

КОМПЛЕКС МЕСІЇ: ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО / ТАРАС ШЕВЧЕНКО

У статті йдеться про тяжіння Олександра Довженка до ролі національного пророка, месії, яке визначалося як конкретними історичними обставинами, так і традицією вітчизняної літератури і мистецтва.

Ключові слова: Довженко, Шевченко, Гоголь, месія, міленарність.

В статтє анализується тяготеніє Олександра Довженко к ролі національного пророка, месіи, которое определялось как конкретными историческими обстоятельствами, так и традициями украинской литературы и искусства.

Ключевые слова: Довженко, Шевченко, Гоголь, мессия, милленарность.

The article examines the attraction of Alexander Dovzhenko to the role of the national prophet, Messiah that was defined by specific historical circumstances as well as by traditions of Ukrainian literature and art.

Key words: Dovzhenko, Shevchenko, Gogol, the Messiah, millenarianism.

Звичним є уявлення про те, що складовою ментальності українця є потяг до стихійного, не скоординованого з політичними та соціальними реаліями, лідерства. Насамперед ідеться про тих, хто ідентифікує себе з політичними та культурними елітами.

Питання лідерства традиційно вважається першопричиною перманентних поразок України і українства у визвольних змаганнях. Як і невміння українства формувати державні інституції та утримувати їх у «робочому» стані. Почасти це підтверджується і подіями перших місяців 2014 року, коли з'ясувалася мало не тотальна неефективність тих самих інституцій. Мимоволі спливають у пам'яті грізні інвенктиви Тараса Шевченка: «Раби, подножки, грязь Москви, / Варшавське сміття – ваші пани, / Ясновельможній гетьмани...» із знаменитого «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм...». І, звичайно, критичний пафос Олександра Довженка у фільмах «Звенигора» та «Арсенал», а слідом за тим у «Щоденникових записах», який так само незрідка бачив причини українських бід у відсутності повноцінної еліти – як політичної, так і культурної. Мусить прийти справжній національний лідер, неодмінно месіанського крою – саме тоді в Україні з'являться шанси упокори-

ти свою нещасливу долю, осідлати історичного «коня».

По-своєму виражав ці сподівання і Павло Тичина ще у пореволюційну добу:

«Там скрізь уже: сонце! – співають: Месія! –
Тумани, долини, болотяна путь...»

Воздвигне Україна свого Мойсея, –

не може ж так бути!

Не може ж так бути, о, я чую, я знаю

Під регіт і бурю,

Під грім од повстань

Од всіх своїх нервів у степ посилаю –

Поете, устань!»

(«І Блок, і Єсенін, і Бєлий, і Ключєв...», у збірці «Плуг», 1920)

Отже, сподіванки на з'яву особистості месійної потуги і масштабу – передовсім поета. Відтак не дивним є погляд Олександра Довженка на шляхи побудови і розбудови України як суверенного гравця на полі вселенської історії. Він так само незрідка схилився до думки про необхідність сильного лідера, без якого Україна виглядатиме – передусім в історичній перспективі – не дуже серйозно. Безумовно, ці погляди формувалися під впливом як близьких йому за духом та мистецькими установками Тараса Шевченка і Миколи Гоголя, так і біблійної християнської міфології, з якою він

був добре обізнаним. Відтак не дивно, що у своїх трьох фільмах, що стали класикою вітчизняного та світового кіно і утворили своєрідну трилогію («Звенигора» – «Арсенал» – «Земля», 1928–1930), митець подав історію, в центрі якої герой, який приносить спасительну жертву в ім'я національного майбутнього і є по-справжньому сильним, мотивованим героїчними образами минулого персонажем.

У фільмі «Звенигора» (1928 р.) Олександра Довженка головним персонажем є Дід, носій одного з національних стереотипів. Його сутність полягає в уявленні про Україну як про щось «вмерле», однак таке, що може воскреснути. Отся національна планета потребує одного – якогось магічного жесту, обрядового дійства, що збудить її, відродить. Українські романтики XIX століття досхоchu «натанцювалися» з подібною парадигмою. Йдеться про те, що у просторі історії є фрагмент її, де упокоїлась власне Україна. Належить знайти той скарб (бо саме у вигляді скарбу й опрідметнено це уявлення – треба знайти, відкопати, вмонтувати в сучасне життя, котре є продовженням поспулого царства), і тоді всі проблеми становлення нації розв'яжуться самі собою. Отож Дід і шукає – чи не увесь фільм.

Мотиви віднайдення скарбу, колись прихованого, є постійними в нашій історії. Востаннє вони зринали на рубежі 1980–90-х, коли заговорили про скарб гетьмана Полуботка, скарб, котрий, у вигляді золотих брусків, було передано на зберігання в один із англійських банків. От би знайти та повернути – тут би наше життя і змінилося радикально. Цей короткий сплеск задоволеної ілюзії зафіксував екран – в ігровому фільмі Вадима Кастеллі «Вперед, за скарбами гетьмана!» (1992 р.).

Ну, а безсумнівною класикою тут є творчість Тараса Шевченка, хрестоматійна «Розрита могила». Приєднання до Росії визначається як причина загибелі України. У підсумку:

Степи мої запроудані
Жидові, німоті,
Сини мої на чужині,
На чужій роботі.
Дніпро, брат мій, висихає,
Мене покидає.
І могили мої милі
Москаль розриває <...>.

У книзі Григорія Грабовича «Поет як міфотворець» докладно проаналізовано міфологічну парадигму прихованого скарбу, України як могили, котру ще належить розрити, аби постала не-

біжчиця у всій красі своїй. Крім того, дослідник фіксує таку особливість: Шевченко «не оперує з історичними періодами, а натомість витворює фази чи стани буття, у яких відбився процес руху. В основі своїй вони відповідають допороговій, пороговій, постпороговій стадії перехідних обрядів, які слідом за Ван Геннепом визначав Тернер. Якщо говорити метафорично, тобто мовою поезії, ці стадії можна сприймати як відповідники чотирискладової часової схеми: далеке минуле, недавнє минуле, теперішнє і майбутнє»¹.

У «Звенигорі» вочевидь спостережено саме таку, чотиричленну, структуру побудову часу і простору (або хронотопу, коли згадати запропоноване Михайлом Бахтініним поняття). У фільмі є епізоди, що відбуваються приблизно у IX–XI століттях – про дівчину Роксану, котра зрадила свій народ, покохала вождя завойовників, однак потому схаменулася і повсталала. Інші епізоди (з них, власне, і починається картина) належать до періоду Гайдамаччини, XVIII століття. Затим оповідь переходить до часів т. зв. громадянської війни та 1920-х років, тобто сучасності. І, нарешті, у фільмі виникає образ майбутнього, котре виглядає майже казково і переможно – індустріалізація крокує країною, учорашні темні селюки отримують освіту (звісно, ударними темпами) і зачинають радикально перетворювати навколишній світ на засадах певної раціональної конструкції. Із Хаосу виникає упорядкований Космос, чії довершені контури прозирають із завтрашнього дня.

Отже, у Довженка справді у чомусь суголосний із Шевченком погляд на Україну, оскільки в останнього так само «перетворення України, кульмінація її перехідного обряду переноситься в майбутнє». Важливо також, що з усім цим пов'язано і цілком певне уявлення про саму роль, місію (швидше так!) поета, митця. Бо ж тут «поет призначений виконувати центральну роль медіатора, посередника, а його завдання полягає в тому, щоб створити візію прийдешнього золотого віку як проект українського майбутнього»². У режисера, як і в Шевченка, є доволі цілісний проект майбутнього нації, і його концептуальні побудови належить сприймати у рамках того проекту. Або, що є тим самим, національної ідеї. Його опоненти (як відомо, головним чином це були письменники) заперечували її зміст і орієнтованість, оскільки – як той самий Дід із «Звенигори» – прагнули «відкопати» образ України, проект її завтрашнього дня у минулому. Саме за це й висміювалися митцем, саме в цьому і полягав найпринциповіший момент дискусії, або діалогу.

Разом з тим є очевидним, що Довженків погляд на Україну, її долю й її майбутнє справді кореспондувався з більшовицькою утопією щодо близького настання «золотого віку». Більшовики, прийшовши до влади в Росії, вирішили заодно ошчасливити все людство. Належало скасувати всі архаїчні структури життя і натомість вибудувати справедливе суспільство, на базисі великої індустріалізації і виправлення, за допомогою науки і техніки, суттєвих вад природи (як великої, так і малої, власне людської). Що з того вийшло – надто відомо. Однак ж добре відомо й інше – будь-яка утопія, будучи орієнтованою в майбутнє, спирається на комплекси, ідеологічні та психологічні, минулого. Або ж архаїчні комплекси...

У вже цитованій книжці Грабовича йдеться, зокрема, про «міленаризм», котрий визначався Норманом Коном як «особливий тип спасительства». Міленарним у цьому сенсі є будь-який релігійний рух, що надихається фантазією про звільнення, яке має бути колективним, земним (реалізованим на цій землі, а не в позаземному раю), раптовим, тотальним (тобто таким, що перетворить життя у абсолютній більшості його проявів), здійсненим силами, які визначаються як надприродні³. Риси міленарності та месіанського мислення, поза всяким сумнівом, присутні в поезії Шевченка. Де в чому це було похідним від ідей Кирило-Мефодіївського братства. До прикладу, у «Книгах буття українського народу» один із чільників братства, Микола Костомаров, проголосував: «І встане Україна з своєї могили, і знову озветься до братів своїх слов'ян, і почують крик її, і встане Слов'янщина...». Тобто саме українці потягнуть за собою, у світлу будучину, своїх єдинокровних братів, стануть локомотивом їхнього прогресу. Пізніше чимось подібним надихатиметься і Микола Хвильовий. А загалом мова саме про бажаність, можливість настання омріяного «золотого віку», коли з-під руїн постане Україна і «світ правди засвітить» («Великий льох»), коли раби, «Без гвалту і крику / Позіходяться до купи, / Раді та веселі. / І пустиню опанують / Веселі села» («Ісаія. Глава 35»).

Міленарністю та месіанізмом позначене і мислення Довженка. Людина і народ в цілому мусять звільнитися від влади архаїчних уявлень про природу і світ, мусять вирватися з-під залежності від природи, перейти в стадію суверенного існування, коли вже не інстинкти, не міфології (про той самий прихований скарб зокрема) визначатимуть людське життя, а раціонально осмислений план реформування усезагального буття.

Хоча вже у «Звенигорі» бачимо, що вирватися за межі власне архаїчних міфологій вдається далеко не у всьому.

Один із заявлених мотивів – це подолання закляття-прокляття, котре лежить на Україні і українцях. Чим далі більше у наступних Довженкових фільмах цей мотив випрозорюватиметься, аби у «Щорсі» (1939 р.) стати основним: люди знову заклинають самих себе і своє теперішнє та майбутнє. Аби реальність збіглася з ідеалом, аби вона повністю йому відповідала. Аби збулася мрія про казку: чого побажеш – те й буде. Життя закликається НОВИМ словом, але ж по суті справи це той самий обряд, те саме шаманство, спершу нібито поставлене під сумнів. Так воно вже сталося: наприкінці 1930-х новий вождь (або ж його «апостоли») знову заклинатиме дійсність, і це вже подаватиметься як норма, як настання «золотого віку» в історії людства. Буквально так: уже в 1940–50-ті у щоденнику Довженка з'являться начерки грандіозного задуму, який він назве «Золотими воротами». Вони постануть – в уяві митця – на порозі нового світу і кращі з кращих, найбільші достойники, отримають право увійти крізь них до прекрасних реалій. Словом, як співалося у ті часи, «мы рождены, чтоб сказку сделать былью»...

Та повернемося до творчості Олександра Довженка кінця 1920-х років. У «Арсеналі» (1929) спостережено доволі ґрунтовно досліджений вплив німецького експресіонізму. Зокрема, установки останнього на відтворення сомнамбулічного стану персонажів, котрі приречені рухатися в обійми смерті. В «Арсеналі» маємо в чомусь близьку екранну реальність – завороженість персонажів, які рухаються назустріч невідворотній загибелі. Цей стан фіксується автором від самого початку фільму – Україна часів фіналу Першої світової війни постає як цілковита руїна, край спаралізованої людської волі. Тільки в епізоді катастрофи поїзда, що ним солдати, які вертають з війни, вирішують керувати самотужки, з'являються ознаки пробудження. Через жертву, масове, не персоналізоване жертвопринесення. Прагнення перейти у новий стан, досі неусвідомлене, набуває нових рис: у постаті центрального персонажа, українського більшовика Тимоша (Семен Свашенко). Затим, у наступному Довженковому фільмі «Земля» відбудеться ще один в'їзд героя в населений пункт – цього разу на тракторі.

Згадаймо, що за християнською міфологією, Месія народився в Бет-Легемі (або в Єрусалимі)

в день руйнування Храму. Так само відбувається і з Тимошем: його месійна рольова функція, месіанська енергетика народжується у точках руйнації.

Зафіксуємо певну послідовність. «Звенигора»: в фіналі герої рушають у поки що незвідане майбутнє на поїзді. «Арсенал»: цей мотив дістає певного розвитку, просування – в їзд до міста – є амбівалентним, він і катастрофічний, погибельний, і такий, що є вихідною точкою нового життя, нового, уже осмисленого, вільного від якогось вселенського гіпнотичного впливу. Тут своєрідне переломлення експресіоністських мотивів – світ постає замороженим, підвладним чужій, паралізуючій волі. То було провіщенням майбутніх лих, коли велетенські маси людей буде придушено тоталітарною волею – цю еволюцію опише у своїй книжці «Від Калігарі до Гітлера» (1947) Зігфрід Кракауер. І, нарешті, Довженкова «Земля» (1930): герой фільму Василь Трубенко (той самий С. Свашенко) в їжджає на тракторі в село, і зустрівшись більшовицького месії не минають даремно, починається нове, краще, гармонійніше життя. І хоча за законами жанру месія має загинути, та дух його безсмертний, і він, що називається, «вдиhaє полум'я» у кріпкі тіла новітніх людей. Майже Ренесанс, Відродження – і це вже не гра, це – реальність. Принаймні для автора.

Мотив зачаклованості в «Арсеналі» зникає не відразу. Після епізоду залізничної катастрофи бачимо промовисто експресіоністичні плани з жінками, до яких вертають з війни їхні чоловіки. У кожного з них законне питання від побаченої на жіночих руках дитини: хто? Хто батько? Відповіді немає, питання риторичне – у сомнамбулічному, знов-таки, стані усе відбувалося поза волею людини. Вертається у рідні пенати, на «Арсенал», і Тиміш. Та поки що не складається, бо ж тут йому ставлять – о жаж! – те саме запитання: «Українець?». І це теж знак загальмованості, скаламучення мізків, втрати свідомості. Відтак Тиміш лишається солдатом і втрапляє на Софійський майдан у Києві того дня, коли було проголошено IV Універсал Центральної Ради щодо повної суверенності України. Саме цей епізод у Довженковому фільмі і викликав найбільші кпини. «Фільм, – писав режисер в автобіографії 1939 року, – был принят народом и партией. Его не приняла писательская общественность и, надо полагать, высшее украинское руководство. “За измену матери-Украине”, за “порушение нации, интеллигенции”, за изображение украинских националистов в виде провинциальных ничтожеств и авантюристов и пр. и пр. фильм

был обруган ими в прессе, я был в течение ряда лет бойкотирован...».

А річ у тому, що український люд та його провідирі на святі проголошення національної незалежності постають – і це в художній логіці всієї стрічки – як зомбовані, зачакловані чужою волею. Такий парадокс: проголошують незалежність люди цілком залежні і несамостійні. Як люди із соціальних «низів», так і лідери, ніби ж національна еліта, провідники. Несамостійність у своїй основі пояснюється їх рядженістю, а сакральна для будь-якої нації мить проголошення своєї самості дискредитується обрядовістю самого дійства на Софійській площі, скутого спрограмованим сценарієм (антагоністичною у цьому сенсі є поема «Золотий гомін» із знаменитої збірки Павла Тичини «Сонячні кларнети» 1919 року, де йдеться про те саме проголошення української незалежності і де центральним є образ сонця, а в фіналі народ-месія крокує у майбутнє із «сонцем, голубами»; в контексті Довженкового бачення таке потрактування виглядає вочевидь сфальшованим).

Тим самим Довженко виступає в ролі – доволі традиційній – месії, пророка, для якого ідеальне, оте «святкове», майданне, воно ж карнавальне (коли покликувати актуальні образи – Помаранчевої революції, скажімо), настання Світлого Майбуття є неприйнятним. Чому? Бо те майбутнє може народитися лише через страждання, через драматичні випробування (ще раз про сучасне – Євромайдан 2014-го твориться уже в іншій системі координат: жертвопринесення «небесної сотні» виступає своєрідним гарантом настання майбутнього «золотого віку» України, її руху в європейське материнське лоно). Тільки у випробуваннях народжується Месія, а відтак від талмудичних ще авторитетів триває традиція увиразнення «мотиву так званих родових мук Месії – бід і страждань нечуваної сили, що мають передувати прориву месіанського часу. Вже для старозавітних пророків характерний умовивід від максимально темного сучасного до світлого майбутнього <...>. Однак звільнення, що його приносить Месія, спокутується муками не лише народу, а й самого Месії»⁴. Установкою на відтворення трагічного комплексу національного пророка, месії пояснюється багато що в образі Тараса Шевченка і особливо в тому, яким чином сам Довженко творить власний міф – за посередництва своїх текстів (головним чином, як і належить пророкові, послуговуючись літературними, словесними текстами). Мотив особистісних жертв народу, принесених на олтар нації, особливо увиразнюється у Довженковому житті

у воєнні роки, коли його було піддано нищівній критиці із самої державної гори, від Йосифа Сталіна, з усіма відповідними наслідками.

Не пройшовши випробувань, герої визвольних змагань за незалежність України постають в «Арсеналі» слабкими, а то й просто недолугими. Чого вартий один лишень епізод, в якому унерівець розстрілює більшовика у шкірянці. Розстріл не вдається, бо ж слабкий надто – не те, що крицевий більшовик, котрий, зрештою, вириває зброю з рук бійця: «Не можеш? А чому я можу?» А тому, що сталь мусить загартуватися в огні, в муках – не випадково ж один із сакральних текстів часів СРСР називався «Так гартувалася сталь» й оповідав про мученицький шлях героя-більшовика Павки Корчагіна (йдеться про роман Миколи Островського). Та й Довженкова кіноповість «Україна в огні» тяжіє до того ж мислеобразу: страшне воєнне лихоліття і мільйонні жертви здатні очистити і вознести Україну та її народ, а сам Довженко собі самому (про що свідчать щоденникові записи) уявляється людиною месіанського крою, здатною вивести народ з історичного ступору.

І – за проникливим судженням вже цитованого Григорія Грабовича – так само Шевченко «стає Пророком, а його слово – засобом порятунку для його народу. Тому, хоч він також, може, й найсильніше, бачить “смерть України”, – України козацької волі, слави і сили, – він бачить і її воскресіння та переродження в нову якість. Зрештою, його візія є найбільш універсальною, бо вона йде поза Україну і охоплює відродження людства як такого. І не менше його поезія показує і повне злиття поетового “я” з Україною, і, здавалося б парадоксальним, повну автономію й індивідуальність власного “я”. І тим відосередженням (тобто постійною тенденцією сумніватися, бачити “подвійне дно”, відчувати невгомону плінність усього, що його розум діткне), і універсальністю він переростає й романтизм, і, очевидно, вужчу тему романтичного міфу України»⁵. Той романтизм, якому опонував і Довженко, за що й був підданий нищівній критиці – спершу українським письменством, а потому, в роки війни, і самим керівництвом держави на чолі із всесильним Сталіним (отак зійшлася критика Довженкових творів з протилежних, здавалося б, сторін).

Тим логічнішим виглядає фінал «Арсеналу» – так, як це зробив Довженко. Відстрілюється Тиміш з кулемета, однак патрони закінчуються. У відчаї він б’є його ногами. Вриваються гайдамаки (так називає їх автор у літературній версії стрічки), стріляють. Та кулі його не беруть. Чи

ж не месія? Одкриває груди: стріляйте! Отак він вознісся – розіп’ятий на унерівських кулях...

Отже, йдеться про власне українську традицію осмислення минулого. Мова не лише про Шевченка, а й про Миколу Гоголя, передусім про бачення епохи козаччини крізь призму міфічних протистоянь: для Гоголя це опозиція між козацьким і некозацьким (тобто чоловічим і жіночим) видами українського суспільства, а для Шевченка – суперечність між ідеальною спільністю і суспільною структурою⁶. У Довженка задіяні обидві вказані парадигми. Ті самі провідники УНР акцентовано «бабисті», на відміну від українських більшовиків, які тяжіють до стереотипів козацької, чоловічої поведінки. Алюзії Шевченкових міленарних образів прирештя нового золотого віку («І на оновленій землі / Врага не буде, супостата / А буде син, і буде мати / І будуть люде на землі») так само спостережені у Довженка – і на рубежі 1920–30-х, і в подальшій творчості (у незавершених «Золотих воротах», до прикладу).

Дещо складнішою видається образність фільму «Земля» (1930). Пафос стрічки зовні, на рівні фабули, здається агітковим – йдеться-бо про реформування селянського, хліборобського способу життя, про організацію колективних господарств та подолання індивідуалістичних комплексів. Однак насправді філософія (а чи сказати б натурфілософія) картини виглядає інакшою. Та й не жила б досі кінострічка, не визнавалася б одним із найвидатніших кіновитворів минулого століття, коли б це було не так. Насправді на екрані програється сюжет національного (а з ним і вселенського, бо ж автор мислить категоріями космічними) відродження, ренесансу.

У 1920-ті роки колізія ренесансу виглядала доволі реальною, настільки, що була закріплена в цілком конкретній образній системі. Одна з найбільш читаних книг того десятиліття – «Занепад Європи» німця Освальда Шпенглера, була добре відома і на наших теренах завдяки російському перекладу – «Закат Европы» (Москва, 1922). Ішлося саме про «закат», за яким надійде «восход». Тобто мається на увазі природна циклічність: сонце сходить і заходить, аби уранці знову з’явитися над горизонтом. Заходить на заході, сходить на сході – як і належить бути. Відтак саме зі Сходу і слід чекати з’яви сонячних променів. Шпенглер звідти й прозирає оновлення культури. Бо ж, за його уявленнями, західноєвропейська культура охляла, втратила енергетику. На Сході ж, передусім на обширах колишньої Російської імперії, та енергія є... Микола Хвильовий зчитав ту тезу як

істину в останній інстанції – і поклав на Україну місію історичного локомотива. «Азіатський Ренесанс», проголошений Хвильовим, означає: українцям треба усвідомити, що саме вони творять майбутнє не тільки власне, а й цілого культурного континенту.

Ось початок «Землі». Поле, що хвилюється вітром, дівчина і соняшник. Останній є намісником сонця на землі, знаком його, і відтак нам явлено образ землі, мічений тим знаком. Дівчина є майбутньою матір'ю, символом незайманості, чистоти. Сонцю ще належить зійти над цією землею, а поки тут сутінкова тональність освітлення. Вираженням цього є смерть Василевого діда (Микола Надемський) – він іде з життя на кшталт сонця, тихо заковуючись за горизонт. І схиляються над ним останнім привітом соняшники, віщуючи майбутнє воскресіння, майбутній схід. Тільки для цього потрібне чиясь зусилля, чийсь спасительний героїчний жест.

Василь їде в місто і повертається звідти на тракторі. Його зустрічає все село. Тут помічаєш певний паралелізм з епізодом в'їзду Ісуса Христа до Єрусалиму на віслюку. Ісус знаходить осла, сідає на нього й урочисто в'їжджає до міста. Народ у захваті виходить йому назустріч з гілками дерев і свіжою зеленню, простеляє його шлях своїм одягом і зрізаними гілками, голосно славословить його, вигукуючи про спасіння.

Річ у тому, що в'їзд Христа у місто є відтворенням одного з моментів давньоєврейського свята Кушів, свята родючості та жнив. Обряд зрізання пальмових та вербних гілок, вистилання свіжою зеленню, галасливі процесії з плодами, квітами, вигуки «осанна, спасіння», – все це взято звідти⁷.

Однак що й кого рятує Месія, який в'їжджає до міста? І чому Єрусалим уявляється жінкою? А тому, що в цьому образі маємо давнє жіноче божество – землю-матір. Образ землі співвіднесено з жінкою, що народжує. «Первісно це божество землі уявлялося і божеством місцевості, оскільки обожнювалася і та ділянка землі, на якій жила громадська група, що займалася її обробіткою»⁸. Це божество родючості, матір-земля, має свого шлюбного чоловіка, Бога небесного, який запліднює її світлом і вологою. Боги неба і землі щороку відзначають свій шлюб, результатом чого і є народження нових дітей. Тому свято жнив виявляється найрадіснішим і найурочистішим.

Місто уявлялося в образі жінки (як і земля). Оскільки «божество, яке вступало в шлюб, в'їжджало до міста, то внаслідок конкретності мислення сам в'їзд уже ототожнювався із статевим

актом; в'їжджаючи в місто, бог запліднював його (її). Відтак ворота міста мусили уявлятися у вигляді жіночого органу продуктивності. Те саме бачимо у міжнародному фольклорі: відкрити ворота – означає родити, і ворота дорівнюють жіночому дітородному органу. Материнська утроба при родах – небесні ворота, котрі odkриваються, а пройти крізь ворота, через двері – означає порятуватись, народитися»⁹.

І в «Звенигорі», і в «Арсеналі», і в «Землі» є подібний в'їзд героя-спасителя, покликаного ошчасливити даний земний простір, ось цю саму землю. Спаситель мовою землеробського міфу (а саме його мовою дуже часто і говорить Довженко) означає податель життя, нових народжень. Василь в'їжджає на своєму залізному «віслюкові», котрий – коли вже йти слідом за означеними символами – теж є «спасителем»: сісти на осла означало спастись, порятуватись. Відтак, коли трактор в епізоді в'їзду зненацька зупинився, то це символізувало ще й ситуацію відмови у спасінні. Належало давнім язичницьким способом (у тракторі закінчилася вода, і тоді Василь з товаришами просто зробили пі-пі у тракторну утробу) поновити живий зв'язок двох спасителів задля того, аби очікуваний акт звершився.

Отже, в'їзд Василя до села є нічим іншим, як весіллям, поєднанням із землею-дівцею, що потребує спасительного совокуплення. Й одразу це дістає образне продовження: плуг вривається в землю – здійснилося! А затим відтворюється увесь хліборобський цикл – до жнив і випічки хліба. Затим надходить черга і власне любовних змагань. Знаменитий епізод, коли закохані пари застигли у місячному сяйві. Руки парубків потонули в дівочих пазухах; ворожбитський жест, котрий наближає врочисту мить, коли перед чоловіком odkриваються незаймані досі врата.

І – врочистий, у передчутті близького щастя танець Василя на світанку. Вже скоро схід сонця, його народження і відродження – таким є метафоричний зміст епізоду. Однак аби сталося щось подібне (мислячи, знов-таки, категоріями хліборобського міфу), необхідна викупна жертва спасителя. Злодійкуватий, із-за рогу, постріл куркуля Хоми (Петро Масоха), смерть і наступний похорон, котрий синхронізується із пологами (Василева мати народжує ще одного сина), виразно окреслюють воскресіння героя. Материнське лоно одверзлось, і він пішов крізь небесні врата у вічність, на новий круг буття.

Так само у своїх наступних фільмах – «Іван», «Аероград», «Щорс» – Довженкове міфічне ба-

чення української історії покликуює майбутнє, а не минуле. Що вочевидь дає змогу говорити про спорідненість погляду кінорежисера і Тараса Шевченка. Мислення Довженка передусім есхатологічне – себто він бачить історію свого народу як ланцюг катастроф, кожна з яких обіцяє завершити його історію. Однак після кожної з них народ постає знову. У Гоголя трохи інакше. Скажімо, 1834 року він всерйоз очікував кінця світу, приходу антихриста; звідси його очікування на те, що «Ревізор», написаний за рік до кінця світу, матиме якийсь особливий вплив на долю Росії, а з нею й України¹⁰. Початок «Арсеналу» так само багато в чому виглядає як кінець світу в окремо взятій Україні, однак ж прихід більшовицького місіонера, замало не месії, докорінно міняє русло історії – потяг історії рушить у майбутнє, де гарантовано рівність і братерство і де брат обійме згорьованого брата, і надійде золота ера нації, а з нею і всього людства.

Після катаклізмів Другої світової війни, в тому числі й особистих, Довженків погляд у майбутнє наповнюється оптимізмом. В його основі вже менше «упованій» на сильну особистість (позначились критичні підсумки сталінської епохи), а більше на народ, що заповзявся відбудувати країну опісля колосальних людських жертв і руйнувань. У кіноповістях «Повість полум'яних літ» та «Поєма про море» акцент на народі, його потузі, його красі і спроможності переламати лиху історичну долю. А в «Щоденникових записках» чи-

мало критичних думок щодо тодішньої політичної та культурної еліти, яка виявилася нездатною виробити реалістичне магістральне уявлення про майбутнє та забезпечити хоча б мінімально достойний рівень життя народу.

¹ Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. / Григорій Грабович. – Київ : Часопис «Критика», 1998. – С. 143.

² Там само. – С. 146.

³ Там само. – С. 160.

⁴ Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / Сергій Аверинцев. – Київ : Дух і літера, 2004. – С. 149.

⁵ Грабович Г. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі // Грабович Г. До історії української літератури / Григорій Грабович. – Київ, 1997. – С. 190.

⁶ Докладніше див.: Грабович Г. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі // Грабович Г. До історії української літератури / Григорій Грабович. – С. 170–196.

⁷ Див. О. Фрейденберг. Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии). – В кн.: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1978, 605 с.; Франк-Каменецкий И. Г. Женщина-город в библейской эсхатологии. – У кн.: С. Ф. Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности. 1882–1932. Сборник статей. – Ленинград, 1934.

⁸ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – 494–495.

⁹ Там само. – С. 497.

¹⁰ Див.: Глянц В. Гоголь и Апокалипсис / Владимир Глянц. – М.: Элекс-КМ, 2004. – С. 87.