

УДК 791.071.1Довж.: [7.046:791.224](477)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.008>

ТРИМБАЧ СЕРГІЙ

старший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-4498>

TRYMBACH SERHIY

a senior research fellow of the Screen, Stage Arts and Culturology Department at M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, a corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-4498>

Бібліографічний опис:

Тримбач, С. (2024). Олександр Довженко: особливості творення національного міфу. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 8–18.

Trymbach, S. (2024) Oleksandr Dovzhenko: Peculiarities of the National Myth Creation. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 8–18.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МІФУ

Анотація / Abstract

Повномасштабна війна росії проти України, її культури, її цивілізаційного вибору випрозорює питання щодо формування та функціонування національної міфології. Існує безліч визначень міфу, потрактувань його ролі й місця у світовій та національній історії. Зрозуміло одне: будь-яка нація формує міфологічне осердя своєї картини світу. Осердя, яке й слугує одним з основних інструментів її самоідентифікації та самозахисту від дії зовнішніх сил.

У цьому сенсі особливий інтерес становить феномен українського кіно та один із його творчих лідерів – Олександр Довженко. Починаючи від фільму «Звенигора» (1928), митець продукує міфологічні сюжети, у центрі яких – Україна та українці, їхня історична доля. «Звенигора» є першим екранним міфом України. У його основі – чотиричленна структура історико-часових шарів, які й презентують українців від найдавніших епох до майбутнього. Цей міф продовжує вже існуючі міфологічні структури, вироблені в поезиці творів Тараса Шевченка та Миколи Гоголя. Тим самим ідеться про тривання фундаментальних глибинних структур, які визначають особливу сакральність знаків і символів національної історії.

У часи Другої світової війни Довженків міф України зазнав трагічної трансформації. Національна катастрофа, нищення країни та її народу як такого виглядали чинниками, які унеможливають будь-який варіант майбутнього. Апокаліптичні видіння на певний час стають визначальними для художнього мислення Довженка. Однак прагнення виформувати образ майбутнього повертає в коло Довженкових сюжетів історію Золотого віку як закономірного підсумку історичного життя України та українців.

Довженкові фільми «Звенигора», «Арсенал», «Земля», кіноповісті «Україна в огні», «Повість подум'яних літ» є, по суті, екранним утіленням міфу про фронтірну зону, де постійно відбувається переміщення людських спільнот різної модифікації, формуються різнотипні соціокультурні установки та власне національні характери, основним джерелом формування яких є українське козацтво, далекі пращури, пам'ять про яких і мусить активуватися новим мистецтвом.

Ключові слова: міф, символ, знак, сакральність, автор, історичний сюжет, народ, фронтир.

Russia's full-scale war against Ukraine, its culture, its civilizational choice raises the issues of the formation and functioning of the national mythology. There are many definitions of myth, interpretations of its significance and place in the world and national history. One thing is clear: any nation forms the mythological core of its picture of the world. The heart, which serves as one of the main tools of its self-identification and self-defense against external forces.

In this sense, the phenomenon of Ukrainian cinema and one of its creative leaders, Oleksandr Dovzhenko, is of a particular interest. Starting with the film *Zvenyhora* (1928), the artist produces mythological subjects centered on Ukraine and Ukrainians, their historical fate. *Zvenyhora* is the first screen myth of Ukraine. It is based on a four-part structure of historical-temporal layers presenting Ukrainians – from the most ancient epochs to the future. This myth continues already existing mythological structures developed in the poetics of the works of Taras Shevchenko and Mykola Hohol. In this way we are talking about the continuation of fundamental deep structures determining the special sacredness of the signs and symbols of the national history.

During the Second World War, Dovzhenko's myth of Ukraine has undergone a tragic transformation. The national catastrophe, the destruction of the country and its people as such seemed to be factors that made any option for the future impossible. For a certain time, apocalyptic visions become decisive for Dovzhenko's artistic thinking. However, the desire to shape the image of the future returns the history of the Golden Age to the circle of Dovzhenko's stories as a natural conclusion of the historical life of Ukraine and Ukrainians.

The feature films *Zvenyhora*, *Arsenal*, *Zemlia*, cinema stories *Ukraine on Fire*, *Chronicle of Flaming Years* are, in essence, the screen embodiment of the myth of the frontier zone, where human communities of various modifications are constantly moving, different types of socio-cultural attitudes and national characters are formed. Ukrainian Cossacks are considered as the main source of them. They are distant ancestors, the memory of whom must be activated by new art.

Keywords: myth, symbol, sign, sacredness, author, historical plot, people, frontier.

Категорія міфу є однією з визначальних для розуміння історичної еволюції тієї чи іншої нації. Українська нація так само потребує осмислення міфологічних сюжетів, які визначають самоідентифікацію українців. Цій темі присвячено чимало праць, серед яких роботи Григорія Грабовича, Оксани Забужко, Ярослава Грицака та багатьох інших. На цьому тлі кінознавчі роботи досі не мають ґрунтовно пророблених версій технологій творення міфу засобами екранних мистецтв. Відтак набуває актуальності потрактування міфологій, що визначають пошуки провідних українських кіномитців, насамперед Олександра Довженка.

Перший український екранний міф

Фільм «Звенигора», на той час режисера-дебютанта Олександра Довженка, постав в історико-культурному контексті, який не передбачав продукування національного міфу. Тоді, у середині 1920-х років, у СРСР

ще домінувало уявлення про стирання національних кордонів унаслідок близької вже, як бачилося багатьом більшовицьким лідерам, світової революції і витворення єдиної «земшарної» республіки. Навіть через роки, уже 1944 року, Йосип Сталін критикував інший витвір Довженка, кіноповість «Україна в огні», за «націоналістичне» потрактування сучасної історії, у якій відбувалася трагедія України і українців, а не Радянського Союзу і радянських людей.

Багатьма кінознавцями «Звенигора» потрактовується як власне перший український фільм. Рація тут проста: абсолютна більшість знятих до того фільмів або взагалі не мала жодного стосунку до України, або ж демонструвала такий собі шароварно-гопаківий, ілюстративний підхід до національного матеріалу. Українці подавалися як люди певної «межі осідлості», певного культурного шару, який наглухо замуровано в самому собі. Відтак сама Україна поставала якимось

гетто, звідки немає виходу в навколишній світ. Належало зламати саме цю обмеженість, цю замкнутість, яка визначалася тим, що Україна як імперська провінція не мала власного виходу у вселенський культурний космос.

Юрій Яновський у своєму нарисі «Звенигора», датованому серпнем 1927 року, наводить висловлювання Довженка щодо співвідношення задуму авторів сценарію – Михайла Йогансена та Юрія Тютюнника: «Вони сказали словами свій задум, мені ж доводиться живими, конкретними, реальними або нереальними образами показувати їхні думки. Ви розумієте, як це тяжко? Проте я знаю, чого хочуть автори. Легенду, кондесовану з усіх українських легенд, романтику, кондесовану з усіх романтик, і переломлення цього всього в нашій добі, в нашій будівництві, у матеріалістичнім світогляді. І дивною стане від цього вся легенда легенд. Чудною стане романтика романтик. І результати, вплив на психіку нашу, мусять бути несподівані. Я це конкретизував, як тільки може конкретизувати режисер кіно» [6, с. 208].

Найважливіше в цих свідченнях – задум сценаристів (і Довженко прийняв його) полягав у своєрідному синтезі національної міфології, її своєрідному очудненні (тоді в моді був термін, запропонований Віктором Шкловським). Власне, так воно все й відбувається у «Звенигорі» – маємо кондесат легенд і міфів, однак ж виведений за рамки звичного, прикладного, шароварного. Очуднення й полягало в тому, аби певний культурний матеріал виводився з режиму традиційного автоматизму сприйняття... Отут, зокрема, і відбувалася та несподіванка, та магія «впливу на психіку нашу», про яку казав режисер.

Сама ідея «Звенигори», судячи з деяких деталей, належить Юрію Тютюннику, генералу-хорунжому армії УНР, одному з лідерів збройного протистояння українців намірам імперії зберегти свій статус. Він розумів необхідність постанови міфу як об'єднавчої субстанції, як синтетично-

го грона оповідей, що стабілізують національну картину світу й персоналізують бачення останньої. А от стилістика, напевно, від Йогансена, «найграйливішого», за визначенням Соломії Павличко, письменника 1920-х років. Справді, у його поезії та прозі чимало штукарства, гри, містифікацій. У своїй творчості, за власним визнанням, прагнув «підняти українське слово до європейського рівня» [див. докладніше: 4]. Це виявлялося, зокрема, й у вживленні парадигм західних культурних практик у власні тексти, передусім прозові.

Характерний приклад – роман «Пригоди Майк-Лестона, Гаррі Руперта та інших», написаний і видрукований упродовж 1925 року. Авантюрна, пригодницька фабула, графічно окреслена конструкція твору, містифікації. Однією з них є з'ява художника Сашка, у якому неважко впізнати самого Довженка, який на час описуваних подій справді служив секретарем консульства УСРСР в Берліні. А ще в Сашка були особливі таланти – він умів літати. Навіть на далекі відстані. Так, скажімо, він долетів до Москви. «Коло Кремля, на Красній площі він спустився до двох, трьох метрів і почав ширяти над площею. <...> Коло трьох годин художник Сашко кружляв у повітрі, мов яструб над двором». Аби потому приземлитися на пальто, кимось уже постелене. А «поруч стояло ліжко – очевидно, він уже прилетів додому...».

«Мов яструб над двором» – центр російської імперії виглядає тут якимось селянкуватим дворищем, над яким ширяють птахи з інших широт і довгот. Вони, ті птахи, є сильнішими й виразнішими. Письмова фіксація презирства до імперії.

Далі так само цікаво. До Сашка на прийом приходять якийсь тип з проханням допомогти грішми, бо ж постраждав від більшовиків. Із собою в нього було «рекомендательное письмо імператриці Марії Фьодоровни». Ще один поклик до імперських символів... Скінчивши читати листа, Сашко «акуратно зложив листи й шпурнув їх дегенератові в

обличчя», а далі лупнув кулаком об стіл і закричав... Ну, точнісінько, як в епізоді з іще одного Довженкового фільму, «Сумки дипкур'єра» (1927), коли інспектор Уайт пропонує кочегарові (у цій ролі сам Довженко) гроші, а той кидає їх йому межі очі.

Подібні оповідки вочевидь «зняті з язика» самого Довженка. Тому кіномитця певною мірою можна вважати співавтором цієї частини роману.

А загалом ідеться про мало не зразковий прояв сюрреалістичного письма, яке тільки народжувалося тоді в Європі, що свідчить про суголосність народження мистецьких ідей в Україні і в європейських обширах. Письма, на диво, близького кінематографічному мисленню, з його вільними перельотами з одного часопростору в інший. Власне у «Звенигорі» цей тип письма й буде зреалізовано. Техніка, яка потім траплятиметься не раз, зокрема в кінорежисера Луїса Бунюеля (нагадаю, свій перший фільм, «Андалузський пес», він зробив 1928 року, на рік пізніше від «Звенигори»), коли сон як такий не відділяється від інших потоків реальності – він і є частиною тієї реальності.

Отже, у романі Йогансена бачимо не просто помітні елементи кінематографічної техніки, а й те, що вони вочевидь народжувалися у співдружності з Довженком (нагадаю, Йогансен почав співпрацювати з ВУФКУ раніше майбутнього режисера). На жаль, мені не відомий сценарій Йогансена «Марево землі» (про нього згадує Р. Мельників у передмові до «Вибраних творів» письменника), хоча вже сама назва більш ніж промовиста. Словом, спілкування з Йогансеном було більш ніж продуктивним для становлення Довженка-режисера.

Дружина письменника, А. Гербурт-Йогансен, засвідчувала, що її чоловік віддавав багато часу й уваги Ю. Яновському, М. Бажанові та Довженкові. Навесні 1927 року Йогансен (на той час працював у ВУФКУ редактором мови) повідомив дружині, що до них прийде в гості Юрій Тютюнник. Колишньому генерал-хорун-

жому війська УНР дозволили працювати у ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління, тодішній організаційний «мотор» вітчизняної кінематографії). Тютюнник розповів Йогансену легенду про походження міфу про Звенигору, і письменник вирішив за цією легендою написати сценарій за умови, що співавторами будуть вони обоє. «Майк, – свідчила його дружина, – був дуже добре обізнаний в справі кінематографії. Своє знання щодо фільмової техніки, можливостей мистецького виразу, побудови сценаріїв, зокрема – кадру, він черпав з американської, англійської та німецької літератури. Він був у курсі всіх фільмових новин, бо був постійним передплатником кількох закордонних часописів, журналів».

З метою докладнішого ознайомлення з історичним матеріалом Йогансен влаштує собі й Тютюнникові творче відраження від ВУФКУ до Звенигородки – рідного міста Тютюнника (нині – Черкаська область). «Обґрунтовує поїздку, – згадувала А. Гербурт-Йогансен, – необхідністю обдивитись околиці Звенигори, місця майбутнього фільмування; це було потрібне і для написання сценарію». Наприкінці літа 1927 року Йогансен завершив роботу над сценарієм.

Згодом побачила світ книжечка, що містила сценарій «Звенигори», уже перероблений Довженком. На обкладинці стояло великими літерами: «Режисер Довженко. "Звенигора". Кінопоема». А внизу, дрібненько: «За сценарієм Йогансена і Тютюнника». «У відповідь на моє здивування, – пригадувала дружина письменника, – Йогансен сказав: "Так краще. Сашко кандидат партії, на доброму рахунку у влади і його ім'я може бути доброю рекламою для Тютюнника. А зрештою – я писав "Звенигору" не для себе, а для Тютюнника» [1, с. 730–733].

Чи настане Золотий вік?

Виходить, що Довженко справді добре знав, чого хочуть автори сценарію фільму, який він заповзязвся ставити. Попри пізніші трактування щодо конфлікту Довженка і

сценаристів, його стосунки з авторами були цілком товариськими. Йогансен справді опікувався Довженком у його професійних клопотах – був він енциклопедистом й у сфері гуманітарних технологій розумівся заледве не на всьому, з кіно включно.

На жаль, сценарій не зберігся. Текст («Звенигора», друга редакція – так це означено), видрукуваний у п'ятитомному зібранні творів Довженка, більше схожий – як і випадку із «Сумкою дипкур'єра» – на літературний запис завершеного фільму.

Починається він із того, що гайдамаки повільно (у рапідній зйомці) в'їжджають у кадр. Ось ця уповільненість уже є знаком очуднення, прагнення ввести добре знайомий, традиційний матеріал у режим іншого стильового мовлення. Ще один «очуднюючий» прийом – образ Діда (Микола Надемський, якому було тоді... 35 років; до дідівського віку актор не доживе – у 1937-му його заарештують і розстріляють).

Це вічний дід, що проходить у фільмі кризу товщу віків. Така собі константна, незмінна величина, певна універсальна сутність українства. Бо Дід є носієм одного з національних стереотипів. Його сутність, коли коротко, полягає в уявленні про Україну як про щось «вмерле», однак таке, що може воскреснути. Така собі спляча красуня, котра потребує одного – якогось магічного жесту, якогось обрядового дійства, що збудить її, відродить.

Саме так: у просторі історії є якийсь фрагмент її, де упокоїлась власне Україна. Належить знайти той скарб, знайти, відкопати, вмонтувати в сучасне життя, яке є продовженням послуного царства, і тоді всі проблеми становлення нації розв'яжуться самі собою. Отож Дід і шукає – чи не увесь фільм.

Довженко як міфотворець

Мотиви віднайдення скарбу, колись прихованого, є постійними в українській історії. Востаннє вони зринали на рубежі 1980–1990-х, коли заговорили про скарб гетьмана Полуботка, скарб, який 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.).

Мотив пошуку скарбів, які несуть у собі таїну українства, його відродження, присутні у творчості Тараса Шевченка. Досить пригадати хрестоматійне – вірш «Розрита могила». Приєднання до росії визначається як причина загибелі України. У підсумку:

Степи мої запродані
Жидові, німоті,
Сини мої на чужині,
На чужій роботі.
Дніпро, брат сій, висихає,
Мене покидає.
І могили мої милі
Москаль розриває <...>.
Ех, якби-то,
Якби-то найшли те, що там схоронили, –
Не плакали б діти, мати не журилась.

У відомій книзі Григорія Грабовича «Поет як міфотворець» ідеться про міфологічну парадигму прихованого скарбу, України як могили, яку ще належить відшукати.

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» [2, с. 143].

У «Звенигорі» спостережено саме таку, чотиричленну, структуру побудови часу і простору. У фільмі є епізоди, що відбуваються приблизно в IX–XI ст., про дівчину Роксану, котра зрадила свій народ, покохала вождя завойовників, однак потому схаменулася й повстала. Помстою вождя стало

закляття Роксани й усіх скарбів, які й западають, на екрані, під землю (усе це подано в розповіді Діда, а в екранній пластиці – ніби крізь серпанок, крізь товщу часу, напіврозмити оптику).

Інші епізоди (з них, власне, і починається картина) належать до періоду Гайдамаччини, XVIII ст. Затим оповідь переходить до часів громадянської війни та 1920-х років, тобто сучасності. І, нарешті, у фільмі виникає образ майбутнього, яке має вигляд майже казковий і переможний – 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.

У Довженка справді в 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 й 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, с. 146].

Виходить, що в режисера, як і в Шевченка, є доволі цілісний проект майбутнього нації, і його концептуальні побудови належить сприймати у рамках того проекту. Частина критиків «Звенигори», як і наступного фільму Довженка, «Арсеналу» (1929), по суті, солідаризувались з прагненнями добути «викопний» образ України, проект її завтрашнього дня в минулому. Саме за це й висміювалися митцем, власне в тих же «Звенигорі» та «Арсеналі».

Водночас не варто забувати: Довженків погляд на Україну, її долю і її майбутнє значною мірою кореспондувався з більшовицькою утопією щодо близького настан-

ня «золотого віку». Більшовики, як відомо, прийшовши до влади в Росії, вирішили заодно ошчасливити все людство. Належало відмінити всі архаїчні структури життя й 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 книзі Грабовича йдеться, зокрема, про «міленаризм», який 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 в абсолютній більшості її проявів), здійсненим силами, які визначаються як надприродні [2, с. 160]. Риси міленарності та месіанського мислення, безсумнівно, присутні в поезії Шевченка. Де в чому це було похідним від ідей Кирило-Мефодіївського братства.

Скажімо, у «Книгах буття українського народу» один із чільників братства, Микола Костомаров, проголошував: «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 й Микола Хвильовий у своїй концепції Азійського ренесансу. 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. Веселії села» (Ісаія. Глава 35).

Міленарністю та месіанізмом позначене також мислення Довженка. Людина й народ у 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 всезагального буття. Хоча вже у «Звенигорі» бачимо, що за межі власне архаїчних міфологій вирватися вдається далеко не у всьому.

Один із заявлених мотивів – це подолання закляття-прокляття, яке лежить на Україні та українцях. Чим далі більше в наступних Довженкових фільмах цей мотив випрозорюватиметься, аби в «Щорсі» (1939) стати основним: люди знову заклинатимуть 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, це все той самий обряд, те саме шаманство, спершу нібито поставлене під сумнів. Так воно вже трапилося: 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 1940–1950-х роках 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.

Мрії поступово одержавлювалися, набували статусу державних програм. Аби на початку 1960-х, уже після смерті Довженка, черговий партійний з'їзд, устами його давнього співрозмовника Микити Хрущова, оголосив, що через двадцять літ «нинішнє покоління радянських людей житиме при комунізмі». Через 20 років з'ясувалось: результат трохи іншої якості, але теж достой-

ний – розвинутий соціалізм. Потім СРСР рухнув, і вже західні філософи проголосили настання кінця історії, виформування суспільства без видимих проблем, комфортного заледве не у всіх вимірах. І тільки нині, під виття путінських гармат і ракетних комплексів, з'ясувалось: не настає Золотий вік, і Золоті ворота у світлу будучину ніяк не постануть. І чи постануть ще коли-небудь, опісля всіх історичних катастроф?

Носії міфу, руйнівники міфу...

У «Звенигорі» є епізод, що відтворює обрядові дійства вечора на Івана Купала. Дівчата запалюють свічки й відправляють уплав водою. А нижче їх переймає Дід, котрий, виходить так, десакралізує дійство, позбавляє його – в очах глядачів – магії. Хоча самі учасники обряду, дівчата, сприймають те по-іншому – як знак долі. Подвійна авторська оптика...

Слідом за тим ми бачимо сон самого Діда. Йому ввижається Монах, якого ми вже бачили на початку фільму – він виходив із підземелля (привіт німецьким експресіоністам!) і грізно зависав над навколишнім світом. Страх міфологізованих і гіперболізованих містичних образів – ось що, напевно, це символізує. Дід не годен позбутися його, він є носієм міфу, але аж ніяк не руйнівником його.

Одначе є в нього двоє онуків – Павло (Лесь Подорожний) і Тиміш (Семен Свашенко). Перший вірить усьому, що розповідає Дід, другий вочевидь вільний від того. Прокинувшись, старий намагається закласти нечисту силу, з'яву якої щойно бачив уві сні: «Плюйте, хлопці, нечистий в хаті!». Павло слухняно виконує усі настанови, а Тимошу все те смішки – не вірить він ні в потойбічні сили, ні в можливість їх ритуального подолання.

А далі ідилічна картина патріархального життєвлаштування: жінки перуть білизну на річці, корови на водопої, поле, де наливається колос. Гармонія природи? Аж ні, у титрі читаємо: «Ось так би й жили, отак би

й росли, як хліб у полі, коли б...». Коли б не війна, історичний катаклізм. 1914 рік, проводи на війну – як провадження на той світ.

«Не одна мати, – читаємо титри, – заплакала по своєму сину – і в Україні, і в Німеччині...». Стилїстика української героїчної думи прозирає крізь ці рядки, стилїстика, яка ще не раз трапиться потім у Довженкових творах. Рушають на війну чоловіки (поміж них і Тиміш), і місткий метафоричний образ відтворить сутність трансформації: снопи в полі обертаються складанками рушниць.

Потому історії Діда з Павлом і Тимоша розгортаються паралельно. Дід продовжує шукати скарб і оберігати його від підступів цивілізації (поряд іде будівництво), а його онук-фронтовик перетворюється на свідомого борця проти війни й навіть влаштовує братання з германцями, за що його належало покарати смертною карою. За тим і прибуває на місце подій генерал. У цій ролі Микола Надемський (він же грає Діда). Перед нами розгортається блискуче поставлена пантоміма, де патентований генерал мав по-ляльковому недоладний вигляд.

Справді так – механічна завченість рухів проти живого, справжнього, концентрованого певною метою. Ветхий, архаїчний стариган-генерал і молодий, красивий, з потужною енергетикою георгіївський кавалер, який береться сам керувати своїм розстрілом. Звісно, що його товариші відмовляються стріляти, і генеральська плоть тут уже й зовсім виявляє свою лялькову ганчір'яність, простираючись ниць.

А далі Тиміш піде в Червону армію і зачне творити новий світ, а Павло разом з Дідом якийсь час ще продовжуватиме пошуки скарбу, а потім стане петлюрівцем, вояком армії УНР. Люди сходяться в смертельному двобої, і тут не до сантиментів.

Разом з тим підключаються й давні коди. Ось Тиміш відходить разом зі своїм загonom із села, його наздоганяє наречена Оксана, благаючи: «Лишайся, а коли ні, то убий». Слово тут володіє магічною силою, боєць

виймає пістоля, і ми бачимо, як надломилася тінь дівочої постаті. Ще від запорожців і їхньої ієрархії «предметів»: цінність жінки не співмірна з ціною, скажімо, люльки для куріння. Загубити люльку на полі бою було соромом страшним, а жінка... Жінка – то інший світ, що існує за межами кодексу богатирської честі.

Радянське кіно 1920-х взагалі на дух не приймало «психології» – як такий собі «шлак» історичного розвитку, як «інтершум», який заважає людині концентруватися на високій меті, що вже не «за горами». Побут, любовні переживання, сім'я і діти сприймалися як надокучливі супутники людського життя, яких краще позбутися. Тиміш і позбувається – ми бачимо його учнем робфаку, де ударно навчаються «абетці комунізму».

А ось Павло – той не заспокоюється і вже за кордоном заробляє гроші на боротьбу із большевизмом. Заробляє в доволі оригінальний спосіб. Прага, оголошено лекцію про становище в Україні. У фіналі обіцяно самогубство лектора – він мусить вистрелити собі у скроню. Загалом комедійний, цього разу вже всуціль сатиричний епізод. Буржуазна публіка, ясна річ, приходиться подивитися на трюк, і Павло довго водить її за ніс, провокуючи на шаленство. У фіналі Дід виштовхується онуком назустріч символу прогресу, поїзду, з бомбою в руках. Не вийшло, носії знання про світлу будучину забирають Діда із собою в майбутнє, і ми бачимо, як він смакує чай разом із поборниками «збільшовиченої ери».

Випробування міфу

Довженків міф України пройшов особливий випробування в роки Другої світової війни. Підсумком останньої стала руйнація України. Апокаліптична руйнація – так це виглядає в Довженкових текстах: у кіноповісті «Україна в огні», у Щоденникових записах. До того ж після історії із забороною кіноповісті митець потрапив в опалу; понад те, його фактично вигнано з України, забо-

ронено жити і працювати на Батьківщині. І хто був його Вергілієм у цім московському вигнанні?

«Шевченку було легше на засланні, – записує Довженко у своєму щоденнику. – До нього долітали птиці. Навколо мене пусто. Все вимерло, замовкло. Вся Україна. Невже я вмер уже? Невже мене нема?» (29 липня 1945 р.). У Довженка справді було відчуття, з яким помирав його батько в Києві, у німецькій окупації, – що все, Україна вмерла, шансів на воскресіння не лишилось: «Мій час – край загибелі мого народу» (6 листопада 1945 р.).

Змертвою вийшла Україна з пекла війни, не Отечественной, як потрактовувала радянська пропаганда, а Другої світової, пекельної у всіх її вимірах. Бо почалась вона, для України та українців, не в 1939-му і не 1941-му, а в 1932–1933-му, коли більшовицький режим пішов війною проти українців, коли голодоморним пекельним вогнем пропекли все українське тіло. Війна стала продовженням того пекла, і коли Довженко наважився, немов Данте, відтворити той пекельний вогонь («Україна в огні»), то був зупинений одним із творців того пекла, Сталіним.

Відтак уявляється, що більшість текстів, фільмових і літературних, створених Довженком у повоєнні роки, це намагання вийти з Пекла і увійти в Чистилище, себто в той міфічний простір, де перебувають душі людей, котрі покинули земний світ з Богом, однак ж потребують очищення від гріхів, учинених ними.

Очищення, катарсис – ось чого прагнуть люди, вийшовши з пекельного вогню, у якому жила Україна півтора десятиліття і в якому згоріло стільки душ і тіл. В одному зі щоденникових записів (6 листопада 1945 р.) Довженко констатує: упродовж 1930-х (себто років колективізації-індустріалізації і Голодомору) та років Другої світової війни Україна втратила щонайменше 20 мільйонів людей. Називаються навіть конкретніші цифри: «До війни, з початку Великої соціалістичної революції, вона втратила, крім

мільйонів загиблих в боях і засланнях політичних, ще 6 мільйонів од голоду в урожайний 1932 рік». А до настання нової «соціалістичної епохи» було ж по-іншому: Україна стояла «майже на першому місці в Європі по народженню, так вельми жаждали боги. Зараз вона важко, коли не смертельно, поранена. Таких утрат, замовчаних через жахливу свою правду, не знав і не знає ні один народ у світі. І жодна людина ще не сказала мені про сей історичний жах з плачем чи бодай би з сумом. Ні. Або мовчать, замовчують, або байдужі, або якимось всміхаються між іншим, щоб не подумав хто, що їм жалько, бо се було б “політично шкідливим”...».

І – вже цитоване: «Мій час – край загибелі мого народу. Як встати йому на своїх окригавлених ланах? Його сили підуть на обробіток землі, яку він прокляне як недолю свою, чи не прокляне, а плазуватиме на ній, як раб, челядник, хлібозаготівельник Європи».

Далі: «Що робиться в його культурі? Скільки знищено, розігнано, якими людьми обсажені заклади, де творяться культурні кадри? Стільки провінціалізму і тупої самозакоханості, асиміляторів і русификаторів! О другорядність, яка страшна сила в тобі! Сонце і небо, і земля, і квіти – ніщо не затулить і не висвітлить творчі неприглядності».

Довженків чотиричленний, у часових історичних вимірах, міф України, уже не мав майбутнього – на випаленій землі уже не проросте нічого. Таким було відчуття митця, його бачення майбутнього.

І фінальний розпачливий вигук Довженків: «О дике поле Європи!».

Дике поле, або ж Фронтир

Дике поле, як відомо, назва (ще середньовічна) нинішньої території України в її географічному наддніпрянському центрі та на схід від нього. Чим більше вона заселялась, тим меншою була площа того Поля. Утім, культурна неосвоєність частини українських земель на Півдні і Сході давала підстави вважати цю територію «дикою», «варварською».

Однак постає просте питання щодо ролі цієї території у формуванні національних культурних установок та стереотипів. У цьому сенсі винятково цікавою є відома теорія американського фронтира, запропонована ще в кінці XIX ст. Фредеріком Тернером. Він стверджував, що американське суспільство, такі його визначальні риси, як демократизм та індивідуалізм, були сформовані передовсім за рахунок відкритих просторів Дикого Заходу, постійної експансії європейських переселенців на захід. «Подібно й українська ідентичність зародилась на українському фронтірі, її символом стали місцеві козаки. Різниця полягала в тому, що український фронтір виник значно раніше й існував значно довше, а його присутність була постійним фактором дестабілізації» [3, с. 202]. Була і є досі одним із причинків геополітичних спекуляцій, прикладом чого є нинішня війна імперської росії проти України.

Довженкова «Звенигора» є, по суті, екранним утіленням міфу про фронтірну зону, оте саме Дике поле, де постійно відбувається переміщення людських спільнот різної модифікації. І де формуються різнотипні соціокультурні установки та власне національні характери, основним джерелом формування яких є українське козацтво (не випадково ж сам Довженко у своїх автобіографіях незмінно підкреслює походження свого роду від козаків).

Проблема фронтира постає і в чималій кількості фільмів Одеської кінофабрики ВУФКУ 1920-х років, адже коли й можна вказати в культурному образі Одеси «щось тривке, стає й незмінне, то це буде хіба що сталість метаморфоз, фронтірна неозначеність. Місто постійно змінюється, і в цьому, мабуть, криється його найбільша інтрига і таємниця» [5, с. 5]. Образком комедійно-

го осмислення таких змін є ранній фільм Довженка «Ягідка кохання».

У сучасному українському кіно є непоодинокі приклади осмислення фронтірної проблематики, передусім назву фільми «Вулкан» (2017) Романа Бондарчука і «Дике поле» (2018), за романом Сергія Жадана «Ворошиловград», режисера Ярослава Лодигіна. У першому випадку йдеться про український Південь, Херсонські степи, де є ще чимало диких, неокультурених зон, далеких від цивілізаційних стандартів. У фільмі Лодигіна – це Схід, драматично і травматично віддалений від української цивілізації.

У 1960-х ця проблематика так само поставала, тільки в інший спосіб. Класичний вже приклад – фільм «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова. «Забутих» – це означає, не в останню чергу, «диких». Так (незрідка) і сприймалися герої стрічки, карпатські гуцули, простими советськими глядачами. Відомий випадок, коли після показу картини виконавець головної ролі Іван Миколайчук мусив пояснювати публіці (яка обурювалась тим, що їй щось дике показують), що гуцульська культура є саме культурою, у якій змішалися язичеські та християнські компоненти. Параджановський фільм став важливим фактором освоєння вітчизняними інтелектуалами українського Заходу, який до того, у пропагандистській радянській парадигмі, справді скидався більше на Дикий Захід...

Так, бо ж не охоплений радянською цивілізацією... І от, той Захід зненацька рушив опановувати радянський простір, який виявляє в собі певне дикунство. Скінчилось 1991 роком, проголошенням незалежності, гаслом «Схід і Захід разом». Утім, не скінчилось, продовжилось нині введенням диких рашистських військ в Україну...

Історія триває.

Джерела та література

1. Гербурт-Йогансен А. Історія постановня фільму «Звенигора». Йогансен М. *Вибрані твори* / упоряд. Р. Мельників. Київ : Смолоскип, 2009.
2. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ : Критика, 1998.
3. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ : Портал, 2021.
4. Мельників Р. Людина з химерним ім'ям. Йогансен М. *Вибрані твори*. Київ : Смолоскип, 2001.
5. Поліщук Я. Фронтирна ідентичність: Одеса ХХ століття. Київ : Дух і літера, 2018.
6. Яновський Ю. Твори в п'яти томах. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1959. Т. 5.

References

1. HERBERT-JOHANSEN, A. The History of the Film "Zvenyhora". In: Mike JOHANSEN. *Selected Works*. Compiled by Rostyslav MELNYKIV. Kyiv: Torch, 2009, 768 pp. [in Ukrainian].
2. HRABOVYCH, Hryhorii. *The Poet as a Mythmaker. Semantics of Symbols in the Works of Taras Shevchenko*. Translated from English by Solomiia Pavlychko. Kyiv: Critique, 1998, 206 pp. [in Ukrainian].
3. HRYTSAK, Yaroslav. *Overcoming the Past: Global History of Ukraine*. Kyiv: Portal, 2021, 432 pp. [in Ukrainian].
4. MELNYKIV, Rostyslav. A Man with a Strange Name. In: Mike JOHANSEN. *Selected Works*. Kyiv: Torch, 2001 [in Ukrainian].
5. POLISHCHUK, Yaroslav. *Frontier Identity: Odesa of the 20th Century*. Kyiv: Spirit and Letter, 2018, 208 pp. [in Ukrainian].
6. YANOVSKYI, Yurii. *Works in Five Volumes*. Kyiv: State Publishing House of Fiction, 1959, vol. 5 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 14.05.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024