

## НАДІЯ НА ЛІТЕРАТУРУ

*У статті розглядається одна з найцікавіших дилем творчого світогляду Олександра Довженка: «кіно чи література?». Через аналіз численних витягів із «Щоденникових записів» майстра показано, що література та літературність тут часто домінують над мовою кінематографа, а самі записи винаочнюють сумніви великого режисера в тому, чи «правильний» фах він собі обрав і чи має головним твором його життя стати фільм – а чи роман-епопея.*

**Ключові слова:** щоденник, література, кіно, покликання, роман, реалізм, соцреалізм, ідейність, образ, стиль.

Олександр Довженко все життя знімав велике кіно. А мріяв написати велику книжку.

Це може здатися бездоказовим. А якщо й доказовим, то маловажливим: мовляв, хіба ж одне одному суперечить?

Дилема «кіно чи література?» може взагалі видатися позірною, якщо дозволити собі поетичну фривольність і просто назвати кінострічку продовженням написаного слова, а літературу – відголосом відеоряду. Сучасна людина звична до тези про стирання кордонів між мистецтвами, а кіно й узагалі часом видається нам квінтесенцією арт-синтезу. Проте Довженко – людина іншої культурологічної генерації. Він майстер у буквальному значенні цього слова: ремісник, який розумівся на складових кожного з цих видів мистецтв. Або принаймні мав своє уявлення про їхні відмінні «кухні». Щоб реконструювати його сценографію мистецького світу, у якому він і сам грав важливу роль, потрібно буде користуватися не так категоріями синтезу, як дискретності.

Його «Щоденникові записи» – а саме на них ми спиратимемось у подальших аргументаціях, доказах і роздумах – залишають враження справжньої, не умоглядної дилеми. Сентенція «часто думаю собі, як марно пропало моє життя», повторюється в щоденниках Довженка 1940-х і початку 1950-х років часто й у різних варіантах. Їхній автор немовби жалкує за нездійсненим, розтинається між двома галузями творчості і навіть має сумніви в правильності свого життєвого вибору.

Що це? Тимчасові психологічні слабкості чи світоглядна тенденція?

Звісно, говорити про драму самовизначення в Довженка – річ ризикована. Ідеться ж бо про визнаного майстра своєї справи. Та й драму цю можна прочитати й витлумачити по-різному.

Свою роль у ній мали відіграти побутові та соціальні невдачі, не кажучи про політичні чинники, що здатні спотворити природний творчий процес, а також суто технічні, виробничі обмеження того чи того формату творчості.

Можна залишити простір і для іншого варіанта тлумачення: мовляв, ніякого конфлікту не існувало, сумніви Довженка в правильності свого вибору – ситуативні, а кіно та література були для нього частинами єдиного великого культурно-мистецького проекту, який він мав за загальний знаменник усього, що виходило з-під його пера чи з монтажною кімнати. Але й тоді постає запитання: який статус мали кіно та література в цьому проекті? Щось мало домінувати, щось мало допоміжні функції чи це були рівноправні стосунки?

Про все це спробуємо поміркувати далі.

\* \* \*

«Часто думаю собі, як марно пропало моє життя. Яку велику помилку зробив я, пішовши працювати в кінематографію. Шістнадцять літ кінокаторги в цьому євміщанському смітнику з обов'язком співжиття і співробітництва з мізерними людьми, що ненавидять мене і що я їх глибоко презираю як недолюдків, некваліфіцирваних, аморальних, без крихотки святого, людців, що ненавидять мій народ і роблять його нещасним. Скільки погублено здоров'я, життя з людьми, з якими я не хотів би ніколи бачитися? Скільки марно витрачено духовних сил і часу? Коли б всю силу і пристрасть і спрямованість за ці шістнадцять років я застосував до письменства, було б уже в мене добрих десять-двадцять томів справжньої літератури. А так лежать мої ненаписані твори, як ненароджені діти, і великий жаль бере, що вже, мо, й не народяться вони,

не житимуть сотень літ, а лишаться, як плани. А через три роки не буде ні одного мого фільму. Поб'ють безбатченки плівку, а самого виженуть на вулицю тупорилі Большакови і іуди Роми, за непотрібністю, та ще й ім'я моє понівечать якою-небудь огидною брехнею і злом, що є основою їхньої душі» (10-IV-42)<sup>1</sup> [1, с. 92].

Це написано у квітні 1942 року. Щойно опублікована в «Известиях» стаття «Україна в огні», з'явився замисел однойменного фільму. Не за горами «мученицька смерть» Довженка – як він сам потім називав нищівні погроми кіно-сценарію «України в огні», що досягли кульмінації в січні 1944 року. Драма підступає до Довженка як ніколи близько – хоч і не вперше в житті. Проте поки що він – художній керівник Київської кіностудії та член комітету зі Сталінських премій (обох цих посад його позбавлять за лічені місяці), визнаний та шанований метр. Він уже створив «Аероград», «Звенигору», «Арсенал», «Щорса» і, звісно, геніальну «Землю». Ту саму, яку ненависний тут Довженкові художній керівник Головного управління з виробництва художніх фільмів Комітету у справах кінematографії СРСР Михайл Ромм пізніше назвав «геніальним твором». Це, мабуть, одна з найбільш цитованих оцінок, яку давали «Землі» Довженкові колеги по цеху. Утім, тіні забутих конфліктів нікуди не відійшли, і в пізніший час, коли Довженко жив і працював у Москві, стосунки з Роммом залишались напружені. «Він, звісно, недобра була людина, хоч і дуже талановита», – говорив Михайл Ромм про Довженка в «Усних оповіданнях», що були записані на рубежі 1960–1970-х років. Можливо, це відголос пізнішої конкуренції у ВДК, коли Довженко і Ромм викладали у 1950-х роках на одному потоці і студенти мігрували від одного великого професора до другого? А можливо, результат особистої неприязні? Чи ефект відштовхування між сильними особистостями, які перебувають по різні боки рубікону політико-культурної карти? Довженко ж бо, як вигнанець із батьківщини, якому неодноразово закидали обвинувачення в «українському буржуазному націоналізмі», опальний, попри свою велич, режисер так ніколи й не став, не міг стати режисером радянським. На відміну від Ромма.

Це лише одна нитка біографії, а скільки їх перепліталось в кінematографічному житті Олександра Довженка! Певно, неможливо знайти людину, котра би не мала конфліктів із

колегами на особистому чи політичному ґрунті. Для Довженка такі конфлікти були навіть не фоном і не декораціями, а повсякденною рутинною. Вони конструювали його життя, водночас, звісно, руйнуючи його.

Відтак є спокуса пояснити самими цими конфліктами глибину відторгнення Довженком своєї професії, яке він засвідчував у періоди психологічного й морального виснаження. Чергові тертя з кінematографічними босами – і він у розпачі готовий відійти від справи свого життя. А позаяк такі тертя не відступали від режисера ні на крок, це могло би пояснити, чому мотив відмови від професії з'являється в його щоденнику так часто.

«Трагедія мого особистого життя полягає в тому, що я виріс з своєї кінematографії. Велика громадська робота, де б дійсно міг жити і творити народу добро, мені не судилася. Її роблять навколо мене довгі роки люде слабкі і немічні духом. Я позбавлений творчості в житті, позбавлений радощів і гордощів творчості на користь свого народу. Я не живу в атмосфері державного горіння, в атмосфері авангарду державного штату. Мене туди не пущено. Тому, ізольований і самотній, я мучуся в критицизмі і в боязні за долю народу, може, часом втрачаючи вірні пропорції в балансі добра і зла» (9-XII-43) [1, с. 287–288].

За зневірою в людях, у колегах чи в результатах своєї праці проглядають світоглядні висновки, писані широкими мазками. На наш погляд, тут дається взнаки максималізм творчої людини, яка звикла, в прямому й переносному сенсі, до масштабних постановок. Цей максималізм знаходить вияв однаково в усьому: і у високій творчості, котра сягає культурно-естетичних архетипів, і в оцінці тривіальних життєвих негараздів, у яких автору ввижається фатальна викривленість світу. Проте ось що важливо: Довженка ніколи не зраджує смак до раціональної думки. Його роздуми не назвеш надхмарними. Емоційними – так, категоричними – бува, але вони також і глибоко рефлексивні. Діалектика його «малих» і «великих» тем струнка та послідовна. Як от у наведеному уривку: спершу життя говорить із людиною мовою обставин; вона бачить за цими обставинами вищий промисел, описати який можна, здається, тільки «широко»; але натомість вона бере не один, а сотню дрібніших пензлів і окремо прописує кожну уявну ворсинку того великого мазка.

Поєднання пафосу узагальнень із точністю аналітики є виразною рисою «Щоденникових записів» Довженка. І тема «література чи кіно?» гарно це ілюструє. Великі задуми поєднані

<sup>1</sup> У круглих дужках вказується датування запису в щоденниках (ЧЧ-ММ-РР).

в нього з конкретними алгоритмами роботи. Глобальні проекти він розкладає на дрібніші блоки, постійно займається переглядом здійсненої роботи та саморецензуванням, а також демонструє надзвичайно уважне ставлення до матеріалу. І матеріал цей складають не тільки образи чи сюжети (рівною мірою потрібні і літературі, й кінематографу), а й слово й текст.

Є чимало свідчень того, що писання було для Довженка невід'ємною частиною фаху. Про його серйозне та відповідальне ставлення до літературної роботи ще з 1930-х років пише дослідник Довженкової біографії кінознавець Сергій Тримбач. Як ілюстрацію він наводить уривок із неопублікованих спогадів Юлії Солнцевої, дружини режисера: «Я как-то написала ему письмо <...>, что, может быть, ему стоит бросить кинематограф и заняться литературой. Он мне не ответил на это письмо, а когда я приехала в Москву, он сказал удивительную для меня фразу: “Юля, если бы я был уверен, что я писатель, я бы обязательно это сделал”» [2, с. 264].

Варто зауважити, що Довженко взагалі рідко висловлюється впевнено про власні професійні навички. Жодне його твердження на цю тему не можна вважати остаточним. Але сумніви не утримували Довженка від роботи. Ба більше, щоденник, як письмо поза традиційним літературним форматом («не для друку»), звільняв його від багатьох формально-жанрових зобов'язань. Єдине, що мав враховувати автор щоденника, створеного в сталінській країні, – це майже гарантована наявність у його приватного тексту стороннього читача. Будуть тими читачами близькі люди, а чи люди далекі – «пиліні шанувальники таланту» з КДБ, цього знати напевно не міг ніхто. Як і того, чи вплинуло це на зміст щоденника Довженка (тим паче що цензурного втручання текст таки зазнав: Юлія Солнцева знищила частину записів). А от у царині стилю результати очевидні: Довженкові щоденники мають потужну літературну складову. І взорування на уявного читача стало тут важливим, хоч і не єдиним фактором.

Наведене вище спостереження про важливість для Довженка літературної роботи Сергій Тримбач робить мимохідь, ведучи мову про історію створення кінофільму «Земля». Відомо, що Довженко вів докладні записи в ході роботи над сценарієм та самим фільмом. На жаль, ці записи не збереглися. Але можна припустити, що для автора вони мали і прикладну, і художню цінність. Довженко мав ставитися до них не як до видаткового чернеткового матеріалу, а щонайменше як ставиться скрупульозний художник до

своїх ретельних ескізів і фрагментів, без яких він не створить великого полотна. До цієї думки підводить Сергій Тримбач, цитуючи спогади Юлії Солнцевої; те саме можемо припускати й ми, ознайомлюючись із щоденниками Довженка вже пізнішого часу. Адже сказане справедливе не тільки щодо «Землі».

Записи від 1939–1956 рр. містять величезний масив зрілих текстів у різних прозових жанрах: нариси, новели, статті, есеї. Певна річ, вони перемежовані із суто робочими матеріалами: списками корисних посилань, імен, цифр, уривками чийхось висловів і цитатами, нотатками до творчих планів, конспектами майбутніх п'єс або сценаріїв тощо. Проте критична маса самостійного літературного продукту переважає. Робота над ним мала систематичний характер і вимірювалась не рамками окремих кінопроектів чи іншими прикладними завданнями, а масштабами всього життя, універсальним алгоритмом творчої роботи.

Та й з погляду художності це справді не чернетки. Це – література. Або те, що згодом нею ставало:

«Ранок. Сонце, тиша. Яблуні і вишні в цвіту. Десь кудкудахчуть кури і тріщить аероплан. По аероплану дали три постріли. Козеня на припоні під моїм вікном почало жалібно мекати. Я на горі. З мого вікна далеко видно і ліси, і річку, і сінокоси за рікою. На далекому обрії вони зникають у блакитному мареві і зливаються з небом. За обрієм війна. Смерть.

У мене народжується думка написати оповідання під назвою “Тризна”» (19-V-42) [1, с. 143].

Оповідання це Довженко справді потім написав, і воно вийшло друком у 1963 р. в журналі «Україна».

А це, для порівняння, уривок звичайного щоденникового запису, який для літературної обробки не призначався, записано нашвидкуруч і про самого себе:

«Учора вночі бомбардували Валуйки. Попрощавшись на площі з Павлом Гапочною, я швидко, наскільки дозволяло хворе серце, пішов до хати. Коли це почали серед орудійного грому свистіти поблизу осколки, я притулився до стіни будинку. В сей час кілька бомб зі свистом пролетіли і вибухли з диким громом зліва, за будинками. Трохи згодом ще кілька. Загорівся зліва будинок. Я пішов додому садиком. Убито було десять чоловік. Вночі ще прилітали два рази. Літають без фар. Невидимі. Тільки рев» (27-V-42) [1, с. 165].

Його тексти мають думку, ритм і просту, але очевидно дібрану, не випадкову лексику. Річ тут

не тільки в тім, що жанр щоденника за означенням не цурається літературності, якщо автор його має достатній культурний вишкіл. У Довженка це не просто вишкіл, а й спосіб мислення – режисера, або, ширше, людини, котра розбудовує світи. Довженко мислить історіями, сюжетами та закінченими образами, в яких візуальна складова тісно переплетена з літературною.

Ба більше: навіть у текстах, які призначалися для майбутніх кіноробіт, у нього не так багато саме кінематографічних термінів. Деінде він пише про пошук часових рішень, принципи монтажу з використанням переходів і напливів або про звуковий супровід сцени. Але справжній бал правлять такі образи, які органічніше виглядають у тексті для читання, аніж для постановки. Навіть там, де Довженко занотовує план самого знімального процесу, внутрішній літератор озивається в ньому і на якийсь час заступає холодне, наче лінза кінокамери, око режисера-спостерігача:

«Хати робітників над Дніпром.

Робити досконально, оскільки в одному дворі відбуватиметься дуже багато різних сцен, особливо вечірніх і нічних. Естетичному смислу кадрів тут надаватиметься особливе значення. Гра білого, тіней на білому вечірніх і нічних, сполучення *кольорів крейди і зеленуватих наличників і пілястр. Глибокі тіні над стріхою. Перець і кукурудза: червоне золото. Стіна біла, на її тлі люди і їх тіні. Хлів Кравчини. <...> Хлів невисокий, вривень з людиною, трохи вище, щоб у кадрі навіть на середніх планах був би низ білий, верх – небо синє, вікна чорні, сорочка у Кравчині біла» (курсив наш. – І. Н.; 19-IX-52) [1, с. 546].*

Інший приклад, нотатка до сценарію «Преобразователей стезей», характеристика персонажа (цитуємо мовою оригіналу):

«Персонаж юный. Ему кажется, что он все может.

Всякая настоящая минута его жизни без остатка вытесняется следующей минутой. Нет для него ни опыта, ни предания, ни возможности умозаключений.

– Я не желаю планировать и утверждать планы голых обещаний. Даже самых чистосердечных. И не желаю строить планы на голый готовности претерпевать. Где сценарий?» (27-VII-51) [1, с. 461].

До речі, це про Сталіна.

А ось інший олітературений персонаж – «поет Р.», в образі якого, ймовірно, Довженко змалював Максима Рильського:

«Поет повернувся і поволі пішов по східцях униз. Спина в нього була зігнута од великої

ноші, голова біла, ніби весь огонь уже згорів у ній і лишився один тільки попел. Дома вночі він склав вірша, прекрасного і чистого, як ручай, для свого і всіх народів, про те, що комунізм поборе і запанує в усім світі, не дивлячись ні на які темні сили, що стоять на переможнім його шляху, і буде братство на землі, і любов, і жалість» (15-IX-52) [1, с. 534].

Це уривок із новели «Поет народу», яку Довженко задумав іще перед 1952 роком. Вона не є строго історичною, хоча й містить чіткі відсилання до конкретних епізодів біографії Максима Рильського. Наприклад, можна побачити тут паралель із пленумом Союзу письменників УРСР у вересні 1947 року. Тоді Рильському були висунуті звинувачення в націоналізмі – як результат, зокрема, і його спроб оборонити Довженка під час розгромної кампанії проти «України в огні».

Разом з тим про конфлікт митця та політико-бюрократичного апарату Довженко й сам неодноразово писав і міркував задовго до появи цієї новели. Поряд із темою війни, це другий провідний мотив його щоденників, особливо у 1940-х роках. Згадаймо також, що дослідники знаходять паралелі між «Поетом народу» та написаною раніше «Музичною комедією», літературно-історичним героєм якої був Дмитрій Шостакович (див., зокрема, [1, с. 854, прим. 587]). Очевидно, нотатки до її сюжету містяться і в щоденниках – 6-м грудня 1943-го року датована згадка про розмову з режисером Лео Арнштамом, який «розповідав про Шостаковича» та його «геніальну Восьму симфонію». Запис Довженко завершує таким підсумком:

«Так, очевидно, побудовано світ, що великим людям завжди при всіх ладах жилося неуютно і тоскно. І Леонардо, і Мікель-Анджело, і Сервантес, і Чайковський, і Бетховен, і в яку епоху, в яку країну, в яку галузь не заглянь, скрізь життя Шостаковичів ішло під одним і тим же трагічним знаком. Отже, так було, є і буде» [1, с. 285].

Таким чином, межа взаємного проникнення між автобіографічним і літературним письмом у Довженка є нечіткою та рухливою. Цікаво, що вона пролягає не тільки на рівні схожих сюжетів та історій, а й у площині стилю. Вигадані чи літературно оброблені реальні історії з життя колег і Довженкові власні рефлексії над своїм життям у мистецтві цілком можуть правити за уривки з якоїсь невиданої новели про поета, художника, творця. Принаймні з погляду стильових рис вони змагаються за одну й ту саму сторінку:

«Чи не є я звичайний Дон Кіхот з видуманими химерними мріями? Чи не вигадав я

в хворобливій своїй уяві всі оці страхиття, що про їх пишу я у своїх нікому не потрібних книжечках? <...> Чи жах трагедій і руйнацій не задулив мені очей на велич подій і благородство жертв і героїзму руського і українського і інших народів? <...> Одне скажу в свою заштиту. Нікому не бажав я зла. І, може, всі мої химери і привиди, мо-хоч частинка їх, бодай найменшенька, колись у тиху і щасливу добу натхнуть поета молодого чи незлоблиту душу дослідника чорновиків епохи на добру думку і на слово тепле. І мо тоді крупиночка моїх скорбот і жалів зблимає як найменша зірка в небі, як іскра в полі при дорозі хоч на хвилиночку близеньким світом» (3-I-44) [1, с. 311].

Довженко не розкошує стилями, як це міг би робити інший професійний літератор, що живе з літератури та працює з її медіумом, мовою. Ми не знайдемо тут вигадливої гри слів. Натомість він повсякчас дотримується одного й того ж стилю, але робить це послідовно та ревно. Тому його щоденники виглядають як література наготові, ще не видана, не вчитана, не завжди структурована по розділах і жанрах, а проте, література.

Утім, а чи справді й не структурована?.. Частина долітературних нотаток у щоденниках має чітку жанрову специфікацію. «Написати оповідання», «написати п'єсу», ба навіть «написати комедію». Автор не просто мислить сюжетами чи закарбовує в щоденнику ситуації, події, образи, які особливо захопили його уяву. Він ставиться до своїх задумів із великою мірою рефлексії та аналізу, наче ремісник, що добирає потрібний йому матеріал. І якщо пошуки цього матеріалу зазвичай не переходять у площину стильової гри, то площину жанрів Довженко пробує опановувати систематично й уважно. Інколи ця уважність грає з ним злий жарт. Пасіонарний задум художника тоді стикається з прискіпливим раціо, яке ніби спостерігає за стихійністю творчого процесу, за інтуїтивними бажаннями автора, а також за переходом цієї стихійності в рамки жанрових, цензурних або інших обмежень. Ось приклад:

«Показалося якось мені, що я міг би написати комедію. <...> Придумав назву “Молода кров”, перебирав прізвища дієвих осіб, персонажів, типаж знайомих, сюжетну в'язь, і голова втомилася до впаду. <...> Боюсь, не вийде в мене комедія. У всякому разі вийде не та, яку тепер хочуть. Диявол критики, яка іменується нині “ревізійнізмом”, нашіптує мені таке, що зроду не пропустять. І, може, легкості не вистачить для комедійного ігристого твору. Проте не буду

занепадати духом. Поволі одкристалізується основа фабули, сюжетні ходи персонажів, а зміст і деталі форм, і гострота, і гра знайдуться. Як би мені хотілося зробити веселу комедію. Адже до кіно, пригадую добре, пішов я дев'ятнадцять літ тому з єдиною метою – робити комедійні фільми» (16-VIII-45) [1, с. 359].

Під комедією Довженко, очевидно, має на увазі не так літературний жанр, як жанр сценарію, призначеного для постановки. Але матеріал тут, властиво, той самий: слово, текст як носій першооснови сюжету. Увагу привертає також оцей простий та природний перехід у його роздумах від літератури до кіно – від сьогочасного шліфування стилю письма до своїх перших жанрових мотивацій у кінематографі. Ще одне свідчення того, що літературну роботу Довженко сприймає як невід'ємну частину магістрального творчого плану.

Взагалі, складається враження, ніби в таких записах Довженко режисерує свою літературну роботу. Але якщо й так, то правдивим буде й протилежне: робота режисера, який шукає вдалі локації, типажі та візуальне вирішення сюжетних ходів, багато в чому віддзеркалює роботу літературну – з упорядкування сюжетів та образів засобами словесними. Певна річ, це явища схожої природи, і саме ця схожість дозволяла Довженкові братися за літературу впевнено та відчайдушно, критично й аналітично водночас. Причому наскільки сильними були його пристрасні літературні задуми, настільки жорсткими – присуди внутрішнього критика. Критик-бо стежить за безперебійною роботою виробничого процесу...

«Ловлю себе на думці: неначе стоїть мій грізний критик за плечима й розглядає безсердечним оком кожную літеру мою і кожную кому, чи немає в ній зради й підкопу. І я замість писати страждаю. Мене зламало. Зламало душу мою» (7-II-49) [1, с. 444].

Ці рядки можна зрозуміти в контексті стосунків Довженка з реальною цензурою та критиками, які не залишили каменя на камені від його воєнних сценаріїв. Утім, політична чи кон'юнктура загроза свободі творчості були, на жаль, важливим, але не єдиним критерієм, яким Довженко вимірював свої можливості як письменника. Задля ілюстрації згадаймо один із характерних прикладів: Довженкові роздуми після читання на Київській кіностудії сценарію «Повісті полум'яних літ».

«Читаючи, помітив, як багато ще треба над нею працювати і помітив ще своє невміння все ж таки писати. Трудно писати. Трудно викласти

душу, безмежно трудно бути точним і ясним. Недостача слів, образів раптом забивається навалюю многослів'я, епітети лізуть скрізь, як комарі, і ні видавити їх, ні прогнати. Мова одноманітна. Дія надмірна. Недостаток ерудиції задушив гіперболами. Довго ще треба вчитися» (17-VII-45) [1, с. 347].

Тут Довженко вже виступає в ролі літературного оглядача чи прискіпливого редактора, з одного боку, та відвідувача літературного майстер-класу – з другого. Учитель та учень в одній особі. Багаторівнева аналітика. І звернімо увагу, що він пише не лише про свої узагальнені переживання та психологічні труднощі («викласти душу»), а й про цілком конкретні технічні, стильові огріхи у власному тексті.

Холодного внутрішнього критика в Довженкові атакує безліч «провокацій». Фізична втома. Моральне виснаження. Навіть слабке здоров'я, на яке він повсякчас скаржиться, пов'язуючи саме з ним нестачу творчої енергії, уважності, вишколу. Додамо ще брак часу та постійну непевність у своїх силах, яка, судячи з щоденників, була властива Олександрові Довженку. Приводів сумніватися в доцільності кожного рядка він, здається, мав надто багато, щоб виокремити серед них основні. Проте є риса, що їх, на нашу думку, об'єднує і про яку ми писали на початку статті: постійна готовність до гострозорої, уважної рефлексії. Інколи немає значення, яка саме обставина утримує автора від схвального сприйняття власних текстів. Головне, що він аналізує свій внутрішній світ і множину відносин між різними ракурсами сприйняття власної роботи; а Довженко це робить постійно.

Ця риса цінна для майстра незалежно від того, з яким матеріалом він працює, – зі словом літературним чи сценарним, з образом умоглядним чи візуальним. Її наявність не відділяє радикально Довженка-літератора від Довженка-режисера. Радше вона підкреслює важливість для нього літературної роботи, ґрунтовність підходу до неї (важливість роботи режисерської, очевидно, сумніву не підлягає). Адже без рефлексії над текстом і процесом письма саме писання на літературу не перетвориться. Принаймні не для людини, що пише в середині ХХ століття, та ще й у країні, де у фаворі перебуває реалізм.

Побіжна заувага про «реалізм» тут необхідна. Відомо, що Олександр Довженко з великим скепсисом ставився до спроб утвердити будь-який стиль у літературі наказовим шляхом. «Ніколи в історії не було випадку, щоб стиль

проголошувався раніш, ніж були утворені самі твори. <...> Стиль є наслідок певного творчого періоду, вільного й обумовленого, а не спланованого. Не можна планувати стиль у мистецтві, як це безпосередньо намагається робити наша наївна громада в питаннях мистецтва» (18-VI-42) [1, с. 196], – писав він, властиво, маючи на увазі «соціалістичний реалізм».

Водночас стиль самого Довженка не стоїть в опозиції до традиційних модусів письма. Він реаліст тією мірою, якою високо шанує конкретність образу, точність деталі, характерність персонажів, «правдивість» їхньої мови та поведінки, мотивованість сюжетних ліній і простоту («непомітність») літературного стилю. Проте так само він виглядає романтиком, коли захоплюється величчю картин, винятковими обставинами та межовими ситуаціями, а також коли вдається до великих образних узагальнень. Але навіть для найекспансивніших своїх проєктів, «найромантичніших» письменницьких настанов Довженко має чіткий план і раціональні приписи. Як, наприклад, тут:

«Не слід хитрити з читачем. Коли ви пишете, уявляйте собі, що ви завтра помрете і що ви пишете завіщання для любих своїх дітей.

Не бійтесь захоплення. Бійтесь лжи і утрировки.

Ніщо, ніякий ряд живих і ловких сцен не задулить відсутності основної ідеї. А ідея являється сама, якщо в романі є дві живі неоднакові особи» (23-XII-49) [1, с. 455].

Раціо приборкує Довженків бурхливий романтизм. Що ж до важливості рефлексійної складової в реалістичному письмі, то вона доказів не потребує. Реалізм як стиль утверджувався на ґрунті віри в науку, дослідження та вивчення природи – і природи людської зокрема. Довженко, що мав цілі стоси репортажних спостережень і нотаток, плануючи використати їх у літературній та сценарній роботі, очевидно працює саме в цьому ключі: як спостерігач він фіксує факти й образи; як художник аналізує можливість їх подальшого використання.

Інша річ, що він сам, автор і спостерігач, також перебуває під наглядом цього репортажиста. І висновки, котрі він робить, зазираючи у свій внутрішній світ, часто переходять стилістичні межі документального репортажу. Це вже письмо сповідальне, значною мірою емоційне, ба навіть категоричне, з тяжінням до широких мазків, якими письменники творять романтичні образи героїв та антигероїв. Чи заважає це йому залишатися точним, конкретним, по-лікарськи безжалюгідним? Здається, ні.

«Я не вмію писати.

Або я зовсім не вмію писати, і все те, що я роблю, лише здається писанням по принципу – не безриб'ї і рак риба, або ж я втомився і виснажився увесь ушент. Написати півсторінки для мене вже каналський труд. Я втомлююсь часом від одного рядка.

Тисячі думок і картин збиваються в купу і мучать мене. А витікають вони з голови неначе через мікронно тоненьку щілинку, і все написане мною здається завжди мені нікчемною краплинкою того, що я так пристрасно хотів сказати» (26-IV-44) [1, с. 324].

Щодо «тисяч думок і картин» Олександр Довженко, безумовно, не перебільшував. Ми вже писали, що численні нотатки, літературні есеї, репортажні записи, замальовки, інші щоденникові записи Довженка почасти тяжіють одне до одного як частини єдиного стилістично гомогенного тексту. Проте й сам автор залишив недвозначні свідчення того, що він мріяв створити надтекст, у якому б зумів відобразити сучасну йому епоху. Називав він цей текст по-різному: «роман», «народна епопея» або навіть просто «книжка», як-от у цьому дуже характерному фрагменті 1945 року:

«Основна мета мого життя зараз – не кінематографія. У мене вже немає фізичних сил для неї. Я створив жалюгідно малу кількість кінофільмів, вбивши на се увесь цвіт свого життя, не по своїй провині. Я – жертва варварських умов праці, жертва убожества і нікчемства бюрократичного мертвого кінокомітету. <...> Тому спохватившись лише зараз і думаючи про марнотратство часу і сил в кіно, я не до кіноплівки, химерної целюлози, звертаю свій духовний зір. Я хотів би вмерти після того, як напишу одну книжку про український народ. Коли я оглядаю межі цієї книги, сусідні так би мовити, її держави, я бачу Дон Кіхота, Кола Брюньона, Тіль Уленшпигеля, Муллу Насредіна, Швейка. Я думаю про се вже років п'ять, шукаючи форми. І часом вже, здається мені, що я знаходжу форму. Я хочу так її написати, щоб вона стала настольною книгою і приносила людям утіху, добру пораду і розуміння життя» (7-XI-45) [1, с. 380–381].

Цей запис є дуже промовистим із кількох причин. По-перше, тут Довженко вкотре скаржиться на неефективність, «несвідомість» його кінематографічної праці. По-друге, він протиставляє цю працю літературній. І по-третє, озвучує доволі амбітний план – написати великий твір у романному жанрі. Причому з прикладів, на які тут взорує Довженко, нескладно зрозуміти жанрову належність замисленого тексту: це, безумовно, має бути роман.

Утім... жодна з цих тез не є гарантовано точною. Почнімо з критики кінематографічної роботи. Немає прямих свідчень того, що відторгнення Довженком кіно було засноване на світоглядних причинах чи невідповідності інтересам, творчому покликанню (сама ця думка видається дикою). Інша річ – це критика кіно як радянської культурної інституції. Довженко розуміє, що бюрократичний апарат перетворює його творчі задуми на мертвонароджених дітей. Із віком йому все тяжче дається організаційна робота, пов'язана з кіновиробництвом, особливо в тій частині, яка залежить від сторонніх, часом ворожих, не обтяжених професійними знаннями людей:

«Є щось ганебне в професії кінорежисера. Щось несерйозне і підозріле. І щось дурнувате. Кінорежисером слідує працювати років до сорока п'яти [Довженко це пише у 51 рік. – *І. Н.*]. Далі се мука нічим уже не виправдана. Робота надзвичайна по силі труднощів і по вмінню. І в той же час її можуть виконувати нікчемні шарлатани <...> і часом їхня стряпня більш подобається. Кіно – велике мистецтво і брутальне. Воно мистецтво жорстоке в гіршому розумінні цього слова. Воно заповнене пройдисвітами поверховими в виробництві, а керує ним кучка мертвоголових убогих чиновників... У нас кіномистецтво не демократичне. Воно придворне. Бо хіба може сто вісімдесят мільйонів народу допустити, аби режисери робили щороку двадцять картин? <...> Я марно загубив своє життя. Дев'яносто відсотків моїх сил краших, часу пішло в повітря, в ніщо в руках кретинів» (10-I-46) [1, с. 398].

Оцінка чітка, зрозуміла й мотивована. Проте чи все це, віддаляючи Довженка від кінематографа, робить його ближчим до літератури? Та ж ні. Бо таку само безжалюну критику адресує Довженко й літературному побуту свого часу – «писарям красномовних тирад» і «столічним птицям», отим аж надто численним представникам літературного цеху, які перетворили свій фах на штукарство й обслуговування кон'юнктури. У Довженка є навіть начерк персонажа – такого собі «письменника А.», усередненого літератора радянської епохи, який «так боявся написати невдалу книгу, що так за все життя і не написав нічого. І якось склалось так, що відсутності його літературної продукції ніхто не помічав. Він, так би мовити, заміняв продукцію своєю персоною» (15-VI-53) [1, с. 480]. Радянських письменників-сучасників Довженко називає «другорядними, неширокими, без високого натхнення і відповідальності за епоху

людьми» і додає, що «для того аби бути письменником у нас, треба багато більш мужності, ніж для воєнного героїства» (17-VII-49) [1, с. 452].

Разом з тим саме кіно Довженко називає своїм «всесвітнім мистецтвом» («Мистецтво моє – мистецтво всесвітнє. Буду творити в ньому, скільки вистачить сил і талану» (3-VIII-45) [1, с. 352]). Саме кінематографію, «цілий її процес зверху донизу», «природу творчості» кінематографічної він порівнював із життям як таким: «немов би в краплині води в ній одбивається все наше життя» (2-VI-46) [1, с. 414]. І саме кіно Довженко протиставляє літературі як мистецтву, що спирається на узагальнене почуття, образи, а не на «рацію, думку, точну концепцію, обумовлену всією складною громадою політичного механізму» (20-II-44) [1, с. 322].

Ця прив'язаність до «ідей» у розумінні Довженка – неабиякий гандж. Саме через неї «жалюгідно убогими оказались література і кіно в тій мірі, в якій вони залежали од літератури» (20-II-44) [1, с. 322]. Зауважимо, що під «рацію» в цьому разі майстер має на увазі не раціональність як таку, а радше вихолощений, позбавлений образності й емоційності спосіб мислення. «Думка» тут – це абстрактна нежива ідея; натомість мистецтво має спиратися на щось інше. На що саме? Ось відповідь:

*«Я мислив образами, тому що я художник. Се була творчість радісна, легка і, здавалось, бездонна. У мене була крилата душа і розум, і серце. Все якось гармонійно сполучалось в мені, і творчість моя радувала людей. І сам я радував людей своїм видом і вдачею.*

Ішли літа. І все частіше і частіше почало здаватися мені, що я вже не той. *Думання образами стало покидати мене. Із крил моїх немов би вивало вітрами пір'я. Я став мислити ідеями, завданнями, тематичними планами...*» (курсив наш. – І. Н.; 15-X-54) [1, с. 713–714].

Це не означає, певна річ, що Довженко взагалі знецінює роль ідей у творі мистецтва. Коли доходить до цього питання, він засвідчує цілком традиційний погляд на твір як вертикальну, підпорядковану глобальній ідеї структуру: «Ніщо, ніякий ряд живих і ловких сцен не затулить відсутності основної ідеї» (23-XII-49) [1, с. 455], – пише він про літературну творчість, хоча саме твердження вочевидь універсальне і може бути застосоване до кіномистецтва. Проте одна річ – ідея як духовний та інтелектуальний стрижень твору, і цілком інша – коли ідеї насаджуються «завданнями і тематичними планами»:

*«...Я думаю тепера теж ідеями. У мене їх багато. І всі вони прекрасні й високі і живуть вони в мені, як в “Правді”, “Известиях”. Тільки образи покинули мене» (15-X-54) [1, с. 714].*

Нескладно побачити, що «мислення ідеями» Довженко тут екстраполює не просто на літературну творчість, а на письмо взагалі. Він бо й сам час од часу виступав зі статтями в пресі, виголошував виступи на зборах і з'їздах письменників, листувався з політичними та культурними діячами. Усі ці жанри письма, безперечно, потребують «мислити ідеями», як у «Правді» й «Известиях». І літературна творчість тяжіє до того самого хіба тільки через спільний матеріал – слово. Бо де слово – там і гасло...

У кіно трохи інакше. Чисті візуальні образи німого кіно часто залишають більший простір для вільних інтерпретувань, аніж написаний рядок або вимовлена репліка. Проте в кінематографі «ідеологізація» болісно вражає виробничий процес, позбавляючи режисера соратників-фахівців, яких замінюють люди-функції. Довженко знав про це добре, як ніхто інший.

Узагальнюючи, можна сказати так: Довженко рівною мірою приймає і кіно, і літературу як форми творчості, але щойно вони стають заручниками бюрократичної системи, політичної кон'юнктури чи звичайної непрофесійності, він воліє залишити свою майстерню та жорстко розкритикувати обраний собі фах.

Це частина загальнішої проблеми, яка вочевидь хвилює Довженка: брак професіоналів та односторонність, «дрібнота душевна й розумова», яку він бачить не лише в колегах (чи радше конкурентах?). Він бачить її в людях, які керують усією системою культури в державі – «вождях мого народу», до яких він був наближений на відстань можливостей пропонувати їм свої «великі проекти» й отримувати жорстоку відмову (29-XI-46) [1, с. 422]. Опинившись під тиском невластивих їй факторів, система культури капітулює і робить неможливим творення цікавого та життєздатного продукту. Так з'являються письменники-привиди, від імені яких залишилася хіба тільки одна буква, і режисери, що соромляться своєї професії.

Утім, це тема тупикова. Довженко був собою – майстром на кораблі, що тоне, – саме тому, що знаходив можливості творчо вижити навіть у таких умовах, абстрагуючись від них якщо й не в житті та побуті, то принаймні в думці.

Як «чисті», незалежні від політики види мистецтва кіно та література для Довженка продовжують балансувати кожне на своїй шальці



терезів. Кінематограф надає майстру можливості, яких позбавляє його література, і навпаки. Справді, легко зрозуміти, чому саме кіно – мистецтво візуальне – він вважає квінтесенцією образного творчого мислення. Але й словесне мистецтво – література – не залишається в боргу.

Наприклад, на противагу кіновиробництву, літературна творчість потребує значно скромніших ресурсів. Людина просто має бути господарем свого слова, і відтак вона писатиме, вироблятиме продукт. Та й багато продукту! Значно більше, ніж можна було би створити кінофільмів, витративши ті самі фізичні й організаційні зусилля. А варто сказати, що для Довженка, який розпачливо називає себе «бездітним у житті та мистецтві» (14-IV-42) [1, с. 101], метафора «сторукусті», творчої плідності, множин самореалізації є особливо важливою. Ідеться, певна річ, не про літературні п'ятирічки і не про гонитву за славою. Це радше прагнення встигнути за власними, внутрішніми творчими планами. Саме ці плани визначають динаміку його життя і ставлять перед автором імперативи: створити багато, встигнути зробити найкраще із задуманого. Тут Олександр Петрович цілком міг би правити за образ зразкового радянського письменника чи режисера, з однією лише поправкою: система могла писати з нього портрет, але він не списував свій образ із того, що пропонує система.

Ось власне той фрагмент із «Щоденникових записів», де заявлена ця метафора «сторукусті»:

«– Я такий! Неначе б розірвався, роздвоївсь, розтроївсь, роздесятирився би на часті і щоб книжка... розірвався би на часті, аби кожна з них жила і діяла і щось пізнавала, і щоб все був я. Сторукий!» (15-VI-53) [1, с. 481].

Фрагмент настільки розхристаний (до того ж синтаксично його оформлено як пряму мову), що міг би правити за репліку вигаданого персонажа, а не за вислів самого Довженка. Утім, є в нього дуже близький за змістом запис, уже російською мовою, який не залишає сумнівів щодо свого автобіографічного смислу. Наведемо і його, адже він дуже промовистий і, як здається, містить одне з найбільш загадкових тверджень серед усіх Довженкових міркувань про свій фах, обраний та не обраний:

«Может быть, не пленкой бы мне заниматься, а камнем. Камни тесать, передвигать кварталы, засыпать пропасти, насаждать сады. Так жаждал всегда. Прочного, весомого в жизни. Ошибаться бы мне в государственных деньгах или в угле, металлах, в человеческих жизнях, а не в собственных пламенных мыслях.

Почему я так мало создал за двадцать долгих лет. Почему я пошел. Потому, что мне хотелось размножиться на сто частей, и чтобы все они были я. И я двоился, учась на экономиста» (10-X-54) [1, с. 486].

«Економістом», можливо, Довженко називає того, хто замінював час від часу в ньому вільного поета, щоб ретельно спланувати процес кіновиробництва. Імовірно, поняття це навіть ширше: економіст як рахівник, альтер-его, що звітує поетові про множинні сценарії розвитку його творчих задумів. «І щоб все був я» – нічого не випустити з-під контролю, наглядку, з поля самоаналізу та підбиття підсумків, і з усім створеним зберігати міцний емоційний зв'язок. Бо все, зрештою, є втіленням якогось одного загального проекту.

Це одна з можливих інтерпретацій. Навряд чи точна і напевно, що не вичерпна. Але для нас важливо наголосити, що роздвоєння, «розмноження» свого потенціалу, різних варіантів реалізації себе можна розуміти широко, як оволодіння різними інструментами роботи, мовами творчості. Така інтерпретація дуже пасує Довженковим записам, адже це володіння інструментами й алгоритмами, як було вже згадано, для Довженка-майстра надзвичайно важливе.

Не випадковою відтак є і ця, сказати б, туга за «каменярьством»: протиставлення предметного, спланованого фізичного труда тонкій та непевній роботі з чимось нематеріальним – зі словом, думкою, ідеями. У цьому сенсі література ніби й «ближча до тіла» (від слова до книжки – один крок), і підступно далека від простої та зрозумілої роботи з речами, з каменем, який можна потримати в руках, виміряти, зважити. Що ж до кіно, то воно, напевно, стоятиме ще далі від «еталону каменярьства». З одного боку, процес кіновиробництва має чіткий план, вимагає найбільше працювати саме з речами та цифрами. З другого – уся ця робота є вторинною щодо естетичного смислу твору. Годі й шукати чіткі закони, за якими матеріальні ресурси та фізична енергія, вкладені в кіновиробництво, переходять у те, що називають магією кіно. Цього процесу не опише математично точно жоден «економіст».

Цікаво, що коли Довженко формулює свої творчі плани, то розрізнення між жанрами чи видами мистецтв інколи відходить для нього на другий план. Зацитованим трохи раніше уривком («Я хотів би вмерти після того, як напишу одну книжку про український народ»), здавалось би, можна легко довести, що

Довженко мріє про великий роман. Що ж далі? Далі були чотири зошити, які він об'єднав під робочою назвою «Нотатки й матеріали до роману *народної епопеї* на Дніпрі» (курсив наш. – *І. Н.*). Назва красномовна і свідчить про великі плани автора саме в царині літератури. Та й записи ті справді виглядають як фрагменти незакінченого майбутнього роману. І все ж таки для Довженка це не роман у строго літературному сенсі: «Се мусить бути *велетенський фільм*. Усе, що є в мені святого, весь досвід і талант, усі думки, і час, і мрії, і навіть сни – все для нього. Створити твір, достойний великості мого народу – ось єдина мета, єдиний зміст мого життя» (курсив наш. – *І. Н.*; 15-X-52) [1, с. 625]. Дежавю?..

Як відомо, експедиція в Нову Каховку 1952 року була першим приїздом Довженка в Україну після евакуації 1943-го та подальшої вимушеної еміграції в Москві. Відродження після смерті. «Каховський» період став справжнім Довженковим цвітінням, коли він радісно, з давно омріяним спокоєм збирав сподіваний урожай: спостереження, спостереження, спостереження. Частина їх Довженко використав у «Поемі про море» – фільмі, який він мріяв зняти, але не зміг. А решта залишилася жити в не здійсненому жанрі, проте здійсненому літературному стилі:

«Я знову над майбутньою греблею один. Мені краще ходити одному. Знову там музика, симфонія на вечері. Удари якихось молотів в дошки, ніби кузня. Шум глухий пульпи чорного фонтану. Вітер ще теплий і небо чисте. Перед собою праворуч я бачу дно майбутнього Каховського моря. Веселе те дно і прекрасне» (25-IX-52) [1, с. 561].

І знову постає запитання про жанрово-стильову належність. Це щоденниковий запис? Вочевидь, так. Чи, можливо, уривок із роману? Або з кіносценарію?.. Довженко не ставить чітких меж. Якось на запитання, чи може кіносценарій бути жанром художньої літератури, він відповів собі: «Все зависит от автора. Если автор талантлив – тогда жанр художественный. Если это мелкий ремесленник – не жанр. Как и во всем» (без датування) [1, с. 763].

Почасти ставлячи собі творчі завдання в конкретних жанрових форматах, він усе ж таки залишає простір для не визначеного. Не тому, можливо, що не знає, в якому жанрі, засобами якого виду мистецтва має бути створено головний твір його життя. А радше тому, що навіть для найбільш прискіпливого майстра це питання інколи втрачає актуальність.

«Мені чомусь здається й досі, – запише він у серпні 1942-го, – що саме головне у творчості десь іще спереду, що я знайду його і здійсно. Мені здається, що я наблизився вже до того стану, коли порядок речей починає здаватися зрозумілим, й крупіца правди виринає з безодні помилок, дурниць, пристрастей і убожества людських блуждань. <...> Все моє життя я мріяв зробити щось велике і надзвичайно потрібне і радісне для людей» (14-VIII-42) [1, с. 244].

Перед нами спокуса: довіритись авторові та прийняти його очікування «великого роману» чи «великого фільму» як рівнозначні частини єдиного творчого проекту. І тим самим визнати, що жанр завершального продукту, матеріал, у якому він постане, для автора значення не має.

Мета попередніх кільканадцяти сторінок тексту власне й полягала в тому, щоб показати: щоденники Довженка дають багато підстав вважати саме так, але й залишають люфт для сумніву. Передусім – через ретельні роздуми Довженка над процесом письма.

Очевидно, що Олександр Довженко не надавав літературі статусу допоміжного чи другорядного щодо кіно інструменту. Ба більше, він аналізує в щоденниках свої літературні проби значно частіше, ніж розмірковує над пошуком цікавих кінорішень, вибором належного для зйомки освітлення чи, скажімо, акторською грою.

Причин цього може бути багато. Наприклад, цілком імовірно, що сам стиль його щоденникових записів – питомо літературний – працює як сприятливе силове поле саме для навкололітературних рефлексій. Окрім того, література є творчістю інтимнішою, значно більш замкненою на собі й авторі, ніж кіно. Запитання кшталту «як потрібно писати?» або «чи вмю я писати?» стосуються лише того, хто запитує, а не десятків людей і сотень випадкових обставин, від яких залежить створення однієї кінокартини.

Кіно – це цілий світ, проекція «самого життя в усій його складності». У ньому можна жити й творити, але не так легко його приборкати, вмістити в одній думці, на одному аркуші паперу. Натомість література – витвір майже всуціль інтелектуальний, внутрішній. Тому саме мистецтво слова, письма та розмірковування над процесом літературної творчості давало змогу Довженкові якомога повніше реалізувати і свою схильність до саморефлексії, й інтерес до аналітики деталей у сполученні з експресивними узагальненнями, часто також персоналізованими.

Відтак література не просто стає іншим варіантом реалізації кінозадуму (в іншому матеріалі); кіно *потребує* літератури – як чистого стандарту сюжетів, образів, як повноти можливостей, ніколи не реалізованих сповна. Не випадково ж Довженко чимало своїх ідей для кіно випробовує спершу в літературі. Навіть мрія про «великий твір», твір його життя, належить літературі не менше, аніж кіно. Водночас далеко не все, написане ним навіть із перспективою кінообробки, перейшло на «хімерну целюлозу». Дещо залишалося й ненаписаним, і за цим Довженко тужить найбільше. Називає своєю не втіленою книгою, твором, який міг би бути чимось окремим, не залежним од його кінотворчості.

Цілком очевидно, що пов'язати цю тугу лише з інерцією кіновиробничого апарату, через яку Довженко починав мріяти про райський прихисток літератури, не можна. Доказів не доведеться довго шукати: саме кіносценарій «України в огні» – писаний та опублікований текст, а не відзнята кінострічка – спричинив руйнівний для Довженка шквал критики. Книги й тексти не приносять йому більшої віддачі, ніж кіно. І все ж таки Довженко пише, багато та методично. Довіряє письму особисте й дороге, ніби рятується в ньому. І продовжує мріяти про великий роман свого життя.

Відчуття самодостатності літератури в «Щоденнику» надзвичайно сильне. Тим його й цікаво читати – як маніфест автономії слова. Тільки маніфест цей прописано між рядків. Усе це велике зібрання нотаток, репортажів, міні-есеїв і конспектів є не тільки документом епохи чи великим резервуаром творчих ідей автора. Це химерне освідчення музи літератури. Химерне – бо непряме, подане в натяках, та ще й від людини, яка ніколи б не могла віддати беззаперечної переваги одній мові творчості над іншою. Довженко справді цього не робить, бо любить і вміє працювати з різним матеріалом. Для нього «сторукість» – це «я» сповна і в кожному прояві.

Тож література не чекає, що автор беззаперечно віддасть їй корону (того самого, втім, не чекає й кіно); вона просто бере те, що їй належить: право бути територією рефлексії, пошуку та надії – найближчою, найдосяжнішою, з плодючим ґрунтом, який можна взяти до рук і по-тримати, просто опустившись долу. Земля – вона ж бо завжди під ногами.

У підсумку залишається, може, головне літературознавче запитання, яке викликають Довженкові щоденники. Чому ж не відбулося жанрового переходу від щоденника, цих розхристаних фрагментів і нарисів, до автономного літературного

твору? Довженко вклав у них потужний літературний потенціал, провів багато генеральних репетицій свого майбутнього великого роману, але команди «мотор!» так і не прозвучало.

Міркувати на тему, «а що було б, якби Довженко мав ще десять років творчого життя», не будемо. Доконаним фактом є те, що свого великого роману Довженко не написав і роль його літературного доробку значною мірою виконали «Щоденникові записи».

Хоч як парадоксально, але це робить їх унікальним явищем в українському літературному полі 1940–1950-х років. Вони не стали романом? А, можливо, й не мали стати? Зважаючи на умови, в яких розвивалася в цей час українська радянська проза, реалізація Довженкової мрії про велику епопею з життя українського народу стикалася з реальними перешкодами. Він замислив «українського Уленшпигеля», але створення глибокого філософського роману за лекалами соціалістичного реалізму, вочевидь, було приречене на провал. Він мріяв оспівати подвиги радянського робітничого народу, надихнувшись такою рідною, майже домашньою Каховкою, – але однієї рецензії на «Україну в огні» достатньо, щоб зрозуміти безумовність табу на будь-які «ухили» *ad fontes*, до свого, рідного, українського. Урешті, щоденники засвідчують, що Довженко – людина сумніву. Його не полишають внутрішні суперечності, бажання рефлексій та перегляду вже прийнятих рішень. А це, вочевидь, шкідлива риса для автора, який хоче у 1950-х роках в УРСР видати під своїм іменем роман. Щоденники, та ще й із вимогою відтермінувати їх оприлюднення на 50 років, – варіант набагато безпечніший, ба навіть логічніший. Настільки логічний, що видається дивним: чому щоденник Довженка став на той час єдиним у цьому жанрі?

Це запитання залишімо за дужками нашої статті. Як і те, чи своєї ролі в блокуванні Довженкових романістських амбіцій не відіграв естетичний вакуум соцреалізму, в якому розвивалась українська проза від 1930-х і принаймні до 1960-х років. Не ідеологічний, а саме естетичний вакуум, адже добра проза (та й добра література загалом) виростає з контактів, перегуків, експериментів, ба навіть заперечень, але в будь-якому разі вона потребує полілогу в живому літературному колі. Може, в цьому одна з відмінностей літератури для друку та щоденників, які пишуться в стіл. Але погодьтеся: говорити про щоденники як «недо-літературу» набагато цікавіше, роздивившись спершу, наскільки багато в них літературних і романічних амбіцій. Сподіваємося, хоча би частково нам це вдалося.

**Список літератури**

1. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956 / О. П. Довженко. – Харків : Фоліо, 2013. – 879 с.
2. Тримбач С. В. Олександр Довженко: Загибель богів : ідентифікація автора в національному часо-просторі / С. В. Тримбач. – Вінниця : Глобус-прес, 2007. – 800 с.

*N. Ivanova*

**HOPE FOR LITERATURE**

*The essay observes one of the most interesting dilemmas of Olexander Dovzhenko's creative vision: cinema vs literature. Through the analysis of numerous excerpts from the master's "The Diary Notes" we argue that literature and literary style often dominate there the language of cinema. We also pay attention to the doubt of the great director in whether he chose "a proper" profession and what the main work of his life should be: a movie or an epic novel.*

**Keywords:** diary, literature, cinema, vocation, novel, realism, social realism, ideology, image, style.

*Матеріал н адійшов 15.10.2014*

УДК 821.161.2-341.09:791.43

*Семків Р. А.*

## **КАРНАВАЛЬНИЙ КОМІЗМ ЯК КОМПОНЕНТ ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТА КІНОТЕКСТУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

*У статті проведено аналіз бурлескних елементів у літературних та кінотекстах Олександра Довженка. Услід розмежуванню карнавального та сатиричного бурлеску зроблено висновок про переважання першого в художній системі автора; також проаналізовано варіації карнавального бурлеску, зокрема «темний» бурлеск.*

**Ключові слова:** карнавал, бурлеск, сатира, гумор.

Дослідники творчої спадщини Олександра Довженка, й це однаковою мірою стосується інтерпретацій його літературних текстів та кінофільмів, зазвичай оминають увагою комічну складову його поетики. Розмова про цього автора та режисера майже неминуче огорнута ореолами непоцінованості генія та його мучеництва, що виключає будь-які натяки на комічне. Наприклад, Роман Корогодський, навіть назвавши розділ своєї книги рядком із жартівливої

стрілецької пісні «А війна війною...», далі пише про трагічну неможливість досягнення мрії цілим поколінням тогочасних митців [6, с. 65–73]. Тим часом комізм у структурі художніх текстів Довженка не просто широко присутній, а навіть до того обов'язковий у кожному з них, що ми цілком можемо вбачати в Довженковому комічному щось значно більше, ніж просту інтермедію між серйозними, а навіть патетичними, періодами його прози чи фільмів. Комічне