

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ЩОДЕННИКОВИХ ЗАПИСАХ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

У статті проаналізовано конструювання національно-культурної ідентичності в щоденникових записах Олександра Довженка. Стратегія автора засновується на постійному відтворенні фрагментів минулого життя в Україні, чутливості до страждань її народу та каятті за «Україну в огні». Майбутнє співвідноситься з радянською ідеологією, минуле – з національним, і ці дві категорії є паралельними у щоденниках митця. Минуле перетворюється на травматичний спогад, котрий не має шансів на становлення в майбутньому, оскільки він перекривається радянською ідеологією.

Ключові слова: національна ідентичність, ідеологія, пам'ять, каяття, щоденник, Олександр Довженко.

Щоденникові записи геніального кінорежисера, письменника і сценариста Олександра Петровича Довженка (1894–1956) зсередини розкривають життя митця у московському вигнанні. Ці тексти прочитуються як документ 1940–1950-х рр., як життєпис людини, змушеної виживати у радянській системі. «Обов'язок пам'яті» (вислів належить Прімо Леві [цит. за: 5, с. 149]) – розказати про страждання, а у випадку Довженка – навіть не постфактум, а як усе відбувалося на момент записів. Митець у певному сенсі парадоксальна постать: «ікона» соціалістичного реалізму відчуває розчарування і водночас намагається не випасти з радянського ідеологізованого контексту. Розчарування, сумніви, каяття, ностальгія породжують роздвоєну ідентичність. І саме ця дуальність – національне та радянське, напруга між ними – і є осердям життя Довженка, його індивідуальної драми завершального періоду життя. У щоденнику яскраво відбитий механізм вилучення Олександра Петровича з радянського метанаративу як універсальної практики доби. У цьому контексті він постає як репрезентант певної інтелектуальної традиції, котру представляли багато відомих українців, – митець у чужій культурі, митець у вигнанні.

У щоденникових записах Довженко невідступно дотримується випрацьованої наративної стратегії. Наративна ідентичність, у розумінні Поля Рікера, – це «така форма ідентичності, до якою людина здатна прийти за допомогою наративної діяльності» [14, с. 19]. Згідно з Рікером, вона є точкою перетину історії та мистецької вигадки. У контексті мемуаристики – це певний мистецький спосіб репрезентації пережитого досвіду. Разом з ідеологічним обрамленням, наративна ідентичність у щоденникових записах митця містить і національний елемент. Саме

через нього прочитується риторика та естетика протесту, а також історія спроби внутрішнього спротиву системі. Ці записи породжують враження, що він, пишучи про національне (українське), робить крок уперед, а після того часто переходить на комуністичну (ідеологічну, ледь не істеричну) риторику, тобто робить два кроки назад, чим підважує враження від попередніх записів.

Чому і Микола Хвильовий, і Олександр Довженко починали своє життя у лавах армії Петлюри, згодом обидва були членами ВАПЛІТЕ, а потім один із них вчинив самогубство, а інший став «іконою» мистецтва соцреалізму? Отже, одне з найважливіших питань, котрі постають зі щоденника, – це співпраця Довженка з радянською владою. Кіно як мистецтво має обслуговувало ідеологічну царину радянської системи, і для «просвіти» воно було ідеальним видом мистецтва. «Завжди легше з плином часу “витворити” достойного націонал-соціаліста з митця, аніж зробити великого митця з рядового члена партії», – робить точне спостереження Горінг, нацистський друг Гебельса [цит. за: 23, р. 304]. Отже, краще ідеологічно «підігнати» під радянський стандарт уже сформованого митця, аніж створити власне нового митця з ідеологічно підготовленого члена партії. У своїй книжці «Митці під владою Гітлера: Колаборація та виживання в нацистській Німеччині» Джонатан Петропулос описує різновиди мотивації митців співпрацювати з режимом: «По-перше, неправильне розуміння (*misunderstanding*) нацистських лідерів та їхніх цілей; по-друге, нестримне его (*an unchecked ego*) та почуття власної важливості, тому що вони вважали свою роботу надзвичайно важливою для сфери своєї діяльності; по-третє, високорозвинений інстинкт виживання [...]; по-четверте,

сигнали від самих нацистських лідерів [...]; нарешті, віра в те, що інтелектуальні цілі модернізму і нацизму були сумісні – і новий значущий синтез між ними можливий» [23, р. 4].

Очевидно, що у випадку Довженка всі зазначені аспекти поєднувалися, а подекуди власне ідеологічні поштовхи збігалися з його внутрішніми імпульсами, особливо на початку його радянської одиссеї. Також гостро постало питання виживання, дуже імовірно, що без радянської колаборації митець просто не вижив би фізично, і він це, очевидно, розумів. Відчуття страху, котре після Голодомору 1933 та репресій 1937–1938 рр. відчувала кожна здатна бодай до мінімальної критичної рефлексії людина, – було домінантним почуттям епохи. Прикметно, що ідеологічно орієнтовані митці в тогочасній Німеччині були менш загроженою, ніж у СРСР. Зокрема, у своїй фундаментальній праці «Криваві землі: Європа поміж Гітлером та Сталіном» Тімоті Снайдер зазначає, що «сталіністи колонізували власну країну, нацисти колонізували окуповану радянську Україну, а жителям України лишалися самі страждання. За ті роки, що Сталін і Гітлер були при владі, в Україні було вбито більше людей, ніж будь-де у Кривавих землях, в Європі і навіть у цілому світі» [16, с. 33].

Ведучи мову про причини сталінської колаборації, варто вказати також на привабливу можливість визнання, на потенційність широкої аудиторії, котру вона уможлиблювала. Митці-українці часто орієнтувалися на інші культури за умов бездержавності нації та часто були змушені йти на співпрацю з окупантами. Довженко критично осмислює питання колаборації та протистояння, зокрема він планує: «Написати новелу чи епізод, у формі діалогу – може, про долю і характеристику народу, що протягом століть втрачав свою верхівку інтелектуальну, що кидала його з різних причин і діяла на користь культури польської, руської...» (запис від 2 квітня 1942 р., підкреслення О. Довженка) [7, с. 80].

Риторика про «мій народ» з'являється у щоденниках у зв'язку із критикою Сталіна «України в огні», що є переломним моментом. Український митець намагається реабілітуватися перед «Вождем народів». Це своєрідна спроба повернутися до символічного батька, а також втрата свого реального батька. «Так уже збіглося, що час найгострішого конфлікту зі Сталіном, пов'язаний з “Україною в огні”, це й період, коли з'ясувалося, що Довженків батько помер у дні окупації фашистами Києва. Й синхронно – криза у стосунках з вождем...» [18, с. 484]. Пишучи про взаємини кінорежисера зі Сталіном, Сергій Тримбач зазначає: «Довженку періодично нагадували, що доля його могла скластися куди

гірше. Особливо ж у випадку повернення в Україну – “хохли” негайно повели б на страту. Не те, що у Москві – “лагідний та ласкавий” до справжніх митців» [17, с. 240]. Після критики «України в огні» митець і далі продовжує жити в Москві, осмислюючи цей факт як покарання вигнанням. Життя в Москві великою мірою нагадує паноптикон. Тотальний контроль з боку влади породжував почуття страху: митця завжди бачать, за його діями стежать. Так чи так Довженко мусив співвідносити свої думки з офіційною доктриною, виявляти прихильність до режиму. У донині не опублікованій автобіографії 1939 р. Довженко пише: «Я глибочайшим образом уверен, что товарищ Сталин спас мне жизнь» [цит. за: 2, с. 19]. Отже, Сталін здобуває символічну та фізичну владу над митцем. Проте позиція на той час уже відомого кінорежисера після «спасіння» була ненадійною – вождь тримає Довженка у перманентній напрузі і вимагає нових доказів прихильності¹.

Особливо болісним питання мови, а отже і культурної орієнтації було також для Миколи Гоголя. В одному зі своїх записів Довженко порівнює себе з Гоголем, віднаходячи схожість у повороті життєвого шляху: «Мені потрібні зустрічі з народом, з моїми людьми, аби помножати себе, свої думки і почуття, братаючись думками і почуттями з другими. І жити треба з тим, що є хорошого й красивого в людях. Не слід затуляти очі на лихо, але щаслива доля – хороше в людях. Тому Гоголь був мученик. І ще я знаю мученика, що був народжений для щастя» [7, с. 636]. Автор щоденника має на увазі себе.

Кооперація із системою змінює модель комунікації, способи репрезентації досвіду, які мають співвідноситися з офіційною лінією керівництва, а отже – з ідеологією. Поль Рікер пише: «Ідеологія виконує певні етичні функції; вона прагне надати сенс випадковостям життя, болісним аспектам існування» [15, с. 174]. У цьому контексті Олександр Петрович «випадає» з ідеології, оскільки життєтворчим виявляється його зв'язок із народом та вітчизною, котрого його позбавили.

У своїй розвідці «До редифініції цензури» Хелен Фрешвотер зазначає, що «для того, щоб рефлексувати над етичною складністю того, хто промовляє, дефініція цензури продиктована інклюзивною логікою “і/і”, аніж консервативною цензурною модальністю “або/або”» [21, р. 225].

¹ У своїй статті «Геній і ціна компромісу» Віра Агеева пише: «Садистську гру із вдячними порятованими жертвами вождь незмінно любив: підчепити на гачок, потім витягти на берег, зняти і спостерігати, як настрахана, з пробитою наскрізь губою риба намагається не піти на дно і не стати здобиччю доволі багатих хижаків» [1, с. 396].

Тобто це означає, що парадокси та суперечності містяться всередині самої системи мислення. У своєму щоденнику Довженко намагається поєднати «український» та «радянський» дискурси, і вони радше рівнобіжні виміри, аніж опозиційні. Поза тим, категорії «національного» та «радянського» нечітко артикульовані в його щоденникових записях. Слова «народ», «батьківщина», «земля» з'являються як із прикметником «радянський», так і «український»: подекуди неможливо розрізнити, який саме народ та яка батьківщина мають на увазі. Таким чином, у «Щоденнику» Олександра Довженка концепт національної ідентичності тісно пов'язаний із поняттям радянської ідентичності, що особливо явлено в його ранніх щоденниках. І якщо у раніших записях ці дві категорії виглядають хаотично, то в пізніх вони створюють неймовірну напругу, стаючи джерелом страждання і каяття¹.

Після сталінської критики «України в огні» у Довженкових щоденникових записях виразно простежується розкол. Посилюється він національними імпульсами, прихильністю до «розтерзанної многострадалної України» та особливою чутливістю до страждання її народу; він часто згадує своє минуле на батьківщині. Саме тут можна простежити виразний розрив із радянським «універсальним» модусом чи метанаративом.

Уже за кілька місяців у Москві Довженко готовий «зробити щось добре для нещасливого свого народу» (запис від 13 вересня 1944 р.). Чи сам митець *справді* вірить у таку можливість? У його щоденникових записях дискурс лицарства – це завжди радянське, до чого він уже не має стосунку. Тому опис покоління «сталінських гвардейцев людей-рыцарей» має виразні радянські ідеологічні конотації – це щось естетизоване, далеке і романтичне, натомість у Довженковій реальній картині світу панує страждання. На противагу категорії «українського», «подвиг» та його естетизація і «перемога» належать до категорії «радянського»: «Тільки наш народ, єдиний монолітний у своїй многонаціональності, загартований у самих шалених труднощах і многолітніх жертвах і всіляких малих і великих недоліках і хибках, народ із новим поглядом на власне і державне, народ, що відмовляв собі роками у всьому, в чому тільки можна одмовити – тільки такий народ при такій загартованості може винести війну з німцями, понести в ній

фантастичні нелюдські втрати і страждання, не згинуть в війні, і вийти переможцем на диво всьому світу на довгі віки» (січень, 1942) [7, с. 31–32]. Величне пов'язане з категоріями радянського, а страждання – українського (національного). Отже, у Довженкових записях наскрізною ниткою проходять дві теми: возвеличення радянського часу та людини й поневіряння та знущення над українським народом.

Автор щоденникових записів пише про почуття вини, яке він відчуває у зв'язку з критикою «України в огні». У записі 1 березня 1944 р. читаємо: «Годі мені б уже мучитися та спокутувати свій гріх перед Сталіним. Треба прийматися за роботу і роботою довести йому, що я радянський митець його, Сталіна, а не одіозна талановита постать, з “обмеженим світоглядом”. Треба взяти себе в руки, закувати серце в залізо, волю і нерви, бодай бетонні, і, забувши про все на світі, створити сценарій і фільм, достойний великої нашої ролі у велику історичну долю» [7, с. 37]².

Спостерігаючи суголосність наративної ідентичності Довженкових щоденникових записів із літературою пізніх 1920-х і 1930-х рр., неможливо оминати подібність цієї риторики до текстів Миколи Хвильового. Очевидно, що обидва письменники прагнули вписатися у нове комуністичне суспільство, але водночас мали сентимент до України. Згідно з доктриною марксизму-ленінізму, пролетаріат не має батьківщини як у фізичному, так і метафізичному сенсах. А Довженко її прагне³. До того ж, він виражає сумнів у новій епосі як такій. В уривках нотаток до п'єси Довженка читаємо: «Моя біда, як і багатьох робітників культури, що я ніколи не відчуваю себе сучасником епохи» [7, с. 197]. «По суті кажучи, наша епоха, наша війна є в найбільшій мірі в історії людства чимось фантастичним, чимсь вроді утопічних романів Уелса, але в багато більшому і грізнішому масштабі» [7, с. 197]. Поет Хлоня з «Повісті про санаторійну зону» (1924) М. Хвильового міркує: «І от я іду кудись у поле, і я думаю: “Скучно”. І я думаю, що моя епоха, як та прекрасна незнайомка, вискочила, схопила мене в обійми, затуманила мій мозок і раптом

¹ Довженко позиціонує себе жертвою. «Виставляти себе жертвою – це дати собі подвійні повноваження звинувачувати і вимагати, ганьбити і жебрати» [5, с. 140]. З іншого боку, «перетворення в жертву – ефемерний бальзам, але при цьому й додаткове приниження, друге рабство...» [5, с. 144].

² Цю ситуацію можна означити «комплексом Горобенка» (головний герой повісті «Смерть» (1927) Бориса Антоненка-Давидовича). Він намагається довести собі, що вартий звання більшовика. Це призводить до втрати себе та усього людського, тобто разом з національним та культурним він утрачає людську подобу. Цей перехід має безкомпромісний характер та, як наслідок, перетворюється на певну психологічну проблему, котра, як і у випадку з Довженком, потребує пояснення та внутрішнього виправдання.

³ Він прагне повернутися додому – і якщо не мертвим, то живим: «Я помру в Москві, так і не побачивши України. Перед смертю я попрошу великого Сталіна, аби перед тим, як спалити мене в крематорії, з грудей моїх виїняли серце і закопали його в рідну землю у Києві, деś над Дніпром, на горі» (запис від 5 листопада 1945 р.) [7, с. 378].

зникла. Я метнувся: де вона?.. Але її вже нема!» [19, с. 139–140]. Отже, це ефемерний присмерковий час, як для Хвильового, так і для Довженка. Якщо перший обрав швидку смерть, то другий – повільне згасання. Довженко пише: «Мені сорок вісім років. Моєму серцю шістдесят. Воно зносилося од частого гніву і обурення, і туги. Недосконалість видимого порядку речей навколо підточила його і в'ялила. Тому і сивий став я і наче злий до пустих людей. Дурість моя в тім, що я увесь час забував, що більшість городських людей не дурні і убогенькі. Я занадто високо ніс у серці поняття “комуніст”. Отже, партійна сірість, убогість і спекуляція єврейська, що абсолютно нічого спільного з комунізмом не має, зробили з мене одіозну, лише терпиму фігуру. Мені здається часом, що мене стісняються, що я дратую багатьох людей, мов приспане сумління. Чи не пора вже часом сідати в човен до старого Харона і переправлятися через річку сліз?» [7, с. 180].

«У хвилину душевного занепаду і слабості думаю – нащо я так убиваюся за долею українського народу, чого оплакую його, чого боюся за його долю, кричу про його труднощі і страждання? Може, їх нема. Може, все, що діється навколо мене, є звичайний нормальний життєвий процес. Може, народ не потребує мого клопоту, до речі, і не знаючи нічого про його існування. Чи не є я звичайний Дон Кіхот з видуманими химерними мріями? Чи не вигадав я в хворобливій своїй уяві всі оці страхіття, що про їх пишу я у своїх нікому не потрібних книжечках? Чи не збожеволів я?» [7, с. 311]. Інтерпретуючи образ Дон Кіхота, Мішель Фуко зазначає, що «божевілля і усвідомлення божевілля зараз подібні до життя і смерті. Одне руйнує інше» [20, р. 13]. Довженко артикулює божевілля власного становища в Москві.

Від 19 червня 1944 р. у щоденнику Довженка читаємо такий запис: «Руководство внушило ему (читачу. – *О. П.*) мысль, что я враг народа, опасный и вредный человек, националист, контрреволюционер, приспешник Гитлера и диавола. Я душевно заболел. То, что со мной учинили, не нужно было учинять. Меня уничтожил великий Маршал. Теперь мне, очевидно, осталось одно – как-то умереть и физически. Говорят, я героически переношу бедствие. Нет, я его не переношу. Мне хочется умереть. По ночам мне снятся чудовищные сны. Ангелы оставили мою душу, покинули и улетели безвозвратно» [7, с. 39]. Та сама проблематика, тобто неможливість вижити в чужому світі, звучить у «Боярині» Лесі Українки, чий Оксані залишається тільки простір фізичної смерті, що для неї виявляється принагіднішою альтернативою поступового згасання.

«Неможливість лицарства в умовах несвободи», – на думку Оксани Забужко, є головною ідеєю «Боярині» [9, с. 336]. Якщо у драмі Лесі Українки – це добровільний вибір, то у Олександра Петровича – випадок. Він пише: «Бог є. Але ім'я йому – випадок» [7, с. 349]. Те, чого так боялася Українчина Оксана, – повільного вмирання, животіння, почуття власної непотрібності, відбулося з Довженком. Він справляє свої символічні «роковини смерті» після критики «Україна в огні»: «Кожен день несе мені сором і сум. [...] У мене такий стан, ніби я умираю» [7, с. 317]. Він ставить собі риторичне запитання: «Нащо мені жити? Дивитися роками, як закопують мене живого в землю? Спостерігати, як обходять мене і цураються свої люди?» [7, с. 346]. Наведу ще кілька цитат на потвердження думки, що поза батьківщиною, без свого народу митець приречений на повільне згасання. «Позбавлений громадської роботи, ізольований од народу, од життя, я дійшов уже до краю. Кара, яку мені придумали великі люди в малості своїй, жорстокіша за розстріл. Я лежу мертвий на дні глибокої ями. [...] Мене одцуралися всі, вся Україна. Я в повному остракізмі, тяжкому за смерть» [7, с. 360]. Або: «Яку пекельну кару придумано для мене. Холодно, довгу, тиху смерть. Немов нема мене уже давно й не було. Неначе я й не жив на світі і не трудивсь, і не творив нічого. І батьківщину наче не любив, і вигнаний, помилуваний, мов пес, живу, доношую розбите хворе серце» [7, с. 454].

Національне виступає джерелом каяття та страждання у Довженкових щоденниках. Сучасний французький філософ Паскаль Брюкнер пише: «Цей повсякчасний звичай тримати скальпель проти себе ми називаємо обов'язком каяття. Як і кожна ідеологія, дискурс каяття одразу ухиляється, коли постає питання про докази. Нема потреби щось доводити, бо ж усе видається очевидним, досить тільки повторювати і підтверджувати. Обов'язок каяття – це машина війни, що виконує кілька функцій: цензурує, заспокоює, вирізняє» [5, с. 6–7]. Тиранія каяття не дає можливості Довженку рухатися вперед у Москві (та і чи можливо це загалом?), і з часом він позбувається ілюзій щодо свого подальшого життя. Це пов'язано зі звинуваченням у «націоналізмі». «Я почуваю уже ось місяць на ший своїй петлю націоналізму, і я, мов святий Джованні у Франса, познаю і приємлю істину присуду, поскільки присуд винесено од імені високих осіб, що є виразниками волі народу, отже, і од мого імені, поскільки я є частиною народу. Мало того, я мушу бути вдоволеним цим тяжким вироком» [7, с. 305]. Довженко є звинувачуваним і водночас має ідентифікацію зі своїми звинувачувальниками. Це ще одне потвердження думки Ханни

Арендт про те, що ідеальний підданий тоталітарного режиму – це особа, яка може виконувати роль як ката, так і жертви [3, с. 615]. Митець свідомо конструює міф мученика: «Я так навчився страждати, що вже почав знаходити якусь ніби потребу в стражданні і якусь навіть втіху в стражданні за красиве і справедливе майбутнє» [7, с. 452]¹.

У щоденниках національний (український) елемент є точкою його чутливості до людського горя і страждань. Будь-яка ідеологія намагається уникати віктимізації². «Страх говорить мовою невизначеності, невпевненості й ненадійності...» [4, с. 118]. Маркером національного є український народ, який терпить знущання та несправедливість, тобто є жертвою. Це травматизований наратив, або наратив травми як особистого потрясіння, котрий має визначальний вплив на теперішнє. З цього погляду Довженко не є радянським митцем, а усвідомлення свого походження та чутливості до страждань змушує його чинити своєрідний опір радянській системі.

Довженко описує цікавий епізод, коли він читав Миколі Бажану свою «Україну в огні». Бажан стверджує, що «великого плачу» в Україні не було. А Олександр Петрович наполягає, що вона плакала: «Ні одна країна в світі так не плакала» [7, с. 103]. Саме в роздумах про свою країну Довженко відходить від тоталітарної риторики. У щоденниках Олександра Довженка з'являється образ стражденої України, він був особливо наголошений у творчості письменників-романтиків, особливо Тараса Шевченка. У цьому сенсі Довженко є спадкоємцем романтичної традиції. У щоденниковому записі, в якому вперше з'являється слово «Україна», читаємо: «Замучені і зганьблені, голодні нещасні жінки плакали, цілували наших бійців, цілували все, що було на них, цілували зброю, припадали до холодних танків на снігу і поливали їх гарячими сльозами. І на все це не можна було дивитися без сліз. Радість і горе. То сльози наших матерів, нашої розтерзаної многострадальної України» [7, с. 52]. Саме Тарас Шевченко обирає українську мову, мову пригнобленого народу. Довженко пише і українською, і російською. Наприкінці його життя, ця українська стає мовою його особистих щоденникових записів. «Ідентифікуюча роль традиції»,

на якій наголошує Іван Лисий [11], є придатною поза ідеологічним наративом.

Довженко тужить за втраченим, тобто за Україною, що має вирішальне значення для конструювання національно-культурної ідентичності в його щоденниках. Нагадаємо, що в молодості Довженко перебував у війську Симона Петлюри. Архівна справа свідчить про нього: «активный украинский националист, проживает в Киеве» [цит. за: 18, с. 41]. Це минуле, яке має стосунок до національного сюжету, і цей сюжет є тим визначальним аспектом, який конструює національну пам'ять. Ідилічне минуле пов'язане з рідними місцями, з Україною, з Десною. Він осмислює минуле як щось прекрасне і дороге, «що ніколи-ніколи вже не повернеться» [7, с. 88]. «Минуле постає з подвійною характеристикою, будучи водночас і скінченим, і незавершеним. Воно неперервно ворухиться, становить, мабуть, єдиний вимір часу, над яким ми не маємо ніякої влади» [5, с. 90].

Минуле митця постійно перебуває у фокусі теперішнього. Проте – це минуле, котре не має майбутнього. Британська дослідниця Монтсеррат Гібернау осмислює національну ідентичність як певну тяглість, проект: «Неперервність походить від уявлення про націю як історично закорінену сутність, спроектовану у майбутнє» [6, с. 19]. У Довженкових записях відчитується потужний емоційний зв'язок із національною ідентичністю, проте він не підкріплений спрямованістю в майбутнє, адже Довженко не має жодних ілюзій щодо можливості повернення додому. Отже, «чуття нерозривності з минулим і проекція в майбутнє» є визначальними факторами для національної ідентичності [6, с. 33]. У Довженка є «чуття нерозривності з минулим», але проекцію в майбутнє підриває радянський ідеологічний первень. Довженко відчуває ностальгію, він живе минулим, спогадами про Україну: «Москва. Дощ. Болить серце і дзвенить безупинним дзвоном в голові. Сиджу біля вікна, один самотній і хочеться мені зібрати останні сили і поплинути на Україну. [...] Я один за межами України моєї землі, за любов до якої мені мало не одрізали голову, предавши остракізму...» [7, с. 342–343]. Він тужить за Україною, проте сприймає її як минуле, а не як майбутнє³. Під час свого негтивального візиту до батьківщини, він пише: «І понеслися спогади знову. Я весь у спогадах. Давно живу, і як же так сталося, що десять літ я був одірваний від народу» [7, с. 614].

¹ Юлія Крістева пише, що чужинець «меланхолійно закоханий у втрачений простір, він, по суті, невтішний через те, що колись покинув його» [10, с. 17].

² Свого часу після вигнання з Радянського Союзу Йосип Бродський стверджував, що в його країні не застосовують каральну психотерапію (жертвою якої він і був). Очевидно, що, будучи примусово вигнаним із Радянського Союзу, він не хотів здаватися жертвою режиму. Бродський мав потужну ідентифікацію з радянським режимом.

³ «У полі жито золоте, скільки око гляне. І небо таке синє, таке барвисте, якого світі не буває в житті. А коли й буває, а коли й здається, то хіба в надзвичайні часи. Се було небо і степ України» [7, с. 412].

Славоу Жижек зазначає, що, згідно з Фройдом, скорбота (*mourning*) та меланхолія бувають двох видів: «нормальний» сум, коли втрата успішно приймається, та «патологічна» меланхолія, коли суб'єкт наполягає на його/її нарцисистичній ідентифікації з втраченим об'єктом [24, р. 141]. Довженко зберігає вірність втраченому об'єкту (читайте: Україні), своїм кореням на ментальному рівні. Жижек робить висновок, що «меланхолія – винятково *постмодерна* установка, яка дає нам змогу вижити в глобальному суспільстві за допомогою утвердження появи вірності втраченим кореням» [24, р. 142]. Справді, це крок у поетику постмодернізму, якщо зважити на той факт, що реальність у Довженкових щоденниках великою мірою безцентрова. Бувши «ізгнанником України», митець доживає свої дні в Москві. Довженко нечітко артикулює ситуації в'язниці, зла в своїх щоденникових записках, адже це зло є завуальованим, його місце неможливо визначити, ця ситуація породжує муки сумніння, коли втрачаються логічно-причинові зв'язки. «Диявол ховається радше там, де ми зазвичай вбачаємо норму чи навіть тривіальність і банальність буденного, а не у відхиленнях від норми, патології, викривленнях тощо» [4, с. 48].

З іншого боку, в щоденникових записках Довженка авторська наративна стратегія виключає іронію та гру. Страждання осмислені з екзистенційного погляду, це тоталітарний світ без надії, повернення до поетики та риторики безнадії пастки 1920–1930-х рр. Габріель Марсель, християнський філософ-екзистенціаліст, стверджує, що онтологічне безгрунтянство – це приречене повторення: «Той, хто впав у безнадію, не тільки споглядає, не тільки має *перед собою* оцю похмуру повторюваність, це увічнення ситуації, в якій він *застряг*, як застрягає човен у кризі; внаслідок якогось незбагненного парадокса, він передбачає цю повторюваність, вона постає перед ним, і тут-таки його опановує гірка впевненість, що це передбачення не покине його ніколи і що тяжке випробування триватиме день у день, нескінченно, аж до того згасання, яке він, власне, передбачає, але не як ліки...» [13, с. 51]. Безнадія означає відсутність телеології людського життя, яке замкнене на собі й позбавлене певного вектора¹. Мераб Мамардашвілі пише про те, що «на минуле можна впливати таким чином, що, повертаючись у потоці часу, втратити здатність возз'єднатися із

самим собою, теперішнім, котрий впливав на це минуле. Втратити себе» [12, с. 93].

Отже, увага до минулого, національного сюжету і травма від критики «України в огні» провокують відступ від радянськості та прилучення до національного аспекту. Леонідас Донскіс зазначає: «Насправді, політика пам'яті показує минуле як вирішальний аспект нашого досвіду, як щось таке, без чого ми б ніколи не змогли підтримувати наші політичні й моральні погляди» [8, с. 251–252]. Минуле – це справді вирішальний аспект досвіду для Довженка. Хоча минуле і співвідноситься з моральним аспектом, проте воно не є вирішальним у підтримуванні певних політичних поглядів митця, оскільки програма минулого, котре пов'язане із національним, не орієнтована на майбутнє, на становлення. Минуле є джерелом каяття та страждання, і життя Довженка демонструє трагедію повільного згасання. У цьому сенсі щоденники Довженка демонструють продовження традиції пореволюційного безгрунтянства 1920–1930-х рр., як поступову втрату традиції, особистого простору та національно-культурної тожсамості. Також записи митця показують, що український та радянський аспекти є принципово непокєднуваними, подібні спроби призводять до маргіналізації людини (що, окрім життя Довженка, яскраво демонструє М. Хвильовий у своєму незавершеному романі «Вальдшнепи», 1927).

Утвердження зв'язку з батьківщиною у щоденниках Олександра Довженка відбувається через пам'ять та уяву, котрі є недосяжними для радянської ідеології. Довженко намагається утверджувати свій зв'язок із батьківщиною у вигнанні в Москві, і робить це за допомогою уяви та пам'яті – саме ці дві царини є недосяжними для ідеології. Неможливість повернення додому та осмислення нації як проекту, орієнтованого на майбутнє (оскільки він блокується радянською ідеологією), перетворює згадки про Україну у внутрішню площину – у площину особистого, приватного, людського. Вони являють собою символічний порядок речей, котрі невіддільні ідеології. Пам'ять про Україну стає тим прихистком, який уможлиблює ідентифікацію митця з національно-культурним континуумом та віднаходження зв'язку із батьківщиною і своїм народом, «уявленою» та уявною спільнотою.

Минуле, з яким Довженко себе асоціює, – це певна позиція щодо розрізнення себе від чужого, прокладання межі між цими двома категоріями. У цьому сенсі Довженко не є радянським митцем, оскільки минуле як таке контролюється офіційним метанаративом та радянською державною

¹ Одна із сучасних дослідниць ідентичності та травми пропонує використати термін «заморожена ідентичність» (*frozen identity*), спромога до дії котрої паралізована внаслідок травми, що має вирішальне значення в житті людини [22].

ідеологією, приватне минуле є недосяжним для ідеології, тому Довженко зберігає вірність національній уявленій спільноті на символічному

та мистецьких рівнях. Його щоденник, написаний для нащадків, – яскраве свідчення цієї позиції.

Список літератури

1. Агеева В. Геній і ціна компромісу. *Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки* / упоряд. і комент. В. Агеева, С. Тримбач. Київ : Комора, 2014. С. 395–405.
2. Агеева В. «Я» і романтика: розпутьтя Олександра Довженка. *Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки* / упоряд. і комент. В. Агеева, С. Тримбач. Київ : Комора, 2014. С. 5–39.
3. Арентс Х. Истоки тоталитаризма / пер. с англ. И. В. Борисовой и др. ; под ред. М. С. Ковалевой, Д. М. Носова. Москва : ЦентрКом, 1996. 672 с.
4. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Втрата чутливості у плинній сучасності / пер. з англ. О. Буценка. Київ : Дух і Літера, 2014. 280 с.
5. Брюкнер П. Тиранія каяття / пер. з англ. П. Тарашука. Київ : Темпора, 2013. 216 с.
6. Гібернау М. Ідентичність націй / пер. з англ. П. Тарашука. Київ : Темпора, 2012. 304 с.
7. Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956 ; худож.-оформлювач О. М. Іванова. Харків : Фоліо, 2013. 879 с.
8. Донскіс Л. Влада та уява. Студії з питань політики та літератури. Київ : Спадщина, 2012. 280 с.
9. Забужко О. Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. 3-тє вид., виправл. Київ : Факт, 2007. 640 с.
10. Кристева Ю. Самі собі чужі / пер. з фр. З. Борисюк. Київ : Основи, 2004. 262 с.
11. Лисий І. Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 179 с.
12. Мамардашвили М. Психологическая топология пути (М. Пруст «В поисках утраченного времени»). Санкт-Петербург : Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. 472 с.
13. Марсель Г. Homo viator / пер. на укр. В. Й. Шовкуна. Київ : Видавничий дім «KM Academia» ; Пульсари, 1999. 320 с.
14. Рикер П. Повествовательная идентичность. *Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью*. Москва : Academia, 1995. С. 19–37.
15. Рикер П. Идеология та утопія / пер. з англ. Київ : Дух і Літера, 2005. 386 с.
16. Снайдер Т. Криваві землі: Європа поміж Гітлером і Сталіном. Київ : Грані-Т, 2011. 448 с.
17. Тримбач С. Довженко та вожді (Сталін – Хрущов – Берія). *Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки* / упоряд. і комент. В. Агеева, С. Тримбач. Київ : Комора, 2014. С. 193–263.
18. Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця : Глобус-Прес, 2007. 800 с.
19. Хвильовий М. Твори в п'ятьох томах / ред. Г. Костюка. Нью-Йорк ; Балтімор ; Торонто : Смолоскип, 1984. Том 2. 409 с.
20. Foucault M. Language, Madness, and Desire: On Literature / trans. by R. Bononno; ed. by P. Artières, J.-F. Bert, M. Potte-Bonneville, J. Revel. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2015. 157 p.
21. Freshwater H. Towards a Redefinition of Censorship. *Censorship and Cultural Regulations in the Modern Age* / ed. B. Müller. Amsterdam : Rodopi, 2003. P. 225–245.
22. Mitroiu S. Narrative Identity and Trauma: Sebald's Memory Landscape. *The European Legacy*. 2014. № 19. P. 883–900. DOI: 10.1080/10848770.2014.965525.
23. Petropoulos J. Artists Under Hitler, Collaboration and Survival in Nazi Germany. New Haven : Yale University Press, 2014. 424 p.
24. Žižek S. Did Somebody Say Totalitarianism?: 5 Interventions in the (Mis)Use of a Notion. London ; New York : Verso, 2011. 280 p.

O. Poliukhovych

NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY IN OLEKSANDR DOVZHENKO'S DIARY ENTRIES

In this article, I analyze the construction of national and cultural identity in Diary (1940s–1950s) of Oleksandr Dovzhenko (1894–1956), Ukrainian-born and known as Soviet director, film producer, and screenwriter. The means of construction of the national identity is based on the constant recollection of Dovzhenko's past in Ukraine. Being a nationalist in the Civil war (1917–1919) and subsequently living in the Soviet Union, Dovzhenko was not its genuine resident. After the Soviets established their control in Ukraine, Dovzhenko's spiritual rebirth as a Soviet citizen did not fully occur. However, in these diary entries the future is associated with the Soviet ideology and the creation of a new better society in the frame of communist ideological paradigm. Thus, in Dovzhenko's diaries, two identities can be distinguished, Ukrainian and the Soviet, and they coexist in the diary narrative. Their logic is inclusive and complementary rather than oppositional. The artist criticizes the Soviet regime and very often returns his childhood in the village of Sosnytsia in the Chernihiv region of Ukraine. Artist's past becomes a traumatic memoir, mainly associated with Stalin's criticism of his cinema-novel "Ukraina v ohni" ("Ukraine in Flames", 1943). Since the scandal around this book, Dovzhenko tries to prove Stalin that he is absolutely a Soviet artist. In the diary entries, he also writes about his sorrow and nostalgia for Ukraine, his homeland; and he cannot be considered as a genuine Soviet artist. Although the filmmaker could not express his thoughts openly due to ideological pressures, traces of such reflections may be found in his diary, which combined both Ukrainian and Soviet elements. Oleksandr Dovzhenko's multilayered self-narration encompasses his nationalist past and the Soviet legacy in all of its complex psychological interactions. Dovzhenko's diary is a unique record providing the artist's self-reflections under the Stalinist regime.

Keywords: national identity, ideology, memory, repentance, diary, Oleksandr Dovzhenko.

Матеріал надійшов 20.09.2018