуть, були, а зараз тільки звання зосталось.

(До того ж ці розмови, зафіксовані чіпкою хлопчачою пам'яттю, майже дослівно відтворені потім і в щоденнику: батько «не знав, до якого народу він належав, як не знали і всі, з ким він дружив, з ким працював до революції. Руські люди, проте, в його були окремі. По Десні сплавляли плоти з Орловщини.

— То руські.

— А ми які? — питали ми, тоді ще малі діти.

— Ми які? — перепитував батько, не знавши, що одповісти, але смутно почуваючи якусь важку і прикру пелену на своїх очах. — Ми мужики... Хлібороби ми, прості собі люди, одним словом, мужики й квіт.

Ми примовкали. Мовчав далі й батько. Він міг би для нашої національної свідомості додати, що ми “хохли”, але він не любив сього образливого слова. [...] Ми були єдиним народом в Європі, не знавши, хто він.»[2])

А вже перший вихід «у люди», контакт з владою обернувся принизливою й брутальною демонстрацією упослідженості всього рідного, звичного, свого — і відкрив існування чужої, ворожої реальності, на яку не можна не зважати. Учитель видався майбутньому першокласнику «паном», і мовою він послуговувався таки панською:

— Это твой? — спитав він батька, зиркнувши на мене з-під окулярів утомленими очима.

— Так, звиніть, се мій хлопець, чи, сказати б, ребятынок меншенький, — відповів батько тихим чужим голосом, смиренным, як у церкві.

— А как зовут?

— Сашко.

— Тебя не спрашиваю. Пускай сам ответит, — сказав тоном слідчого учитель і знову прохромив мене своїм сірим оком.

Я мовчав. Навіть батько, і той якось трохи злякався.

— Ну?

Я вчепився одною рукою в батькові штани [...]

— Сашко, — прошелестів я.

— Александр! — гукнув учитель і невдоволено глянув на батька. Потім знов перевів на мене очі і задав мені найбезглуздіше і найдурніше запитання, яке тільки міг придумати народний учитель:

— А как зовут твоего отца?

— Батько.

— Знаю, что батько. Зовут как?!

[...]

— Не развитый! — промовив нерозумний учитель. Ми з батьком пішли геть.

Це був голос влади як такої, хоч і йдеться про наймізернішого її представника. Ті самі застрашливо-зверхні, тільки що стократ грізніші, інтонації звучатимуть за кілька десятиліть з уст, скажімо, Лаврентія Берії, котрий на засіданні сталінського Політбюро вимагав «вправить Довженке мозги». До того ж тут ідеться про подвійну, а відтак особливо тяжку травму, бо дитина стає свідком приниження свого батька.

Стратегія Довженкового автобіографічного письма особливо цікава у зв'язку з тим, що як митець він повсякчас намагався вибудувувати альтернативний сценарій, давати змогу своїм автобіографічним персонажам зробити інакший вибір, аніж зробив сам автор. Первинні психологічні травми, спричинені втратою ідентичності, від якої зосталося, отже, тільки «званіє», поглибилися після національної катастрофи 1919 року, арешту й потреби повсякчас доводити свою лояльність щодо неприйнятного режиму. Весь радянський міф Довженка — романтичного співця соціалізму, розпадається вдрузки у навітленні епізодів його реальної біографії.

Маємо сенсаційну «справу № 112» Надзвичайної комісії Волинської губернії від 27 грудня 1919 року: «Орловский В. Г., Довженко А. П., Кучеришко О. А. поступили добровольно в Петлюровскую Армию Украинской Народной Республики и выступили активно с оружием в руках против Советской власти, причем при аресте у них были обнаружены подложные документы, свидетельствующие о том, что они явились на территорию Советской Республики для того, чтобы проживать нелегально. А ввиду того, что они перешли на территорию Советской Республики после окончательного разгрома остатков Петлюровской Армии, поляков Красной Армией и в установленный срок появились не в советском учреждении для регистрации, признать их врагами Рабоче-Крестьянского правительства, перебравшимися с неизвестными целями, и заключить их в Концентрационный лагерь. Но ввиду запроса о них Губнаркома Коммунистов-Боротьбистов приговор до выяснения существа вопроса в исполнение не приводит»[3].

Довженко, схоже, служив у тому самому «курені чорних гайдамаків, що брали участь у штурмі київського Арсеналу» в січні 1918 року[4]. Фотографія у шапці зі шаликом висіла у сосницькій батьківській хаті, про що не забарився повідомити органам стараний інформатор. Згодом фото нібито якийсь час зберігалось у Національній кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка. Спогади Олександра Грищенка, процитовані 20 лютого 2013 року на сайті «Відомо», продовжують сюжет зі «справою № 112»: «Полк Примакова несподівано захопив Житомир. Петлюрівці відступили. Наша партія боротьбистів, до якої я належав, вийшла з підпілля і почала діяти. Я став працювати в губнаросвіті. Одночасно отримав партійне доручення: мене призначили інспектором РСІ (робітничо-селянської інспекції). У той час РСІ мала великі повноваження. Мені видали в ревкомі мандат і запропонували

негайно проінспектувати в'язницю. Потім мене запросили на розмову лідери нашої партії: Блакитний, Шумський і Гнат Михайличенко. Я зрозумів, що це за їх клопотанням дісталися мені такі високі повноваження. Запам'яталися слова Василя Блакитного: “Товариш Грищенко, просимо тебе з серйозністю поставитися до свого завдання. Нам відомо, що цієї ночі мають бути розстріляні представники української інтелігенції, які служили у Петлюри. Будьте уважні і прискіпливі, щоб не загинули потрібні для України люди”. З такими установками я пішов перевіряти в'язницю. Там супроводжував мене сам начальник тюрми, вчорашній “пролетар”. Ось ми підійшли до першої камери смертників і зупинилися. Начальник в'язниці заглянув у свою папку і тихо сказав: “Тут дожидає своєї кулі петлюрівський комісар Довженко. Велика у них шишка. Викладав в петлюрівській школі якийсь предмет”. Грищенко продовжує: “Мене вразила поведінка людини, яку засудили до страти і яку вночі повинні розстріляти”. “Його треба за будь-що врятувати”, — подумалося мені, і я спокійно сказав: — Вибачте, але мені хотілося б поговорити з вами. Я вчитель за фахом, а ви, здається, теж педагог. [...] Довженко зреагував на це — швидко повернув голову і пильно подивився мені в очі. Тому сів, оперся руками об нари й сказав: “Будь ласка”. Тепер я міг розглянути цю людину, яка по-справжньому хвилювала мене. Чим? Так, мужність, презирство до смерті. Але його очі випромінювали глибинний розум, а його чоло — навіть тут, у напівтемній камері — здається, так і сяяло мудрістю. Мені на пам'ять несподівано прийшло слово: “Пророк!” Я подумав із жахом: “І його мали розстріляти?!”. А вголос я запитав: “Що викладали ви в школі старшин?” — “Історію України та естетику”». Грищенко запропонував в'язневі роботу і таким чином урятував від розстрілу.

Доля Олександра Довженка — це ще один варіант питомої для української історії ситуації генія, народженого в селянській хаті, а відтак приреченого на неймовірні складнощі творчого самоздійснення. Архетипним у цьому ряду постає життєпис Тараса Шевченка, а вже у ХХ столітті, на тлі модерних декорацій, відбувалося художницьке становлення Павла Тичини, Олександра Довженка, Катерини Білокур... У «Зачарованій Десні» вплив історично значущої культурної моделі виразно помітний. Оповідач малює цілковито згармонізований, майже утопічний світ поза соціумом, зелений, розмаїто завітчаний яблуневий рай, з якого майбутній митець виносить уявлення про красу й добро. У згоді з архетипним сюжетом наголошено на вбогості, аскетизмі побуту, відданості хліборобській праці. Між тим зі спогадів і щоденника знаємо, що сім'я доробилася якогось достатку, а стосунки в ній були небезконфліктними... (Уже в 40-х на сторінках щоденника з'являться гіркі рефлексії про пияцтво батька, лінощі діда, господарські втрати й негаразди, повсякчасну «домову війну» батька з матір'ю. «Далекі літа дитячі виринають з тьми часу, і багато дечого з'ясовується в справжній своїй суті — і батьківські запої, і лайки, і бійки, і п'янський увесь отой нелад, ота відсутність святої тиші, що позначила нашу хату, і смуток, і темне відьомство, і прокльони дітей, і много іншого зла, яким мов притавровані були мої батьки і дід».[5])

У Сосницькому оточенні не знайшлося жодного проводиря чи магічного помічника: «в науку» йти не було до кого. Та й далі з освітою не складалося, адже в Глухівському учительському інституті, куди батько послав хлопця, продавши («відкрояв від серця» — сказано в «Автобіографії») через втрачену стипендію десятину землі, — жертва неабияка! — готували обрусителів краю, от власне що клонували вчителів-чиновників, на зразок того колоритно представленого в «Зачарованій Десні»

прозорливця, що при вступі до школи визнав малого Сашка «неразвітим». (В «Автобіографії», до речі, згадано про вісімнадцять карбованців, які доплачували вчителям «за обрусіння краю»). Тож почуття меншовартості від усвідомлення приналежності до нації хохлів-мужиків, котрі назавжди втратили колишню козацьку славу і прирекли своїх талановитих нащадків шукати місце в чужомовних імперських елітах, мусило в студентські роки тільки поглибитися. Аура гетьманської столиці в провінційному містечку все ж якось відчувалася, принаймні ще стояли церкви, з немалими клопотами й зусиллями (міцно будували пращури!) висаджені в повітря аж у другій половині ХХ століття. Навіть у підрадянській «Автобіографії» згадано, що всупереч офіційним настановам інститутська молодь читала «українські книжки»: «Це був “Літературно-науковий вісник” і газета “Нова Рада”, що видавалися, здається, у Львові і читалися у нас потай від педагогів як щось рідне, але заборонене» (I, 21). Довженко суто стильовими засобами намагається применшити значення читаної наївними, мовляв, молодими людьми «неправильної» з погляду радянського цензора періодики; думаю, і назви «Ради», яка виходила від 1906 до літа 1914 року і якою захоплювався глухівський студент, та «Нової Ради», посталої вже у часи УНР, він сплутує свідомо, аби акцентувати на нетривалості шкідливих ідейних впливів. Між тим це важливе особисте свідчення про вплив чикаленківської газети, навколо якої формувалося середовище майбутніх творців української держави; і то, як бачимо, йдеться не лише про майбутніх лідерів УНР, згуртованих навколо редакції, але й про ширші кола національно свідомої інтелігенції. (Схожа стильова гра як функція внутрішнього редактора виявляється і в твердженні, що й 1917 року через «відсутність нормальної, здорової політичної освіти» «про комунізм я нічого не знав, і якби мене спитали

тоді, хто такий Маркс, я відповів би, що це, мабуть, видавець різних книжок» (I, 23). Остання фраза, до речі, алюзійна щодо новели Хвильового «Заулок», героїня якої нечітко розрізняла Маркса-видавця і Маркса-автора.)

По закінченні інституту перед молодим педагогом слався уторований поколіннями шлях. Адже чимало наших класиків ХІХ віку займалися писанням як таким собі екстравагантним — хоч і не завжди цілковито безпечним — хобі. Пантелеймон Куліш багато років працює як державний службовець; Панас Рудченко здобуває в Полтаві високий чин дійсного статського радника; Іван Тобілевич успішно торує кар'єру в Єлисаветградському поліційному управлінні (внаслідок його звільнення, як писав Іван Франко, «Росія стратила поліційного пристава, Україна зискала Карпенка-Карого»); Михайло Коцюбинський скніє в Чернігівському статистичному бюро... Чи не найпоширенішим варіантом «легалізації» літератора було якраз учителювання: Костомаров, Глібов, Нечуй-Левицький, а вже при початку нового віку — Зеров, Рильський, Тичина... Творчості віддавався хіба вільний від основного заняття час. До того ж вона була напівзабороненою, переслідуваною — звідси ореол мученика за ідею, народного заступника, бунтаря. Де вже там дбати досконалість форми, коли адресатом, ідеальним реципієнтом за визначенням вважався напівграмотний селянин. Як і багатьом його ровесникам, революція відкрила Довженкові неймовірні, тим паче порівняно з його житомирським учительським побутуванням, перспективи, усі ті можливості, що з'являються лише в національній державі, а не в змаргіналізованій колоніальній культурі. Дружина згадувала про особливу наснаженість літа 17-го року: «...пам'ятаю, побачила я його на вулиці — окриленого, радісно збудженого. Він швидко кудись біг, і, не зупиняючись, змахнув рукою, і захоплено вигукнув: “Почалося!” [...] Шукаю його очима...

І враз ніби електрична іскра пронизує серце — він на трибуні, обличчя його натхненне й бліде... Вітер куйовдить волосся... Зім'ятий кашкет затиснуто в руці, й широкі жести цією рукою роблять його постать ще більш сильною, мужньою... Схвильовано й палко звучить голос...»[6]. У Сосниці, де син-студент провів літо 1917-го, набираючись сил після складної хірургічної операції, також вирували мітинги, палкі розмови й зібрання. Петро Семенович Довженко став одним із активістів Української Автокефальної Православної Церкви. (До речі, саме на Чернігівщині цей рух був майже щонайпотужнішим.) Діячів УАПЦ в 30-ті роки винищили достоту всіх, відбувалася цілеспрямована енкавееєсівська зачистка, і тільки синів авторитет урятував батька. Один з інформаторів, як знаємо зі справи-формуляра, розповідав органам про телеграму з Харкова, яка вберегла Петра Семеновича від репресій. Добродій згадував (утім, хтозна, чи можна йому аж так вірити, бо зрозуміло ж, що зі шкіри ліз, вислужуючись) і про антирадянську діяльність Довженка-батька.

За характером Довженко — лідер (кіношні колеги згодом незрідка називали свого режисера деспотом), наділений величезною енергією діяч, і він хоче творити історію зі зброєю в руках. Розповіді про уенерівський період його біографії — вимушено плутані, уривчасті, закамouflьовані, проте все ж знаємо, що з військами Директорії він відступає до останньої тимчасової столиці Кам'янця-Подільського, аби на цій болючій межі, у безвиході програного збройного протистояння постати перед дилемою: зостатися з переможеними й покинути Україну чи спробувати співіснувати з господарями становища. Це був складний і трагічний вибір цілого покоління, підстави й спонуки конкретних індивідуальних рішень нам відомі навіть і сьогодні дуже поверхово, бо самі історичні обставини вимагали утаємничення й мовчання. Врешті, тут важила не

лише ідеологія, не лише колір прапора, адже соціальні й національно-державницькі акценти не так просто було розвести й відокремити. Трагедію розколотого «я» наша література 20-х років — до її честі! — проаналізувала прискіпливо й сповідально глибоко, і розгортання однієї з найважливіших світоглядних та психологічних колізій епохи дало такі вершинні твори як «Я (Романтика)» Миколи Хвильового й «Патетична соната» Миколи Куліша. Слід згадати в цьому ряду й «Смерть» Бориса Антоненка-Давидовича і безпосередньо (чи безвихідно?) розгублене Сосюріне:

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

(«Звенигора» й «Арсенал» також застановляються над цією межовою ситуацією, тільки й політичні, і психологічні акценти у Довженка інакші, аніж у Куліша й Хвильового.) Йдеться про драматичну неможливість (чи про непомірно високу ціну) вибору в тому сенсі, що під який би прапор не стати, до якої б партії не приєднатися, глобальної кризи це водночас не розв'язує і пожадана цілісність не здобувається. Павло Тичина в якийсь момент відмовився вибирати між різними політичними ідеологіями й закликав приєднатися «до партії, де на людину дивляться як на скарб світовий і де всі, як один, проти кари на смерть».

1919 року в Кам'янці-Подільському разом із Сашком Довженком вибирали між Сходом і Заходом багато українських вояків, з-поміж них і майбутні відомі письменники, художники,

як-от Борис Антоненко-Давидович і Павло Губенко (якому судилася неймовірна популярність воістину народного гумориста Остапа Вишні), Анатоль Петрицький і Володимир Сосюра, Юрій Липа і Степан Васильченко. Усі ті, хто вибрав Схід, опинилися перед жорстокою неунікненою необхідністю відмовитися від себе колишніх і вибудувувати заново свою радянську (до якогось часу *українську радянську*, але перший прикметник усе більше втрачав семантичний наголос) ідентичність. Моделі й наміри були різними: тут багато що визначалося і психологічними установками, й страхом (який розростався у 20–30-ті до масштабів пандемічних), і раціональним розрахунком або на перші ролі в суспільній ієрархії, або на скромне культуртрегерське співіснування на маргінесі, поза політикою... Довженка, пам'ятаємо, арештовують одразу після нелегального переходу кордону, і тільки втручання Василя Блакитного змінило його долю. Про перебування недавнього петлюрівського військовика на посаді «секретаря підвідділу соціального виховання при Губнаросвіті Київщини» (уперше його підпис з'являється 15 червня 1920 року) згадують колоритно: не задовольняючись канцелярською рутиною, стає своїм у театральному середовищі — чого варта розповідь Варвари Губенко-Маслюченко про присутність «...босого представника влади на переглядах у театрі Бергоньє». У цей час, вочевидь, відбувається знайомство з театром Леся Курбаса — вплив його естетики згодом відчутний у режисерських роботах автора «Звенигори» й «Арсеналу». Якраз 1920 чи 1921 року освітянський бюрократ знайомиться зі своїм ровесником, учителем і завідувачем Романівської трудової школи Максимом Рильським.

Із секретарювання Довженка несподівано забирають на дипломатичну роботу. Це лише евфемізм шпигунської та «контрпропагандистської» діяльності, яка, звичайно ж,

суперечила політичним і моральним переконанням учорашнього петлюрівця. Але відмовитися було, зрозуміло, ніяк, визволення з камери смертників вимагали відпрацьовувати й відпрацьовувати. Як переконливо й скрупульозно, оперуючи документами, доводить Роман Корогодський (маємо про це ще й свідчення інформаторів у спецслужбівській справі-формулярі), у Варшаві й Берліні Олександр Петрович вербував українських емігрантів. Збирав і відомості про підготовку антирадянських акцій, зокрема походу генерал-хорунжого Юрка Тютюнника, майбутнього співавтора знаменитого фільму. За підписом безпосереднього Довженкового шефа Повноважного Представника УСРР в Польщі Олександра Шумського до Харкова летять десятки депеш про пересування, озброєння, найдрібніші подробиці «нової петлюрівської затії»[7]. Тож за трагедію Базару й загибель сотень українських повстанців, які ще недавно були для нього товаришами по зброї, Довженко несе часткову відповідальність. Серед інших цікавих берлінських контактів — приятелювання з Миколою Глущенком. Вони обоє — в статусі молодих художників, стипендіатів мистецьких шкіл. Глущенко намалював портрети Варвари та Олександра Довженків. (Портрет Олександра Петровича виконаний у манері Андерса Цорна, яким захоплювався тоді Глущенко: «Пальто з піднятим угору коміром драпірується широкими складками, і у всій зовнішності молодій людини багато природної витонченості. Дуже гарна голова — вміло побудована, широко й точно написана, й особливо обличчя, суто “довженківський” вираз напруженої самозаглибленості».[8]) І можна тільки гадати, який зміст вкладено у вдячну Глущенкову фразу, що Довженко допоміг йому отримати радянський паспорт, і як цей факт пов'язаний з діяльністю суперуспішного радянського розвідника Яреми... Після повернення до Союзу вони приятелювали.

Від 1923-го Довженко — в Харкові, одразу долучившись до гартованського та ваплітянського осередків. Ідеологічний вибір натоді зроблено остаточно: він «почервонів» одним із перших, у статусі художника-ілюстратора «Вістей» уже 1924-й малює політичні шаржі на «бігуна Петлюру», «бігуна Скоропадського» та «бігуна Винниченка». Схоже, молодий чоловік налаштований на успіх, задля якого готовий іти на великі компроміси. Між тим ще навіть не почалася знаменита літературна дискусія, та й остаточно радянізація під великим питанням; Микола Хвильовий намагається формулювати політичні гасла, стверджуючи паритетність міждержавних стосунків Росії та України. Можливо, стрімкість Довженкової еволюції пояснюється ще й наявністю, на відміну од багатьох друзів-ваплітян, політичного досвіду, контактів зі спецслужбами: надто добре знав, що нові господарі не перебирають у засобах і нікому нічого не пробачають. Він сповнений величезної енергії, він хоче працювати. Серед Довженкових афоризмів, уміщених у другому числі київського журналу «Кіно» за 1928 рік, була й максималістська вимога: «Ми хочемо працювати за 100 літ. Просимо не перешкоджати». Автор собі ж наврочив: заважали всі наступні десятиліття таки невпинно.

Визначено вже багато в чому й естетичні пріоритети. До того ж стосовно Довженка варто говорити не лише про програмові художницькі настанови, але й про, сказати б, прикладне естетство, прагнення облаштувати докільця, згармонізувати побутовий простір. У харківському оточенні зі своїми «спокійними манерами великого міста» (Ю. Яновський) вирізняється навіть зовнішньо. Ось сільветка Юрія Смолича із першої зустрічі в кабінеті Блакитного: «На хлопцеві була ніжно-салатового кольору сорочка, з розстебнутим коміром, без галстука, — сорочка не нашого виробництва, це я зразу помітив; піджак був недбало перекинутий через спинку стільця, на якому

хлопець сидів; а пальто — легке сіре пальто з краму “ялинкою”, теж не вітчизняного походження — було надіте на плечі бюстові Аполлона, що стояв у кутку кабінету. На голову бронзовому Аполлонові було насунуто м’якого сірого фетрового капелюха»[9]. На тлі гімнастеров, підперезаних толстовок і бушлатів Довженкові берлінські комірці й капелюхи виглядали, очевидно, майже що по-марсіанськи. Естетська вишуканість і вибагливість стосувалася не лише одягу. Мемуаристи не без певної навіть іронії чи принаймні подивування примхами видатного митця згадують кілька схожих епізодів, коли Довженко відмовлявся виступати у брудних, неприбраних аудиторіях або намагався хоч якось поліпшити «церобкопівську» вбогу сірість радянського побуту. (У цьому він, між іншим, схожий на Коцюбинського: та сама зосередженість, мало не одержимість у пошуку згармонізованого простору (автор «Intermezzo» протиставив осяяні сонцем «колонівські поля» відрозливому залізному «городу» з його брудними калюжами й галасливими неохайними людьми, а Капрі ідеалізував як «острів чудес, краси і спокою»), увага до власної зовнішності, рафінованість манер, костюма. Тільки що європейський естетизм Михайла Коцюбинського, програмово, підкреслено протиставлений пишновусо-патріотичному стилю козакофільської провінції, толерувався оточенням таки співчутливіше, аніж Довженкові спроби розводити сади на студійних смітниках чи втручатися в архітектурне планування). У листі до Олени Чернової читаємо про обживання приватного простору: «Олеся, очень странная у меня комната. Когда я кричу, в комнате страшно резонируют трубы для отопления. Это мне очень нравится, милые трубы, и очень я вас люблю. Сегодня я пойду в город и куплю много апельсин, яблок, красных, желтых, лимонов и несколько бутылок красивых с вином. Хочется купить еще несколько цветных тряпок. Пусть

все это будет в комнате»[10]. І ще одне випробування радянським побутом: «Вы знаете, сколько комнат я переменял за последние годы? Страшно похоже, Олеся, родная. И кажусь себе я в них одиноким и холодным. А не люблю я холода больше всего на свете. Эта комната ужасная. [...] А номер, в котором я живу, такой неприветливый и чужой, что я не могу на столе поставить Ваш портрет. Только иногда вижу его, как на свидании. Господи, какое смешное, далекое, забытое слово. Разве с этим словом можно наступать на АРСЕНАЛ?»[11] Олександр Мар'ямов описав робочу кімнату на новій Київській кіностудії: «Стеля й стіни в ній були пофарбовані в яскраві кольори — кожна площина по-різному. Одна стіна — оранжева, друга — синя, третя — червона... Не пам'ятаю, якого кольору була стеля, але не білого, а якогось чистого й теплого тону. В цій кімнаті одразу ставало весело й легко на душі. Олександр Петрович сказав, що таке забарвлення допомагає йому працювати».[12] Довженко не боїться наразитися на нерозуміння, звіряючись жінці у бажанні «перекрасить волоси в тридцять три года», розповідаючи про страх старості, страх втратити свою небуденну вроду: «Восемь дней рыскал я с кавалерией и артиллерией по полям и лесам Киевщины. Приехал в Киев, посмотрел в зеркало, и мне стало так тяжело, так страшно и противно. У меня от холода, ветра, снега и солнца совершенно черное лицо. Сожженные снегом глаза. Лицо темно-коричневое потрескавшееся и белые виски. Мне сразу показалось, что мне пятьдесят. Вот где я был трус раз в жизни. Я понял и велел выбрить мне виски. Очевидно, я никогда не буду уже таким, как два года тому назад».[13]

У щоденнику є саркастичний абзац про радянські «засоби боротьби з красою»:

- 1) Костюм.
- 2) Любов до спітнілого й замурзаного обличчя (ознака праці).

- 3) Руїна, халупа, бруд.
- 4) Неголеність, обірваність.
- 5) Неакуратність.
- 6) Убогість. Страх перед гарним обличчям.

Унаслідок — «апологія вбогості й бруду».[14]

Свій докінематографічний період Олександр Довженко програмово підсумовує статтею «До проблеми образотворчого мистецтва» («Вапліте», Зошит перший. 1926), якою долучається до започаткованої Хвильовим дискусії. У контексті ваплітянських публікацій вона виглядала цілком органічно, засвідчивши сформованість естетичних концепцій автора. У нього є певні симпатії до лівого мистецтва, але кубістам і конструктивістам закидається дилетантизм, сектантство і вузькість поглядів. Гасло «героїчного реалізму» як стилю доби схарактеризовано попросту курйозом («здається, це перший випадок в історії культури, де стиль “постановляють на засіданні”»[15]); речникам його Довженко послідовно висловлює претензії стосовно споневаження форми, елементарного незнання і сучасного живопису, і класичної спадщини. «Героїчний реалізм» має надто куцу й одіозну передісторію, орієнтуючись на російських «передвижників» / пересувників, котрі ніколи не надавали значення формі — «малюнкові, техніці, композиції», що й призвело «до занепаду образотворчого мистецтва в Росії на кілька десятків літ».[16] (Цікавий збіг дуже несхожих ніби авторів. Віктор Домонтович у романі «Без ґрунту» закидатиме провінційним музейним аматорам «неопересувництво» — цілковито безперспективну естетичну орієнтацію, породжену незнанням модерного мистецького контексту.) Примат змісту і «народницька ідеологія» унеможливлювали модернізацію малярства, адже «мистецтво не може не ставити собі задачею творити нові форми»[17]. Важливий — у навітленні розпанованих

пролетарських закликів викинути «за борт сучасності» усю буржуазну культуру — зважений погляд на необхідність засвоїти традицію, і західну, й національну (вирізнено, зокрема, спадщину народного ужиткового мистецтва), яка має стати підґрунтям таки ж реалістичного сучасного мистецтва, бо реалізм ще зовсім не вичерпав, вважає автор статті, свого потенціалу. Як кінорежисер ваплітянський дискусант невдовзі відійде від реалістичної поетики дуже рішуче.

Довженко тривалий час наполегливо продовжував малярські студії. Брав приватні уроки в Житомирі, вчився в Києві у створеній 1918 року Академії художеств, у Берліні в приватному художньому училищі (зокрема у професора Геккеля). У Харкові організував у вістянському будинку-гуртожитку щось на зразок ательє: навколо підвищення сідали п'ятеро чи шестеро художників (з-поміж них Іван Падалка, Анатоль Петрицький) і старанно змішували фарби, аби «замалювати на полотні контури перлистого, рожево-блакитного тіла дебілої натурниці, яка досить оспало й зануджено сиділа чи стояла на помості»[18]. Ці заняття викликали підозри ревнителів пролетарської моралі, й сеанси після адміністративного втручання довелося припинити. Але успіхи, попри все, були скромними, наполеглива робота не давала очікуваних наслідків. Довженкове становище у ВАПЛІТЕ видавалося непевним. Мали всі підстави опоненти, на кшталт того ж плужанського лідера Сергія Пилипенка, безневинно запитувати, «чи такий уже Сашко Довженко чи Б. Червоний відомий своїми літературними творами»[19], аби мати титули «академіків». Оцей-от статус у кращому разі «підмайстра», амбітного початківця і не задовольняв. Треба думати, що в «Автобіографії» 1939 року відбиті правдиві настрої середини 20-х (хоча варто все ж брати до уваги й дату написання, адже на тоді ВАПЛІТЕ трактувалося організацією зловорожою й анти-

радянською). Так чи так, згадавши про перебування у «Гарті» та ВАПЛІТЕ, визнаний кінорежисер назвав це середовище неплідним і нецікавим. (Тут могли грати роль і незабуті образи, — адже нотки розрахунку за колишні кривди, як на мене, в «Автобіографії» чуються — за критику «Звенигори» та «Арсеналу»: про рецепцію фільмів ваплітянами ще йтиметься.) «Треба думати, що верховоди цих організацій вважали мене за маленького при них ілюстратора, та ще й карикатуриста, отже, й за веселого хлопця, а мені часто сумно було дивитись на їх безпросвітну провінціальність, некультурність і вузькість. Іноді мені здавалося, що я не на вечорах, а на вечорницях, не на засіданнях, а на колядках, і я почав від них відходити. Я не знав, куди подітися, але відчував, що так далі жити не можна». (I, 26). Некультурність і вузькість закинуто Миколі Хвильовому, Миколі Кулішу, Павлові Тичині. Навіть через запечену образу таке говорити не варт. Утім зі щоденника легко побачити, що вміння прощати й забувати реальні чи надумані кривди Довженкові мало властиве. Колишніх друзів, як-от Миколу Бажана, він надто, може, легко переводив у ранг запеклих ворогів і вже ні за яких обставин не знаходив для них жодного доброго слова. Інтерпретатори охоче повторювали Довженкові нарікання, що живопис його не задовольняв статичністю, бо хотілося рухомих картин і перспектив. Врешті, варто визнати, що як художник він себе не знайшов, і негоже, мабуть, нарікати на малярство як таке. Ймовірно, і захоплення «рухомими зображеннями» з'явилося аж тоді, коли щасливо знайшлася його власна неповторна дорога в мистецтві.

Довженко не раз говорив, що йому «хотілося всього», вабили різні дороги, однак у тридцять років невизначеність професійного шляху вже загрожувала дилетантизмом. Окрім живопису, він цікавиться театром. Був у різний час завсідником і київських, і харківських вистав (про це писав, зокрема, Юрій

Смолич), але, зрештою, щасливо знаходить себе у зовсім новій сфері. Знову ж, численні дослідники дбайливо тиражували легенду про благословенну ніч, коли враз прийшло осяння, про замкнену харківську кімнату, закинуті в пилюку мольберти — і початок нового життя під плескіт чорноморських хвиль. У житті, як завжди, все складалося прозаїчніше і по-своєму цікавіше. Кіно опинялося у фокусі багатьох культурних процесів. 20-ті роки одержимі мистецтвом масовим, можливістю адресуватися до величезної аудиторії. Зі щойно організованим ВУФКУ (Всеукраїнським фотокіноуправлінням) починають охоче співпрацювати і письменники, і художники, і театральні режисери, для Одеської кінофабрики працювали Юрій Яновський і Михайль Семенко, Іван Кавалерідзе і Вадим Меллер, Василь Кричевський і Майк Йогансен. (Микола Бажан згадував, що коли Йогансен вдавався до надто вже екстравагантних мовних новотворів і зрозпачені кінопрокатники скаржилися директорові ВУФКУ Захарові Хелмну, той незворушно відповідав: «Він — професор. Він знає». І скаржники «відступали в горі й безпорадності».[20]) Олександра Довженка підштовхнула ще й особиста необхідність: захворіла дружина, і санаторії вимагали грошей. Йогансен і Яновський, які вже працювали для ВУФКУ, підказали можливість заробітку. Спершу йшлося про оформлення афіш. 1926 року Довженко пише комедійний сценарій «Вася-реформатор», поставлений Фаустом Лопатинським (тут дебютував не лише сценарист Олександр Довженко, а й — щасливий збіг — оператор Данило Демуцький). Від 22 червня 1926 року працює на Одеській кінофабриці.

Він знайшов омріяний «рухомий живопис», він зумів витворити власну геніальну кіномову. Одна з найскладніших загадок у тому, що всі Довженкові фільми можна назвати агітаційними, підверстаними під чергові партійно-державні

гасла й кампанії. «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Іван», «Аероград», «Щорс», «Мічурін», «Поема про море», відповідно, відбивали досвід громадянської війни, колективізації, індустріалізації, розвивали актуальну оборонну тему, колізії «лисенківщини» й горезвісної боротьби з «вейсманізмом-морганізмом», підкорення природи й постання рукотворних морів. Причём з акцентами, які задовольняли цензуру. Дивовижно те, що принаймні перші з них виявилися шедеврами, які промовляють до глядача «над бар'єрами», над політикою й злобою дня.

Важлива складова Довженкової поетики — автобіографізм. До того ж автобіографізм відрефлексований: «Хто мої герої? Батько, мати, дід і я. Я — Василь, Щорс, Боженко, Мічурін. У “Землі” вмирає мій дід. Шкурат — мій батько. Я парубок, що сидить з дівкою на призьбі. Я Кравчина. Орлюк».[21] Проте специфіка цього автобіографізму — оберненість перспективи, представлення «паралельного сценарію» внаслідок того, що герой приходить до іншого способу розв'язати проблему, аніж свого часу реальний біографічний автор.

Це добре видно вже у «Звенигорі». Пошук скарбів, чудова метафора української революції як віднайдення втраченої, зачаклованої долі, розкопування «великого льоху», запалого крізь землю в незліченних історичних катаклізмах і поразках, весь символічний стрій Довженкового фільму як реінкарнації вічних сюжетів та архетипних структур доповнюється, відтінюється через введення злободенної політичної риторики. Карикатурне зображення празької еміграції та фінальне протиставлення двох дідових внуків, вірного й зрадливого, наводять на роздуми про те, що свій власний життєвий досвід Довженко віддає не лише персонажам «позитивним», але й антигероям. Принаймні у «Звенигорі» «поворотець» Павло наділений рисами автобіографічними. (Промовиста, до речі,

й відсутність у зацитованому щоденниковому переліку я-героїв Тимоша, — і звенигорівського, і, ще більше, арсенальського, — якраз того, хто в ідентичній історичній ситуації стає під червоний, а не жовто-блакитний прапор і проживає паралельну біографію, в першому, звенигорівському, випадку підтверджуючи правильність кам'янець-подільського (хай і запізнілого) рішення Сашка Довженка, його радянського вибору, а в другому випадку, даючи змогу на символічному рівні змінити життєвий сценарій і виправити помилку.) У «Звенигорі» вперше відіграна варіація болісної наскрізної теми кількох наступних творів, колізії переможених і переможців, поворотців і емігрантів. Тут, зрозуміло, йдеться про мотив не лише Довженків, а й Юртиків (псевдонім співавтора сценарію Юрка Тютюнника), адже вони бачаться, залежно від ракурсу й часу, то ідеологічними близнятами, то антиподами. Павло, як і генерал-хорунжий Юрко Тютюнник, на умовній кам'янець-подільській межі вибрав еміграцію і подальше протистояння, продовження боротьби. Олександр Довженко повернувся і співпрацював з колишніми ворогами, до того ж у Варшаві та Берліні молодий український дипломат мусив якраз сприяти репатріації, виконуючи вказівки радянського уряду. Було розгорнуто широку агітацію. 1924 року на Всеукраїнській конференції КП(б)У затвердили навіть «Відозву до української інтелігенції», в якій емігрантів закликали повертатися й працювати для розбудови України. Паралельно, як сьогодні вже стало відомо, чекісти плели густе павутиння, проводили численні таємні акції, аби розколоти еміграцію, усунути загрозу повстань та інтервенцій, бо ж земля і так горіла під ногами, селянські заворушення й бунти зводили нанівець неймовірні зусилля стабілізувати політичну обстановку. Отаману Тютюннику, який був свого часу і союзником червоних, і їхнім запеклим ворогом, дісталася у 20-ті роки роль трагічного

блязня. Попри розголос про добровільне повернення, насправді його заманили іменем створеної спецслужбами «підпільної організації», яка вимагала приїзду й безпосередньої участі в антибільшовицьких операціях. Арештованому після нелегального переходу кордону отаману, який відмовився від співпраці, погрожували розстріляти дружину й доньку. Домігшись таким чином покаянного листа, Тютюнника використовували для пропагандистських акцій. У фільмі «П.К.П.» (назва мала розшифровуватися «Пілсудський купив Петлюру») отаман мусив зіграти себе самого. Тож у сценарії «Звенигори» Тютюнник якоюсь мірою пробує пояснити власний шлях. Натомість Довженко, за його словами, «на 90 процентів» переробив матеріал, і це зрозуміло з огляду на інакшість його досвіду останніх років. Юртик і Йогансен зняли свої імена як сценаристи. Ремарка з листа Довженка до Чернової свідчить, що конфлікт був глибоким, а примирення — неможливе, бо стосунки з владою й ідеологією співавтори трактували зовсім по-різному: «Юра распространяет слухи в Москве, что он мой сорежиссер. Ответил, что сопоэтов не бывает, не может быть. В общем нехорошо и вредно для самого Юры»[22]. Персонаж, прототипом якого в певному сенсі можна вважати Юрка Тютюнника, постав безчільним і нікчемним егоїстом, пасинком історії, зметеним з її магістрального шляху.

Архетипний образ долі-шляху вже у літературі XIX-го й початку XX століття часто конкретизувався через зображення залізниці, потяга; причому цей новий спосіб подорожування несе й нові загрози, узалежнює від машини, техніки, обезвладнює перед непередбачуваністю катастрофи, відмови механізму. У перших Довженкових фільмах метафора залізниці як дороги в обнадійливе майбуття у новий час розгортається надзвичайно цікаво й багатогранно. У контексті поетики автобіографізму йдеться про самоідентифікацію (через

зображення головних персонажів, протагоністів) з машиністом, людиною, здатною керувати долею-подорожжю, підпорядковувати собі машину, а відтак контролювати сам рух. У «Звенигорі» Тиміш стає машиністом і в фіналі встигає зупинити поїзд, відвернувши підготовлену ворогами катастрофу. У фільмі — маленький, змізернілий, запаморочений внуком-негідником дідусь кладе гранату на колію. Тиміш, цілковитий господар становища, репрезентант нового світу, встигає, зрозуміло, зреагувати, зупинити поїзд; дідусь, як уособлення минулого, нічого вже тут не вдіє. Фінал видавався обіцянкою доброго й людського ладу, який утвердять на уламках минулого лицарі пролетарської, комуністичної ідеї: дідуся забирають з собою у світле завтра, і ось він уже п'є чай у вагоні з доброзичливими супутниками. У варіанті, вперше опублікованому 1966 року, Тиміш з Оксаною «розглядають роздавлене паровозом дідове тіло». Класовий принцип увиразнюється й торжествує.

Кінець безкоштовного уривку. Щоби читати далі, придбайте, будь ласка, повну версію книги.

ridmi
ТВІЙ УЛЮБЛЕНИЙ КНИЖКОВИЙ

КУПИТИ