

Носії національного в українському кіномистецтві. Олександр Довженко та Іван Миколайчук

Лариса Брюховецька

Заявлену тему можна сприйняти як ідилію, якщо не розкрити істинного стану справ в українському кіно, де переслідувались діячі, що відстоювали свою українську ідентичність. Для цього потрібен короткий екскурс в історію. З 1930 року починаються гоніння і погроми в пресі на митців, які працювали в кіно. І ці словесні погроми були увертюрою до репресій творчих та адміністративних кадрів України. Тоді ж було ліквідовано автономію українського кіно, Москва підпорядкувала собі кінематографії всіх республік і почала диктувати власну політику – не лише в ідеології, а й у виробництві. Новозбудовану Київську кінофабрику заповнили російські кадри: на екранах тільки впродовж одного року – 1932-го – фігурують «Марш шахтарів», «Діти шахтарів», «Шахта Марія», а впродовж 1930-х виходять «Істребітелі», «Трактористи», «Ескадрилья № 5» тощо, випущені росіянами з російськими акторами. Творили цю «іншу реальність» люди, далекі від України – Іван Пир'єв, Абрам Роом, Едуард Пенцлін та інші менш відомі режисери. Й навіть українську тему – «Сорочинський ярмарок» за Гоголем – втілює режисер з росії Микола Екк, показуючи українців потворними. Далі – напад Гітлера на СРСР, евакуація студії в Ашхабад, де знову панівне становище займали росіяни. Глядачам пропонували любити і захоплюватися «Подвигом розвідника». Фільм про Ніколая Кузнецова Борис Барнет зробив вправно, й актор Павел Кадочников чудовий, але до чого тут Україна? В часи існування СРСР названі фільми глядачі сприймали як російські. Що й зрозуміло: їх неможливо віднести до українського кіно. Москва вважала Київську кіностудію не більше, не менше, філіалом «Мосфільму», що тоді фактично так і було. Тож нині варто чітко визначити їхню приналежність: це російські фільми в українському кінематографі.

Канони ж радянської історіографії нав'язували переконання, що простір творення фільмів в СРСР був єдиним і неподільним, і не мало значення, хто ставив фільми на Київській кіностудії – російські режисери чи народжені в Україні, патріотами якої землі вони були. Визнана за радянських часів догма у підходах до тлумачення історії українського кіно, на жаль, мало змінилася сьогодні. Догму треба долати, а історію досліджувати, звертаючи увагу на те, якою мірою українським було кіно в умовах тотальної русифікації і колоніального гноблення України. І хто ті відважні, які в

радянській імперії не боялися його творити. Сьогодні мова – про двох відважних.

Олександр Довженко та Іван Миколайчук. Паралель, безперечно, зухвала, адже це різні, скажімо так, вагові категорії. Якщо Довженко – визнаний у світі класик, чие ім'я занесене в кіноенциклопедії і якому присвячено багато досліджень, виданих в Києві, в Москві, а перелік книг, що вийшли в незалежній Україні, доповнює десяток зарубіжних, то простір, у якому високо цінують Миколайчука, вужчий. За свого життя він здобув визнання і любов не в офіційних колах, а в широкого глядача, став легендою. З роками його творчість піднімається в ціні: в Незалежній Україні його фільми переглядають, йому присвячують вечори пам'яті, випускають фільми і телепередачі, про нього вже видано більше 10 книг, вийшли друком його сценарії.

І все ж, попри різний резонанс, паралель між Довженком і Миколайчуком цілком правомірна. Насамперед тому, що національна ідентичність обох була даною їм від народження, і вони від неї не відщурилися. Паралель між цими двома знаковими постатями набула актуальності, коли в українців відкрилися очі, який він, їхній «старший брат», і яке його ставлення до українців, в тому числі в галузі кіно. Перегук між Довженком і Миколайчуком цікавий і тим, що вони обидва мали потребу рефлексувати про творчість. Знову-таки, Довженко залишив у цьому сенсі значно об'ємніший спадок – у Щоденнику, що став вражаючим документом доби, в листах, статтях, лекціях. Щоправда, хоч як це прикро, попри наявність десятків книг про нашого класика кіно і літератури, його теоретичний набуток досі належним чином не досліджений і не осмислений. В Миколайчука спадок скромніший, та все ж можна з повним правом говорити про нього не лише як знаменитого актора, сценариста, режисера, унікального творця кіномузики, а й як про мислителя – недаремно його назвали митцем напруженої думки. В його інтерв'ю, особливо численних після виходу фільму «Вавилон XX», є чимало рефлексій над власним досвідом. Для нього це було мистецтво, яке давало можливість розкрити внутрішнє життя особистості, як у його героя з «Гіней забутих предків», та спосіб світовідчуття, стан непокори, як у фільмі «Сон». У своїй статті «Актор: проблеми і турботи», надрукованій 1974 року, фільми він порівнював зі спорудами, а режисерів з будівничими: «Оскільки фільми – своєрідні споруди часу, треба пильно придивлятися, що саме зводить цей

"будівничий": фільм-комору чи фільм-палац. Є ще фільм-собор, а є і фільм-університет»¹. У цьому порівнянні він висловив власну концепцію призначення кіно.

Єднано Довженка і Миколайчука селянське походження. І різнобічність таланту. Перший у молоді роки був художником, в тому числі карикатуристом, став кінорежисером, сценаристом і письменником. Другий був геніальним актором, кіносценаристом, режисером і, музично обдарований, він став укладачем музики до фільмів. Різнобічність таланту творця фільму свідчить про здатність піднятися над виробничим конвеєром, залишатися митцем у межах індустрії.

Світоглядні цінності

В цьому сенсі є чимало спільного між обома митцями, проте відмінного – більше. У 1920-х, після поразки Визвольних змагань, Довженко як їх учасник сповідував віру українських націонал-комуністів у можливість розквіту України. Боротьбисти були переконані, що з поваленням російського самодержавства, яке гнобило українців, не дозволяло розвиватися їхній культурі, проводило політику «обрусення», українці збудують свою республіку, яка стане успішною, зорієнтованою на Європу, а не на Москву. Вони не передбачали, що імперія, тепер уже більшовицька, стане ще більш жорстокою і хижою у ставленні до неросійських націй. Ще у 1920 році за вказівкою Леніна боротьбистів приєднали до компартії більшовиків, а в часи терору всіх тих, хто творив культурне відродження в Україні, репресують. Люди, які у 1920-х стояли біля керма української соціалістичної республіки, були добрими знайомими Довженка, він їм вірив і йшов за керманичами. Тільки шлях керманичів був короткий, бо вже у рік виходу «Звенигори» архітектора українізації, наркома освіти Олександра Шумського знімають з посади, а через короткий час роблять «ворогом народу».

Світогляд і особисті переконання Довженка можна побачити в образі головних героїв його фільмів. Будівники нового справедливого світу – Тиміш зі «Звенигори» й «Арсеналу» та Василь із «Землі» (усіх трьох зіграв березилець Семен Свашенко) – з одного боку плакатні, а з іншого – людяні, бо вірили в свою ідею і прагнули змінити світ на краще.

В українських шістдесятників, до яких належав Миколайчук, віри, яка живила Довженка, вже не було: вони формувалися в часи хрущовської «відлиги», коли стала доступною правда про злочини сталінського режиму. У «Вавилоні ХХ» Івана Миколайчука також фігурує носій передових ідей Клим Синиця (актор Іван Гаврилюк), що з його іміджем мужньої людини ніби повторював справу Тимоша/Василя з Довженкової трилогії. Але, на відміну від тих персонажів, що були людьми дії, конструктивної енергії, Клим Синиця не веде поїзд у щасливе майбутнє, не переорює межі, а займається справою значно прозаїчнішою: очолює комуну, яка виробляє сир. Отже, фільм радикально відрізняється від Довженка та його пафосу,

за що керівники студії й Держкіно постійно дорікали Миколайчуку, вимагали виправлень. Безперечно, у цій світоглядній відмінності свою роль зіграв фактор часу. У фільмі Миколайчука на перший план виходить життя вавилонян – Явтушка з Прісеєю, Данька і Лук'яна Соколюків, далеких від ідей Синиці.

У «Звенигорі» Довженко подавав дідові легенди про захований у Звенигорі скарб як свого роду екзотику давнини (візуально епізоди легенд є найоригінальнішими у фільмі), а Павла, що в еміграції закликає публіку давати пожертви для національної справи, показує в гостросатиричному ключі. Він вірить, що справедливе суспільство можна побудувати в Україні, якщо невтомно працювати заради цього. Для Миколайчука події 1920-х у селі Вавилон у подачі письменника Василя Земляка були далеким минулим, і він їх показав ніби кризь імлу часу. Він був обізнаний з історією, знав про репресії українських митців. Його знання проявилися не лише в «неправильній» з офіційної точки зору інтерпретації образу Кліма Синиці, а й у його акторських роботах: позовах до російського царя у «Сні», в насміханнях над імператрицею, коли його козак Василь разом з побратимом Андрієм, приїхавши в Петергоф, гукали до охорони: «А чи є цариця вдома? Скажіть, що до неї сам козак Василь з Диканьки приїхав!» У Москві таку зухвалість зустріли вороже: «Пропала грамота» вийшла у прокат тільки через 12 років.

Попри світоглядну відмінність, в одного і другого постановника наявний дух національної свободи.

Утвердження україноцентричного світогляду як спротив імперії

Ні Довженко, ні Миколайчук не декларували свого спротиву імперії на словах, а доносили це глядачам засобами мистецтва. В радянські часи, коли все національне, окрім поверхових атрибутів, нівелювалося, вони творили свої фільми, немов не помічаючи цих заборон.

В «Автобіографії» Довженка є пам'ятний рядок, що він «ввійшов у революцію не тими дверима». Тобто, як розшифровує Іван Кошелівець, автор книжки «Олександр Довженко. Спроба творчої біографії»: «Іншими словами "вигукував" він не на більшовицьких мітингах, і якщо увійшов у революцію не тими дверима, то легко відгадати й якими: через український сепаратистський буржуазний рух»².

Ще коли Довженко жив у Харкові на Пушкінській, а його сусідами були Михайль Семенко, Юрій Яновський, Микола Бажан, які працювали у ВУФКУ, вони нерідко сходилися у спільній залі на розмови, які перетворювалися на запальні дискусії і часто починалися з «суперечок про місце кіна в системі мистецтв, про українську національну форму в кінематографії, про те, що розвиток української культури далі неможливий без розвитку кінематографа»³. Тоді закладалося не лише переконання в необхідності творити національ-

¹ Миколайчук Іван. Актор: проблеми і турботи. *Новини кіно-екрана*, 1974. № 1. С. 4–5.

² Кошелівець Іван. Олександр Довженко. Спроба творчої біографії. *Сучасність*, 1980. С. 46.

³ Бажан Микола. Митець шукає путі. *Вітчизна*. 1971, № 1. С. 178.

не кіно, а й програма дій, якою Довженко керувався упродовж життя. За словами Івана Кошелівця: «... Готовий на найбезглуздіші поступки соцреалізму, він ніколи не давав зігнати себе з ґрунту рідної національної стихії»⁴.

В СРСР тема спротиву імперії була дражливою. Обережним прикладом нагадування про неї в Довженка може бути епізод з «Арсеналу», цілком більшовицького фільму. «Солдатам, що повертаються з фронту, перегородили шлях гайдамаки Центральної ради. <...> Обступили гайдамаки ешелон. Роздягають солдат.

Крик, гам.

– Віддай, враже, нашу українську шинелю!

Стягують з солдата чоботи.

– І наші українські чоботи віддай!

Біля вагона обірваний солдат, молодий, круглолиций. До нього чіпляється такий же молодий, круглолиций солдат-гайдамака. Кричить з чужого голосу:

– Триста років мене мучив, кацап проклятий!

Повертається обірваний солдат:

– Це я-то?»⁵

Побудовою епізоду й останніми фразами знімається серйозність проблеми. І все-таки, хоч у зниженому реєстрі, вона була озвучена.

А от Миколайчуку в сценарії «Білого птаха» заборонили навіть згадку про ймовірний негатив щодо «совітів». Звільнена Буковина 1940 року. Побачивши, що радянське війське зупинилося, пропускаючи похоронну процесію, баба Ціпа каже сусідці: «Бачиш. А казали, що совіти – не люди». Здавалося б, жодної крамоли – совітам дається позитивна оцінка, але, за вказівкою цензорів з Держкіно, фразу звелили зняти, бо оцінки «совіти – не люди», навіть коли це спростовується, не повинно звучати з екрану.

О. Довженко й І. Миколайчук були борцями за свободу й гідність українців. Але утверджували це по-різному. В цьому сенсі важливою у «Звенигорі» є візуалізація сивої давнини – від найдавніших часів. Щоб сконцентрувати історичні події «під тиском сотні атмосфер», треба їх розуміти й володіти масштабним образним мисленням, вміти поєднувати минуле і теперішнє. Відійшовши від гарячих, лихоманкових подій української революції, показаних в «Арсеналі», Довженко знову-таки кінематографічною мовою передає спокійний плін хліборобського життя у фільмі «Земля». Поява трактора, похорон комсомольця Василя в цей плін включені як події, які маркують свій час, але, хоч і акцентовані, вони так само минулі на тлі вічної краси й буяння української природи.

У «Вавилоні XX» Івана Миколайчука сільське життя також поставало в аналогічних вимірах, його плінність, звичаєвість багато про що говорять: скажімо, епізод на гойдалці емоційно і художньо набагато сильніший за епізоди з комунарами. Але свободу й гідність українців, спротив ім-

перії мовою мистецтва Миколайчук, як уже згадувалося, найповніше висловив в образах Тараса Шевченка («Сон») і козака Василя («Пропала грамота»), утверджуючи вільний дух і незнищений гумор козацтва.

Говорячи про цих митців як носіїв національного, не можна забувати, що обидва мали друзів з інших республік. У скрутні моменти, на обговорення «Землі» та «Івана» в Москві, приїжджали грузинські кінорежисери і своїм авторитетом, переконливими аргументами підтримували опального українця, полемізуючи з представниками російського пролеткульту. А в 1945 році Довженко на запрошення Вірменії зняв про історію цієї країни документальний фільм «Рідна країна».

Миколайчук, чия ментальність була духовною, болісно переносив русифікацію України. Він зробив багато для того, щоб його персонажі – Тарас Шевченко, козак Василь, Фабіян – викликали у глядачів бажання ідентифікуватися з ними, щоб завдяки кінематографу вони засвоювали рідну мову і культуру, народні звичаї. За ці зусилля його високо цінувала українська інтелігенція, про що свідчать спогади його друзів-письменників – Івана Драча, Романа Іваничука, присвячений йому вірш Ліни Костенко. Успіхами в кіно Миколайчук доводив життєствердність української культури. Разом з тим, він співпрацював і товаришував з представниками інших національностей, які працювали на Київській кіностудії ім. О. Довженка, зокрема, Сергієм Параджановим і Романом Балаяном.

Завдяки двом ковткам свободи – у 1920-ті і в 1960-ті – Довженко, а згодом Миколайчук змогли утвердити власну національну ідентичність у стилі, ритмі, характері найкращих робіт, тим самим чинячи спротив політиці російської імперії. Значення їх творчої спадщини для українського мистецтва неоціненне.

З нинішньої перспективи на творчість Довженка і Миколайчука ми дивимося крізь призму російської агресії й відвертих геноцидних намірів знищити українців. Метрополія робила все можливе, аби асимілювати колонії, а культурних діячів приручити, змусити працювати на себе, а ні – знищити фізично чи морально. Твори Довженка радянська влада оцінювала за їхню пропагандистську спрямованість. Але ментальність українських кінематографістів була принципово інакшою, аніж ментальність російських. Цього їм не прощали. Як сформулював Іван Кошелівець про ставлення влади до Довженка: його «не любили за його безнастанні ухили в націоналізм». Та, попри коротке життя, обидва встигли багато зробити, і пам'ять про них міцна і тривала.

Єднає цих двох митців ще одне. В Україні є тільки два меморіальні музеї, присвячені кінематографістам: Довженку – в Сосниці та Миколайчуку – в Чорторії.

Хочеться сподіватися, що той унікальний, національно своєрідний шлях не завершився з їхнім відходом, що нині в нас є кінематографісти, яким до снаги мистецький рівень цих майстрів. Питання актуальне і варте окремого дослідження.

Фрагмент лекції, прочитаної в університеті Віадріна (Франкфурт на Одери) 17 липня 2024 року.

⁴ Кошелівець Іван. Олександр Довженко. Спроба творчої біографії. Сучасність, 1980. С. 91.

⁵ Арсенал. Шедеври мирового кино. М. : Искусство, 1977. С. 32. Перекл. з рос.