

УДК 791.63(477):140.8+141.132

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО: ДЕКІЛЬКА СПОСТЕРЕЖЕНЬ ПРО СВІТОГЛЯДНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ УНІВЕРСАЛІ ЙОГО ФЕНОМЕНУ НА ТЛІ ХХ СТОЛІТТЯ

Павло Ямчук

*кандидат філологічних наук, доктор філософських наук, професор, академік
АН ВО України, професор кафедри соціально-гуманітарних і правових дисциплін*

Уманського національного університету садівництва

(Умань, Україна)

e-mail: jamchuk1972@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4158-1641

У пропонованій статті увагу акцентовано на осмисленні масштабного комплексу філософських, морально-етичних, естетичних проблем, пов'язаних із діяльністю велета світового масштабу ХХ віку – українського кіномитця Олександра Довженка. З'ясовано аксіологічні пріоритети генія та соціально-історичні обставини його буття. В осмисленні цієї аксіологічної парадигми вагому роль відіграють щоденникові роздуми довженкознавця, великого українського мислителя ХХ–ХХІ віків Євгена Сверстюка. З огляду на вказаний контекст на основі першоджерел актуалізовано маловідомі факти біографічного дискурсу О. Довженка і Д. Шостаковича, означено іманентну суголосність їхніх модерних естетичних шукань у кіномистецтві, кольорописі, музичному живописі ХХ віку. Гармонія руху, барви, звуку в поезиці митців становить масштабне поле зацікавлені і для вчених-гуманітаріїв ХХІ століття. Приділено увагу морально-етичній оцінці О. Довженком Д. Бедного як нищителя засад і втілення новітньої світової кінематографічної естетики та її творця, що виявились у кіношедеврі «Земля». Антагонізм ідеологізованих творів соцреалізму та творів мистецтва для віків проілюстровано на прикладах поетичного слова киянина Н. Булгакова (у віршованому «Листі до Горького») та «Послання к евангелісту Дем'яну» С. Єсеніна. У компаративних паралелях з'ясовано суголосність реценцій реальності радянської доби в образно-сміслових аксіологемах поезії О. Мандельштама «Мы живем под собою не чуя страны» та щоденникових записках О. Довженка. Відданість естетичній правді, а отже, правді світоглядній, долає омани минулості. У зазначеному ціннісно-смісловому контексті привертено аналітичну увагу до вагомості семіосфери, якою є роль Д. Шостаковича у відкритті світу правди про знищення в 1935 році радянською владою з'їзду українських кобзарів. Ця емпатична причетність до горя іншого становить світоглядну основу феноменів християнського подвижництва як О. Довженка, так і інших названих митців і мислителів аналізованої доби.

Ключові слова: *О. Довженко; Є. Сверстюк; Д. Шостакович; філософія; емпатія; світоглядно-буттєвий контекст епохи; етика; естетика кінематографу; кобзарство; музика; С. Єсенін; Д. Бедний; соціалістичний реалізм; довженкознавство.*

Yamchuk Pavlo. Oleksandr Dovzhenko: several observations about the worldview and aesthetic universals of his phenomenon against the background of the 20th century.

The attention in the offered article was focused on comprehension of a large-scale complex of philosophical, moral-and-ethical, aesthetic problems connected with the activity of the Ukrainian cinematographer Oleksandr Dovzhenko, the giant of world scale of the 20th century. The axiological priorities of the genius and the social-and-historical circumstances of his existence were clarified. The diary thoughts of Dovzhenko scholar, the great Ukrainian thinker of the 20th – 21st centuries – Yevhen

Sverstiuk in the understanding of this axiological paradigm played an important role. Given this context, little-known facts of the biographical discourse of O. Dovzhenko and D. Shostakovych were actualized; the immanent consonance of their modern aesthetic searching in cinematic art, colour painting and musical painting of the 20th century was marked on the basis of primary sources. The harmony of movement, coloration, sound in the poetics of artists was a large field of interest even for humanities scientists of the 21st century. Attention was paid to the moral-and-ethical estimation made by O. Dovzhenko of D. Bedny as a destroyer of the principles and embodiment of the latest world cinematic aesthetics and its creator, which appeared in the film masterpiece «Zemlia (Land)». The antagonism of ideological works of socialist realism and works of art for centuries was illustrated in the exploration on the examples of the poetic word of the Kyivan – M. Bulgakov and S. Yesenin. The consonance of the receptions of the reality of the Soviet-era period in the figurative-and-semantic axiologems of O. Mandelstam's poetry and O. Dovzhenko's diary notes was clarified in the comparative parallels.

Devotion to aesthetic truth overcomes the delusions of the past. Analytical attention to the important semiosphere, which was the role of D. Shostakovych in revealing the truth to the world about killing of the Congress of Ukrainian Kobzars in 1935 by the Soviet authorities in the mentioned value-and-semantic context was drawn. This empathic involvement in the grief of another was the ideological basis of the phenomena of Christian self-sacrifice as O. Dovzhenko and other mentioned artists and thinkers of the analyzed time.

Keywords: *O. Dovzhenko; Ye. Sverstiuk; D. Shostakovych; philosophy; empathy; ideological context of the epoch; ethics; aesthetics of cinema; kobzarism, music; S. Yesenin; D. Bedny; socialist realism; Dovzhenko studies.*

*Мистецькі твори треба складати в пам'ять
мертвих і в ім'я ненароджених.*

*Тільки таким чином ми замикатимемо життєве коло,
беручи участь в тім, що було, є й буде.*

Олександр Довженко

Актуальність теми. Почнемо з вагомої, не актуалізованої в сучасному культурному й соціально-гуманітарному дискурсі, необхідної для сьогодення й майбуття думки: «У цього лауреата Сталін. премій була дивовижна біографія. У цього обдарованого звідусіль піднаглядного і неофіційно засудженого були світлі й вільні думки про саме життя. У цього гордого високого розумом ПОЕТА (що не писав віршів) було велике страждання, а в мить просвітлення – відкриття Бога. Нарешті, у нього було безумство хоробрих – несила замовчувати правду: – у творчості він був правнуком Шевченка; – козаком, який правдами і неправдами зберігався до безумного бою з драконом.» (виокремлення великими літерами терміну «поет» належить Є. Сверстюкові, курсив усюди наш. – П. Я.) [Сверстюк 2018, с. 86]. Так промовляє до нас про Олександра Довженка зі своїх щоденникових, опублікованих уже по його відході із земного буття, записах найбільш чесний, найбільш сумлінний, а тому й найбільш об'єктивний дослідник феномену Олександра Довженка в ХХ – ХХІ віках – Євген Сверстюк.

Постановка проблеми. Перед тим як розпочати міркування про заявлену в заголовку тему, слід аналітично актуалізувати в сучасному філософсько-українознавчому дискурсі принаймні декілька базисних диспозицій, до яких привертає увагу Є. Сверстюк. Першою з названих мислителем є теза: «У цього лауреата Сталін. премій була дивовижна біографія. У цього обдарованого звідусіль піднаглядного і неофіційно засудженого були світлі й вільні думки про саме життя». У довгоочікуваному та нарешті опублікованому повному

виданні «Щоденника» О. Довженка ці самі оцінки як авторефлексії бринять завжди й усюди. Є. Сверстюк виданого 2019 року повноосязно, а не навмисне масово поширюваного владою в радянські й пострадянські часи, усіченого варіанту Довженкового «Щоденника», на жаль, не побачив. Проте особливим сприйняттям непересічного митця-мислителя він *відчув* приховані від стороннього ока, домінуючі ідеї, що були основою Довженкових авторефлексій. Довженко повсякчас і завжди в тоталітарній імперії відчував себе *полоненим*. Бранцем ... увінчаним лаврами Сталінських премій.

У «Щоденнику» Довженка, у записі від 10.VIII.1953 року, занотована звинувачувально-знакова розмова з автором кінокартини «Падіння Берліна» М. Чаурелі: «О, я знаю тебе! – *грізно* киваючи пальцем і ... *злобно витріщивши очі*, повчав мене «друг Берії» Ч. – ***Ти вождю пожалів десять метрів плівочки. Ти жодного епізоду в картинах йому не зробив. Пожалів! Не хотів зобразити вождя!*** ... от і загибай тепер ... Як треба працювати в кіно? І що твій талант? Тьфу – ось що твій талант ... *Ти працюю як я: думай, що хочеш, а коли робиш фільм, розкидай по ньому те, що люблять: тут серпчок, тут молоточок ... там зірочку*, – тут «перший маєстро» почав навіть показувати мені, як саме треба розкидати серпочки й молоточки, *від чого я трохи не провалився в землю від обурення, розпачу й огиди*» (курсив усюди наш. – П. Я.) [Довженко 2019, с. 351].

Поміркуймо над цими філософсько-аналітичними спостереженнями генія, що, на відміну від його порадики – «друга Берії Ч.» – ясний криптонім, не розкидав «серпочки й молоточки» у жодній своїй кінокартині. Зрештою, в жодному своєму малярському, прозовому й поетичному творі. Навпаки, від такої пропозиції український геній колеги-кінорежисера та разом з тим – беріївського приятеля «трохи не провалився в землю від обурення, розпачу й огиди». У тоталітарних умовах, та ще й будучи обласкавленим повагою тирана, термін «повага» мав би бути поданий без лапок, оскільки, якби з боку Сталіна це було не так, то Довженко мав надто багато шансів загинути. Довженко, а ргіогі, не лише *не хотів*, а й – головне – *не міг* працювати в цій самій ціннісно-смісловій та визначеній нею буттєвій парадигмі як «друг Берії Ч.». Він насправду був «козаком, який правдами і неправдами зберігався до безумного бою з драконом». В іншому разі – не став би українським генієм світового масштабу. В іншому разі – став би одним із численних «тонкошійх вождів» або звичайним працівником у сфері соціалістичного реалізму. Про це йтиметься далі. Переконаний, що це був вибір не лише самого Довженка. Це був передусім іманентний поклик його трансцендентального українського родоводу. У цій аксіологічній парадигмі світоглядно чужою була Довженкові інша думка спільника Берії: «Ти вождю пожалів десять метрів плівочки. Ти жодного епізоду в картинах йому не зробив. Пожалів! Не хотів зобразити вождя! ... от і загибай тепер ...». Ця світоглядна позиція автора «Падіння Берліна» щиро здивувала, а відтак – викликала обурення українського митця, який ніколи не зважав на тиск погромної вульгарно-соціологічної критики 1920-х років на тиск тоталітарно-репресивної машини 1937 року, під час II Світової війни, що в ній брав активну участь, на погромному засіданні Політбюро ЦК ВКП(б) 1944 року, де Сталін та його агресивні поплічники прирекли О. Довженка на творчу смерть.

Й насправду. Не дріб'язковими ж переживаннями (інших у них, як відомо, не було) співучасників своїх злочинів цікавитися тиранові, що претендує не менше, ніж на владу над Вічністю, по-сатанинському прагнучи стати на місце

Вседержителя. Тирана нехай і *чужий*, але *рівний* цікавить. З ініціативи Сталіна (інше, ясна річ, неможливе) Довженко неспішно прогулюється з ним нічною Москвою. Оповідання Олеся Гончара «Двоє вночі», ґрунтоване на фактологічній основі, це достеменно засвідчує. Тиранові для того, щоб залишитися у Вічності, ба, більше того, стати її володарем, потрібні ті, хто має дар його увічнити. Диявол *завжди* хоче застосувати на свою користь Божий дар. *Завжди* хоче. І *завжди* ці його наміри й підступи завершуються ганебним крахом і для нього, і для тих, що «спокусилися його лакомствами нещасними». Це визначення належить знаковому для світового Православ'я українському духовному мислителю доби Бароко Іванові Вишенському. Не лише кожен священик, а й кожен християнин може навести безліч прикладів, коли спроби використати Божий дар на користь Його ворога (окультні практики III гітлерівського рейху засвідчують це) неодмінно закінчувалися катастрофічними поразками. Утім, тиран завжди засліплений ще однією звабою диявола. Гординею. Він переконаний, що, нікому до нього не вдавалося обманути Всевідаючого Вседержителя, а йому (Нерону, Сталіну, Гітлеру) це вже неодмінно вдасться. Лише треба, підібрати обдарованих Богом (принагідно зазначимо – жоден тиран як служка диявола – не атеїст) виконавців його волі. Тиранів Довженко не боявся і до них *ніколи* не підлабузнювався. Олександр Петрович Довженко був сином Петра Семеновича Довженка – одного з лідерів руху відродження Українського Православ'я на Чернігівщині, відтак брати участь у приниженні Першої Господньої Заповіді, звеличуючи минушого кумира, син *українського православного селянина* – фундатора громади УАПЦ в Сосниці – Петра Довженка за жодних умов би не став.

Тиран добре розумів, де діаманти, а де дешева блискітка. Інакше – не був би тираном. Довженко став у певні часи його співрозмовником, оскільки був завжди цікавим не лише Сталіну. «Талант – единственная новость, которая всегда нова», – мовив сучасник Довженка Борис Пастернак. Так само, як і творець «Землі», митець світового масштабу. «*Ти працюй як я: думай, що хочеш, а коли робиш фільм, розкидай по ньому те, що люблять: тут серпочок, тут молоточок ... там зірочку*, – тут “перший маєстро” почав навіть показувати мені, як саме треба розкидати серпочки й молоточки», – з гірким осадом гніву пригадує Довженко. Якими ж безмірно далекими були ці поради «друга Берії Ч.» від Пастернакового Переделкіна, від Довженкової Сосниці, від Довженкового дитинства та від народжених ними його кінострічок. Від «Зачарованої Десни» ... Якби Довженко розкидав у своїй творчості «тут серпочок, тут молоточок, там зірочку», чи постали б у світовому кінопросторі вихованці його кінематографічного семінару – Андрій Тарковський та Васілій Шукшин? Чи здійснився би талант іншого генія – Сергія Параджанова, якби попереду нього не було естетичних і морально-етичних відкриттів Довженка? А отже, чи з'явився би феномен українського поетичного кіно як одна з точок опори й Опору українського «шістдесятництва»? Згадаймо, що не під час театральної вистави чи літературного вечора, а саме на кінопрем'єрі «Тіней забутих предків» пролунав визначальний заклик: «Всі, хто проти політичних репресій – встаньте!». Довженка не було серед фізично суших майже 10 літ. Але є духовно-інтелектуальна традиція, яка не має часових обмежень і кордонів.

Геній – відкритий нерв епохи. Нерв, що своєю чутливістю, своїм іманентним зв'язком з Богом єднає віддалені минулі та прийдешні покоління. З огляду на це феномен Довженка ігнорувати не випадає нікому. Ні тиранам, ні

їхнім служителям. Головним у Довженковому феномені як трансцендентальному культурному явищі було те, що, як мовив Є. Сверстюк: «у цього обдарованого звідусіль піднаглядного і неофіційно засудженого були світлі й вільні думки про саме життя». Ці думки, а отже, натхнення та визначену ним у творчості причетність до універсалій Вічності дарує лише Бог. У Святому Письмі сказано про учнів Христових, що вони «не від світу цього». «Я пасинок у влади. Я не сіль. Сіль – Корнійчук, Бажан і навіть Панч. Вони І рангу, я другого. Одіозне моє становище підозрілої неповноцінної людини серед свого народу на своїй землі зробило моє життя важким і нещасним. Проте, благословенна будь, Десна, завжди, і нині, і повіки» [Довженко 2019, с. 142]. Це важке усвідомлення з гіркою занотував у «Щоденнику» в записі від 14 серпня 1942 року О. Довженко. Він ніколи не був «сіллю» окупаційної влади, оскільки був у справжньому, христоцентричному сенсі «не від світу цього». «Сіллю» в цьому сенсі завжди будуть інші. Сіллю Довженкової творчості була Десна. «Зачарована Десна» як уособлення трансцендентальної України.

Ще однією, ясно спорідненою з попередньо сказаним, диспозицією філософської рецепції Є. Сверстюком феномену О. Довженка є така: «У цього гордого високого розумом ПОЕТА (що не писав віршів) було велике страждання, а в мить просвітлення – відкриття Бога». Слово «Поет» філософ ясно поєднує з концептом «що не писав віршів». Ще один парадокс? Насправді – ні. У цьому контексті не можна не згадати іншого українського Поета – Миколу Гоголя з його *поемою* «Мертві душі». Олександр Довженко, так само як і Гоголь саме як *Поет* у справжньому сенсі цього слова, мав особливий слух, особливе відчуття трансцендентального буття Духу та гармоній чи й дисгармоній (стосовно Духу) людського буття. Так само, як і Гоголь як *Поет*, в основі власного світобачення й естетики мав «велике страждання, а в мить просвітлення – відкриття Бога». Донеччанин Олександр Авдеєнко в романі «Відлучення» згадує про перші зустрічі з поетикою і світоглядом Довженка: «Я захоплювався Довженком давно. Його фільмом “Земля” я був зворушений. Тремтів від захвату, коли Довженків Василь повертався додому, осяяним місячним світлом селом, коли, сповнений життєдайністю, молодою силою, починав танцювати ... Я вмирав і воскресав разом зі старим садівничим у Довженковому саду. Я торкнувся прекрасного. Сама доля послала у ... важкий день Довженка!..» [Авдеєнко 1989, с. 97]. Якщо осмислювати феномен О. Довженка саме як феномен «Поета, що не писав віршів», то описані кінообрази мають саме *поетичний*, лірико-романтичний характер. Утім, просвітлення українського генія – воно ж не лише в подарованих «urbi et orbi» шедеврах, а й у глибинно-притаєних або невеликому дружньому колу адресованих «Авторській сповіді», у «Вибраних місцях із листування з друзями», у Шевченковому та Довженковому «Щоденниках» за Волею Божою в найнесприятливіші для цього часу проявляється. «Важкі часи – мої часи», – мовила геніальний митець-мислитель ХХ – ХХІ віків. Не тирані потрібні митцям, а навпаки. Отже, **не Сталін був потрібен Довженкові, а навпаки: Довженко був потрібен Сталіну.**

Суголосною з попередньою концептуальною диспозицією в наведених міркуваннях Є. Сверстюка про феномен О. Довженка слід вважати й таку: «у нього було безумство хоробрих – несила замовчувати правду: – у творчості він був правнуком Шевченка». Пересилити тоталітарне міжчасся задля того, щоб лишитися вірним Богові, своєму покликанню та своєму народові, кожний

стражденній людині – це ще одне надзавдання Поета. Довженко здійснив його. Саме від усвідомленого покликання до здійснення цього надзавдання і постає Довженкове «безумство хоробрих». Тільки це, в жодному разі, не горьківське «безумству хоробрих пайом ми песню», де насправді оспівана слава боягузам, які не хочуть і не можуть обороняти Господню Істину та «малих сих», пливучи бездумним плавом за тотальною олжею¹. Це прямо антитетичне покликання митця: «несила замовчувати правду». Воно походить від святоотецького небажання миритися зі зневагою до Істини. А ще – слідування Євангельському Слову: «Що “Так”, що “Ні”, то “Ні” – все інше від лукавого». У Горького суттєво інше: «Глупий пінгвін робко прячет тело жирное в утьосах». Якщо брати до уваги статус Горького в ССРСР та його позицію під час лютування Голодомору 1932–1933 років, то метафора стосовно нього самого має ясний сенс, хоча й створена задовго до 1917 року. Відсутність емпатичного співстраждання в одного та перманентне співстраждання в іншого. Утім, є й ще одне свідчення точності цієї метафори, а відтак – протилежності Довженкового феномену та офіційної ідеології з її репрезентантами.

¹ Як мовив про них і про себе безбожника сам Пешков-Горькій: «Глупий пінгвін робко прячет тело жирное в утьосах». Якщо брати до уваги статус Горького в ССРСР, то метафора має ясний сенс, хоча й створена задовго до 1917 року. Втім, є й ще одне свідчення точності цієї метафори. Її в образно-поетичній формі подав, згідно з припущеннями українських вчених – авторів приміток до «Щоденників» академіка С. Єфремова молодший брат М. Булгакова – киянин Н. Булгаков. Поезія має назву «Письмо к Горькому»:

... Что с вами случилось, Горький, право, оглянитесь,
Нельзя же так судить поспешно, сторяча,
Поверьте, что потом вы сами устыдитесь,
Своих похвал, рассыпанных сплеча ...

В чем это вы нашли у нас омоложение?
Не в том ли, что кругом бездомные пестрят?
Не в том ли, что у нас за убежденья
Ссылают в Соловки, а часто и казнят?

Ужель, внимая жалкой гнусной лести,
Фальшивым почестям кремлевских главарей –
Забьли вы разгул кровавой дикой мести,
Простили гибель родины своей?

Ужель, в плену ненужного тщеславья,
И в апогее гордости своей,
Не видите вы, Горький, нашего бесправья,
Не видите деяний гнусных палачей?

Где наше равенство? где братство?
В чем свобода? Здесь превратились все в сплошной авантюризм
В стране забитого безмолвного народа
Господствует один громадный деспотизм ...

... Мы знаем все, что вас в Москве купили
Тем, что торжественно так вышли вас встречать,
Но об одном вы, Горький, позабыли
Что чувствам улицы не стоит доверять ...

Не потому ль во мне вся вера в вас опала
И я признаться в том открыто вам готов,
Что в этот ваш приезд мне больно-больно стало
От ваших первых дней, от ваших первых слов [Єфремов 1997, с. 695–697].

На наш погляд, тому й трактує Є. Сверстюк О. Довженка як *правнука* найбільшого нашого за християнською філософією *Поета*, що обидва не боялися погроз минулості, доводячи цю відсутність страху тим, що йшли на смертельний ризик. Перший, возвеличуючи закріпачених «отих рабів німих» і «на сторожі коло них ставлячи ... Слово», пішов на згубне заслання «в степи безкраї за Уралом». Інший, возвеличуючи тих самих «рабів німих», але вже закріпачених колгоспними паличками-«трудоднями» і ставлячи «на сторожі коло них» уже не тільки власне Слово, а й кінокадри «Землі», «України в огні» та «Землі в цвіту» – «Мічуріна», заплатив несправедливим приниженням на страшному засіданні Політбюро ЦК ВКП(б), трагічним для митця-мислителя невтіленням творчих задумів та планів. І – насильницьким відлученням від України.

А обидва ж були цілком справедливо обласкавленими, згідно з мірою обдарованості, російською імперією. «Ну чого їм ще не вистачало?» – розпачливо зойкне малорос-обиватель. У термінології Горького – «глухий пінгвін». Йому не поясниш. А зрештою, не треба. Терміни й позначені ними поняття, такі як «трансцендентальність», «духовно-інтелектуальна ідентичність», ба, навіть «пам'ять предків», – не для байдужих до минулого, сучасності, близького та віддаленого буття рідного краю. Рідної країни. Ці поняття для пасіонарійів. В аксіологічній дихотомії Є. Сверстюка: «прадід-правнук», «безумний бій з драконом» пасіонарний бій є боєм неоглядним, беззастережним, питомо козацьким. Світоглядно-буттєвим боєм за Істину, який триває усюди і завжди, де є «один козак із мільйонна свинопасів» (Тарас Шевченко).

Не декларативно-галаслива, а іманентно-емпатична відповідальність перед Богом не лише за власну творчість, а й за тих, хто може, за сприяння О. Довженка, здійснити свої сокровенні творчі задуми, мала джерелом саме таке христонаслідувальне родинне виховання. Критичне, по-кантівському, сприйняття О. Довженком абсолютизованих іманентно чужим його світогляду й естетиці московсько-тоталітарним режимом настанов заслуговує на першорядну концептуальну увагу, оскільки є однією з форм захисту і збереження талантів. А ще – по-євангельському – відділення родючого зерна від безплідної полови. І, наголосимо, емпатичну, іманентно батьківську любов вчителя до учнів. Згадуваний нами вище Олександр Авдеєнко, багато в чому учень Довженка, у романі-спогаді «Відлучення» із сумом пригадує: «Після війни я часто бував у великого режисера. Він бував у мене. Ми стали друзями. На моїй “татрі” виїздили далеко за місто. Сідали десь над урвищем понад річкою й розмовляли. Часто говорили про Сталіна. Намагалися зрозуміти те, що відбувається. Важка хвороба серця, викликана жорстокою розправою, передчасно звела Довженка в могилу. 25 листопада 1956 року він ... помер. З будинку на Кугузовському проспекті виносили Олександра Петровича в морозяну, засніжену ніч. Поклали мертвого у кузов санітарної машини й повезли. Заледенілі віти дерев, здавалось мені, схилились на його бік, і сильніше вила хуга, і заметіль стреміла в той бік, куди поринув Довженко. Я довго стояв на сходах його під'їзду та дивився на те незасніжене місце, звідки тільки що рушила лікарняна машина, і згадував живий київський сад, живого Довженка, пасіку Довженка, яблука і мед Довженка, сиву й красиву його голову і все, що він говорив за роки нашої дружби» [Авдеєнко 1989, с. 97]. Отже, підтримка Довженком О. Авдеєнка після вчиненої Сталіним у 1940-му році розправи на засіданні Політбюро над молодим кінодраматургом – тирану

не сподобалася кінострічка «Закон життя» (згадка про «яблука і мед» – саме з цього трагічного дня), розмови з ним багато в чому сформували його власні морально-етичні засади. До розправи над самим Довженком теж на засіданні Політбюро залишалося кілька років. «Раз добром нагріте серце – вік не прохолоне», – мовив Довженків «прадід».

Годі й думати про те, що геній, який пройшов принизливо-несправедливе розпинання «Землі» – кіношедевр, що вже після його відходу із земного буття – в 1958 році – був визнаний однією з 12 найкращих кінострічок світового кінематографу, не розумів, *на що саме* він іде і *чим саме* ризикує, розпочинаючи роботу над новими кінострічками, захищаючи тих, хто цього потребує. Українському й світовому генію в пам'ятку було не лише розп'яття його філософсько-україноцентричного шедевр, а й щире чи нещире каяття Дем'яна Бедного: «Недавно у кремлівській лікарні престарілий духовний жебрак Дем'ян Бедний зустрів мене і каже: “Не знаю, забул уже, за что я тогда обругал вашу “Землю”. Но скажу вам – ни до ни после я такой картины уже не видел. Что это было произведение подлинного великого искусства”. Я промовчав ... Своєю “критикою” продажного хама, що осідлав був мою “Землю”, він привів мене на край могили, одняв десять років життя і надовго зробив мене нещасним, гнаним. Я трохи не пішов слідом за великим поетом» (В. Маяковським. – П. Я.) (курсив наш. – П. Я.) [Довженко 2019, с. 211–212]. Щоби застерегти подібних «друзів» України від раптової втрати пам'яті, нагадаємо ті слова, про які, «каючись» перед Довженком, Дем'ян Бедний чомусь забув:

Показана в ней Украина,
Кулацки-похабная, сытая, пьяная ...
Й далі – в цьому ж стилі.

Фарисейство служок тиранії ще й у тому виявляється, що вони, коли їм вигідно, миттєво «забувають» про те, як вони *свідомо* знущалися над *беззахисними* творцями справжніх непересічних витворів світової культури: «Не знаю, забул уже, за что я тогда обругал вашу “Землю”». Якщо в них така нікчемна пам'ять, як в одноденної комахки, то слід нагадати їм та однотипним з ними, *що саме* вони казали й *що саме* вони робили й до якої крові та яких безневинних жертв їхні дії призвели. Самовикриття Дем'яна Бедного, сформульоване в розмові з автором «сытой и пьяной», а насправді – геніальної кінокартини важливе ще й з огляду на те, що він *завжди усвідомлював справжній* рівень кінострічки «Земля»: «скажу вам – ни до ни после я такой картины уже не видел ... это было произведение подлинного великого искусства». Тут є над чим замислитися не лише майбутнім філологам-літературознавцям і філософам-українознавцям, а й усім гуманітаріям, які досліджують долю України та її культури в добу тоталітаризму. У поезії С. Есеніна, яка має виразно саркастичну назву «Послание к евангелисту Демьяну Бедному», що її внаслідок світоглядної суголосності наводить у «Щоденниках» великий український філолог-літературознавець акад. С. Єфремов є такі рядки:

Не знаю я, Демьян, – в евангелии твоим
Я не нашел правдивого ответа:
В нем много бойких слов –
Ох, как их много в нем! –
Но слова нет, достойного поэта ...
И все-таки, когда я в «Правде» прочитал

Неправду о Христе блудливого Демьяна ...
 Ты испытал всего один арест,
 И то скулишь: «Ах, крест мне дали лютой!»
 А что, когда б тебе Голгофский дали крест
 Иль чашу с едкою цикутой?
 Хватило б у тебя величья до конца
 В последний час по их примеру тоже
 Благословлять весь мир под тернием венца
 И о бессмертии учить на смертном ложе?
 Нет, ты, Демьян, Христа не оскорбил,
 Ты не задел Его своим пером нимало:
 Разбойник – был, Иуда – был, –
 Тебя лишь только не хватало!
 Ты сгустки крови у Христа
 Копнул ноздрей, как сытый боров,
 Ты только хрюкал на Христа
 Ефим Лакеевич Придворов [Єфремов 1997, с. 389–390].

У невідповідності соцреалістичного замовлення та особистого сприйняття кінострічки міститься ще один цивілізаційний розлам. Довженко, на відміну від названих і неназваних «майстрів соцреалізму», через свою природу органічно не міг лукавити. Тому й не сприймав, можливо, й цілком щирих порад «друга Берії Ч.», тому й гнівно обурювався лукавим роздвоєнням в оцінці «Землі» Дем'яном Бедним. До слова, у Дем'яна Бедного була одна з найбагатших приватних бібліотек у комуністичній Москві, на деяких сторінках з книг якої Сталін позалишав відбитки своїх масних пальців. Саме звідти мандельштамівська метафора в поезії «Мы живем, под собою не чуя страны ...»:

... А где хватит на полразговорца,
 Там припомнят кремлевского горца,
 Его толстые пальцы, как черви жирны,
 А слова, как пудовые гири верны,
 Тараканьи смеются глазища,
 И сияют его голенища ...
 А вокруг него сброд тонкошеих вождей
 Он играет услугами полулюдей
 Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
 Он один лишь бабачит и тычет ... (курсив наш. – П. Я.)

[Мандельштам 1990, С. 364].

І суголосно з влучним мандельштамівським спостереженням 1930-х років («А вокруг него сброд тонкошеих вождей, Он играет услугами полулюдей») ще одна цитата з Довженкового «Щоденника». Але 1950-х років: «Михайл Едішерович (той самий «радник» Довженка – М. Чаурелі. – П. Я.), спитала дружина Всеволода Вишневського ... – А чому в “Падінні Берліна” у вас *всі* члени Політбюро зображені безсловесними манекенами? – *А вони такі і є* ... відповів їй “друг Берії”» (курсив усюди наш. – П. Я.) [Довженко 2019, с. 352]. Напевне, й через це не знайдемо у творах Довженка ні Сталіна, який спускається в Берлін з небес, виходячи з літака, як у тому ж «Падінні Берліна», ні інших членів Політбюро. Його, як митця, вони не цікавили. На відміну від «Зачарованої Десни» чи квітучих садів ... Звернемо увагу ще на одну характерну рису буття митця в чужій добі. Якщо Дем'ян Бедний зізнається у

приватній розмові в тому, що «Земля» є твором «справжнього великого мистецтва», твором, якого «ні до, ні після» він не бачив, то тоді не «не знаю, забул уже» слід казати автору. Навпаки, треба *щиро* покаятися перед творцем шедевр світового значення, яких (і творця, і шедевр) він несправедливо обмовив та ледь не довів автора до самогубства. Паралель з Маяковським, що її наводить Довженко, цілком реальна, якщо взяти до уваги вразливість та надзвичайно тонку душевну організацію митця. Від фатального кроку його врятував Бог. І якби ж Дем'ян Бедний лише обмовив митця. Украв, за власним Довженковим визнанням, «десять років», нанісши, під спонукою чи за власним бажанням – не має значення, точно нищівний удар генієві світової культури, заперечивши не лише *нестворені* кінострічки, а й *нестворені* цілі школи кіномистецької майстерності. А нестворення призначеного Богом – у християнській та народженій нею людській етиці – страшний гріх. «Доказів мало? Доказом будуть лантухи вкрадених вір і надій!» – мовив ще один Шевченків «правнук» – Василь Симоненко.

Саме через цю органічну відчуженість від фарисейства тоталітарної доби Довженко *боявся*. Але це був особливий, *екзистенціальний страх у добі*. Це був *страх обдарованого Господом митця перед Богом* за те, що він *не здійснить* призначене йому Вседержителем. А отже, піде на Суд Божий, не виконавши призначене йому в земному бутті. Ця екзистенціальна ідея бринить на всіх етапах Довженкового «Щоденника»-діаріуша. Певне, цей страх утримав Довженка від фатального кроку В. Маяковського в тому ж 1930-му році. Євангельська притча про «закопаний талант», що не був сторицею відданим людям, теж про цей страх. Кожен, хто уважно читає Довженків «Щоденник», не може не відчуті провідний *екзистенціальний страх* митця перед Богом ще й через *те, що він просто не встигне*, а отже, *не зможе здійснити* призначеного Ним йому. Тому частими є констатації фізичного нездоров'я (вони, звісно, мали вагомий буттєвий підстави). Філософія творення в невільних умовах вільного від тоталітарного диктату мистецтва завжди була базисом його естетики, а втілення її на практиці потребувало повсякчасних над зусиль як у духовно-інтелектуальному, так і в буттєвому плані.

Ще один вагомий аспект Довженкового світоглядно-естетичного феномену. У «Щоденнику» геній занотував: «Весь час на різних художніх радах порівнюють кольорове кіно з малярством. Невірно, поверхове порівняння. Малярство статичне. *Колір в кіно процесуальний, динамічний. Він існує у стані невпинного руху. Отже, колір ближче до музики, ніж до малярства. Він є – зорова музика.* І так, як ніякий акорд не робить музики один, – не робить фільму і один кольоровий комплекс» (курсив і виділення напівжирним курсивом усюди наше. – П. Я.) [Довженко 2019, с. 298]. Ці міркування Довженко зафіксував 29 серпня 1947 року, осмислюючи задум першої своєї кольорово-музичної кінострічки «Життя в цвіту». Суголосно зі сказаним, важливою концептуальною домінантою у творчості геніального кіномайстра є Музика як особливий універсум всесвітньої, Творцем подарованої людині гармонії, у чому, як і за яких обставин вона би не виявлялася. Як камертон епох, або, використовуючи філософему Ліни Костенко «поет для епох», Довженко-Поет був співзвучним її трансцендентальному призначенню, відтак не міг не рятувати її та її творців, навіть ризикуючи власним життям. До світоглядно-естетичної дихотомії «Довженко – Шостакович», про яку йтиметься далі, ця констатація має безпосередній стосунок.

Багатовимірною філософемою «життя в цвіту» означала для Довженка суцвіття барв, кольоропису, живописних картин. І ясно пов'язане з цим суцвіттям – *суцвіття звуків*. Суцвіття, яке він визначив терміном «зорова музика». У цьому контексті сприйняття Довженком як Поетом повсякденної реальності засвідчує така щоденникова нотатка: «Про все можна складати вірші. Про найменші, ніби речі, про все звичайне ніби і буденне, *аби воно стало незвичайним і небуденним*» (курсив наш. – П. Я.) [Довженко 2019, с. 322]. Суголосся іманентно кінематографічного єднання руху, кольору, живопису й звуку бриніли ще в малярській творчості українських митців-імпресіоністів. Про це свідчать живописні твори Мурашка, Світославського. Пізніше – українських малярів – Винниченка та його учня Глуценка. І співмірно з їхньою світоглядною естетикою у творчості українських імпресіоністів – митців слова.

Не можна уявити класичний імпресіоністичний етюд (по суті – філософсько-естетичну, морально-етичну новелу) Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні» без кольору, динаміки, живопису й музики. Музикально-кольорово сприймає сучасний реципієнт не лише «Сині етюди» Миколи Хвильового, не лише «Блакитний роман» Гната Михайличенка та, нібито антитетичний йому «Червоний роман» Андрія Головка, а й імпресіоністичну філософську новелістику Григорія Косинки, Михайла Івченка. І – тотожно з ними – експресіонізм малої прози Валер'яна Підмогильного, поетика неокласиків, новаторство Юрія Яновського, Ніки Бажана та інших експериментаторів 1920-х років у царині творення новітньої естетики. Синтез кольоропису та музикального кінематографізму української поезії й прози ранньомодерного періоду досі належно не оцінено в усьому обсязі соціально-гуманітарних наук. Феномен «одеського Голівуду на березі Чорного моря» – ВУФКУ не на порожньому місці постав. Те, що був по-насилльницьки перерваним репресіями – провина тоталітарного-окупаційного режиму. «Наш народ пасинкують як тютюн», – мовив у «Щоденнику» Довженко.

Утім повернемося до ролі Музики у творчому феномені Олександра Довженка. Укотре ризикуючи не лише творчою свободою, а й власним життям, особливо після розгрому 1944 року, автор «Землі» й «України в огні» кличе до співпраці в задуманій ним кінострічці «Життя в цвіту» рівновеликого й суголосного йому за світоглядом та естетикою генія світової музики. Трагічного – як сам Довженко за світосприйняттям і естетикою. Тому – й долею. Геніального – як сам Довженко. Ламаного тоталітарним режимом за свої світоглядні, а відтак – естетичні переконання, але незламаного, як і сам Довженко, – митця. Ясна річ, не нагород і премій прагне нещодавно нищівно таврований Сталіним та його «тонкошійми вождями» український режисер. Він мріє про *естетичне відкриття*. Про появу світового значення кінематографічного шедевр – суцвіття барв кольоропису, руху, акторської гри й музики. Д. Шостакович, а саме його Довженко запросив до участі у створенні фільму, як засвідчено в титрах кінострічки «Мічурін», погодився. Було головне, що єднало обох геніїв світового масштабу більше, ніж суто естетичні пошуки новаторських форм. *Вони були одnodумцями*. Але щоб ясно усвідомити масштаб, ризики та, зрештою, саму суть христоцентричності та христонаслідувальності Довженкового рішення запросити до співтворчості геніального композитора в небезпечну пору 1948 року, наведемо лише одну, але вельми промовисту констатацію. У книзі «Шостакович у спогадах сина Максима, дочки Галини та протоієрея Михайла Ардова» міститься такий

спогад: «Галина: зима сорок восьмого року ... у всіх газетах вихваляють “історичну постанову” Центрального Комітету партії “Про оперу “Велика дружба” Ваню Мураделі”, а музику Шостаковича ... лають на всі заставки ... наслідки цього “історичного документа” не змусили довго очікувати себе: симфонічні оркестри припинили виконання творів Шостаковича ... його вигнали з викладацького складу консерваторії ... Атмосфера в ті дні була дуже тривожною» (курсив усюди наш. – П. Я.) [Шостаковичи 2003, с. 56].

З метою уникнення сумнівів у тому, що Довженко і Шостакович справді були одностайними, скористаємося, як прийнято в математиці, доведенням від супротивного. Іманентну світоглядну суголосність О. Довженка та Д. Шостаковича, ясна річ, не бажаючи цього, засвідчує вже у 2019 році дослідник творчості композитора і водночас діяч сучасного московського імперсько-шовіністичного табору А. Белоненко. Звісно, аналогії з О. Довженком адепту «руського міра» на думку не спадають. Проте є прикметною для осмислення світоглядної єдності музикального й кінематографічного геніїв ХХ віку констатація, з протилежного берега подана: «Шостаковичу був ... притаманним ... історичний песимізм. Він не бачив у історії Росії жодної світлої плями. Його погляд на Росію був схожим на уявлення про Росію тих поляків, яких зобразив у “Записках із Мертвого Дому” Ф. М. Достоевський. Як героями Достоевського, так і Шостаковичем Росія сприймалася лише як каторга, де царювало суцільне свавілля. Досить пригадати оперу “Катерина Ізмайлова”. Символ держави – поліцейська дільниця, яка змальована фарсово ... як в опері “Ніс” чи юрба байдужих працівників у “Катерині Ізмайловій” – вони ж у вигляді людського натовпу в кантаті “Страта Степана Разіна”» (курсив усюди наш. – П. Я.) [Белоненко 2019, с. 261].

Осмыслимо сказане. А. Белоненко цілком логічно привертає увагу до правдивих доміант феномену музикальної поетики Д. Шостаковича. Його, висловлене геніальною музикою, світобуття й оцінювання іманентно чужої йому реальності, оцінювання композицією звуків, що передають смисли, має причиною те, що «Шостаковичу був ... притаманним своєрідний історичний песимізм. Він не бачив у історії Росії жодної світлої плями». Іншими словами, Шостакович завжди адекватно розумів, чим є Росія у світовій історії. У цьому контексті важливим є й те міркування, що «як для героїв Достоевського, так і для Шостаковича Росія є суцільною каторгою, де панували жорстокість та сваволя». Зауважимо, для етнічного білоруса-українця-поляка Ф. Достоевського, який пройшов описані ним тортури в «Записках із Мертвого дому», такий образ Росії, нехай і на вимогу імперської влади, згодом позірно опротестований, усе ж є природним. Але так само він органічно притаманний росіянинові Н. Лескову. Обидва були майстрами не «соціалістичного», а справжнього – психологічного реалізму, відтак бачили істинну суть обставин, характерів та явищ країни, у якій мешкають. Так само, як і Довженко. Як і Шостакович. «Достатньо пригадати оперу “Катерина Ізмайлова”». Символ держави – поліцейський відділок, змальований неодмінно у фарсовому вигляді (так само, як в опері “Ніс”), або юрба байдужих робітників у “Катерині Ізмайловій”, вони ж у вигляді людського натовпу в кантаті «Смерть Степана Разіна». «Нащадок священика, композитор, тим не менш, вивів карикатурного попа в своїй опері “Леді Макбет Мценського повіту”, змусивши його співати на оперетковий мотив (“Ох уж еті мнє грібкі да ботвінь”))» (курсив усюди наш. – П. Я.) [Белоненко 2019, с. 261–262] – докоряє Д. Шостаковичу А. Белоненко.

У тому то й річ, що Д. Шостакович був нащадком саме *священника*. В означеному контексті вкотре нагадаємо про подвижництво Петра Семеновича Довженка як фундатора однієї з парафій УАПЦ на Чернігівщині. Саме тому, будучи нащадком *священника*, Д. Шостакович мав співчуття передусім до «принижених і зневажених» героїв Достоєвського, до героїв дуже близького до нього за світоглядом і поетикою Лєскова. Як і вони, емпатичний Шостакович, як і емпатичний Довженко, був із тими, хто потребує порятунку від влади, а не з тими, хто цю владу забезпечує інтелектуальною чи якою іншою обороною. Справжній митець не нищівній силі, не суцільному «поліцейському відділку», а Істині служить. Довженко і Шостакович разом у цій семіосфері перебувають. Концептуально перспективним для подальших досліджень у філософській дихотомії антитоталітарного «довженкознавства-шостаковичезнавства» є наступний аспект із міркувань А. Белоненка: «Глибокий знавець творчості Шостаковича ... Л. Мазель ... зазначив: “При всьому розмаїтті творчості Шостаковича в ній є провідна, найбільш значуща тема, натхненне розкриття якої викликає гарячий відгук у всьому світі. Це – гуманістична тема *викриття зла і захисту людини*. Викриття страшного, антилюдського начала, яке знаходить своє конкретне втілення в силах реакції та війни, захист людського в людині від звірячого в людині – ось провідний ідейний мотив не лише низки великих симфонічних полотен композитора, а й деяких камерних його творів. ... такого роду образи викликають відчуття ... фантастично грандіозних *масштабів* зла, його неймовірності, “неправдоподібності” і, разом з тим його страхітливої *реальності*» (курсив усюди Л. Мазеля. – П. Я.) [Белоненко 2019, с. 262].

Осмилимо цей концепт з огляду на означений вище ціннісно-смісловий дискурс: «Глибокий знавець творчості Шостаковича ... Л. Мазель ... зазначив: “При всьому розмаїтті творчості Шостаковича в ній є провідна, найбільш значуща тема, натхненне розкриття якої викликає гарячий відгук у всьому світі. Це – гуманістична тема *викриття зла і захисту людини*”». Саме викриттю трансцендентального зла присвячені всі твори, які привертали музикотворчу увагу композитора. За великим рахунком, Шостакович ніколи не був *гуманістом*, якщо розуміти «гуманізм» як повсякденну постпросвітницьку практику втечі від Бога. Нащадок російського священника Дмитрій Шостакович, так само як і Олександр Довженко – син церковного старости УАПЦ, були вищими від цих ілюзій. Вони були православними християнами. Саме тому як у симфонічних полотнах Шостаковича, так і в кінематографічних і прозових полотнах Довженка теми «*викриття зла і захисту людини ... захисту людського в людині від звірячого в людині*» є провідними. Так само, як і в їхньому, нерозривно пов’язаному з творчістю, буттєвому діаріусі.

Філософема «викриття зла» як визначальна точка перетину світоглядних пріоритетів обох світових геніїв. Її засвідчує Олесь Гончар. У «Щоденнику», в записі вже часів Незалежності, зокрема від 12 липня 1992 року, митець-мислитель констатує: «“Нью-Йорк Таймс” ... опублікувала статтю-спомин Дмитра Шостаковича про те, як більшовики скликали начебто на з’їзд понад 200 українських кобзарів, а тоді вивезли їх за місто і всіх розстріляли. *Шостакович пише, що ця розправа над невинними народними співцями була найбільшим потрясінням його життя*» (курсив наш. – П. Я.) [Гончар 2004, с. 424]. Замислимося масштабно. Шостаковича, якби він не був іманентно суголосним Довженкові, навіть щонайменшою мірою не мала би цікавити трагедія українського кобзарського з’їзду. Так як Горького та інших

соцреалістичних «гуманістів» ніяк не зацікавили ні ця трагедія, ні багатомільйонний Голодомор 1932–1933 років. Тим паче, що естетика української кобзарської творчості була, на перший погляд, надзвичайно далекою від авангардних шукань композитора. І нібито: де українські думи й ліричний репертуар українських кобзарів, а де творена ним тоді ж «Леді Макбет Мценського повіту»? Тоді чому ж «Шостакович пише, що ця розправа над невинними народними співцями була найбільшим потрясінням його життя»? Не особисто-принизливі для нього сталінські погроми 1936-го й 1948-го років сокровенних основ його творчості, не нищення його найпотаємніших задумів і переживань? І зрештою, навіть не приниження рідної йому російської музичної традиції, з якої він зростав і зріс, а розправа над невідомими йому співцями іншого народу стала «найбільшим потрясінням його життя»? Відповідь очевидна. Справа в тім, що геній завжди відчуває перспективну справжність зрілих і новітніх музичних і – ширше – культуротворчих обширів та народжуваних у них напрямів. В українському кобзарстві Шостакович ясно відчував таку перспективу. Саме тому знищення цвіту кобзарства він сприйняв як *найбільше потрясіння* свого стражденного життя.

Підсумовуючи сказане. Навіть сьогодні феномен Довженка неосмислений. Він буде, втім, як і всі велети й творці світобачення, етики й естетики світового масштабу осмислюватися складно і тривало. Постать Довженка належить до тих, про яких мовлять – на тисячоліття. Досі ж тривають дискусії про феномен Шекспіра. *Довженко завжди непокоїтиме.* Він же з тієї трансцендентальної світової когорти митців-мислителів, що й Гесіод, Гомер, Шекспір, Шевченко, Гоголь, Достоевський. Ці велети думки, образності й слова не були епігонами когось чи чогось минушого, а власною творчістю, зрештою, навіть *самою присутністю в добі*, творили й визначали та визначатимуть нові смисли буття.

ЛІТЕРАТУРА

- Авдєєнко, А. (1989). Отлучение. [Пн:] *Знамя*, № 4, с. 132–133.
- Белоненко, А. (2019). Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений. [Пн:] *Наши современники*, № 11, с. 249–269.
- Гончар, О. (2004). *Щоденники*. У 3-х томах. Київ, т. 3, 606 с.
- Довженко, О. (2019). *Щоденник (1941–1956)*. Київ, 399 с.
- Єфремов, С. (1997). *Щоденники*. Київ, 720 с.
- Мандельштам, О. (1990). *«И ты, Москва, сестра моя, легка»*. Москва, 560 с.
- Сверстюк, Є. (2018). *Вічна туга за справжнім. Щоденникові записи*. Луцьк, 414 с.
- Шостаковичи, М. и Г. (2003). *Наши отец DSh*. Москва, 176 с.

*Подано до редакції 21.09.2020 року
Прийнято до друку 29.10.2020 року*