

Дорогою ціною: приватна історія «поетичного кіна»

СЕРГІЙ ПРОЛЕЄВ

Деякі ювілеї гірші за смерть. Бо смерть іще залишає шанс на пам'ять, на розуміння, на вдячність і живу цікавість. На співпереживання та наслідування, на вплив і продовження. Ювілеї часто все це перекреслюють. І, покликані бути втіленням пам'яті й визнання, вони стають подіями забуття і зневаги. Хоча й дуже гучними подіями. Потрібними не мертвим, а деяким вельми спритним живим.

Цього року сповнюється 120 років від дня народження Олександра Довженка. Досить миттєвої паузи, яку читачева підсвідомість послужливо продовжить словами: «геніяльного режисера», «винахідника поетичного кіна», «гордості української культури», «втілення національного духу», «одного з найвидатніших творців кінематографа» тощо.

Наважуся стверджувати, що така пам'ять є досконалою формою забуття. Бо вона створює ім'я, яке всі знають, але ніхто не цікавиться, до якого зручно бути байдужим. Прикро. Справжній митець, яким був Довженко, на це не заслуговує. Хотілося б відновити живий зв'язок — бодай тоненьку ниточку — людини роздряеного, непевного, перевантаженого безглуздя та симуляціями XXI століття з трагічною постаттю століття минулого.

Спробуємо пригадати і зрозуміти, навіть якщо у цей час упаде фантом поетичного кіна і естетична ідентичність Довженка виявиться зовсім іншою; якщо на місці «творчого спадку» залишаться невеличкі фрагменти здійсненого поруч із величезним — розміром у все життя — масивом незреалізованого; якщо справжнім творцем того, що поєднується з іменем Довженка, виявиться не митець, а час — лихий і нещадний; і якщо те, в чому ми звикли бачити творчість, постане лише суперечливим досвідом болю.

Звертаючись до митцевої творчості, ми сприймаємо його твори як художні висловлювання. Але прикметою Довженкового кінематографа є наявність у ньому величезного шару невисловленого, мовчання, а також висловленого примусово. Без цього масиву невисловленого і табуованого неможливо зрозуміти ані Довженкову творчість, ані взагалі естетичний феномен, який отримав назву «поетичного кіна».

Термін «поетичне кіно» править за головний визначник оригінальної естетики, властивої українському кінематографу протягом усієї його історії у XX столітті.



Кадр з фільму Олександра Довженка «Земля»

Природно, що започаткування цієї особливої художньої стилістики пов'язують із найвидатнішою постаттю українського кінематографа — Олександром Довженком (його фільм «Звенигора», 1928 рік), а її розквіт припадає на 1960-ті роки (класичний і неперевершений зразок — «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, 1964 рік).

Поняття «поетичне кіно» перегукується з характеристикою самого Довженка як «першого поета кіна» (так його назвав Левіс Джекоб в «Історії американського фільму» (1939)). Поетичність, неоромантизм — вислови, що трапляються чи не в кожній публікації, присвяченій Довженковій творчості. Але чи правдиві вони? Чи вони більшою мірою засвідчують і розкривають щось істотне, чи навпаки — приховують? Що то за «поетичність», властива українському кіномитцеві?

Смислова структура довженківських фільмів, їхні сюжети й образний ряд найменшою мірою є вільною справою митця. У них заявляє себе ідеологічна ангажованість, приписи більшовицької влади, чию волю режисер змушений приймати вже від початку своєї творчості.

Витоки цієї колізії знаходимо у біографії кінорежисера, тому пригадаймо дещо з неї, тим більше, що за радянської доби правдиві обставини біографії Довженка замовчували та викривлювали — і він сам, і критики, що писали про нього.

У рік російських революцій (Лютневої та Жовтневої) Довженкові виповнюєть-

ся 23 роки. Закінчивши інститут, він учителює, але одночасно вчиться в Академії мистецтв і там-таки влаштовує студентські мітинги проти уряду гетьмана Скоропадського (1918 рік). Цей активізм був доволі серйозною справою: під час розгону однієї з демонстрацій близько двадцяти учасників було вбито, багато поранено.

Від самого початку здобуття незалежності України та утворення УНР Довженко є прихильником цих процесів. У 1918–1919 роках він перебуває у лавах армії УНР. У серпні 1919 року (на той час українська революція зазнала поразки, територію країни окупували більшовики та білі війська Денікіна) його заарештувала ЧК, і Довженко три місяці провів у концтаборі. Із цієї небезпечної ситуації його врятував письменник Василь Еллан-Блакитний, який належав до партії боротьбистів, що була політичним союзником більшовиків.

Ці роки стали визначальними для всієї подальшої долі Довженка. Дамоклів меч звинувачень у «буржуазному націоналізмі» завжди висів над його головою. Фактично військова служба в УНР (петлюрівець!) і подальша небільшовицька партійність (боротьбист!) робили його приреченим в умовах радянського режиму. Він міг існувати лише з милости радянських керманічів. Утім, невідворотність цієї трагедії повною мірою оприявниться трохи згодом, у 1930-х роках. На початку 1920-х, коли безліч людей побували в різ-

них політичних таборах та по різні боки окопів, коли сам тоталітарний режим іще не усталився у своїх формах і лише поступово крокував до них, для молодого Довженка горизонт іще здавався відкритим. Усе в ті часи перекидалося, як у калейдоскопі. Якщо 1919 року Довженко був у більшовицькому концтаборі і чекісти погрожували йому розстрілом, то вже наступного року він потрапив у польський полон, де його показово розстрілюють холостими, обіцяючи наступного разу справжню страту (від якої Довженка рятує втеча). Відтоді минуло менше ніж рік, як майбутній кінорежисер опинився на поважній дипломатичній посаді у Варшаві, де його справою є обмін військовополоненими між Польщею та радянським урядом.

Дипломатична служба Довженка у 1921–1922 роках (спочатку в Польщі, потім у Німеччині) фактично була втечею, схованкою від більшовицьких партійних «чисток». На той час він бачить себе художником, успішно опановує графіку (його карикатури публікують навіть у США), навчається в Берліні в мистецькій школі експресіоніста Гекеля. На цю дотичність Довженка-художника до експресіонізму слід звернути увагу, бо вона є однією з ниточок, що пов'язує українського митця із цим естетичним напрямом.

Перебування за кордоном, зрештою, не врятувало Довженка від партійної чистки: влітку 1923 року він повертається в Україну, вже позбавлений партійного квитка. Більше Довженко до більшовицької партії не вступав.

Аби досягнути примирення інших націй із пануванням більшовиків, у 1920-х почали політику «коренізації» (в Україні, відповідно, «українізації»). Це створило тимчасові продуктивні умови для розвитку національних культур у СРСР. Довженко бере активну участь у

спілках українських літераторів та митців, 1926 року в статті «До проблеми образотворчого мистецтва» в журналі «ВАПЛІТЕ» висловлюється проти методу соціалістичного реалізму, що його він пов'язує з «убогою мистецькою традицією передвижників». Усе це здавалося природним у тогочасній атмосфері, але вже за кілька років стане підставою для смертельно небезпечних звинувачень із боку сталінського режиму. Майже всіх діячів так званого «українського відродження» (від керівних комуністичних чиновників України до представників творчої інтелігенції) в 1930-ті роки буде нещадно знищено.

Однак на середину 1920-х цього ще ніхто не міг передбачити. У цей час зростає Довженкова цікавість до кіна. Він робить плакати для Одеської кіностудії, а у 1925 році на замовлення пише свій перший кіносценарій — дитячого фільму. За збігом обставин, наступного року Довженкові доводиться знімати цей фільм за власним сценарієм. Перша спроба виявилася доволі невдалою. Але на зйомках Довженко знайомиться з оператором Данилом Демущим, у тандемі з яким потім зніме декілька фільмів, зокрема й улюблену «Землю».

Виглядає так, що в кіно Довженко потрапляє неначе випадково, сліпою силою подій. Але тут можна бачити й певну закономірність розвитку творчої особистості. Вже Довженко-художник, із його нахилом до графіки, карикатури й експресивності малюнку, вочевидь, відчуває прагнення до все більшої виразності і свободи. Логічний розвиток принципу експресії вимагає виходу за межі статичного, хоч би як виразного в собі, зображення. Виходу в рух. Картинка має стати рухливою.

На початку своєї кінотворчості — переходячи від мови графіки до мови кіна — Довженко бачить себе у комічному жанрі,

який сюжетно й психологічно є найрухливішим. Як узагалі найрухливішою, найвільнішою людською реакцією є сміх. У певному сенсі виявом цієї налаштованості можна вважати й авантюрну стрічку «Сумка дипкур'єра» (1927). Але Довженка приваблює не «несерйозність» жанру, а найбільші можливості емоційної виразності, руху, експресії.

Невдовзі він розуміє, що справжні можливості виразності й емоційного враження криються не у фабулі, а у внутрішній експресії. Це розуміння прочитується вже у наступному фільмі Довженка, «Звенигорі» (1928), з якого він починається як великий художник кіна. Це перша стрічка, яка зробила його відомим навіть за межами країни; Довженко називав її «прейскурантом своїх творчих можливостей». В «Автобіографії» він писав про неї: «Я зробив її одним духом — за сто днів, не зробив, а проспівав, як птах». Ейзенштейн так передав враження від перегляду цього фільму: «В повітрі стояло: серед нас нова людина кіна. Майстер свого жанру. Майстер своєї індивідуальності». Невдовзі фільм вітатимуть у Парижі, він обійде екрани багатьох країн світу.

Нічого подібного до ста днів, коли тривали зйомки «Звенигори», у Довженковому житті більше не повториться. Як ніколи згодом, у цей період ним керує лише натхнення. Не випадково саме тут він знаходить свій естетичний код, пізніше названий і розтиражований як «поетичність». Уже тут ми бачимо характерні розірвані криком роти персонажів, неначе розіпнені емоціями обличчя (як-от у віковичного діда, який біжить назустріч диявольському поїздові). Бачимо рухливу графіку трав і природи. Але вже й тут — іще навіть до «Арсеналу», не кажучи про фільми від середини тридцятих, — вочевидь присутнє і схиляння митця перед



Олександр Довженко (у центрі) під час роботи над фільмом «Іван», 1932

вимогою влади. Упокорення їй, самопідпорядкування її штучним приписам і вимогам тут ще супроводжує спротив у сюжетах та образах. Фактично у фільмі бачимо протиставлення: людей, що органічно живуть на щедрій землі, «зростаючи, як хліб у полі» (титр із фільму), іншим, які творять новий, штучний, механічний світ. Цих інших започатковує війна, яка розриває навпіл мирне життя. Із неї, зі спричиненого війною панування смерті, постає і головний «прогресивний» герой Тиміш, і вся сила нової «червоної» влади, яку він уособлює.

На противагу вільним невимушеним рухам мирних селянських справ і надій (від дитини, що бавиться у річці, спокійної неквапности корів та польових робіт до дівчат, які пускають вінки у заповітне плавання) альтернативну дійсність «нової влади» представляє організація мас, рух колон, робота механізмів і навіть безглузде вбивство власної коханої, що його скоює головний прогресивний герой у розпалі громадянської війни. Новоутворена велика штучна сила дістає фінальне узагальнення у паровозі, що мчить по рейках, і його марно та безсило намагається зупинити віковичний дід. Але ця жалюгідна постать, до речі, врешті рятує поїзд із будівниками «світлого майбутнього». Фінал абсолютно штучний і відрозливий: віковичний дід, перетворившись на безглуздий уламок минулого, сидить у поїзді майбутнього й слухняно попиває чайок. А негативний герой так само слухняно і безпорадно стріляє собі у скроню.

Хто в усьому цьому насправді герой, а хто антигерой, залишається вельми неочевидним. Але цілком очевидним, нав'язаним виглядає піднесення комуністичної влади і «чудового нового світу». Небезпідставно більшовицька критика невдовзі почала ганьбити «Звенигору»,

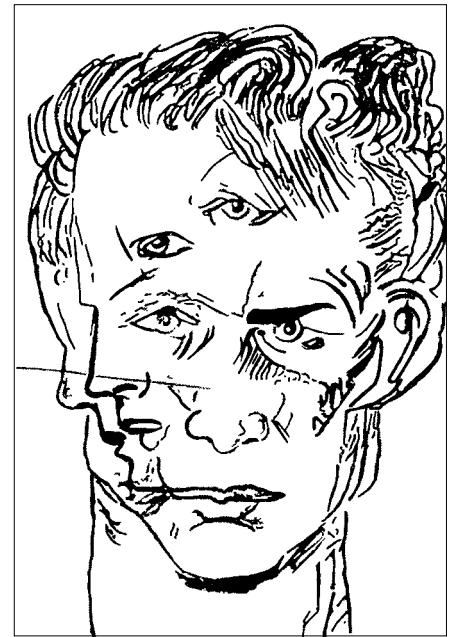
яку після того заборонили для показу в СРСР. Як утеча за кордон на дипломатичну службу не врятувала Довженка від виключення з партії, так і це намагання сюжетно догодити владі не врятувало фільм від розправи. У його житті постійно повторювалася одна й та ж колізія: прагнення засвідчити свою лояльність, намагання йти на поступки, а водночас так і не досягнуте визнання його сповна як «свого» із боку комуністичного режиму.

Це стало цілком очевидно після виходу на екрани «Землі» (1930) — геніального твору режисера, який увів його в коло найвидатніших митців кінематографа всіх часів. У радянському прокаті фільм протримався лише десять днів, від 8 до 17 квітня 1930 року, після чого його було знято. Причини засвідчив розгромний віршований памфлет «Філософи» надпопулярного тоді комуністичного поета Дем'яна Бедного у центральній газеті країни «Известия». Спрямованість звинувачень: не те, що треба, вихваляє та підносить Довженко, не дивиться на дійсність крізь класові окуляри. У нього, ремствує Бедний: «Пареньки и быки — это жизнь! Красота! / ... Грязный трактор тут выдумка. Так. Привходящая. / А жизнь настоящая, / Жизнь вечная — вот: / Беременной бабы живот, / Поле ржаное, / Яблоко наливное, / Подсолнух, арбуз на бахче...»

Цим осудом Довженка було буквально знищено. Він писав у «Автобіографії»:

Радість творчого успіху була жорстоко подавлена страховинним двопідвальним фейлетоном Дем'яна Бедного під назвою «Філософи» в газеті «Известия». Я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма. Спочатку я хотів був умерти.

Умерти в країні ставало все легше, навіть власної волі не було потрібно. Після 1929 року (коли відбулася так звана



Автопортрет Олександра Довженка

друга, «сталінська» революція) репресивність і без того екстремістського режиму швидко набрала обертів. На початку 1930-х згортаються і НЕП, і політика українізації. Довженко 1934 року від'їжджає з України, рятуючись від репресій, у яких судилося загинути всім діячам «українського відродження». Починається 22-річний московський період його життя, протягом якого він знімає лише три художні фільми: «Аероград» (1935), «Щорс» (1939), «Мічурін» (1948).

Навіть у період наближеності до Сталіна (друга половина 1930-х) режисер так і не отримує можливості творити вільно. Над ним постійно тяжіє загроза звинувачень в «українському буржуазному націоналізмі». Ці ще навіть не виголошені звинувачення він заздалегідь спростовує у своїй творчості. Як пізніше висловиться режисер: «Мене засуджено до смертної кари через отруєння чашою цикути націоналізму» (щоденник, 21.12.1943) і спересердя вигукне: «Господи, як мені остогидли за чверть століття слова — «український націоналізм»!» (8.12.1943).

Напруга невисловленого надає особливого тону і драматизму довженківській мові й кіномові передусім. Поетичне кіно набуває свого високого естетичного патосу і цілковитої виправданості в умовах *відтатості життя*. Часу, в який живе Довженко, не означає загальними поняттями на кшталт «панування тоталітарної ідеології», «масові репресії», «диктат влади». Для особистості це середовище поставало передусім як те, що унеможлиблює власну дійсність, самовияв, найменший вільний рух. Життя від власної особи — нездійсненне. Усе, що в якийсь спосіб заявляє себе поза тотальними приписами, зразу зникає, нищиться. У цих умовах годі вести розмову про творчість. Довженка позбавлено можливості робити те, що він хотів. Він виживає. Буття, яке нищить, народжує довженківську поетичність як статистику точок живого, які вкрай необхідно зберегти, щоб не втрати-



Кадр з фільму Олександра Довженка «Звенигора»

ти життєвого пульсу. Точка — зникомий топос; вона є, але не займає ніякої площі, дорівнюючи цим тому, чого немає. Поетичні образи — трагічне мерехтіння згаючих жаринок, залишків вогнища життя. У Довженковій «Зачарованій Десні» читаємо:

І примовкав я тоді, потім тихенько, самими кінчиками пальців, одривавсь від землі і зразу ж опинявсь на Тихому, на Церковному, на Сеймі. Це були найкращі в світі озера й річки. Таких *більш нема й не буде ніде* [курсив мій. — С. П.]

Поетичне кіно — естетика людини, позбавленої світу. Її життя розчавили, репресували могутні ворожі сили, їй не залишилося місця для власного існування. Їй залишається тільки опір внутрішньої непокори, незгоди з панівною ворожістю. Переживання замість життя; переживання, що втримує відчуття живого у нищівному бутті — ось формула «поетичного» довженківського кіна.

Тематично довженківський кінематограф визначає не митець, а час. Про що ці фільми? Вони складають каталог найвизначніших подій радянської історії: «Арсенал» (1929) — революція, «Щорс» (1939) — громадянська війна, «Земля» (1930) — колективізація, «Іван» (1932) — індустріалізація, «Аероград» (1935) — новобудови комунізму, «Звільнення» (1940) — радянська анексія Західної України, яка вперше за століття об'єднала український народ в одному кордоні, «Битва за нашу радянську Україну» (1943) — Вітчизняна війна, «Мічурін» (1948) — культурна революція, інтелектуальне торжество «народного розуму». Нічого не випущено, все знайшло відображення. Але це — суворості дійсності у чорно-білих тонах, у категоричному розмежуванні наших і не наших (символічно, що сама кольоровість іще є настільки рідкісним явищем — як от знаменний бенкет опричників у другій серії «Івана Грозного» Ейзенштейна, — що навіть радянська енциклопедія кінця 1950-х, попри гранично лапідарну мову довідкових видань, повідомляє в переліку творів Довженка: «В 1948 — худож. *цветной* [курсив мій. — С. П.] фильм “Мічурін”». Усі перераховані сюжети належать до системотворчих елементів радянського міту, обіймаючи чітко визначене місце у радянських «святцях». Їх сенс канонізовано і спосіб подання задано так жорстко, що митцеві залишається право хіба що на інтонацію, як-от квітучий сад у «Мічуріні», танок і роздертий криком рот у «Землі» тощо.

Головне у фільмах Довженка не те, що зображується і говориться, а з якою *інтонацією*, із яким почуттям це робиться. Титул «поетичне кіно» — це лише маска, намагання приховати його справжній сенс. Насправді у своєму витоку — у Довженка — це експресивне, експресіоністське кіно, яке оповідає про жахливу трагедію.

Відтатість від життя позбавляє кіно сюжету. Єдиний сюжет — почуття, при-

страсть, переживання. Тільки в них — дійсність. Людину позбавлено самоствердження, вона не розгортає власної життєвої історії, лише проникливо переживає точки, в яких їй дивом вдалося залишитися живою. Це глибоко фрустраційна творчість. Вона, безумовно, життєствердна, але це ствердження хиткого вогника життя перед неосяжною безоднею ніщо. Це — любов у передчутті смерті, із присмаком смерті на губах. Від близькості смерті буття завмирає, стає закляклим. Усі його форми чужі; а що є живим, повинно приховувати себе: існувати у настрої, а не твердженні. І тим більш не у життєствердженні певного сценарію буття. Живе намагається продовжити себе, але уникає будь-якого артикульованого заперечення всевладній Чужості. Тому той, хто піддається омані слова «поетич-

ний» і творить (чи уявляє) мрійливу чуттєвість, відтворює маску, а не суть.

Ця ситуація оприявнює радикальну відмінність між естетичним зразком — і дотриманням цього зразка. Те, що було природним у Довженка — як органічність переживання трагедії нищення — втрачає свою художню силу поза цією трагедійністю, перетворюючись на канон українського кіномистецтва. Усе поетичне кіно — від Довженка до Параджанова — художньо достеменно настільки, наскільки постає з існування-на-межі небуття. Вилучити цю трагедію, яка поновлює кінооповідь, і залишитися зовнішнє уподібнення певній мистецькій практиці. Сьогоднішнє наслідування «поетичної парадигми» в традиції українського кінематографа втрачає саме це джерело трагедійності, яке живило первинні зразки «поетичного кіна».



Софія Андрухович
Фелікс Австрія: Роман

—
Львів: Видавництво Старого Лева, 2014

Роман Софії Андрухович вирізняється насамперед надзвичайною, ретельною відшліфованістю. Читачі та й критики не можуть не розгубитися перед цим текстом суто через власну звичку робити знижку для якості вітчизняного: молода література, молоді автори, перервана традиція, та й де б тут узятися необхідному письменницькому й редакторському вишколу. У цьому — витоки специфічності реакцій на «Фелікс Австрію». На тлі майже всієї недавньої сучасної прози це очевидний шедевр, а в ширшому контексті — досконало побудований твір, який демонструє системний ґрунтовний підхід митця до виконаної роботи. Що з цим робити? Шукати родзинки і шершавості чи тішитися бездоганністю витвору?

Заторкнутий іще в «Меланхолійному вальсі» Кобилянської мотив інтимного зв'язку неподібних жінок, витонченої панянки й іншої, земної, тут розвинено і загострено. Служниця Стефа все життя мазохістськи-віддано турбується про панночку Адель, але водночас і змагається з нею: за батьківську любов, прихильність чоловіків, зрештою, і за дитину, яка несподівано з'являється хтозна-звідки. Саме Стефиними очима ми бачимо герметичний світ містечка на околиці Австро-Угорської імперії — авторка тут є послідовною і утримується від коментарів, ліричних відступів, напучувань і навіть післямов та передмов: масові свята, вистави, рецепти їжі та ритуали миловаріння, жіночі вдяганки й

забаганки зображено тут детально і рясно, але дуже органічно. Якраз так, як мала би знати й оцінювати той світ проста мешканка, належна до відповідної «уявленої спільноти», члени якої щоранку синхронно беруть до рук газету і читають про те, що відбувається в певному просторі. (Ту ж газету, яку сто років по тому візьме до рук Софія Андрухович, щоб якомога переконливіше вибудувати художній світ роману, — і щоб ця реконструкція епохи стала мало не «енциклопедією із народного життя».)

Систему персонажів та сюжетні колізії «Фелікс Австрії» можна використовувати як ілюстрацію до теорії психоаналізу. Це вдало корелює із часом дії роману: 1900 рік, період розквіту нового методу на теренах імперії. Темна проста Стефа протиставляє себе білошкірій «рожевій панні» Адель і безтямно любить її покійного батька, якому служила із вдячністю, і повсякчас шукає собі нового чи то вівтаря, чи то ешафоту; художник Петро, який робить неймовірно красиві надгробки; хлопчик, названий на честь гасла «Фелікс Австрія», який приходить нізвідки, не говорить, а лише їсть і дивиться, а у фіналі, коли різко розплутуються всі вузли та вузлики, виявляється отією рушницею, яка неодмінно мала вистрелити: сучасний читач митєво впізнає тут базові образи й конфлікти.

Іще одна безперечна чеснота роману «Фелікс Австрія», за яку твір має шанс отримати чи не найбільше закидів, — це зображення епохи через хронотоп провінційного містечка, цілого через мізерний клаптик. Відсутність розмаху та панорамної перспективи означає чергову втрату перманентних сподівань критики на «великий роман сучасної української прози». Утім, це краще, ніж закиди у невідповідності тексту й задуму. «Фелікс Австрія», витриманий у єдиному стилі, має досконало продуману композицію (на відміну від «Гербарію коханців» Сняданко — ще одного жіночого роману, де заторкнуто австро-угорську тему), а проблемі співвідношення художньої умовності і документальності тут вирішено краще, ніж скажімо, у «Тангові смерті» Винничука.

Оксана Щур

Його поетика — це поетика болю. Заберіть цей біль життя, яке не має змоги здійснитися, і ви втратите головний засновок, на якому тримається весь феномен українського поетичного кіна в його витокі і його достепенності.

За маніфест поетичного кіна можна вважати довженківську «Зачаровану Десну». Вона дорогоцінна тим, що — на відміну від 1930-х чи 1940-х років — з'являється бодай шпаринка якщо не для вільного слова, то хоча б особистого напівслова. Довженко її завершував і хотів знімати у 1954–1955 роках, тобто після смерті Сталіна, за часів хрущовської відлиги. Але й тоді сил та сміливості залишилося тільки на одне: пригадати. Це — передсмертний спогад. Не тому, що невдовзі, так і не знявши свого заповітного фільму, Довженко вмирає. Передсмертним фактично є все поетичне кіно.

Найвразливішим центральним образом «Зачарованої Десни» є «соловей-

ки» — четверо маленьких братиків Довженка, які вмирають в один день, і їхній розбитий горем батько, готовий повстати на Бога. Сучасна історія Йова, подія, в якій ще відсутня майбутня соціальна ворожість тоталітарного буття, стає символічним знаменням майбутнього життя-у-болі. Цю потойбічність щодо наявного засвідчує ідентифікування себе з померлими. Довженко не каже про братів: «Вони». Ні — «ми померли»:

Кинувся батько до нас, а ми вже мертві лежимо, один лише я живий... А люди ридали і довго жаліли, що ні рибалок не вийде вже з нас, ні косариків у лузі, ні плугатарів у полі, ані вже воїнів славних.

Діти помирають у «зелену неділю», і так, мабуть, Довженко у радянських цензурних умовах називає «Вербну неділю», яка передує Страсному тижневі та Великодню. Цим смерть дітей набуває значення жертвопринесення. Саме тому

батько не лише вбивається горем, а постає проти того, що сталося, як проти вияву Божої волі. «Явився він [Бог] тоді йому у всій своїй силі, напевно кинувся б і прохромив його вилами або зарубав сокирою».

Так само через сорок років, під час війни з гітлерівцями, Довженків батько спрямує свій гнів проти земного бога: «Його прокльони на голову Сталіна були безупинні і повні страждань і розпачу» (Олександр Довженко. «Україна в огні»). Страшна, одночасна, несправедлива смерть чотирьох невинних братів немовби віщує долю, яка невдовзі — через кілька десятиліть — спіткає мільйони. На завершення всього сюжету Довженко повідомляє код, за яким слід прочитувати і розуміти і його життя, і творчість: «Сила страждання вимірюється не так гнітом зовнішніх обставин, як глибиною потрясіння. А кого вже, кого не потрясло життя!»

Доля митця визначається не лише тим, що він зробив, а й тим, що йому не вдалося створити. Це друге у випадку Довженка чи не найголовніше. Усе, що він створив від початку 1930-х років (починаючи від «Івана», 1932), супроводжує глибока тінь нествореного і якраз для нього самого достепенного. 1930 року Довженко здійснює тріумфальну (на хвилі сприйняття «Землі») поїздку Європою (в той час у Венеції італійські кінематографісти називають його «Гомером кіна»). Повернувшись із неї, він хоче знімати фільм про трагедію дирижабля «Італія», який прагнув дістатися Північного полюса, про Умберто Нобіле та загибель Роалда Амундсена. Але кіностудія відхиляє цей задум, і Довженко з відразою робить фільм «Іван» про будівництво Дніпрогесу — агітку в дусі тих часів. Тінь і «дійсність».

У 1934 році режисер подорожує Далеким Сходом, природа та краєвиди якого справляють на нього надзвичайне враження. Він пише сценарій фільму «Загублений і віднайдений рай» — про незаїману сибірську природу, силу чистого природного ества. Цього задуму так і не буде втілено, а натомість постане стрічка «Аероград» (1935) прямо протилежного спрямування, де співається осанна підкоренню природи та звеличується потуга радянської техніки. Знову «тінь», яка містить світло, і дійсність, похмуріша за найзловіснішу тінь.

Чи не найзаповітнішою мрією Довженка було зняти фільм «Тарас Бульба» за твором Миколи Гоголя. Це прагнення живить його близько десяти років, від початку 1930-х. Але вельможне сталінське замовлення «українського Чапаєва» змушує режисера, як класичного кріпака, відпрацьовувати радянську панщину зйомками кінофільму «Щорс» (робота над ним охопила період 1936–1939 років). Можливо, що ця тема — громадянської війни, в якій діє блискучий український полководець, теж запідозрений в «українському націоналізмі» і потайки вбитий за наказом Троцького, — надихнула би Довженка на створення шедевра. Тим більше, що він сам деякий час служив у Щорсовій 44-й



МИРИАМ ДОБСОН

ХОЛОДНОЕ ЛЕТО ХРУЩЕВА.
ВОЗВРАЩЕНЦЫ ИЗ ГУЛАГА,
ПРЕСТУПНОСТЬ И ТРУДНАЯ СУДЬБА
РЕФОРМ ПОСЛЕ СТАЛИНА

Москва: Политическая энциклопедия, 2014

Темою монографії є суспільно-політичні настрої населення під час десталінізації, зокрема повернення ув'язнених із ГУЛАГу та їхній вплив на суспільно-політичну атмосферу СРСР хрущовського періоду. Дослідниця простежує поведінку амністованих осіб, засуджених за кримінальні й господарські злочини, адже «політичні» становили незначний відсоток серед тих, хто отримав свободу. В опрацьованій розлогій бібліографії (до якої входять і художні фільми) бракує хіба що усних свідчень.

Перша частина монографії розкриває суспільну атмосферу перших років після смерті Сталіна та нові реалії, до яких спричинилися зміна офіційної риторики, амністия та повернення зеків і напруженість, яку вони внесли у суспільство. Цікавим є розгляд масових прохань про помилування. Аналізуючи пристрасть ув'язнених до «писемництва» (в російському оригіналі «сочинительства»), Добсон виявляє різні смислові коди, свідомо закладені в прохання про помилування, що мали матеріалізувати сподівання на дострокове звільнення. Авторка описує сум'яття, яке породила таємна доповідь Хрущова на XX

з'їзді КПРС: як бути з винуватцями засудження сотень тисяч ув'язнених, якщо їх було покарано незаконно?

У другій частині зображено повернення «сталінських ізгоїв» у радянське суспільство та породжені цим проблеми: погіршення криміногенної ситуації, труднощі соціальної адаптації, опозиційна налаштованість учорашніх в'язнів та небезпечна популярність ГУЛАГівської субкультури серед молоді. Добсон докладно зосереджується на проблемі подолання злочинності й дрібного хуліганства, що стояла перед владою. Відмова від терору як засобу управління після хрущовського викриття сталінських репресій змушувала владу оперувати «м'якими» засобами впливу на правопорушників (скажімо, взяттям на поруки), тоді як реалії показували невисоку ефективність таких методів. На початку 1960-х років Хрущов відмовився від «перевиховання» і повернувся до переслідування злочинців.

Нонконформістські відгуки і реакція громадян на розгром так званої антипартиїної групи 1957 року, еuforia від XXII з'їзду КПРС, полеміка довкола творчості Александра Солженіцина та Юсіфа Бродського, що становлять зміст третьої частини, дещо «змазують» завершення монографії. Власне, йдеться про три останні роки секретарювання Хрущова, коли реформи зайшли у безвихідь. На прикладі справ згаданих літераторів авторка розглядає дискусію про відповідність радянським канонам мови повісти Солженіцина «Один день Івана Денисовича» та поведінки представника молодіжної субкультури Бродського.

Добсон доходить висновку, що деструктивна поведінка й рецидиви амністованих в'язнів ГУЛАГу зумовили згортання гуманізації радянського карального законодавства. Від початку 1960-х років сферу застосування смертної кари було розширено, а кількість тих, хто перебував у ГУЛАГу, яка зменшилася після смерті Сталіна у п'ять разів, знову почала зростати.

Віктор Крупина

дивізії. Однак фільм знімали під пильною цензурою самого Сталіна, через що деякі епізоди довелося перезнімати по п'ять-шість разів. Що могло вийти у підсумку? Лише ідеологічно вивірена фантазія на тему героїки громадянської війни.

А «Тараса Бульбу», за зйомки якого режисер — виплативши кремлівський оброк «Щорсом» — мав узятися влітку 1941 року, унеможливила війна. У 1941–1943 роках Довженко створює ще один свій заповітний сценарій — «Україна в огні». Сталіна ця кіноповість, у якій присутній епізод, коли його портрет — вождя і батька народів! — повертають обличчям до стіни, вкрай обурила. Не може бути й мови про зйомки «України в огні», заборонено публікувати Довженка, його обходять, як зачумленого. І це після нещодавнього — місяця не минуло! — гучного успіху публіцистичного фільму «Битва за нашу радянську Україну» (1943).

Довженко пише у «Щоденнику»: «Почуває моя душа, що в моєму житті почнуться нові смутні і тяжкі часи. Все потонуло у злі» (28.11.1943); і підсумовує: «Заборона оповідання і взагалі усе навколо цієї справи зруйнували мене у повному розумінні цього слова. Не знаю, як я переживу це горе. <...> умер би, щоб не жити і не мучитись» (29.11.1943). Придворний сталінський режисер Міхаїл Чіаурелі, відомий своїм фанфарним фільмом «Падіння Берліна», повчав Довженка, як той згадає у щоденнику: «О, я тебе знаю!.. Ти вождю пожалів десять метрів плівочки. Ти жодного епізоду в картинах йому не зробив. Пожалів! Не хотів зобразити вождя!.. І що твій талант? Тьфу — ось що твій талант... Ти працюй, як я: думай, що хочеш, а коли робиш фільм, розкидай по ньому те, що люблять: тут серпочок, тут молоточок» (10.08.1953).

«Битвою за нашу радянську Україну» Довженко торував собі шлях до заповітної «України в огні». Так і не знявши бажаної стрічки, він спокутує провину за неї перед радянськими керманічами, знімаючи ще один публіцистичний фільм «Перемога на Правобережній Україні» (1945). Знов-таки власний творчий задум залишається безтілесною тінню, а в дійсності панує виконання ідеологічних приписів.

Десь від межі свого п'ятдесятиліття Довженко все частіше звертається до рефлексій над власним життям. Позначкою цього може бути початок роботи над кіноповістю «Зачарована Десна» у 1942 році (закінчено 1955 року), в якій він відроджує своє дитинство. Але натомість знімає не «Зачаровану Десну» і не «Золоті ворота» (ще один автобіографічний проект), а фільм «Мічурін» (1948), що його замовив Сталін. І у ньому Довженко використовує деякі автобіографічні мотиви, особливо помітні у сценарії, що мав назву «Життя у цвіту» (1946–1947). Але фільм про буяння життя через виконання тих-таки цензурних «порад» урешті стає мітом мертвого світу, який бажає панувати. І не випадково, що саме за свого «мертвого» «Мічуріна» Довженко отримав радянську

Державну премію (1949) — знак кремлівського прощення режисерові, який потрапив у немилість. Відзнака тим зловісніша, що стрічку створено того ж 1948 року, коли відбувається фатальна для вітчизняної генетики сесія ВАСГНІЛ. Тоді авторитет та ім'я селекціонера Мічуріна вправно використали для того, щоб зганьбити генетику як «буржуазну лженауку».

Однак вельможне задоволення «Мічурініми» дає Довженкові можливість відновити роботу режисера. Він береється знімати фільм «Прощавай, Америко!», але роботу над ним 1951 року без пояснень переривають. Довженко починає виношувати задум нового фільму — «Поєма про море», сюжет якого пов'язано з

будівництвом Каховської ГЕС та створенням штучного моря на Дніпрі. Декілька років він відвідує будівництво, робить безліч нотаток.

1956 року Довженко писав у щоденнику: «Є щось глибоке в цьому творенні моря, щось схоже на історичну долю нашого народу». Того ж року відбувається XX з'їзд, на якому засуджують «культ особи» Сталіна. Це начебто має сповнювати сподіваннями.

25 листопада 1956 року мав бути перший листопадний день фільму «Поєма про море». Однак цього ж дня Олександр Довженко помирає у Москві. Творчий задум і тут залишився мрійливою тінню, а дійсністю стала смерть.



ДРАГІЦА РАЙЧИЧ
INTEGRACION

—
Переклад з німецької
Марка Белорусця
та Олександр Григоренко
Київ: Простори/Смальта, 2014

Драгіца Райчич (н. 1959) — швейцарська авторка, лавреатка міжнародної премії імені Адальберта фон Шамісо 1994 року (її дають німецькомовним авторам, для яких німецька є нерідною), написала шість книжок віршів і прози, а також дві п'єси. «Integracion», зі свідомою помилкою в назві, — перша видана в Україні книжка її вибраного (поезії та короткі прозові фрагменти).

Це видання незвичне з кількох причин. Насамперед це часткова трилінгва: крім українських перекладів Олександр Григоренко та російських Марка Белорусця, що не дублюють одні одних, розміщено й частину оригінальних текстів. По-друге, незвичайною є особа авторки: хорватка за походженням, Драгіца Райчич писала рідною мовою з підліткового віку, але міжнародну славу здобула завдяки німецькомовним текстам, написаним у Швейцарії, куди 1978 року приїхала заробітчанкою. Наприкінці 1980-х вона ще повернулася в рідний Спліт, де три роки видавала літературний журнал, але з початком балканських воєн емігрувала остаточно. Всі тексти, які вона написала поза Хорватією, — німецькою мовою.

Та найцікавіше, що німецька мова Драгіци Райчич є не тільки вивченою в дорослому віці, а й справді «емігрантською», себто вона не лише лексично скромна, а й буквально неграмотна, особливо в перших збірках 1980-х, із численними помилками в артиклях, написанні,

відмінюванні слів тощо. І водночас ця німецька дуже інтуїтивна (авторка вивчала мову на слух і відразу намагалася нею мислити й писати) і поетична (в Якобсоновому розумінні поетичної функції мови). Додатковий контраст пов'язано з тим, що ці тексти, писані «неграмотною» німецькою, — аж ніяк не «наївна» література про заробітчаний і, ширше, емігрантський досвід (хоча про нього теж ідеться, особливо в збірках «Полустихи мигрантської работниці», 1986, та «Post bellum», 2000). Утім, Драгіца Райчич начитана авторка, до того ж у кількох мовах, і її чималий читацький досвід, особливо в поезії XX століття, відчутно і в на позір найпростіших текстах. Для читача ж «неправильна» мова стає не так перешкодою у розумінні, як додатковим чинником очудненого сприйняття. Нарешті, третя незвичність Драгіци Райчич полягає тому, що і в текстах після 1990-х (коли авторка вже отримала вищу освіту в Швейцарії) вона не переходить на «грамотну» німецьку остаточно: в її текстах і далі то більше, то менше помилок, до того ж несистематичних. Але в дивний спосіб це й досі не здається літературним прийомом; радше складається враження, що авторка або залишила за собою право писати «власною» німецькою, або ж у кожному тексті вчить її наново, щоразу переназиваючи світ довкола.

До лаконічно оформленого українського видання (дизайнер — Олександр Канарський) увійшли тексти з чотирьох збірок (крім згаданих, «Тільки блага піти на небо», 1994, та «Апять аживление им», 1992), розташованих не за хронологічним принципом, а, так би мовити, циклічним: українські переклади Олександр Григоренко зі збірки 1994-го починають і завершують видання, «обрамлюючи» російські переклади Марка Белорусця. Наприкінці книжки вміщено й дві ґрунтовні розмови: між обома перекладачами (в кожного з яких була власна перекладацька стратегія і різні інструменти для збереження в перекладі читацького «очуднення») та редакторкою Нелею Ваховською; а також розлоге інтерв'ю Миколи Бердника з Драгіцою Райчич. Обидві розмови не лише розширюють читацькі горизонти розуміння та інтерпретації текстів, а й суттєво змінюють початкові враження, спонукаючи до нових пере- прочитань.

Роксоляна Свято