

14. Bauman Z. Identity: Conversations with Benedetto Vecchi / Zygmunt Bauman, Benedetto Vecchi. – Cambridge ; Malden, MA : Polity Press, 2004. – 140 p. translated by Albert Hofstadter. – New York, 1971. – Режим доступу: <http://mysite.pratt.edu/~arch543p/readings/Heidegger.html>. – Назва з екрану.
15. Heidegger M. Building Dwelling Thinking [Електронний ресурс] / Martin Heidegger // Poetry, Language, Thought ;

O. Poliukhovych

LIQUID IDENTITY IN IHOR KOSTETSKY'S FICTION

In the article, the concept of liquid identity (Zygmunt Bauman) is analyzed in the fiction of Ukrainian émigré writer Ihor Kostetsky. This type of identity is based on a character's ability to rethink her/his image in a situation of crisis. The author of the article maintains that the concept of liquid identity is embodied in such topics as a name change (double identity), the self-conscious creation of protagonists' images (play), "imaginary" identity, and the "action-reflection" dichotomy.

Keywords: liquid identity, Ihor Kostetsky, crisis, play, Modernism.

Матеріал надійшов 30.10.2013

УДК 821.161.2.09-7

Семків Р. А.

БУРЛЕСКНИЙ ГУМОР У «ЗАЧАРОВАНІЙ ДЕСНІ» О. ДОВЖЕНКА

У статті доведено, що бурлеск як стильове обниження є основним засобом комічного ефекту в кіноповісті «Зачарована Десна» Олександра Довженка; натомість гумор виступає в ролі пом'якшеної сатири та є засобом оцінки карнавально-бурлескного світу як культурної маргіналії з точки зору вже визнаного автора.

Ключові слова: карнавал, бурлеск, сатира, гумор.

Рецепція більшості творів Олександра Довженка не містить комізму. Для читачів його кіноповістей чи воєнних оповідань ці тексти є серйозними, тобто їхні сюжети апелюють до категорій піднесеного та трагічного. Але це радше стереотип, бо на елементи комічного у його творах таки натрапляємо, хоча вони і залишаються для нас поза увагою, яка сфокусована на патетичному наративі автора. Утім, варто детальніше проаналізувати вступний епізод «Землі» чи звернути увагу на одне маргінальніше з оповідань митця «Китайський святий», де комічний струмінь у творчості О. Довженка стає набагато помітнішим. Сам автор, як правило, й це підтвердити пізніше, списує подібні пасажі на ди-

тяче сприймання чи трактує їх як своєрідне тимчасове повернення до світу дитинства: саме таким висновком завершується згадане оповідання про радянського капітана, котрий у визволеному Мукдені помінявся місцями із візником-рикшею, за що (за свій *дитячий вчинок*) був кинутий на гауптвахту. Нам важливо тут одразу вказати на принципову карнавальність ситуації, бо капітан Вус добряче напідпитку і спершу стає учасником святкової процесії, де на нього навіть зодягають маску. Після цієї першої метаморфози стається друга, коли обвішаний бойовими нагородами капітан з гучними криками возить містом колишнього візника, тобто героїчний воїн-визволитель перетворюється на слугу колиш-

ньому слугі. У фіналі на радянського капітана чекає ще й третя трансформація: його починають вшановувати як святого, молячись у окремому храмі на його ім'я. Питомо карнавальна зміна ролей капітан – рикша – святий має травестійний (переодягання) та бурлескний (обниження) ефект і провокує комічну рецепцію всього сюжету. *Дитячим* вчинок офіцера називає автор, вочевидь, услід рішенню дисциплінарної комісії, котра (ще одна метаморфоза) понижує капітана у чині. Проте для самого Вуса таке повернення в дитинство є рівночасно інтенсивним переживанням щастя, зануренням у карнавальну стихію абсолютної свободи.

Навіть на такому дрібному прикладі добре видно, що Олександр Довженко ставить до виявів карнавального комізму доволі піднесено, трактуючи їх як природну поведінку, на протигу умовностям, що їх нав'язує індивіду спільнота. Тобто означена *дитячість* виступає тут синонімом невключеності особи у ширшу мережу суспільних зв'язків.

Тим часом, серед творів Олександра Довженка є один, котрий повністю збудований на використанні означених протиставлень. Кіноповість «Зачарована Десна» наповнена карнавальним сміхом, а її комічний ефект – видимий і досі ефективний. Стереотипна рецепція цього тексту одразу ж висуває на перший план комічні прокльони прабаби малого Сашка, відсуваючи на маргінеси уваги ліричну ностальгію, котра, мабуть, була головною спонукуючою письма автора.

Бурлеск і гумор

Бурлеск як поняття, що позначає простий жарт або перекиривляння, з'являється у XVI ст. в Італії, а у XVII ст. починає циркулювати і у Франції [4, с. 54]. Первісно бурлескний жарт не потребує специфічної літературної моделі [4, с. 54], тобто кпить не з якогось конкретного твору, а просто комічно перекиривляє будь-який жест, вчинок чи слово. Інколи при цьому явище-мішень набуває непристойного звучання [4, с. 54]. У XVIII ст. термін часом ототожнюють із травестією, а також він починає витісняти поняття пародії у позначенні простої «комічної цитати» [4, с. 55]. Існує також поділ на *високий* та *низький* бурлеск, з яких перший більшою мірою апелює до античної пародії [4, с. 61]. У будь-якому випадку, сучасне визначення бурлеску як «свідомої невідповідності між змістом і формою, вживання низького стилю у значенні високого» [3, с. 150] закорінене саме в класицистичному розмежуванні стилів, а отже певну літературну модель уже передбачає.

З іншого боку, М. Бахтін розглядає бурлеск у контексті карнавальної культури як варіант поняття *гротеск* щодо літературного твору [1]. Тобто в межах літератури бурлеск можна вважати універсальним знаком, що відсилає до народної сміхової культури, в межах якої він і народжується як просте словесне перекиривляння, пародія на сказане. Вслід за М. Бахтіним також варто наголосити, що бурлеск та пародія, котрі функціонують у *межах карнавальної культури*, завжди провокують комічний ефект, проте спричинений ними сміх не буде сатиричним. Бахтін пише: «Відзначимо важливу особливість народно-святкового сміху: цей сміх спрямований і на тих, хто сміється. Народ не бачить себе поза цілісним світом, який перебуває у процесі становлення. Він не є завершеним, а, 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]. Тілесна та словесна непристойність карнавалу, як і сміх, що його супроводить, позбавлені негачії; їхня амбівалентність, рівночасне ствердження та заперечення на пряму пов'язані з уявленнями про невпинну репродуктивну зміну світу довкола, в якому життя проростає крізь смерть, а високе *нищиться* і навпаки. Гротескне тіло у контексті карнавалу екстатично поєднує плідність і тлінність, відповідно, бурлеск, комічно перекиривляючи високе слово, водночас вказує на нього.

Таким чином, пародійне перевертання, котре зараз позначає термін бурлеск, є найдавнішим прийомом витворення комічного, що його повсякчас використовувала народно-сміхова культура і продовжує застосовувати карнавальна література нового часу. Первісно пародія та бурлеск, що функціонують у межах карнавалу, є амбівалентними й лише потім вони можуть, але не мусять, ставати засобами сатиричного висміювання. Ці два види комічного – бурлескний і сатиричний комізм – варто розмежовувати, аналізуючи спрямування сміху, дисперсне й амбівалентне, у першому випадку, і *цілеспрямоване*, конкретне та дошкульне – у другому. При цьому бурлескний сміх не варто розглядати як щось наївне чи примітивне: жест перевертання, у т. ч. і

словесного, передбачає наявність панорамного бачення, вміння розмежовувати і далі змішувати й взаємно замінювати екстремі, наприклад, «високий» та «низький» предмет, жанр, стиль, якщо говоримо про літературу. Карнавал і пов'язаний з ним вид комізму, як доводить М. Бахтін, базовано на незрілому світогляді (він якраз складний та гармонійний), який було майже повністю втрачено у новому часі.

Амбівалентний бурлескний сміх та викривальний сміх сатири набувають у край інтенсивного вияву. В обох випадках це буквально регіт, адже карнавал не знає відчуття міри, а сатира якраз і ставить собі за мету якомога сильніше висміювання, своєрідне метафоричне знищення явища-мішені. Натомість гумор зазвичай визначають як «схвалення через висміювання» [3, с. 246], відтак убачаючи у ньому пом'якшену сатиру, коли предмет, на який його спрямовано, не піддається остаточній деструкції. З цієї точки зору ми не можемо говорити про гумор в контексті карнавалу, але бурлеск, попри те, що він є головним засобом карнавалізації, може бути також прийомом творення сатири, а отже і гумору як її пом'якшеного варіанту. У такому випадку зберігається зв'язок із карнавалом, проте засновується ще одна точка зору, з якої наратор піддає зображене м'якій критиці. Доцільніше тому говорити, що гумор не висміює, а *підсміюється*, й не так схвалює, як толерує. Відтак матимемо змінену формулу: замість «схвалення через висміювання» – *насмішкувате примирення*. Для нас, поза тим, важливо, що гумор виступає своєрідним подвійним обмеженням: якщо сатира редукує амбівалентність карнавального бурлеску до однозначності, то гумор обмежує саму сатиру, звужуючи ареал її дії та інтенсивність комічного ефекту. Саме таким є ставлення Олександра Довженка до карнавального світу, що оточував його у дитинстві: він згадує про пережите з м'яким гумором, не дозволяючи собі як наратору вдатися до офіційної риторики, що мала б у багатьох епізодах (скажімо, де зображено народну релігійність) перейти у сатиричний регістр.

Карнавальні прокльони, тіла, дієства

Однією з основних рис карнавальної культури, як її бачить М. Бахтін, є *фамільярно-майданне мовлення*, котрому притаманні наголошення репродуктивності, бурлескні непристойність, перевертання верху та низу. Бахтін вказує: «Лайка у багатьох випадках аналогічна божбі та прокльонам (*jugons*). Вони також переповнювали фамільярно-майданне мовлення.

Божбу також варто вважати особливим мовленнєвим жанром на тих же підставах, що і лайку (ізолюваність, завершеність, самоцільність). Божба і прокльони першопочатково не були пов'язані зі сміхом, проте вони були витіснені з офіційних сфер мовлення як такі, що порушують мовленнєві норми цих сфер, а тому перемістилися у вільну сферу фамільярно-майданного мовлення. Отут, у карнавальній атмосфері, вони наповнилися від сміхового джерела та набули амбівалентності» [1].

У «Зачарованій Десні» карнавалізований проклин прабаби малого Сашка стає центром комічної рецепції твору та, дотично, свідченням тягlosti народно-сміхової культури. Наратор вводить образ прабаби через коментар, який характеризує прокльони прабаби саме як бахтінський окремий мовленнєвий жанр та дає необхідний гумористичний ключ для розуміння всього епізоду: «Вона була малесенька й така прудка, і очі мала такі видючі й гострі, що схватись од неї не могло ніщо на світі. Їй можна було по три дні не давати їсти. Але без прокльонів вона не могла прожити й дня. Вони були її духовною їжею. Вони лились з її вуст невинним потоком, як вірші з натхненного поета, з найменшого приводу. У неї тоді блищали очі й червоніли щоки. Це була творчість її палкої, темної, престарілої душі» [2, с. 435].

Дальший монолог прабаби є яскравою ілюстрацією фамільярно-майданного мовлення, комізм якого нарощено шляхом бурлескного обниження молитви:

« – Мати божа, царице небесна, – гукала баба в саме небо, – голубонько моя, святая великомученице, побий його, невігласа, святим твоїм омофором! Як повисмикував він з сирії землі оту морковочку, повисмикуй йому, царице милосердна, і повикручай йому ручечки й ніжечки, поламай йому, свята владичице, пальчики й суставчики. Царице небесна, заступнице моя милостива, заступись за мене, за мої молитви...» [2, с. 435–436].

Утім карнавальний регіт, що міг би вибухнути через таке вільне поводження з сакральними першотекстами, уже обмежено загальним гумористичним тоном наратора, що так само паралізує і сатиричну спонуку висміяти, услід типовим радянським кліше, забобони «темної, престарілої душі». Саме таким є механізм витворення комічного у всій кіноповісті: карнавальна атмосфера постає ретроспективно завдяки численним обниженням, проте така бурлескна гра слугує для вироблення гумористичного ефекту. У цей спосіб О. Довженко із симпатією вказує на тя-

глість української карнавальної культури, проте, не маючи змоги повністю реабілітувати її, гумористично маркує як наївну, дитячу.

Карнавалізується у «Зачарованій Десні» та кож тіло: воно набуває гротескних рис відповідно до бахтіанської концепції. Якщо у Бахтіна читаємо «товсте пузо Санчо (“Panza”), його апетит і спрага у своєму засновку ще глибоко карнавальні; його потяг до достатку і повноти ще не набуває приватно-егоїстичного та відокремленого характеру, – це потяг до всенародного достатку. Санчо – прямий нащадок давніх пузатих демонів плодючості... Тому в образах їжі та пиття тут ще живий народно-бенкетний, святковий момент» [1], то у Довженка знаходимо, фактично, пряму ілюстрацію до наведеної тези: «Город до того переповнявся рослинами, що десь серед літа вони вже не вмщалися в ньому. Вони лізли одна на одну, переплітались, душились, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин, а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю. А малини – красної, білої! А вишень, а груш солодких було як наїсися – цілий день живіт як бубон» [2, с. 431]. У тексті кіноповісті можна знайти численні гротескні тілесні образи. Це і дід Сашка з його несамовитим кашлем, його батько та дядько, односельці, окремі риси чи звички яких гіперболізовано чи перетворено на фантазмагорії. Увесь текст композиційно є низкою карнавально-гротескних образів, що чергуються із бурлескними епізодами: опис переповненого достатком городу, огляд бурлескних релігійних уявлень, епізод із карнавальним проклинанням, гротескний образ хати, обнижений опис ікони страшного суду і т. д. Трагічні епізоди, як-от смерть чотирьох братів Сашка та оповідь про поневірвання його батька, одразу ж переростають у епізод про народження сестри і далі – у епізод, в якому Сашко весело переживає смерть прабаби: «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 валянці 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 цвірінькають. 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» [2, с. 447].

Епізод зі смертю прабаби починає низку своєрідних бурлескних дійств, які засвідчують карнавальну природу всього світу «зачарованої» Десни: за «радісною» смертю маємо прихід гротескних старців, повинь вкупі зі святкуванням Великодня, коли паски доводиться святити, плаваючи між підтопленими стріхами. Це дійство ще й завершується падінням у воду всього сільського кліру, а далі так само маємо завершення ліричної за описом косовиці кривавою битвою між батьком, дідом та дядьком Сашка, в якій, однак, «всі виявлялись цілі і живі». Наступні епізоди хоч не є пародіями на традиційні дійства чи обряди, проте у питомо бурлескному ключі описують сцени полювання (цей епізод цілком суголосний інтонаціям «Мисливських усмішок» Остапа Вишні), повернення пса Пірата як блудного сина та поважну розмову про життя двох коней. Остання, утім, відкриває завершальну ліричну частину кіноповісті, в якій наратор кількаразово відмежовує себе дорослого від карнавального світу свого дитинства. Для уважного читача, однак, залишиться незрозумілим, чи явлені у тексті карнавальність і бурлеск є ефектами дитячої рецепції, чи вони притаманні цілому світу «зачарованої» Десни, з яким автор більше не має живого зв'язку.

Показово, що на межі карнавально-бурлескного світу та вже сучасної дорослому наратору ситуації спогаду, з якої він веде оповідь, виникає епізод зустрічі з російськомовним учителем, котрий уособлює владу, має право судити про розумові здібності Сашка та принижувати його батька. Леонтій Созонович Опанасенко, що розмовляє офіційною мовою імперії та носить «золоті гудзики й кокарду», є речником зовсім іншого, регламентованого світу, чітко протиставленого радісному карнавалу на берегах Десни. Постає учителя, фактично, не охоплена комізмом, проте далі одразу ж йде наголошено карнавальний (непристойний!) епізод із укусом бджоли. Тут ми можемо висловити гіпотезу про принципову відмінність видів комічного, що можуть функціонувати у межах офіційного та неофіційного/маргінального дискурсів. Офіційна, визнана, централізована культура виштовхує поза свої межі нетривку амбівалентність карнавалу та регіт бурлеску. Показовий також епізод кіноповісті, де Довженко згадує внутрішніх редакторів, які з підозрою поставляться до його спогадів. Ідучи на компроміс із таки-

ми, накинута собі під тиском зовнішніх реалій, цензорами, наратор маркує карнавальний світ як дитячий і стишує карнавальний сміх до прийняттого і пристойного гумору. Заснований

на бурлеску гумор – замість вільного бурлескного реготу – є, певною мірою, парадоксом, що до нього вдається автор, насильно переміщений у офіційну канонічну позицію.

Список літератури

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса [Електронний ресурс] / М. Бахтин. – Режим доступу : <http://philosophy.ru/library/bahtin/gable.html>. – Назва з екрана.
2. Довженко О. Зачарована Десна / О. Довженко // Кіноповісті. Оповідання / Олександр Довженко ; упоряд. Ю. Григор'єв. – К. : Наукова думка, 1986. – 712 с. – (Бібліотека української літератури).
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. – Т. 1. – К. : Академія, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
4. Rose M. Parody: Ancient, Modern, and Post-modern / M. Rose. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – 285 p.

R. Semkiv

BURLESQUE HUMOR O. DOVZHENKO'S "THE ENCHANTED DESNA"

The article views burlesque as the main device of a comic effect in the cinema novelette "The Enchanted Desna" by Olexandr Dovzhenko. At the same time, humor appears in the text as soft satire, and is a device of the recognized author's attitude to the carnival and burlesque world of the novelette, observed as cultural marginalia.

Keywords: carnival, burlesque, satire, humor.

Матеріал надійшов 26.11.2013

УДК 821.161.2-32.09 + 929 Тенета

Стороженко Л. Г.

ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА ПРОЗИ БОРИСА ТЕНЕТИ

Стаття присвячена дослідженню філософсько-етичної проблематики прозового доробку Бориса Тенети. Зосереджено увагу на своєрідності авторського світовідчуття дійсності, що передбачає розуміння світу як складного організму, в якому існує і від якого залежить людина, її помисли і вчинки.

Ключові слова: мораль, моральний вибір, свобода, відповідальність.

Сучасний перегляд нашої історії, нове розуміння політичних та ідеологічних стереотипів, зумовлених драматичною динамікою життя української нації, духовне оновлення суспільства диктують необхідність нового прочитання вітчизняного художнього слова. Особливе місце в дослідженнях займає літературна доба 1920–1930-х рр. минулого століття – період «розстрі-

ляного відродження», де панують атмосфера терору і «культ особи», доба нищення кращих українських митців, які противилися уніфікації літературного процесу з єдиною, приписаною згори, творчою методою «соцреалізму».

На противагу цьому утверджується національна свідомість нової плеяди письменників, які прагнуть суверенного життя рідної літератури,