

## ДОВЖЕНКО МІЖ БОГАМИ І ДЕМОНАМИ

**Сергій Тримбач. Олександр Довженко: Загибель богів.  
Ідентифікація автора в національному часо-просторі. –  
Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. – 800 с.**

Минуло більш ніж півстоліття після смерті Олександра Петровича Довженка, а творчість і душа майстра лишаються об'єктами невпинних ідеологічних, наукових та культурологічних змагань – надто складними були зовнішні та внутрішні перипетії його існування. Два роки тому до неозорої вітчизняної та світової довженкініани додалася ще одна авторська монографія – книжка відомого кінознавця і критика Сергія Тримбача “Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі”. У морі написаного про геніального українського режисера вона, без сумніву, постала окремим островом – і не лише через надсолідний обсяг, а насамперед через свою справжню особність. Тримбач як історик кіно подає художницьку біографію – подію за подією, рік за роком, залучаючи документи та широкий світовий і вітчизняний культурний контекст; а як мистецтвознавець – фахово окреслює основні риси кінематографа О. Довженка, його сценарної та літературної творчості, спираючись на сучасну філософсько-естетичну думку (зокрема, аналізуючи кіноепос Довженка, звертається до бахтінського хронотопу), фрагментарно – на структурні та психоаналітичні підходи. Лінійно-біографічний ланцюг розділів постійно переривається відступами під метафоричними назвами, що торкаються найбільш складних історичних та художніх моментів Довженкового шляху й нагадують т. зв. “напливи” в кіно, демонструючи ще одне, сценарне обдарування автора монографії. Завдяки неординарній композиції та довільно-розважливому стилю викладу, забарвленому сумною іронією, а інколи майже інтимізованою суб'єктивністю, авторська оповідь місцями наближається до документального роману й не відпускає увагу читача протягом усього тому.

Уже у вступі С. Тримбач, чітко окресливши надзавдання власної праці – здійснити процес ідентифікації митця

на часо-просторовій канві епохи, – доволі сміливо, але цілком правомірно наголошує на двоїстості світосприйняття О. Довженка: його постійне прагнення не просто бачити реальність, а перманентно її міфологізувати. Звідси бере початок основна трагічна колізія долі та творчості майстра між художньо-етичною пристрастю “перебудови світу” та її зіткненням із реальною дійсністю. Традиційно звертаючись до біографічних витоків – історії родоvodu майбутнього режисера, років дитинства і юності, – автор у річищі тієї ж колізії намагається відділити “міф” Довженкового початку, творений ним самим та іншими, від його реальної картини. І, зокрема, виводить із психологічно травматичних подій раннього дитинства – раптової загибелі від пощесті чотирьох братів малого Сашка й чудесного порятунку його самого – два майбутніх провідних мотиви Довженкової творчості – розлуки-смерті та месіанської обраності.

У розділах “Золотий гомін” та “За межею” С. Тримбач торкається, мабуть, найдражливішого моменту для багатьох дослідників шляху О. Довженка – його остаточного вибору на користь більшовизму після юнацького захвату національно-визвольними змаганнями, пережитого ним протягом 1917-1919 рр. Тут автор монографії найгостріше полемізує з культурологом Р. Корогодським та його книжкою “Довженко в полоні” [2]. Якщо останній пояснював вибір майбутнього режисера інстинктом самозбереження, то Тримбач наголошує на світоглядно-естетичних домінантах, котрі зріднили Довженка із месіансько-революційними зрушеннями. Це насамперед цілком органічне для молодого митця прагнення негайної модернізації “з прадідів селянки” України, його віра – разом із Хвильовим та іншими націонал-комуністами – у прийдешній Азіатський Ренесанс світового масштабу. Це природне для радикала й романтика, яким завжди лишався майстер,

захоплення вітальністю революції, що декларувала соціальне й духовне звільнення мільйонів, і звідси ж його захват невідпорною пасіонарністю світового авангардного мистецтва, що увібрало в себе енергію та пафос історичних катаклізмів.

Саме акцентацією впливів митців-авангардистів, як українських, так і зарубіжних, вирізняється погляд Тримбача-дослідника на процес “вегетативного визрівання” Довженка як майбутнього метра синтетичного мистецтва ХХ ст., що спочатку вважав своїм покликанням живопис. Автор монографії зосереджує увагу на безпосередніх (донедавна мало висвітлених) та художніх контактах між О. Довженком під час його студювання малярства в Німеччині та всесвітньо відомим українським скульптором-експресіоністом Олександром Архипенком із властивим їм обом двоїстим пластичним відчуттям макро- та мікрокосму й одухотворенням людської тілесності. Закономірно звертаючись до вже досить розробленої в українському мистецтвознавстві теми впливу на Довженка німецького експресіонізму – і живопису, і кіно [див.: 1], С. Тримбач вказує не лише на прямі алюзії у “Звенигорі” із кіноепосом “Нібелунги” Фріца Ланга, а й на загальні визначальні для Довженка як митця-експресіоніста аспекти світосприйняття – есхатологізм і месіанство в погляді на історичну епоху, відображення суті речей та явищ через їх деформацію та гіперболізацію й контраст. Одне з найбільш цікавих та радикальних тверджень автора книжки – це визначення Довженка як великою мірою “німця” за його край волюнтаристсько-ідеалістичне ставлення до світу – прагнення подолати його хаотичність та ірраціональність художнім актом, що за могутністю дорівнює соціально-революційним перетворенням.

Визначаючи найвпливовіших для майбутнього майстра вітчизняних авторитетів серед провідних постатей Розстріляного Відродження, С.Тримбач виокремлює насамперед двох – Леся Курбаса та Миколу Хвильового. Спираючись на мало поціновану статтю відомого дослідника української драматургії Н. Кузякіної

[3, 42], автор монографії акцентує моменти безпосереднього перегуку між геніальними знахідками Курбаса-режисера та знаковими епізодами в шедеврах Довженка “Земля” (наприклад, танок Василя на світанні) та “Арсенал”, але показує це не як пряме наслідування, а як не до кінця усвідомлене й визнане самим Довженком учнівство. Що ж до ідейно-художніх перетинань із Хвильовим та іншими представниками письменницької еліти в харківській період роботи Довженка карикатуристом “Вістей ВУЦВК” і членства у ВАПЛІТЕ на початку 1920-х, Тримбач також підкреслює їхнє мистецьке суперництво, спротив іще молодого та не уславленого О. Довженка будь-яким зверхнім авторитарним оцінкам – навіть із боку загальноновизнаного флагмана Азіатського Ренесансу. Такі ж цікаві, передусім для фахівців-літературознавців, у книжці відступи “Михайль Семенко: поезофільми” та “Майк Йогансен: політ у Європу”, де через взаємостосунки провідних авангардистів українського слова та Довженка увиразнюється одна з найменш досліджених та оригінальних рис його індивідуальності – схильність до сюрреального в життєтворчості та мистецтві.

Як історик кіно С. Тримбач подає сам момент народження режисера – зйомки його перших фільмів “Вася-реформатор”, “Ягідка кохання” та “Сумка дипкур’єра” – максимально об’ємно, розкривши в розділі “ВУФКУ: Кодований успіх” усі історико-культурні передумови здійснення цього дебюту в “Голівуді біля Чорного моря”, передусім унікально стрімке технічне та творче зростання українського кіно в 1920-х роках. Водночас, поза об’єктивними умовами виникнення феномену Олександра Довженка, дослідник простежує від самого початку вияв могутнього авторського начала. Зокрема, у “Сумці дипкур’єра” крізь вдале, а інколи ще учнівське втілення модного пригодницько-авантюрного жанру з ідейним “начинням” С.Тримбач прозирає глибоко індивідуальний довженківський мотив тотальної тривоги, двійництва та переслідування (надалі він звучатиме в “Аерограді” та у “Прощай, Америко!”) – мотив, пов’язаний і з власними життєвими враженнями (перебування в

концтаборі під час громадянської війни, дипломатична робота за кордоном), і з панівною атмосферою доби. Тобто вперше у своїй монографії автор відтінює у фільмі те, що “сказалося”, а точніше “показалося”, можливо, поза свідомою волею режисера, із самих глибин його ества. Підступаючи ж до аналізу першого шедевру майстра – “Звенигора” (який, за власним визначенням Довженка, він “проспівав як птах”), С. Тримбач долає всі образно-філософські рівні цього надскладного твору і в химерному сплетінні архаїко-міфологічних та сучасно-історичних національних мотивів виринає така нитка авторського задуму – витворити на екрані “візію золотого віку нації”. Щоправда, за Довженком, він має постати через вольове, а надто й насильницьке перетворення української історії, природи, людськості. Саме в цьому, на думку дослідника, полягає національна ідея Довженка-митця, у відсутності якої або зраді так часто його звинувачували сучасники та нащадки.

Отже, міленарність і месіанізм, спертій на домінування динамічного чоловічого начала, що відіграє роль запліднення у природних і соціальних процесах, цілком переконливо визначаються С. Тримбачем як провідні світоглядно-психологічні підвалини художнього світу О. Довженка. Проте подальше намагання автора монографії побачити в режисерів послідовного та цілісного “ідеолога” входить у суперечність із точно відчутим ним же самим природою Довженкового таланту, особливо в його перших фільмах, коли “штурм образів” поглинав і перетворював будь-які ідеологеми та почасти позасемантичний, дитинно-спонтанний, тобто майже сюрреальний потік зорових зображень переносив глядача у стан сна на яву. Намагання достеменно вилучити та виправдати ідейно-логічний каркас ранніх шедеврів Довженка “Звенигора”, “Земля” та “Арсенал” хоч і становить, можливо, обов’язок науковця – єдине, що інколи шкодить аргументованим та глибоким спостереженням С. Тримбача. Важко не погодитись із його трактуванням “Землі” як геніального пластичного сплаву язичницького, християнського та комуністичного міфів про героя, котрий переорює, запліднює лоно матері-землі та лягає в нього жертвним

зерном. І водночас шкода, що автор монографії не зважається до висновку, який напрошується сам собою із його аналізу вершин Довженкової творчості на межі 1920-1930-х років: Олександр Довженко народився (чи залишився ним – то інше питання) абсолютним митцем-візіонером, за визначенням К.Г.Юнга [4, 48], який своїми художніми прозріннями – на екрані та у прозі – почасти позасвідомо відтворював найсуттєвіші архетипні мотиви та образи національної ментальності в їх актуальних культурно-історичних модифікаціях. І звідси виникає їх гостра суперечність зі зверху накладеними ідеологічними схемами будь-якого ґатунку – чи то націонал-комунізм, чи то більшовизм, чи біологізм.

Надалі цю суперечність С. Тримбач не випускає з поля зору, звертаючись до одного з найскладніших періодів Довженкової біографії – 1930-х років, коли режисерів вже довелося працювати у прокрустових колодках соціалістичного реалізму, над іззовні накинутими політично-актуальними сюжетами. На думку дослідника, у народжених у цей період творчої несвободи фільмах – серед революційної героїки та плакатної риторики – також проривалися різкі архетипні варіації: зокрема, на тему козачого братерства в “Щорсі” та братовбивства в “Аерограді”, протистояння сільського індивідуалізму та міської масовості в “Івані”. Водночас автор книжки не вдається до найпоширенішої серед його попередників помилки: не перетворює О. Довженка на підпільного митця-протестанта, що зашифровував дорогі йому особисті та загальнонаціональні смисли у вкрай заідеологізованих кіноагітках. (Те ж саме, до речі, здійснив нещодавно – і досить непереконливо – З. Прілепін у своєму новому документальному романі про класика радянської літератури Леоніда Леонова [див.: 5]). Намагання дотриматись максимальної об’єктивності у відтворенні історико-політичних, культурних та екзистенціально-психологічних обставин існування митця – одна з головних переваг монографії. Саме вона дає змогу С. Тримбачу переконливо вибудувати найтрагічніший сюжет долі О. Довженка – його стосунків зі Сталіним, не лише “батьком” і вождем

небаченої досі соціалістичної імперії, а й критиком №1 усього радянського мистецтва. Чи не вперше у вітчизняній довженкіані ці стосунки постають у всій складності духовно-психологічної драми, із безліччю раціональних та підсвідомих колізій із обох боків – і художника, і диктатора. Не вдаючись до власне психоаналітичних підходів, але повсякчас відчутно спираючись на них, автор книжки впевнено та всебічно розкриває кульмінацію цих криваво-нерозривних стосунків – у момент написання О. Довженком “України вогні” – як конфлікт-повстання Генія проти Влади, котрій він служив добровільно і яка виявилась химерно-підступною та злочинною. У центральних і найвражаючих розділах книжки “Я заступився за свій народ”, “Жага смерті”, “Руїна-Україна” цей зовнішній надлом режисерської долі увиразнюється загостренням внутрішніх суперечностей митця – болісними прозріннями щодо власної батьківщини та батьків, його особистої вдачі. До честі автора монографії, він знову ж таки не творить легенди про кардинальне духовне переродження Довженка під час війни, а скрупульозно відстежуючи його внутрішній стан за реакціями на події, вчинками, розмислами у “Щоденнику”, засвідчує, що усвідомлення ним власних помилок та оман не було остаточним. Як не було та немає й досі, на думку С. Тримбача, справжнього усвідомлення з боку української нації – того діяння митця, що ним стала “Україна в огні”: “Довженко-митець мав свою долю, свою історичну “походочку” (згадаймо прогульника з “Івана”). Він кинув її на алтар служіння своєму народові, жажнувшись самої можливості його повної загибелі. Тільки кому це виявилось потрібним? Сталіну, державній владі більшовицької імперії? Історія з “Україною в огні” дає ясні відповіді на це питання. Керівництву України, її інтелігенції? О, тільки в історичній перспективі... Народу українському? Так він і досі не поцінував подвиг режисера. Бо ж досі не зумів ідентифікувати себе у часі і просторі” (442). Подібних філософсько-історичних узагальнень немало в монографії С. Тримбача, але їх доречність та правомірність не викликають застережень не лише через масштабність особистості героя книжки, а й глибину мислення її автора.

Про силу месіанського світоглядно-художнього комплексу О. Довженка, що простирився від перебудови соціуму до перетворення природного універсуму, свідчили його післявоєнні фільми – незавершений “Прощай, Америко!” й особливо “Життя в цвіту”. Проте, за тонким спостереженням С. Тримбача, у них обох наявне позакадрове відчуття хибності шляху, яке позначиться надалі важкістю роботи над епічною “Поемою про море”. Суперечливість вражень та емоцій митця під час написання цього сценарію на місці подій – аж до самозаперечення – не дозволили йому беззастережно уславити загибель селянської ойкумени в ім’я прийдешньої природно-соціальної гармонії. Аналізуючи фільм, який по смерті Довженка був завершений його дружиною Юлією Солнцевою і став певною творчою поразкою, автор монографії знову ж таки піднімається до суттєвих узагальнень: поразки в “Поемі про море” зазнає не лише патетично-поетичний кінематограф О. Довженка, а й притаманне авангардному мистецтву загалом обоготворення людини та її діянь, адже їх наслідками у ХХ столітті стали численні соціальні та екологічні катастрофи. Не випадково ж, на думку дослідника, наприкінці життя майстра остаточне втілення отримує не монументальний роман “Золоті ворота” – міф про комуністичне прийдешнє, що не мав під собою реального підґрунтя, а камерна “Зачарована Десна” – вершина художнього самовияву Довженка. Протягом усього страдницького свого шляху саме тоді, коли він черпав натхнення у джерелах особистісно-національних, підсумовує С. Тримбач, О. Довженко був тотожний самому собі та своєму генію. Такий основний, сказати б, метафізичний сюжет книжки, але, крім згаданих відступів-напливів, є в ній і суто фізичний, земний рівень – розділи, присвячені стосункам із дружинами та іншими жінками, друзями та ворогами, оповідь про побут митця та драматичну історію його архіву, що її безпосереднім учасником був автор монографії. І знову ж таки – діалектизм і делікатність його погляду, якими позначені ці розділи, викликають беззастережну довіру до висвітлення найтонших та вразливих моментів не тільки духовного, а й земного буття художника.

Отже, схильність до ілюзорного захвату ідеями, парадоксальність і поривчаста

неврівноваженість – усі ці риси вдачі митця вимагали саме такої прискіпливої та обережної дослідницької ідентифікації майстра в суперечливо-кривавій реальності ХХ століття, яку успішно здійснив Сергій Тримбач. Цінність його вагомої праці зумовлена блискучим поєднанням легкості й літературної

вправності оповіді із фактологічним стереоскопізмом, тверезою реалістичністю та глибокою філософською перспективою зображуваних подій – тобто властивостями, притаманними й мистецтву кіно. Усе це разом породжує загальне враження з'яви живого Довженка на сторінках монографії.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Довженко і кіно ХХ століття: Зб. статей. – К., 2004.
2. Корогодський Р. Довженко в полоні. – К., 2000.
3. Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас // Дніпро. – 1994. – № 12.
4. Прилепин З. Леонид Леонов. “Игра его была огромна”. Главы из книги // Новый мир. – 2009. – № 7-8.
5. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. – М., 2006.

*Ангела Матющенко*

*Отримано 1.12.2009 р.*

*м. Київ* ■

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ТРИЛОГІЯ ПЕТРА БІЛОУСА

**Білоус П.В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції / П.В. Білоус. – Житомир: Рута, 2009. – 336 с.**

Методологічна криза, пов'язана з постколоніальним переосмисленням і модернізацією методів у пострадянському літературознавстві, чи не найбільш болюче позначилася на викладанні теорії літератури у вищих навчальних закладах. Партійно-класова зашореність радянських підручників демонструвала їх повну неспроможність забезпечити належний рівень викладання як базового курсу “Вступ до літературознавства”, що ґрунтується на вивченні поетики художнього твору, так і розрахованого на більш підготовлених слухачів курсу “Теорія літератури”. Перед кожним викладачем постала необхідність замислитися над наповненням своїх лекційних і семінарських занять новим, методологічно адекватним змістом. За два десятиріччя побачила світ низка книжок і підручників, котрі пропонували новий, плюралістичний і системний підхід до літературних явищ, викладали основи обійдених увагою в радянські часи наукових методів. Це підручники й посібники Клавдії Фролової, Анатолія Ткаченка, Марії Моклиці, Ігоря Качуровського,

Василя Будного та Миколи Ільницького, Олександра Галича, Віталія Назарця та Євгена Васильєва; це впорядкована Ніною Бернадською хрестоматія зі вступу до літературознавства; це видана за редакцією Марії Зубрицької “Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.”. Зарубіжний досвід викладання теоретико-літературних курсів дедалі більше наближається до українського читача, зокрема через перекладені Сергієм Яковенком із польської мови книжки “Література. Теорія. Методологія” та “Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.”, що вийшли друком у видавничому домі “Києво-Могилянська академія”. У видавництві “Смолоскип” 2008 р. вийшов переклад книжки Пітера Баррі “Вступ до теорії. Літературознавство та культурологія”, виконаний Ольгою Погинайко.

Цього року в житомирському видавництві “Рута” побачила світ, як зазначено в анотації, “своєрідна трилогія з літературознавства” – лекції зі вступу до літературознавства, теорії літератури та психології літературної