

Сергей ТРИМБАЧ

ДНЕВНИКИ АЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКО, или КАТАЛОГ ПРОРОЧЕСКИХ СНОВ

Наконец-то увидел свет полный, без изъятий, дошедший до нас текст «Дневниковых записей. 1939–1956» Александра Довженко (Харьков: Фолио, 2012). Это совместная работа российских и украинских киноведов и архивистов. В выходных данных издания—Федеральное архивное агентство Российской Федерации, Российский государственный архив литературы и искусства, Государственный комитет архивов Украины, Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины.

Составители: В.В.Забродин, Е.Я.Марголит.

Подготовка текста: В.В.Забродина, А.Л.Евстигнеевой (русский текст),

Е.Е.Чугуновой, С.В.Тримбача (украинский текст).

Перевод украинского текста: В.В.Забродина, Е.Е.Чугуновой.

Комментарий: В.В.Забродина, Е.Я.Марголита.

Вступительные статьи: Т.М.Горяевой, А.Л.Евстигнеевой, Е.Я.Марголита, С.В.Тримбача.

Редакция «КЗ» попросила прокомментировать особенности нового издания украинского киноведа и критика Сергея Тримбача, принимавшего участие в работе публикаторов.

Необходимо напомнить, что дневники Довженко впервые были изданы в середине 1960-х—сначала на украинском, а затем, почти одновременно, на русском языке, в собраниях сочинений. В Украине они стали культурной сенсацией, в первую очередь для поколения «шестидесятников» и тех, кто вошел в жизнь им вослед. Мое поколение начало узнавать и любить Довженко с дневников, и только потом уже были фильмы и все другое.

Затем последовали переиздания, с небольшими изменениями и дополнениями, в 1970-х и 80-х. Причем все записи делились на две части—одни как записные книжки, другие—как собственно дневниковые. А в 1990 году писатель Александр Пидсуха (редактор 5-го тома украинского пятитомника 1966 года) публикует дневник уже без подобного разделения*. Причем объявляет, что это «полный текст дневниковых записей (1941–1956)», объясняя заглавный принцип: записи «в хронологическом порядке объединены в одно произведение под общим названием “Дневник”»**.

Пидсуха считал оную публикацию полной, ибо так информировала его сама Юлия Ипполитовна Солнцева. Она, как известно, мало кому доверяла работу с довженковским архивом. Среди немногих—блестящему киноведо, львовянину-киевлянину, а затем многолетнему сотруднику журнала «Искусство кино» Ефиму Левину (он даже подготовил к печати сборник архивных

* *Довженко Олександр.* Україна в огні. Кіноповість. Щоденник. Київ: Радянський письменник, 1990.

** Указ. изд. С. 5.

материалов, который, однако, по каким-то причинам не был издан). Из украинцев—Татьяне Деревянко и Пидсухе. Последнему благоволил сам Довженко.

Кстати, основатель и бессменный (до самой смерти, последовавшей в 2001 году) директор музея киностудии имени Довженко Деревянко рассказывала мне, что все несданные в ЦГАЛИ материалы Солнцева хранила в сейфе, у себя в квартире на Кутузовском проспекте. Не единожды они вместе производили систематизацию хранимого. Как-то сортировали записи по персоналиям. Так образовались папки, из которых особенно помнились две—«Сталин», «Берия». Увы, когда после смерти Солнцевой (в конце 1989-го) все ее имущество, с архивом включительно, оказалось в руках ее правонаследницы Ирины Петровой, я, вместе с Деревянко и Левиным, пытался выяснить судьбу тех папок. Оказалось, что ничего нет. Хотя в фонде № 2081 РГАЛИ есть три единицы хранения, связанные со Сталиным, две из которых были до сих пор закрыты. Закрыт был и весь текст дневника—такова была воля Солнцевой, пожелавшей, чтобы в течение 50 лет никто не мог пользоваться довольно большой частью архивных материалов. Те дневниковые записи, которые печатались, выдавались лично Солнцевой или по ее указанию. Так что после ее смерти ни о какой публикации речи не могло быть—до 2009–2010 годов.

Прежние публикации дневников начинались с записей 1943-го или же 1941-го (так было в издании 1990 года, о котором шла речь). Велись ли записи дневникового характера в 1920–1930-е, неясно. Лишь однажды в доступных мне текстах Солнцева обмолвилась об этом. Рассказывая о работе над фильмом «Земля», она вдруг поведала: «У меня сохраняются его (Довженко.—С.Т.) дневниковые записи по фильму. Однако я не хочу их пока что печатать, как и многое другое»*.

Деревянко напечатала** те самые довыженковские записи, которые касаются работы над «Землей». В фондах музея Киностудии имени Довженко сохранились несколько страниц дневника, переписанные рукой Деревянко. При подготовке дневника к печати работниками РГАЛИ ничего подобного, как я понимаю, в фонде № 2081 не обнаружено. Равно как и других записей 20–30-х годов (за исключением нескольких довоенных записей 1939–1941 гг., впервые публикуемых в этом издании).

Что касается записей 1940-х, Пидсуха, в частности, пишет: после заседания в ЦК ВКП(б) при участии Сталина, на котором киноповесть «Украина в огне» была предана жесточайшей критике, «как рассказывает жена художника, Александр Петрович уничтожил три записных книжки»***. Судьба других рукописей дневникового характера могла быть весьма похожей. Над Довженко не раз гсушались тучи—и в начале 1930-х, и в 1937-м. Нетрудно предстать, что в подобных случаях опасные свидетельства неблагонадежности предавались огню. Ну и, наверняка, что-то погибло в оставленной Довженко и Солнцевой киевской квартире во время немецкой оккупации 1941–1943 годов.

Работа над настоящей публикацией была непростой. Прежде всего потому, что у Довженко нет хронологически последовательной системы записей.

* Солнцева Ю. О Довженко, о времени, о себе. // Радуга. 1997. № 2. С. 149.

** См.: Кіпо-Коло. 2000. № 4–5. С. 102–106.

*** Довженко О. Україна в огні. С. 9.

Он одновременно вносил записи в разные блокноты и тетради. К тому же некоторые мысли и наброски он записывал на отдельных листках, не датируя их. Возникает вопрос о том, каким образом все это публиковать. Давать так, как это есть у самого автора? Или же смонтировать записи, руководствуясь принципом хронологической последовательности?

Есть, наконец, еще один способ—обнаружить логику (как внутреннюю, так и внешнюю) записей и выстроить их соответствующим образом. Стронники такого подхода указывали на позитивный, с их точки зрения, опыт первого украинского издания в последнем томе пятитомного собрания сочинений*. Там записи поделены на три больших блока: записи военных лет из трех записных книжек (1942–1943), материалы к «Поэме о море» (1952–1956) и то, что квалифицировалось как собственно дневник: записи несистематического, нередко очень личного характера. Достоинство такого подхода в том, что читатель получает возможность проследить работу автора над разным жизненным, мировоззренческим материалом. Творческая лаборатория художника обретает большую выразительность.

В итоге составители избрали другой путь. Дневник публикуется в той последовательности, в которой он и существовал у самого автора. Начинается с первой тетради и заканчивается последней. Да, сохраняется параллелизм записей, что несколько усложняет знакомство с ними. Но зато устраняется вмешательство публикаторов: их воля, их точка зрения в процессе монтажа давала бы себя знать. А так мы можем наблюдать живую, естественную последовательность записей и, при желании, сами выстраивать их в хронологической последовательности.

Напомню, что прежние публикации не имели сколь-нибудь внятно прописанных комментариев по поводу языка оригинала. И украинский, и русский варианты были в значительной степени очищены от языково-стилевых вольностей, редактора старательно причесывала их (особенно украинский). Принимаясь за работу, издатели решили опубликовать дошедшую до нас рукопись в авторском ее «исполнении». Нет, разумеется, опiski и случающиеся ошибки (синтаксические и орфографические) исправлены. Но в остальном читатель впервые сможет прочитать текст так, как писал Довженко. Как известно, он был человеком двуязычным, и в дневниковых записях нередко встречаются места, где первая половина фразы написана на украинском, а вторая—на русском. Более того, записи на украинском далеко не всегда согласуются с нормами современного литературного языка.

Ну что же, дневник—это ведь и языковой памятник, он фиксирует историческую конкретику состояния языка в тот или иной период его жизни. К тому же, в первой половине минувшего века украинский пережил несколько реформ, следы которых отмечены и в довженковских текстах. А главное—режиссер и писатель всегда стремился отражать правдивый народный язык, дневниковые записи это воссоздают в полной мере.

Основой публикации стали рукописи, хранящиеся в личном фонде Довженко (№ 2081) в РГАЛИ. Всего в этом фонде, как отмечают Т.М.Горяева и А.Л.Евстигнеева в статье, предпосланной дневниковым записям, более двух

* Довженко Олександр. Твори в п'яти томах. Київ, 1966.

с половиной тысяч единиц хранения. Комплектование архива Довженко началось еще в 1953 году, когда было получено принципиальное согласие на передачу документов тогда еще в ЦГАЛИ СССР. Но только после смерти режиссера, уже в 1959-м, началось последовательное наполнение персонального архивного фонда ЦГАЛИ (теперь РГАЛИ).

Важно отметить, что в украинской культуре дневниковая форма самонаблюдения—отнодье не самая распространенная. У нас поэт уж точно больше, чем поэт,—ему никогда не полагалось думать о личном, акцентировать свое, самостное. Поэтому и дневник был не в чести... Ну, разве что у Владимира Винниченко, так он же, по Ленину, «архискверное подражание» архискверному русскому классику Достоевскому. Да и то, дневники Винниченко стали известны только теперь, в последние годы. Как и дневниковые записи писателя Олеся Гончара или, к примеру, театрального режиссера и политика Леся Танюка. Убежден: именно довженковские дневники дали толчок развитию этой разновидности писательской, художнической рефлексии.

В дневниках Довженко много записанных снов. Настолько много, что вспоминается Анна Ахматова: «Самое скучное на свете—чужие сны и чужой блуд». Хотя классик неправ: определенной категории читателей всегда интересен блуд, особенно если речь об известных людях. Интересны и сны, ведь жизнь во многом и состоит из них, нередко это есть та скрытая часть нашего существования, в которой проявляют себя сознание и подсознание человека.

Про блуд Довженко пишет тоже немало. Только про политический и моральный, и речь идет о конкретных чиновниках, писателях, кинематографистах. Не любил он их, и еще как! Зато так называемые простые люди традиционно вызывали в нем чувства добрые, возвышенные, даже патетические. Глядя на каких-нибудь проходящих мимо девчушек, он начинал верить в коммунизм. Да, он, Довженко, вроде как вполне трезвый, ироничный человек, верил в пришествие коммунизма, в зарю новой жизни. Поэт и режиссер, учившийся на довженковском курсе во ВГИКе, Микола Винграновский рассказывал мне: «На лекциях Александр Петрович в основном говорил нам про коммунизм. И мы слушали, как замороженные». Ну, и ничего удивительного. Еще недавно все мы точно так же слушали про капитализм: вот придет он, и польются молочные реки мимо кисельных берегов. Такой уж мы народ, легко верим, и потом верим долго и истово. А затем катастрофа, мгновенное разочарование, тяжелое похмелье...

Художественный мир Довженко, каким он возникает и в дневниках, во многом воссоздает систему коллективных утопических воззрений. Их очевидная, для меня лично, современность состоит и в том, что место нереализованной коммунистической утопии заняли утопия естественного бесконфликтного существования в союзе с природой (в 1960-е), затем приватные индивидуальные утопии, несущие идеологию замкнутого индивидуального существования. Наиболее же пронизательные наблюдатели общественных процессов говорят о том, что «все попытки преодолеть сталинский проект—на индивидуальном или коллективном уровне—фатально приводят к его репродуцированию» (Б.Гройс). Что мы, собственно, и наблюдаем в самые последние месяцы жизни—как в России, так и в Украине.

Итак, сны. «Сегодня ночью снилось мне, что я умер,—записывает Довженко 17 апреля 1950-го года.—Снилась последняя минута и секунда жизни. Я заплакал громко и проснулся. Весь день мне грустно.

Я подумал: “Что же я сделал? Какой след оставляю я для своего народа? Какие труды”. Почему мне хочется плакать. И я плачу. Мне 56 лет. Волосы белые. Сердце болит.

Пришла Н. взять для прочтения сценарий “Прощай, Америка”. Много говорили о кинематографии, о ее убогих руководителях, злых и неумных людях. Об институте. О тридцатилетии. И я еще раз понял, что меня, что мой след уже стирают старательно и быстро. За 25 лет работы в кинематографии мне не дали воспитывать молодежь. И сейчас не дают. Вспоминаю, как в 1935 году Шумяцкий сказал моей жене Ю.С.: “Пока я во главе советской кин[ематограф]ии, знайте, ни один режиссер не войдет в нее из рук вашего серого волка”. Вспомнил Д., вспомнил нынешнего молодца». И далее: «случаю было угодно, чтобы мною и дорогим моим делом жизни—советской кинематографией—руководили мелкие, ненавидящие меня люди.

Сегодня обо мне некому прочесть доклад. Некому написать статью, не говоря уже о монографии.

И я, не думавший принимать на себя и этот труд, прихожу к выводу, что все же как бы это ни было горько, как ни мало осталось уже сил даже для текущей картины, написать о своем творчестве и жизни в киноискусстве. Напишу, хоть, если не нужен и неугоден я уже для преуспевающих новых бизнесменов в нашем искусстве, хоть для будущих режиссеров, к которым я всю жизнь стремился и не был допущен недобрыми людьми.

“...Пусть наша печаль превратится в силу” (Мао-Цзедун)».

Сия запись весьма характерна для дневника Довженко. В эпицентре его размышлений—судьба народная, мысль народная, но непременно сквозь призму его личной судьбы, его личных обстоятельств. Потому столь важным представляется написание трактата о своем творчестве. Ибо оно, творчество, призвано изменить этот мир, и, в первую очередь, мир народной жизни в Украине.

Когда-то именно на страницах «Киноведческих записок» (см. 1994, № 23) я высказал идею о том, что Довженко нередко мыслил себя как национально-го мессии, национального пророка. Продолжая в этом качестве самого Тараса Шевченко. Особенно показательны в этом смысле фильмы «Звенигора», «Арсенал», «Земля», которые и объединяет образ мессии большевистского замеса. Он является в мир крестьянской Украины, чтобы внести в нее идею радикального переустройства. И тем самым спасти ее от исторического забвения, от разлагающего и убивающего веру в прогресс консерватизма (его еще называли, помнится, «идиотизмом деревенской жизни»).

Дневник—еще одно проявление довженковского мессианизма. Особенно это касается записей военных лет. Народ, сама Украина поставлены на грань уничтожения—и кто же может спасти их, как не жест пророка (Пророка!). Собственно, Довженко именно так нередко и формулирует исторический смысл происходящего. К тому подвигают его и обстоятельства личной жизни. Все это усугубляется после рассмотрения сценария «Украина в огне» в Кремле, когда устами самого Сталина он был обвинен в посприинципов интернационализма, в том, что судьбу своего народа поставил выше других.

Довженко не соглашается. Не националист он, а простой пророк и мессия, который увидел все в планетарном, космическом измерении. Увидел страшное, увидел апокалипсическое—и потому только возопил о «гибели всерьез». А его судят по какой-то бытовой, вкупе с узкопартийной и узкокласовой, логике. Разве таким аршином можно измерить деяния мессии? И кто измеряет, собственно? Пусть бы Сталин, которого Довженко ставит вровень себе. А то ведь все эти мелкие и мерзкие людишки, типа Никитки Хрущева или киноминистра Большакова (последнего по силе пагубного влияния на свою жизнь Довженко ставит в один ряд с Гитлером). А еще разные писатели и кинематографисты, которых Довженко презирает больше всего. Достается всем, но, кажется, ничего не способен простить он своему бывшему другу писателю Миколу Бажану и всегдашнему недругу Александру Корнейчуку.

Писателей Довженко не склонен прощать вообще. Ибо слишком высоко ставил роль писателя в обществе, особенно украинском. В начале войны даже всерьез подумывал о том, чтобы покинуть фабричный киноконвейер и переqualificироваться в гораздо более естественную для пророка роль писателя. В кино твое слово почти обречено раствориться в коллективном тяжком труде, подверженном влиянию уродств несовершенной техники. А здесь один лишь карандаш (многие дневниковые записи сделаны именно карандашом), лист бумаги—и все, готов жесть божественным глаголом людские и народные сердца.

Масштаб истории, нередко в планетарном измерении—вот рамки мыслей и чувств Довженко. Так в фильмах и сценариях, так и в дневниках. К примеру, глазами пророка видит он, как закладываются мины под грядущую национальную историю. Хотя делалось это и прежде. В первую очередь речь о программировании беспамятства. Забвения своей истории, своего языка и культуры. «Никто не хотел учиться на историческом факультете. Посылали в принудительном плане. Профессоров арестовывали почти ежегодно, и студенты знали, что такое история, что история—это паспорт на гибель» (запись от 14 апреля 1942 г.). Воспитуемая боязнь своего прошлого, да что там—даже родного языка. «В университете говорили [на украинском] только начинающие и поэты. Все остальные по-русски, на радость Гитлеру» (там же).

На радость тому же зловещему персонажу и убогость культуры, «тоненькой пленки, что станет еще тоньше из-за гибели многих людей». Трезвое понимание того, что без и вне культуры никакой исторический проект не осуществим. И тем значительней роль работника, деятеля культуры. А в ней, увы, люди не просто бездарные, а еще и безнравственные (одна из военных записей: всё, война проиграна, писатель такой-то украл у меня из тумбочки томик сочинений Коцюбинского; и юмор здесь почти страшен, речь ведь об «инженере», конструкторе человеческих душ, современном пастыре душ; вспомним, кстати, что и служителей культа Довженко презирал всеми фибрами своей страстной души—за то же самое).

Так было в годы 1930-е. А в годы войны украинцев делят на две категории, муссируют тему их дезертирства (исток его в том же беспамятстве). «Пропали мы,—записывает Довженко реплику одного из своих персонажей.—Будет же нам теперь. Прикажут нам бить и стрелять один другого. Раздвоились мы, и многие из нас теперь погибнут, многие по обе стороны» (2 апреля 1942 г.). Программируемое раздвоение, разобщенность Украины практикуется, увы, и

по сей день. Довженко точно уловил некие, вполне определенные мотивы, исполняемые политическими оркестрами разных эпох, под руководством—такое впечатление—одного и того же «дирижера» (не совсем мистического).

Историческая погибель Украины и ее народа—вот о чем самые мучительные размышления художника. Заложена она, в частности, в недостаточности, неполноте национальной самоидентификации, говоря ученым слогом. В моменты исторических катастроф и происходит испытание народа на полноценность своего миропонимания и мироощущения, на то, иметь или не иметь свою партию в мировом оркестре. Отсюда строгость довженковских претензий к соотечественникам, его злой и пронизательный взгляд на украинцев, готовых нередко покорно следовать по не ими намеченному фарватеру.

А потому магистральный сюжет у Довженко: «сдвиг геологического пласта» («Украина в огне»), «жертвенный разлом» («Сеять»). Переживания по этому поводу продолжены в 1950-е, и особенно в начале послесталинской эпохи. Продолжается бетонирование, «залывка» патриархального прошлого, с которым—по уму—вроде бы и положено расстаться (тем более человеку с авангардистским, «левым» прошлым). Но ведь как больно, особенно в тех случаях, когда остро замечаешь, сколь красив, даже божественно красив уходящий под воды истории мир.

В конце 1940-х—начале 1950-х было и другое: попытка сломать себя, заставить поверить в догмы позднего сталинизма (в сущности, самоослепление, самооскопление). В итоге рядышком запросто прописываются вещи совершенно противоположные—едко-реалистические наблюдения за разрушением начал нравственности, да и самих принципов «коммунистического общежития», и заклинания нового мира как совершенно правильного, движущегося «верным курсом». Местами такое впечатление, что пишется это для посторонних глаз, для тех, в частности, которые придут и заберут эти записи для «глубинного бурения» сознания художника. В борьбе титанов (а Сталина он все равно мыслит как ровню себе, такого же мессианского покроя и поведения) он все же начал уступать...

Но главная задача остается: как найти средства для того, чтобы изменить жизнь своего народа. Привычный для его профессии инструмент кино для этого не подходил: фабричное, конвейерное производство могло рождать лишь слабые, унифицированные образы. Слово—вот подходящий инструмент для деяний художника, озаботившегося судьбой народа в самую трагичную, смертоносную годину. Даже слово неявленное, интимное, дневниковое. И потому дневник становится, пожалуй, главной «съёмочной площадкой» Довженко. Именно здесь «снимаются», опробываются и утверждаются его самые сокровенные мыслеобразы и мыследеяния. Из такого слова и родилась, скажем, киноповесть «Украина в огне»—как попытка спасения, спасительный жест. А затем точно так же «Зачарованная Десна», «Повесть пламенных лет», «Поэма о море». В сущности, дневниковая форма записи становится, с начала сороковых годов, основной у Довженко, той средой интимного бытования, тем лонном, в котором возникают и затем рождаются замыслы.

А еще дневник есть форма и способ преодоления жутких разрывов между снами и жизнью. Довженко, по сути дела, манифестирует главенство жизни, первичность жизни перед искусством (которое и есть, по определению,

что-то искусственное). При помощи искусства (да еще взятого под тотальный контроль власти) на жизнь повлиять сложно. Повлиять на жизнь может только жизнь! А точнее, жизнь, завернутая в мифологическую оболочку. Жизнь, ставшая историей (историями!). Чья жизнь? А своя, собственная. И потому дневник есть наиболее естественный способ реализации такого понимания сути дела. Пророк, которым, повторюсь, мыслил себя художник, больше всего верит в то, что его Слово обладает магическими свойствами и, рано или поздно, все равно пробьет стену, ограждающую его от Бытия. Дневник—это сама сырая, необработанная картина жизни, живые, «непроваренные» и не подавленные «социальным заказом», чем-то еще «потугосторонним», мысли и чувства. Из которых затем только и можно родить что-то жизнеспособное и жизнеутверждающее.

Иначе говоря, когда стало очевидным (тем более для пусть и в прошлом, но все же «левого» по убеждениям художника), что игра во многом проиграна, и жизнь вышла из-под контроля не только художников, но и самого народа,—решено пойти в обход: переделывать жизнь при помощи самой жизни.

Роль пророка вполне естественна на сцене украинской истории. Речь не только о Шевченко и Довженко. Это и Григорий Сковорода, чей след и чье влияние усмотрят недобрые критики «Земли». И, конечно же, Николай Гоголь, в начале своего писательского пути позиционировавший себя как пророк именно украинской жизни. И все же Тарас Шевченко, перелагавший псалмы библейских пророков в великие украинские стихи, проявился на этой стезе более всего. И перечитывая довженковский дневник, воочию видишь, сколь влиятельно слово Кобзаря. Довженковское слово буквально пропитано шевченковскими изречениями,—хоть и не всегда в виде буквальных цитат.

«Воздвигне Україна свого Мойсея»—рифмуя «Моисея» с «Мессией», пророчествовал в самом начале революционных 20-х Павло Тычина (роль пророка оказалась ему не по плечу, о чем есть злые и точные слова Довженко). Тогда, в 1920-е, в среде украинских интеллектуалов и сложилось (а точнее сказать, выработалось, вослед предшественникам, тому же Тарасу Шевченко, Гоголю) представление о мессианской роли поэтов, художников в деле Возрождения Украины как таковой. Уже довженковская «Звенигора» наполнена дискуссионным током подобных идей...

Дело в том, что после возвращения из Германии в середине 1920-х Довженко «варился в котле» харьковских интеллектуалов, главным образом литераторов, лидером которых был Микола Хвильевой. Концепция «Азиатского/Азийского ренессанса» (ее автором и был Хвильевой), согласно которому Украина грядет как донор европейской, западной культуры, как нарождающийся гений этой культуры, во многом повлияла на Довженко.

Простое сопоставление мировоззренческих парадигм Довженко 1920-х и 40-х убеждает в том, что под влиянием колоссальной народной трагедии военных лет режиссер вновь принимает на себя мессианскую роль, от которой отходил в 1930-е. Хотя в самом дневнике страниц, посвященных этому сюжету личной драмы, нет. Жаль, если никогда не отыщутся дневниковые записи 1920-х и 30-х годов (они все же наверняка были). Но в любом случае первое издание полного текста (пусть и не до конца сохранившегося) дневника великого режиссера может стать импульсом для более глубокого и более проработанного в деталях, нюансах изучения творческого мира великого художника.