

Згорьовані смертями дванадцятьох дітей батьки всю свою любов і віру вклали в останнього сина, зачарованого красою великої ріки, з її краєвидами, легендами і побутом хліборобів, працюючих і самодостатніх. За п'ятдесят кілометрів від Сосниці, коли Сашкові було 12 літ, Федір Вовк викопав Мізенську оселю мисливців за оленями, котрі проживали тут понад 20 тисяч літ і залишили орнаментований мезидром браслет із кістки мамонта. Як і давнього майстра візерунку, хлопця вразили краса цього краю і прагнення залишити по собі образ свого покоління, але народився він у час, трагічно напрозорчений поетом, коли «злії люди приспали і в огні окрадену збудили» цю землю і вкотре принесли гетакомби жертв на вітар утопії, назвавши її розмашистим словом «революція», бо віджила імперія не спроможна була розв'язати відцентрові суперечності еволюційним шляхом.

■ О. Довженко на мітингу.

Всі три фото розшукала в архівах Москви Т.Пономаренко. Зберігаються в Державному музеї музичного, театрального та кіномистецтва в Києві. Друкуються вперше.



МІЖ ПРАВДОЮ ТА КРАСОЮ

Роман Бучко

Як і тисячоліття тому, доводилося виживати, роздвоюючи душу і серце, вдаватися до мімікрії перед страхом, подібно до того духівника гетьмана, який оголошував анафему своєму благодійнику, бо альтернативою залишалися ще більші руйнації і погроми. За півстоліття ментально протистояли вже не степ та поле, а село і місто, і юний Сашко побачив у цьому бунті проти свавілля можливість згармонізувати цю відмінність, наблизити чуже (ментально і мовно) місто до ідеалів рідної Сосниці. Це спонукало молодого вчителя у складі сотні чорних гайдамаків штурмувати київську збройовню як п'яту колону імперії. Але знову не знайшли спільної мови «брати хлібороби» з ошуканим народом, не повірили царському генералу, бо не простили сервілізму його предка, який зрадив Мазепу. Боліла ця правда Сашкові Довженку, коли він очікував страти в застінках ЧК, доки його не врятували боротьбісти, до яких

ще не дійшла черга на ліквідацію. Повірить він романтикам-комуністам, бо навіть виконуватиме дипломатичну місію, доки не побачить, що все це було грою, щоб використати час, приспати бунтівний дух епохи і, замінивши поняття, вернутися до оновленої імперії, котра замість самодержавства і православ'я оперлася на догматику класової боротьби і класової ненависті. В Берліні, в майстерні Геккеля, Довженко засвоює палітру живописного експресіонізму як передчуття майбутніх катаклізмів, спричинених іншим тоталітаризмом, опертим уже на расову ненависть і реванш кордонів Європи. Повернувшись у нову столицю — Харків, Довженко поринає у вир публіцистичної діяльності своїми карикатурами, свято вірячи, що новий лад виправить кривди, заподіяні царським урядом рідному народові. І цього було замало, і Довженко відчуває потребу прислужитися в наймасовішому мистецтві — кінематографі, щоб поділити-

ся з людьми своїми ідеалами. Вроджене почуття гумору, гармонійна композиція кадру — ознаки перших веселих фільмів («Вася-реформатор», «Ягідка кохання», «Сумка дипкур'єра»), але популярні на той час комедійні інтриги з умовно-театральними жестами і мімікою не задовольняють Довженка. Душа вимагає епічних картин та просвітницьких тематик. Разом із духовними побратимами створює «Звенигору», де прагне поєднати давні легенди, актуальне розшарування села разом із метафоричним скарбом, захованим у землі. Але імперія вже не потребує загравань із патріотами, не потребує українізації, з усіма попутниками розправилися поодиночі. Черга дійшла до української інтелігенції. Організовується процес над СВУ — у 1929 році, одного співтворця «Звенигори» — Тютюнника — розстрілюють, іншому — Йогансену — дозволяють пожити ще кілька років. Ці події трагічним шлейфом, як велику провину, пронесе Довженко через усе життя, бо відхрестився від «націоналізму» першого і «чортівні» другого письменників, хоча вже дуже треба було бути упередженим, щоб ці гріхи узріти у фільмі. Як індульгенцію Довженко ставить «Арсенал» — жахіття світової війни з головним винуватцем — царем, що вбив ворону, з метафорою репліки коня, з робітником Тимошем і карикатурними образами української влади. Об'єктом сатири завше було актуальне зло в образах чинної влади, а сторона, яка програла, заслуговувала співчуття і драматизації або трагікомічного погляду. Автор фільму був по той бік барикад, але інстинкт самозбереження змушував будувати концепцію, в якій національні ідеали приносилися в жертву ідеологічній кон'юктурі.

Наступний ворог режиму — селянство, звісно, куркульське, індивідуалістичне, заможне, тобто певною мірою незалежне. У ВУФКУ починаються чистки, репресії та ідеологічні приписи. Довженко пише заявку: «Земля. Боротьба двох світоглядів, куркульського й незаможницького, довкола тракторизації села. Вимирання реакційного, релігійно-патріархального світогляду. Буйне зростання радянсько-творчих сил у селі. Переможна пісня новому життю, заплідненому наукою й технікою соцбудівництва». План ВУФКУ на 1929–1930 рр. складав 10 розділів і 66 тем, і свою заявку Довженко пристосовував до тем під індексом: «В. Темі соціально-виробничі і на сільському матеріалі». Наступного року бюрократи план поділять на групи, комплекси і теми. Вже сама стилістика цієї заявки, зробленої літературно обдарованою людиною на догоду малоосвіченим цензорам пролетарського мистецтва, чий вердикти ламали долі талантів, може бути виразом тодішньої дійсності.

На відміну від «Звенигори», перевантаженої структурно різними часовими ретроспекціями з нечітким драматичним стрижнем, «Земля» композиційно послідовна: початок — філософсько-алегорична смерть діда серед плодів землі, прощання з рідними, і вже на десятій хвилині сатирично окреслена інша сила — куркулі, протиставлені головному герою, що мав би уособлювати нове життя, спочатку конфліктує з батьком, а потім — переоравши трактором чужу землю, що призвело його до загибелі. Сюжет старий, як світ, але якщо раніше неповага до батьків і привласнення чужого вважалося гріхом, то тепер це — героїзм. І ще неповага до релігії. В епізоді з появою трактора виникає надумана ситуація: трактор заглох через брак води в радіаторі. Селяни чекають — одні з надією, інші зловтішно, а сільський голова заповідливо звітує по телефону перед

кимсь більш важливим «у городі», залежний і нищий, допоки дотепні комсомольці не доміркувалися «посюсяти» в радіатор, змушуючи перехреститися якусь набожну жіночку. Розорана межа стає символом усупільнення землі і порушенням Божої заповіді «Не кради!» — гріху, наслідків якого вже майже чотири покоління нащадків не можуть позбутися. Після розораної межі бачимо шестихвилинний технологічний процес — сівба, збір урожаю, мелення збіжжя і випікання хліба, що постають радше в уяві героя. Потім повідомляють основному суперникові Хомі про розорану межу. Подальші п'ятихвилинні статичні кадри портретів закоханих головних персонажів та інших селян — наче застигли перед бурею, ніби саспенс очікування наслідків конфронтації. Далі — фатальний постріл. Друга половина фільму: відмова батька вбитого від послуг попа і Бога; похорон-спів, що завершується мітингом-реквіємом і паралельно монтується зі сценами пологів матері, прокльонами попа, розпачу оголеної нареченої, яка трощить ікони, зловтіхи вбивці. Завершується розповідь тими ж плодами землі, які омиває рясний дощ. Вдала композиційна побудова, гарні персонажі, вишукана увага до деталей, реалістична, як для німого періоду кіно, акторська гра, за винятком перебільшено екзальтованих характеристик «негативних» персонажів, захоплення людською працею і краєвидами — все це було новим у кінематографі, а гірка правда полягала в насильстві над споконвічними цінностями селянина, побожного, толерантного, самодостатнього.

Наступне замовлення, фільм «Іван» (1932), був першою звуковою стрічкою Довженка. Крім значної події — будівництва Дніпрогесу, автор хотів показати драму адаптації селянина у середовище будівельників (робітники вважалися пріоритетним соціальним прошарком), але через самоцензуру не зосередився на непереконливих образах ледарів, малосвідомих і незаангажованих тотальним ентузіазмом соціалістичного будівництва. Та попри надуманість колізій головних персонажів, документальні кадри цього будівництва залишаться свідками епохи.

Ідеологічне узasadнення методу соцреалізму (ніби національного за формою і соціалістичного за змістом) не могло проявитися на цьому матеріалі, бо новобудови покликані були об'єднати всі етноси і створити російськомовний совецький народ. Соціалізмом проголошувався не соціальний захист трудящих, а соціальна ненависть проти ворожих класів, що в умовах України означало «проти традиційно індивідуалістичного селянства». Отже, штучний голодомор 1933-го можна окреслити як етноцид, бо на відміну від русифікованих міст лише село було носієм етнічної тотожності. Цікаво, що ця трагедія українського села відштовхнула німецький електорат від ліберальних та лівих партій, бо Гітлер пообіцяв захищати бауєрів (на відміну від совецької практики) у своїй соціалістичній ідеї, що ґрунтувалася на расовій, а не на класовій ненависті, на практиці ж послуговувався репресивними методами, милітаризацією економіки, зневагою людських прав. Не можна не звернути уваги на певні паралелі у зображенні сильних, безкомпромісних героїв, патетично піднесених над побутом і душевними сумнівами, німецькою документалісткою Лені Ріфеншталь («Тріумф волі», 1935; «Наш вермахт», 1936; «Олімпія», 1936–1938) і Довженком, пластичну спорідненість їх з німецьким живописним експресіонізмом. Відмінність полягала в тому, що Лені була захоплена



■ О.Довженко та М.Хрущов у визволеному Києві.
6 листопада 1943 р.

динамікою творення «нового порядку», який ліквідував безробіття і вивів державу з кризи, а Довженко оспівував «нову людину», щоб вижити, бо усвідомлював гірку правду реставрації Російської імперії, опертої вже не на візантійські засади, а на марксистські. Усвідомлював, бо, як впливає з щоденників (також самоцензурованих), вважав, що лише на 10 відсотків зрозумів усе задумане у своїх фільмах. Його діалоги іноді театральні піднесені, наче по-брехтівськи скеровані не до партнерів, а до глядача, і часом важко відрізнити, де автор маскує свої погляди, а де щиро вірить у свої гасла.

Довженко усвідомлював наслідки голодомору і червоного терору проти інтелігенції, що косили його побратимів, усвідомлював, що реванш брали ті сили, які колись не погоджувалися змінити назву «Малоросія» на «Україна», а тепер доводили, що, попри зміну назви, суть повинна залишатися старою. Рятуються режисер у Москві і на Далекому Сході, знімаючи чергову фантазію – фільм «Аероград», піднесено-романтичну історію будівництва міста. Є тут і особиста драма партизана революції та його друга, що став ідеологічним ворогом, погані самураї та старовіри, добрі китайці і чукчі. Вимога соцреалізму витримана – нове одержує перемогу над старим, перемагає дружба народів (це пізніше з'явиться ксенофобський фольклор про недоумкуватих чукчів). До речі, ніби добродушну насмішкватість і так званий народний гумор позитивних героїв продемонстрував Довженко в наступному фільмі (зробленому на замовлення Сталіна у 1939 році) про Щорса, з яким пов'язують створення у Чернігові школи червоних командирів. Тодішні й пізніші критики вважали фільм тріумфом методу соцреалізму за галерею різних характерів.

Документальний фільм «Звільнення» про приєднання західних областей України, змонтований у 1940 році, спонукав Довженка написати сценарій фільму «Тарас Бульба», але шансів зняти його не було, як і реалізувати наступний сценарій «Україна в огні» (1943), бо визрів він під час монтажу документальної стрічки «Битва за нашу Радянську Україну». За сценарій Довженко остаточно отримав ярлик буржуазного націоналіста. В ці скрутні часи він знімає документальний фільм про Вірменію «Рідна країна» (1946) і у 1949 році викладає з перервами кінорежисуру у ВДІКу. Тоді ж пише п'єсу «Життя в цвіту» і за нею знімає фільм «Мічурін» про вченого помолога, якому лише нова влада, на відміну від царської, посприяла реалізувати свої задуми.

Ці роки були часом його еміграції – внутрішньої та реальної. Довженко гостро переживав драму західноукраїнського населення, яке після міжпартійного плюралізму і боротьби з польською владою раптом зазнало репресій та ідеологічної селекції, депортацій та советизації. Цього не могли не помітити пильні наглядачі, і в ці роки нічого не вдається режисеру зреалізувати. Кіноповісті «Антарктида» (1952), «Повість полум'яних літ» (1945), «Зачарована Десна» (1955) та «Поема про море», п'єса «Нащадки запорожців» (1953) – усі створені під впливом самоцензури романтичні герої радше нагадували самого автора і рідко зустрічалися в житті, а негативні, відповідно до теми, були сатиричними кальками ідеології – куркулі, бюрократи, кар'єристи. В розпачі напише: «Погубила невдала наша біографія і нещаслива наша історія». І все ж ті сторінки, що залишив по собі майстер, і візуальні образи узгоджуються з девізом, запозиченим у Анатолія Франса: «Якби переді мною стояла дилема вибору між правдою і красою, я, мабуть, узяв би красу, тому що вона ближча до істини, ніж гола правда, і вона для митця є справжнім учителем життя».