

Список літератури

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

N. Ivanova

HOPE FOR LITERATURE

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

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

Матеріал н адійшов 15.10.2014

УДК 821.161.2-341.09:791.43

Семків Р. А.

КАРНАВАЛЬНИЙ КОМІЗМ ЯК КОМПОНЕНТ ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТА КІНОТЕКСТУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

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

Ключові слова: карнавал, бурлеск, сатира, гумор.

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

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

проступає не лише в ідилічних, але навіть у трагічних текстах Довженка, де, здавалося б, нічого подібного не мало б виявлятися взагалі; присутність комізму в нього така нав'язлива, що ми, в цілком психоаналітичний спосіб, починаємо підозрювати за такою частотністю вкраплень котрусь із витіснених травм. Вочевидь, це травма відмови від власного світу, закреслювання себе колишнього [2, с. 7], коли вимушене прийняття іншої ідеології обертається необхідністю відкинути набуті ще від дитинства маркери задоволення і щастя¹. Комізм у Довженка є не спорадичним прийомом для забавляння публіки, а внутрішньо потамованою магмою його первісних переживань та уявлень, що постійно загрожує виверженням і, врешті, вибухово проривається крізь нарощені ідеологією пласти серйозності та радянського пафосу. Довженко навіть соромиться викидів такого справжнього і комічного, оголошуючи його дитячим та наївним, але варто йому хоч на хвилю послабити ідеологічну самоцензуру – і сміхове в його літературних та кінотекстах вибухає знову.

Природно, що такий комізм, пов'язаний із дитячими переживаннями і прив'язаний до регламентованого, не так владою, як календарним циклом, плину життя, має карнавальне підґрунтя. Тобто в глибині поетики Довженка лежить спогад про вільний, далекий від ієрархій та регламентації світ, у якому нормальним станом є радісне й сміхове переживання дійсності, а трагічне й патетичне постають нетиповими й небезпечними аномаліями. Це світ карнавального гротеску, веселих непристойностей, прокльонів, що викликають регіт, смертей, супроводжених сміхом, – пронизаний комізмом світ, котрому прийшов край у новій реальності СРСР. Найбільш визнаним досягненням Довженкової творчості (якщо відкинемо наявну в майже всіх літературних та кінотекстах радянську риторіку), є все ж таки *ідилічні* природні образи, що також пов'язані з уявленнями про циклічність та відмінність позачасовості тривання природи на тлі крихкості історичного часу людства. Тобто найвищим злетом Довженка як митця, якщо гранично узагальнити й редукувати, є образи квітучих яблунь та достиглих

яблук – цю ідилію миру та достатку він послідовно розгортає від «Землі» (1927) до «Мічуріна» (1948) та «Зачарованої Десни» (1956). Проте енергію його письму та погляду режисера дає питомий глибинний комізм, котрий вважаємо тому важливим і невід'ємним компонентом його поетики.

Світ знає Олександра Довженка як геніального режисера. Окремі образи його фільмів (якот ті ж яблука) давно перетворилися на вгадувані візуальні цитати чи й тиражовані кліше. Проте найпершою роботою Довженка в кіно була саме комедія. «Ягідку кохання» він створив у 1926-му, у віці 32 років, тобто вже достатньо зрілим, щоб визначитися з режисерським амплуа. Очевидно, що на той час його захоплювала сама ідея масового кіно, тому увагу було звернуто на популярні жанри: крім комедії, водночас знято пригодницьку стрічку «Сумка дипломур'єра», котра, поміж іншим і попри, здавалося б, обмеження авантюрного жанру, також сповнена карнавальних епізодів. Ще кілька комедій Довженка залишились на рівні сценаріїв та не були реалізовані – для нас же показовим є сам той факт, що він починає працювати в кіно зі сміхового жанру (до речі, продовжуючи свою давнішу репутацію карикатуриста та автора шаржів) [2, с. 13].

Додамо, однак, власну версію дальшої відмови Олександра Довженка від чисто комічного жанру. Фільм є типовою комедією ситуацій, де гумористичний сюжет (молодий батько намагається позбавитися від немовляти, проте врешті потрапляє до РАГСу) орнаментовано відверто бурлескними епізодами (вкладання немовляти до лялькової коробки, втеча від дитячого візка, бійка з бороданем при спробі віддати немовля йому і т. д.). Персонажі кумедні, витримані в питомо чаплінській стилістиці, проте стрічка не може бути потрактована як сатирична, оскільки молода жінка від початку викликає в нас співчуття (покинута матір), а її кавалер буквально на очах у глядача змінюється з безвідповідального молодика на щасливого молодого батька. Тобто це побутовий гумористичний кінотекст, у якому антагонізм легко вирішують – до речі, за участі строгого радянського міліціонера.

Тим часом амбітному Олександру Довженку косметичний виховний ефект, на який здатен гумор, вочевидь виглядає недостатнім. Він прагне чільної сміхової зброї – сатири, а це можливо тільки, якщо мішені поставлені високо й на прицілі відверті злочинці. Сатиру також можна додавати як інгредієнт до серйозного чи

¹ Повторюваний і у фільмах («Земля», «Мічурін»), і в літературних текстах («Зачарована Десна») мотив переповненого плодами саду може слугувати загальною метафорою щастя в Довженка. Окреме яблуко, котре їсть помираючий дід, а також дитина у фільмі «Земля» чи котрим хвалиться пізніше Мічурін, постає справжнім психоаналітичним об'єктом бажання; це буквально лаканівський *le petit objet a*, котрий відсилає до вегетативного, смертного та постійно вагітного, Реального, що є безумовним тлом усіх сюжетів Довженка.

й патетичного сюжету. Тут розуміємо, що і піднесених сюжетів, і реальних та гаданих ворогів-мішеней для сатиричного висміювання радянській владі не бракувало. Тому траєкторія зміни Довженкових зацікавлень цілком передбачувана: він відмовляється від ранніх спроб творити легку гумористичну комедію й переходить до серйозної розмови із глядачем, посилюючи пропагандистський ефект своїх фільмів сатиричними репризами чи навіть рефренами. І дійсно, жоден з його фільмів надалі не обходиться без комічних епізодів. Інша справа, якого характеру вони набувають і яку функцію виконують.

Спрямована сатира і карнавальний сміх

Перші сатиричні репліки Олександр Довженко намагається розгорнути в «Сумці дипкур'єра» (1926). Сатира завжди має чіткі об'єкти висміювання, й у цьому фільмі такими стають персонажі та образи західного буржуазного світу – особливо в зображенні відвідувачів таверни «Мокра палуба», у якій свідомі матроси тимчасово переховують цінне радянське дипломатичне листування. Вибалушені очі п'яниць, перекривлені хіттю обличчя буржуа, що залицяються до манірних і вульгарних повій, – усі ці образи задрібні для справжньої сатири, проте вони формують збірний образ західного «гнилого» буржуазного світу, який, власне, і є насправді сатиричним. Надалі подібні колективно-сатиричні портрети бачимо у «Звенигорі» (українська еміграція), «Арсеналі» (петлюрівці, київські міщани), «Землі» (сільські куркулі), «Аерограді» (старовіри-фанатики) та, найбільше, у «Щорсі» (знову петлюрівці, російські та німецькі офіцери, буржуазія). У патетичному «Мічуріні» (1948), як стрічці вузько біографічній, сатиричні образи атомізуються (американський мільйонер, священник, чиновник), до того ж зникає позичений у німецького експресіоністичного кіно гіпертрофований крупний план, що раніше відігравав роль чільного сатиричного засобу. Останнє справедливо і для незакінченого фільму «Прощавай, Америко» (1951), де навіть колективний образ американських дипломатів-шпигунів тратить виразно карикатурні риси, що типові для довоєнних стрічок. До слова, сатира значно слабше виражена в написаних після зйомок фільмів кіноповістях, оскільки засобів кіномови, котрими Довженко її і творить, тут немає. Показово, що в «Зачарованій Десні», останньому і найкращому тексті Олександра Довженка, навряд чи

якийсь із образів ми можемо назвати повністю сатиричним.

Одразу ж на перший план виступає важливий для нас парадокс, котрий, перше, потребує теоретичного обґрунтування. Михайло Бахтін, пишучи про карнавал та карнавальний сміх, чітко відмежовує останній від спрямованої сатири: «Відзначимо важливу особливість народно-святкового сміху: цей сміх спрямований і на тих, хто сміється. Народ не виключає себе з цілісного світу, що перебуває у процесі становлення. Він також не є завершеним, також, помираючи, народжується й оновлюється. У цьому – одна із суттєвих відмінностей народно-святкового сміху від чисто сатиричного сміху нового часу. Чистий сатирик, що знає лише заперечний сміх, виносить себе поза межі висміюваного явища, протиставляє себе йому, – це руйнує цілісність сміхового аспекту світу, смішне (заперечне) стає частковим явищем. Натомість народний амбівалентний сміх виражає точку зору цілісного світу, що перебуває у становленні, й до якого належить і той, хто сміється» [1]. Таке розмежування веде до нашої головної тези: *Олександр Довженко не втримується на вістрі «чистої» спрямованої сатири – його комізм має карнавальну, бурлескную основу, коли смішним стає буквально все, а місце сатиричної насмішки займає всезагальний регіт.*

Відповідно, Довженку так і не вдається ефективно *висміювати* на замовлення офіційної радянської пропаганди. Свідомо чи ні, проте він уникає жорстких опозицій кшталту «погані чужі» / «хороші наші». Оскільки позитивні персонажі (всі його матроси з «Сумки дипкур'єра», колгоспники із «Землі», мисливці в «Аерограді», червоні козаки в «Щорсі», навіть радісні радянські садоводи в пізнішому «Мічуріні») самі постійно перебувають у радісному карнавальному коловороті – обов'язково співають, жартують, регочуть, що видно навіть у німих стрічках, – «вороги» також виглядають частиною цього бурлескного цілого, а відтак висміювання тратить ефективність і ту злість, котра мала б бути притаманна справжній сатири. При цьому Довженко дотримується певної міри, межі сміху, намагається, щоб у глядача доміантним лишилося враження від патетичних чи ідилічних епізодів. Утім, через часову зміну оптики сприймання багато його позитивних та піднесених персонажів видаються тепер смішними, що ще більше посилює карнавальний антураж показуваного. Виникає стійке враження, що найбільш питомою формою комізму

для Довженка є бурлескний сміх, який щодалі більше розчиняє в собі інші, навіть колись серйозні, епізоди його фільмів чи літературних текстів. В «Аерограді» (1935) суворі партизани вистежують японських диверсантів; коли ж ворожу групу виявлено, екран на кілька секунд заступає титр: «Внимание! Сейчас мы их будем убивать!» Тепер таке попередження здатне викликати сміх у залі: глядач не вірить у серйозність такого спокійного, навіть цинічно радісного, рішення знищувати людей, нехай навіть ворогів – він автоматично ставить цю ремарку в один ряд з іншими карнавальними епізодами стрічки (а їх тут не бракує) й перестає вірити у справжність знищення, сприймаючи сказане як вияв типової для карнавалу гри у смерть і зі смертю. Узагалі смерть часто переосмислено в Довженка, зведено до жарту про неї, або ж саму загибель людини перетворено на жарт – про це піде мова нижче. З іншого боку, зрозуміло, що заклик убивати ворогів чи подібне до наведеного попередження серед радянської тренуваної пропагандою аудиторії сміху не викликали: подібне сприймали як адекватну композиційну деталь авантюрного сюжету.

Ще іншими компонентами карнавального топосу, як його бачить Бахтін, є непристойні слово та жест. Цей «особливий тип майданного мовлення» позначає, найперше, вихід поза межі звичних ритуалів повсякденного життя, переоцінку усталених етичних норм та зняття заборон, зокрема сексуальних. Непристойне слово «звучить» уже в титрах «Землі» (епізод, коли дід Петро проганяє хлопчиків від могили діда Семена), набуває сили в мові батька Боженка в «Щорсі»² і кульмінує в бурлескних прокльонах Сашкової прабаби із «Зачарованої Десни». Що ж до непристойного жесту, дії, то в текстах Довженка маємо два просто фантастичні, мало що не гаргантюанські, епізоди – чудові ілюстрації бахтіанської теорії карнавалу.

Звернімо увагу на фільм «Земля», що має надзвичайно струнку композицію: дія рухається від «фанатичної» синтагми зі смертю діда Семена та горем багатіїв, котрим загрожує розкуркулення, до центральної «еротичної» частини жнив, фактичного «народження» хліба, й далі – до, знову ж, «фанатичного» періоду, коли село ховає вбитого Василя. Обрамлення всієї сюжетної частини складають синтагми зрілих жита і яблук, котрі, звісно, теж апелюють до «еротичних» архетипів народження та

плодючості. Поміж іншим, похорон Василя засобами паралельного монтажу синхронізовано із двома іншими чисто «фанатичними» синтагмами: поки несуть труну, полями біжить у розпачі куркуль-убивця Хома, а священник у церкві накликає анафему/кару на «нечестивих» колгоспників. Ще поруч – дві «еротичних» синтагми: мати Василя народжує нову дитину, а його наречена голою (що карнавально-непристойно) метається кімнатою і скидає із покутя ікони. Труна з Василем, водночас, зачіпає гілки яблунь зі стиглими плодами, що символізує (як і вся фінальна частина) перехід від смерті до народження. Увесь фільм тоді прочитуємо як версію євангельського сюжету зі смертю та воскресінням Спасителя, адже це Василь перетворює односельців на нових людей-колгоспників і «обіцяє» їм повний яблук Едемський сад. Ще далі можемо бачити в сюжеті «Землі» відгомони образу культурного героя, котрий, замість Прометеевого вогню, дарує людям трактор.

Власне, з трактором і пов'язаний центральний непристойний епізод Довженкової «Землі»; і перебуває він у епіцентрі кінотексту, відкриваючи другу згадану «еротичну» синтагму: трактор, на прибуття якого очікують з острахом куркулі, а з надією – колгоспники, застрягає серед шляху, недалеко від села. Після належної затримки дії, що має додатково напружити інтригу, хлопці виявляють, що в радіаторі машини закінчилась вода. Наступний епізод із застосуванням перехресного монтажу динамічно демонструє, як молоді та старші колгоспники наповнюють радіатор сечею – саме це непристойне випорожнення запускає цілу наступну синтагму: трактор рушає і тріумфально в'їжджає в село, починаються жнива, випікають хліб.

Другий найбільш промовистий, бо в Довженка ми їх можемо знайти чи не в кожному тексті, карнавально-непристойний епізод бачимо в «Зачарованій Десні». Увесь сюжет цієї кіноповісті розгортається на тлі по-раблезіанськи багатого пейзажу: ще на початку малий Сашко перераховує всі ті плоди, що ростуть на їхньому городі та в саду, що дає йому можливість не раз «набивати пузо» (де вже шукати кращого карнавального образу?!). Проте справжня непристойність трапляється вже наприкінці кіноповісті, після, що показово, зустрічі з представником імперської державної машини – вчителем (російськомовний, мундир та формені гудзики). Вчитель бракує Сашка як нерозвинутого і, відповідно, відмовляє йому в зарахуванні до школи. Приниження посилено нерішучою

² В образі батька Боженка вгадуємо як відсилання до гоголівського Тараса Бульби, так і до шекспірівського Фальстафа. Утім, ці спостереження потребуватимуть хіба окремої студії.

поведінкою батька, що ніяк не може оборонити сина. Зверхність, з якою говорить до обох учитель, треба негайно скомпрометувати – найпростіше, звісно, сміхом. Найкраще – карнавальним реготом, що перетворить усіх (і того, хто принижує) на кумедних учасників бурлескного дійства. Одразу ж Сашка переміщено до саду, де йому в ширінку (!) влітає бджола і жалить спершу його, а потім, вилетівши, – пса Пірата; цього разу в язик. «Нечисті» частини тіл вражено (адже пес, пам'ятаємо, «бреше»), проте самих персонажів порятовано від приниження в нетрях дружнього до них саду.

Згадані, найбільш промовисті, епізоди непристойності вкраплені в ще більш масштабне карнавальне тло. Рідко який текст Довженка обходиться без сцен пиятики і танцю: матроси в «Сумці дипкур'єра» танцюють якраз тоді, коли судно наздоганяє катер із шпигунами та поліцією, танцюють та пиячать гості таверни «Мокра палуба»; п'ють німецькі офіцери в «Арсеналі»; кульмінацією «Землі» є танець Василя, котрий перервано його вбивством, пиячить батько Боженко і постійно танцюють червоноармійці в «Щорсі», навіть під час повені жартують та регочуть селяни в «Зачарованій Десні». Питомо народний карнавал є природним контекстом, у якому відбуваються всі події Довженкових текстів – то чи правий був Михайло Бахтін, вважаючи, що від Ренесансу карнавальна культура залишилася тільки дрібними острівцями в межах культури офіційної? Коли лише в Довженка не цвітуть ідилічні яблуні, там вирує постійний і справжній карнавал. Навіть тоді, коли на авансцені з'являється смерть.

Зняття смерті та карнавал нуар

У системі координат карнавалу, як й його бачить Михайло Бахтін, смерть не є страшною, бо не є остаточною. Власне, тут і не може бути остаточності, адже карнавал позначає важливу мітку в річному колообігу часу, фактично, вказує наплинність та циклічність усіх природних, а отже й людських, процесів. Смерть у Бахтіна – це карнавальна *вагітна* смерть, гротеск «тіла» котрої викликає регіт: адже вона, смерть, тут стає джерелом народження і сама дає життя.

У патетичному модусі Довженкових літературних чи кінотворів смерті взагалі не існує: безсмертним є Дід-охоронець скарбу у «Звенигорі», від пострілів у груди не падає Тиміш із «Арсеналу», а Лавріна Запорожця («Україна в огні») не спиняє постріл в обличчя.

В оповіданнях часів війни, що також пронизані пафосом, доволі образів героїчної або мученицької смерті, що переходить у безсмертя. (Першим «безсмертним» по смерті, звісно, є Василь із «Землі», хоча в цьому образі піднесене, патетичне все ще корениться в ідилічному).

Іншим варіантом «зняття» смерті в Довженка є якраз переміщення її образу в питомо карнавальний контекст, де вона позначатиме лише перехід або тимчасовий відхід, а тому обставлена веселощами чи принаймні гумором. Три мотиви такого «долання» смерті в Довженкових текстах є взагалі повторюваними: назвімо їх *прощання зі старими, потоплення села та весела бійка*.

Для першого мотиву парадигмальним, звісно, буде епізод смерті діда Семена на початку «Землі». Візуальна синтагма тут ідилічна (яблука, жита) або й патетична (засмучені родичі, зокрема жінки), проте карнавальний струмінь вносять титри – діалог Семена з побратимом Петром:

«– Умираєш, Семен?

– Умираю, Петро.

– Так. Ну, умирай».

Далі Петро просить Семена прислати звістку з іншого світу; пізніше він прийде на могилу до побратима і слухатиме, що той йому скаже. Показово, що в цих сценах (смерть у саду та могила) також присутні діти. Старі/мертві та діти – це якраз і є Довженкова трансформація образу вагітної смерті. Ще більш показово образ реалізовано у вже згаданому паралелізмі похорону Василя та одночасних нових/чергових пологів його матері. Вкраплення присутності дітей в епізоди смерті карнавальні ще й через справу, котрою ті діти зайняті: коли помирає дід Семен, дитина поруч їсть яблука; пізніше, коли безумна з горя наречена вбігає в хату й бачить Василя в труні, між першим та другим крупними планами її розпачливого обличчя є мала 2-секундна вставка – дитина тут же сидить на долівці та їсть кавун. Порівняймо, у «Зачарованій Десні» малий Сашко взагалі любить похорони, бо там можна досхочу наїстися колива, а зі смерті прабаби він узагалі відверто радіє:

«Ой коли б хто знав, яка то радість, коли вмирають прабаби, особливо зимою, в стареньких хатах! Яка то втіха! Хата враз стає великою, повітря чисте, і світло, як у раю. Я хутко злізаю на запічок, звідти плигаю в дідові валянци і повз старців вибігаю стрімголов надвір. А надворі сонце гріє. Голуби літають, ніким не прокляті. Пірат веселий грає ланцюгом і дротом. На драній стрісі півень піє. Гуси з кабаном їдять

щось з одного корита в повній згоді. Горобці цвірінкають. Батько труну струже. Сніг розтає. Із стріх вода капле, із стріх вода капле... Так я тоді зліз на купу лози та й ну гойдатися, та й ну гойдатися, та й ну гойдатися. А по дорозі з відрами по воду іде дід Захарко, дід коваль Захарко, іде дід Захарко.

– Ой діду, діду, у нас баба вмерла. Їй же богу, правда, – гукнув я, щасливий, і почав реготати» [3, с. 447].

Що це, як не відгомін народно-карнавального ставлення до смерті у творах навіть уже зрілого митця?

Вогонь у текстах Довженка позначає непроминяльне, жакливе завершення, у той час як вода омиває, не убиваючи, – оновлює. Фактично ж, обидві стихії є карнавальними агентами, проте поява вогню запускає маховик вивернутого «темного» карнавалу – *карнавалу нуар*, мова про який піде далі. Вода, навпаки, карнавальна в питомому сенсі терміна: полковник Ернст фон Крауз заганяє всіх мешканців села по горло у ставок, вимагаючи обрати старосту. Врешті, це й роблять, натякаючи, що прийшла пора снідати [4, с. 34]. А в «Зачарованій Десні» взагалі маємо кількасторінковий і майже всуціль бурлескний опис повені, в якій хтось і загинув, проте більшість пережили її комічно (або автор заставляє своїх персонажів переживати це лихо комічно); а найбільше всіх повеселило падіння з човна у воду батюшки та його дяка [3, с. 450–454]. Врешті, потоплення сіл набуває піднесеного, патетичного виміру: в «Поемі про море» їхня смерть потрібна для майбутнього життя оновленого краю. Характерно, що коли Довженко, як у цьому випадку, змінює регістр з комічного на патетичний, його текст стає штучним і тратить не лише риторичну переконливість, але й естетичну приналежність.

Мотив бурлескної бійки має майже стільки років, як і вся художня література взагалі – від «Батрахоміомахії», що обнижено пародіює високий пафос поема Гомера. У Довженка, вже в стрічці «Сумка дипкур'ера», свідомі матроси, що прагнуть відвернути увагу шпиків від переховуваної радянської дипломатичної пошти, затівають у таверні «Мокра палуба» бійку з випадковим відвідувачем. Характерно, що всі присутні реагують на зіткнення весело й захоплено спостерігають за побиттям. Наприкінці фільму спійманих шпиків із жартами викидають у море, відправивши за ними і їхні кепі. Це останній кадр стрічки: комічний цинізм розправи, що якраз і сигналізує для нас вияв зворотного боку карнавального – «темний» *карнавал нуар*.

Весела бійка надалі, наприклад у фільмах «Аероград», «Щорс», перетворюється на карнавально облаштоване знищення ворогів. Крім уже згаданого титру «Внимание! Сейчас мы их будем убивать», в «Аерограді» є показовий епізод «страсти» самурая-диверсанта, котрий так і не зважається покінчити життя характері. Один із чільних персонажів стрічки на прізвисько «Медведь» весело регоче, спостерігаючи сцену і примовляючи: «Тех мы поубивали, а иностранец сам зарезался». Характерно, що сцена масова – довкола зображеного жалюгідним самурая тішаться його безпорадністю позитивні персонажі фільму. Коли ж, врешті, йому не стає снаги скоїти самогубство, його віддають на поталу жінкам-вдовам убитих диверсантами мисливців. Це наголошено зневажлива смерть, як і смерть Ернста фон Крауза, котрому Лаврін Запорожець перед розстрілом наказує зняти штани [4, с. 85]. Щоб уповні зрозуміти бурлескність таких епізодів убивства, варто пригадати інший епізод зі стрічки «Аероград», коли головний герой фільму розстрілює свого друга-зрадника: цю сцену обставлено патетично, цілком ремінісцентно до сцени убивства Тарасом Бульбою свого сина Андрія. Виходить, що навіть там, де смерть обіцяє бути безповоротною, тобто виламується поза межі питомо карнавального бачення її як ланки природного циклу зникання-народження, вона також може бути аранжована комічно. Смерть-помста, смерть ворога, з якого регочуть, – це і є складові *карнавалу нуар*, «темного» карнавалу, про який пише, критикуючи ідеалізм концепції Бахтіна, Славою Жижек. Як приклади такого карнавального дійства, котре викликає регіт катів, але є трагедією для жертв, словенський культуролог наводить лінчування, погроми і т. д. [7, с. 55]. Це також переступи закону й тимчасове перевертання звичних ієрархій, лише карнавальний гротеск постає тут для стороннього спостерігача своїм потворним, трагічним боком. Тим часом виконавці цього «ритуалу» залишаються в царині карнавального й справді можуть сприймати і сприймають свої дії як «оновлення», «очищення», котре може й мусить супроводжувати сміх. Для нас традиційний радісний карнавал переростає в *карнавал нуар* там, де виникає розбіжність у сприйманні дійства: де частина вимушених учасників відчужена від сміхового і переживає події як трагедію.

У Довженка присутні обидві іпостасі карнавалу. У «Зачарованій Десні» є просто чарівна фреска битви діда, батька і дядька малого Сашка на косовиці, в якій начебто ллється кров, проте ніхто, вочевидь, не гине:

«Вони билися великими кілками, граблицями, держаками вил, тримаючи їх в обох руках, як древні воїни. Часом вони ганялись один за одним з сокирами, гукаючи так голосно і страшно, що луна йшла по Десні, понад Черв'яковим лісом і понад тихими, таємничими озерами. Тоді ми, діти, теж починали ненавидіти одні одних, цебто ми з братом Самійлових хлопців, і готові були теж кинути в бій, та боялись. Для повноти ненависті у нас ще не вистачало літ і недоли. До того ж нам вельми не хотілося втрачати рибальське товариство. Ми одвертались і не дивились тоді на малих своїх ворогів.

<...>

Розлючений Самійло кидався на діда, і прохромлював його живіт наскрізь величезними кидальними вилами, і притискав до стерні, мов Георгій Побідоносець змія. Дід так страшенно кричав од болю, що листя на дубах шелестіло, а луна йшла така, що жаби плигали в озера і ворона, про яку йтиме мова далі, піднімалась над лісом. Однак дід устигав якось розмахнутися знизу і так хряснуть Самійла сокирою по лисині, що голова в нього розвалювалася надвоє, як кавун, і тоді Самійло... Отаке-то.

Ці страшні побойці закінчувалися десь аж підвечір, проте завжди щасливо. Всі виявлялись живі і неушкоджені, тільки довго і важко хекали від внутрішнього вогню. Отамани були бліді од сильного бойового пеку і розходилися по куренях, грізно оглядаючись» [3, с. 457–459].

З іншого боку, у «Щорсі» бій проти німців та петлюрівців, котрі насправді гинуть від куль червоноармійців, перемішано з кадрами руху весільного поїзда – далі всі щорсівці після винищення супротивника приходять на весілля і кидаються у веселий танок. Карнавальне ставлення до смерті відбито тут у словах матері нареченої – вона просить розстріляти свого старого чоловіка: «Та хоч раз, хлопці. Тільки, щоб я бачила». «Невдобно», – відповідають їй хлопці.

Карнавальне тло може миттєво змінитися на свою протилежність: молода на тому ж весіллі передумує йти заміж за свого нареченого й одразу ж обирає одного з бійців Щорса. «Я покохала тебе зразу, як побачила вранці коло орудія», – каже вона. Подібне моментальне перевертання характерне й для «темних» епізодів: в «Арсеналі» карикатурний петлюрівець не наважується розстріляти машиніста-саботажника, тоді той забирає револьвер і з усмішкою розстрілює свого ката. Комічно аранжовані самогубства російських офіцерів, котрі чують про смерть імператора («Арсенал»), а також – спершу

симульоване, а потім і справжнє самогубство «поворотця» Павла у «Звенигорі». Утім, ще більш різоче враження справляють карнавальні епізоди в потенційно найбільш жакливому та найбільш патетичному з-поміж Довженкових текстів – «Україні в огні».

Цілком у згоді із заданим ще Тарасом Шевченком кодом³ переможці тут не просто перемагають, вони, перемагаючи, регочуть: «Очень карош! – сказав, усміхаючись, німець. Допивши молоко, він витяг з кишені револьвер і між іншим застрілив небогу» [4, с. 25]. Це психотичний, збочений сміх, але це сміх: «Клала цілі родини додолу в ряд і стріляла, підпалюючи хати. Вішали, регочучи від клінічної пристрасті, ганялись за жінками, однімали дітей у них і кидали в огонь» [4, с. 57]. Тіпає від нервового сміху кулеметників, котрі щойно розстріляли село, у «Щорсі»; регоче, наковтавшись газу, німецький фронтовик у «Арсеналі»; подібну ж психічну атаку влаштовує нацистський генерал в «Україні в огні»: «Коли зілля подіяло і солдати, втративши розум, упали в дурний регіт і веселий гармидер, він погнав їх в атаку під ревище сирен, свист і тріск автоматів» [4, с. 95]. Додамо, що фашисти наступають тут п'яні, з пісню та в одних кальсонах. Тим часом у багатьох інших творах з воєнною тематикою ми не знайдемо не лише подібних яскравих карнавальних епізодів, а взагалі жодного натяку на сміх – це повторювані мотиви, несвідомо важливі для самого Довженка.

Карнавал нуар демонструє нам регіт у трагічному контексті. Читач/глядач у цьому випадку, фіксуючи *ситуацію карнавального перевертання*, переживають відповідні епізоди з іронічною гіркотою. Як у випадку із застосуванням сарказму, комічний ефект виникатиме, проте сміх одразу ж буде заблоковано:

«– Яка ти красива, – сказав Василь тихо і ласкаво. – Дивись – сива! Ти стала ще кращою. Тобі, видно, гірко жилося. <...>

– Ти багато їх убив?

– Множество.

– Я бачу. Ти став добрий» [4, с. 102].

Це фінальний діалог «Україні в огні», проте після нього до остова спаленої хати сходиться вся родина Запорожців, хто врятувався. Обнявшись, вони, на честь загиблої матері та братів,

³ Масмо тут на увазі, наприклад, питома карнавальні сцени розправи зі шляхтою в «Гайдамаках», котрі навіть аранжовано як «святування»: «Червоний бенкет», «Бенкет у Лисянці». Звісно, це якраз приклади «темного» *карнавалу нуар*. Ідеологічну складову мусимо полишити тут осторонь: факт, що катування в усіх поданих прикладах має ознаки карнавальної трансгресії норм та супроводжено реготом.

співають: «Ой піду я до роду гуляти, // Таж у мене увесь рід багатий» [4, с. 102]. Звісно, так автор намагається посилити трагізм свого тексту, проте обирає він для цього карнавальний жест, карнавальну, хоч і з блокованим комізмом, поетику.

Зрозуміло, що радянська система управління мистецтвом не допускала появи й розгортання багатьох сміхових форм, а надто тих, що межували чи взаємодіяли з карнавалом. Бурлескний сміх карнавалу перевертає фіксовані ієрархії й не може бути спрямований на конкретного «ворога». Він компрометує і висміюваного, і того, хто сміється: його не можна ефективно використовувати – можна лише на якийсь час занурюватися в його стихію, а тоді виходити з неї.

Утім, у межах радянської культури було актуалізовано (або і винайдено) ще один, поруч бахтіанського «світлого» та жижеківського «темного», альтернативний вид карнавального. Від базових якостей цього дійства залишилися масовість та динаміка, проте тип комізму було рішуче змінено. Регіт карнавалу, котрий вибухає внаслідок дії бурлескного обниження та скидання «героїв» з їхніх патетичних постаментів, а також комічного вивищення будь-кого й будь-чого до статусу «героя» в радянській культурі редуковано до гаряче демонстрованої радості з приводу все більшого вивищення «героїв». Фактично, маємо тут не втілення, а лише *симуляцію комічного* – насправді, модус сприймання повністю вкладається в уявлення про *идилічне* як стан споглядання ідеалу чи й *патетичне* як стан піднесеного споглядання. Тобто колони трударів на першотравневих демонстраціях охоплені радістю від переживання спільного ідеального дійства, споглядання «героїв»-вождів на трибунах, вигуків спільно стверджених лозунгів – проте вони не пройняті сміхом, котрий виникає якраз тоді, коли ієрархії *знанацька* перевертаються. Тут же, навпаки, все тотожно, серійно, а тому серйозно. Замість бурлескного карнавалу радянська культура знає і помножує ритуал радісного переживання піднесеного – *апофеоз* своїх героїв. Тут розлогий карнавальний сміх може залишатися хіба в редукованій формі легкого нешкідливого гумору. Як пише Славој Жижек, «сміх, іронія виступають, так би мовити, частиною прийнятих правил гри» [5, с. 34]. Тобто радісні маніфестації та мітинги, котрих найбільше

в «Мічуріні», інкорпорують та симулюють справжній сміх, приховано маніпулюючи ним. Утім, частково елементи справжнього карнавалу прориваються й тут: варто згадати фінальну переможну ходу німецьких солдатів у «Щорсі» – вони полишають Україну й прямують додому, щоб зробити революцію й там. Тим часом малі хлопчики (знову діти, за котрими залишено право несерйозного ставлення до подій), сидячи біля підніжжя трибуни, жартома лупцюють колишніх уже упокорених загарбників дубцями.

Карнавальне не полишає Довженка і в приватному житті. Складається враження, що він узагалі не може довго перебувати в царині серйозного, надто коли довкола починають звучати патетичні нотки. Глянемо, наприклад, на його лист до Олени Чернової, в якому він «описує» кінематографічний диспут (хоча карнавальну фантазмагорію розгорнуто впродовж усього тексту, для ілюстрації достатньо кількох яскравих уступів):

«Восьмой оратор... Он ничего не говорит. Он встал на голову и балансирует в воздухе ногами, вызывая радостный смех у публики. "Просим, просим! Болтайте еще". Ушел.

Девятый оратор вышел с тупым ножом. Разрезав животы публике, он старательно, методично выматывает кишки и жилы, укладывая всё это вокруг себя правильными кольцами» [2, с. 115].

Як бачимо, Довженко буквально щохвилини готовий вдатися до карнавального перевертання баченого й почуває себе в такому модусі якраз комфортно і радісно, ігноруючи більш серйозні варіанти ставлення до подій та явищ.

Таким чином, і без перебільшення, вся творчість Олександра Довженка пройнята наскрізь дією комічного; різноманіття застосовуваних форм комізму вражає, а карнавальний сміх набуває в його літературних текстах та фільмах нових форм вираження. Перебуваючи у сфері тяжіння української традиції карнавального комізму, Олександр Довженко, навіть під впливом жорстких ідеологічних вимог, не може і не хоче подолати її імпульсів. Звільнений та звільняючий сміх проривається в його художніх літературних та кінотекстах крізь нашарування радянського пафосу й засвідчує багатогранність та життєздатність його творчого генія.

Список літератури

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / М. Бахтин. – Режим доступа: <http://philosophy.ru/library/bahtin/rable.html> (дата обращения: 15.11.2014). – Загл. с экрана.
2. Довженко без гриму : Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. – К. : КОМОРА, 2014. – 472 с.
3. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання / Олександр Довженко ; упоряд. Ю. Григор'єв. – К. : Наук. думка, 1986. – 712 с.

4. Довженко О. Україна в огні : Кіноповість, щоденник / Олександр Довженко ; упоряд. і автор передм. О. Підсуха. – К. : Рад. письменник, 1990. – 416 с.
5. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Славой Жижек. – М. : Художественный журнал, 1999. – 114 с.
6. Корогодський Р. Довженко в полоні / Роман Корогодський. – К. : Гелікон, 2000. – 347 с.
7. Žižek S. The Matatastases of Enjoyment / Slavoj Žižek. – London, New York : Verso, 1994. – 240 p.

R. Semkiv

CARNIVAL HUMOR AS THE COMPONENT OF O. DOVZHENKO'S LITERARY AND CINEMATIC TEXT

The article analyses burlesque elements in literary and cinematic texts by Ukrainian author and film director O. Dovzhenko. The differentiation of carnival and satirical burlesque is followed by the conclusion that the first humorous form dominates in the author's works. Variations of carnival burlesque, as the specific carnival noir, are also being analyzed.

Keywords: carnival, burlesque, satire, humor.

Матеріал надійшов 20.11.2014

УДК 821.09:947.084.8:316.346.2

Щур О. П.

ЖІНКА І ВІЙНА В КІНОПОВІСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА «УКРАЇНА В ОГНІ»

У статті проаналізовано зображення жінок у художній прозі часів Другої світової війни і присвяченій воєнній тематиці. Застосування інструментарію гендерних студій та феміністичної критики допомагає деконструювати традиційні патріархальні стереотипи та настанови радянської ідеології, їхнє відображення в художній літературі, зокрема на матеріалі кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні».

Ключові слова: жінка і війна, Олександр Довженко, феміністична критика, гендерні студії.

Задум і створення кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні» (1943) припадають на перші роки радянсько-німецької війни. На час обговорення кіносценарію вимоги до творів пропагандистського мистецтва змінювалися – відповідно, патріотизм окремих націй як тимчасовий інструмент підняття бойового духу втратив актуальність на користь загальнонародянських

цінностей. Про те, що відбувалося на окупованій території, теж воліли не згадувати, тим більше – аналізувати стосунки місцевого населення та гітлерівців, коли полишений армією та владою народ не завжди зберігав лояльність та відданість радянському урядові. Попереду вже виднілися звільнення Європи та перемога у великій війні. Тож писати художню літературу і знімати