

Доній В. С.,
викладач кафедри культурології
Миколаївської філії

Київського національного університету культури і мистецтв

НАЦІЄЦЕНТРИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В КІНОПОВІСТІ О. ДОВЖЕНКА «ЗВЕНИГОРА»

Анотація. Статтю присвячено аналізу націєцентричних тенденцій у кіноповісті О. Довженка «Звенигора». У дослідженні акцентовано увагу на тому, що О. Довженко презентує більшовицькі ідеї на українському національному матеріалі, національній історії, етнографії, виразних національних образах тощо.

Ключові слова: націєцентризм, кіноповість, образ, інтерпретація, концепти національного.

Постановка проблеми. Для створення громадянського суспільства з новою якістю мислення необхідні переосмислення та піднесення свого культурного потенціалу. Самозбереження нації відбувається за умови збереження культури, духовності, мови й літератури народу. У цьому контексті пріоритетного значення набуває парадигма національного, адже протягом усього історичного періоду українці досить часто зазнавали значного імперського впливу особливо з боку Росії. Тому стрижневими в методологічних підходах стають національні концепти, які розглядаються у світлі постколоніальної теорії й дають змогу верифікувати тексти крізь призму розуміння національної самобутності українського народу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчий доробок О. Довженка став об'єктом досліджень О. Бабишкіна, Ю. Барабаша, С. Коби, В. Костенка, М. Куценка, С. Планинди, І. Семенчука, Д. Шлапака, опублікованих за часів радянського періоду. Новий науковий підхід подано в працях сучасних літературознавців: О. Безручка, І. Кошелівця, В. Марочко, Г. Магузи, Н. Медвідь, Н. Троша, М. Фока, які зосереджують увагу на проблемах національної психології, трансформації ментальності українського народу в кіноповістях і сценаріях О. Довженка.

Мета статті – відстежити націєцентричні елементи та специфіку їх відображення в кіноповісті О. Довженка «Звенигора».

Виклад основного матеріалу. Характерними рисами постколоніальної критики є не стільки боротьба з культурним імперіалізмом, скільки самовираження через сповідування постмодерної ідеології та поборення імперіалізму, його наслідків, утвердження на своїй землі культури власної нації, національної ідентичності. Щодо цього доречним є твердження індійського літературознавця А. Мукгерджі: «Культурна продукція витворюється відповідно до наших потреб, і ми маємо набагато більше потреб, окрім потреби постійного «пародіювання» імперіалістів» [7, с. 563].

Постколоніальна критика спрямована на колоніальний чи імперський дискурс, що пропагує ідеї на кшталт «імперія – осередок культури», добровільне приєднання колоній, непримусова асиміляція колонізованого населення шляхом «вищості» імперської мови й культури. Дискримінація колонізованого суспільства виявляється в різноманітних формах, зокрема етноциді та лінгвоциді, що призводять до тотального знищення.

Україна разом з іншими пострадянськими країнами пережила колоніальний період епохи за умов тоталітарної комуністичної системи, яка повністю володарювала у сфері культури. М. Рябчук зазначає, що українська культура «як культура меншини в начебто власній і начебто суверенній країні, фатально маргіналізована чужим дискурсивним полем та домінантними імперсько-креольськими інституціями» [8]. Це стосується й літературознавства, оскільки актуальними вважалися революційна (жовтневий переворот 1917 р.), партійна (образ більшовика) і виробнича («ударна праця» в заводських цехах і на колгоспних ланах) тематика тощо.

Зокрема, українська постколоніальна критика ґрунтується на концепції національно-екзистенціальної методології. Ключовими концептами в постколоніальному дискурсі українського літературознавства стають поняття: «національна ідентичність», «національна ідея», «національне мистецтво», «національне буття», «національна естетика», «національна культура», «національне відродження», «національна свідомість», «національна тотожність», «національна ментальність», «національна історія» тощо.

Вагомими в цій царині є наукові дослідження П. Іванишина. Національний імператив, на думку вченого, є основним системотвірним чинником націєцентричного мислення. Характерною особливістю націєцентричного напрямку є «врахування взаємопереплетеності долі народу та його літератури, що передбачало усвідомлення фатальних небезпек в часи колоніального минулого» [2, с. 32].

Пізнання сутності народу відбувається шляхом аналізу ціннісних орієнтирів, у яких відображаються його характер, ідеали, традиції. Головною цінністю будь-якого суспільства є людина. Тому питома вага розвитку спільноти, суспільства, народу належить особистості. Проте за тоталітарної системи роль і значення людини як особистості з власними думками і світоглядом нівелюється, перетворюючи її у гвинтик, що є тільки дрібною деталлю великого механізму.

Слово О. Довженка по праву можна назвати «мовним знаком національної культури», втіленням національної ідеї, яскравим прикладом жертвовності заради ідеалу. Уже в перших своїх серйозних кінокартинах «Звенигора», «Земля» О. Довженко проявляє свідому громадянську позицію, глибоко національну спрямованість власного світогляду.

Вихід на екран фільму «Звенигора» (1928) став знаковою подією в радянському кіномистецтві, адже О. Довженко представив нове кіно з рисами європейського авангарду. Щодо цього Лариса Брюховецька доречно зазначає: «Його «Звенигора» – це абсолютно нова якість кіно: у ній закладена стратегія радянського кіно чи не на всі наступні роки його існування. Цей фільм виконав дві місії: перша – здійснив спробу оволо-

діти історичним часом, друга – максимально правдиво передав кипіння сучасності з її війнами, ідеологічними й класовими протистояннями, трудовими буднями» [1, с. 5]. І, справді, митцеві вдалося відтворити основні віхи історії українського народу, показати його скорб – його самотність, проте зреалізувати свої творчі задуми в контексті радянських інтенцій.

О. Довженко, за словами Світлани Коби, втілює свою мрію про «національне кіно, наближене до народного мистецтва» [3, с. 47]. Переробивши на дев'яносто відсотків сценарій М. Йогансена та Ю. Тютюнника, прибравши «чортовиння», режисер за 100 днів відзняв фільм. «Картину я не зробив, а проспівав, як птах» [3, с. 49], – зауважував сам автор.

Фільм «Звенигора» здобув визнання як у кіноспільноті, так і серед широкої глядацької аудиторії, незважаючи на складність подій і сюжетів, метафоричність, узагальненість, «всі сходилися на тому, що фільм був високомистецьким твором, який здобув право вважатися початком української кінематографії» [5, с. 15]. О. Довженко отримав схвальні відгуки знаних радянських режисерів В. Пудовкіна, С. Ейзенштейна, письменника О. Фадєєва, артиста А. Бучми, радянська періодика (газети «Комсомольская правда», «Вечерняя Москва», «Вечерний Киев», «Пролетарська правда», журнал «Кино» тощо) рясніла публікаціями про народження нового майстра і нового кіно. Закордонні критики також позитивно рецензували роботу українського режисера, зокрема Л. Муссінак, Ш. Леже, Е. Гревіль, Ж. Оріоль, М. Барі, Дж. Кларк та інші. Картина демонструвалася не лише в Радянському Союзі, а й у Франції, Чехословаччині, Швейцарії, Бельгії, Нідерландах, Англії, США та Канаді.

Оригінальністю творчого підходу відзначалася робота О. Довженка, що стала «прейскурантом» творчих можливостей режисера. Новаторством стала успішна спроба поєднати минувшину із сучасністю, передати всю красу української природи, яку так тонко відчував О. Довженко. Зображення історичних подій вирізняється цікавою стилізацією, метафоричністю та узагальненістю, проте має глибокий філософський підтекст. Використання легенд, казкових елементів, символізм художніх образів надають мистецькому твору особливого романтичного відтінку, ліричного звучання. Звернення до глибин народного життя, етнографії також указує на національні джерела, які надихали режисера на створення фільму. Довженківську «Звенигору» називали «Одіссеєю українського народу від варягів до сьогодні – його життям й боротьбою, минулим, сучасним й майбутнім» [9, с. 51]. Сучасник О. Довженка В. Хмурий у рецензії до фільму підкреслив: «Звенигора» – геній і безумство того народу, що віки шукав незанихтаних скорбів, а незчисленні скорби носив у собі самі, що все життя любив волю і все життя був рабом, що боровся за волю і здобув її. Народ той – український, а воля його – Жовтнева революція» [9, с. 51]. Достеменно точно і яскраво охарактеризовано критиком, але наслідки революції суперечать тому, що воля українців полягала саме в цьому понятті.

Закцентував увагу на використанні національного матеріалу, виразних національних образів і піднесенні соціального змісту й інтернаціонального пафосу журналіст і літератор, член компартії США Джордж Кларк. Проте в його статті зазначалося про вплив комуністичної партії на культурне відродження поневолених народів, про те, що лише пролетаріат може створити культурні цінності з усевітнім значенням.

Поряд із міфологізованими картинами української історії особливої ваги набувала тогочасна дійсність: селянські буд-

ні, розбудова України, марші піонерів, фізкультурників тощо. Ідеї революційного оновлення, Україна індустріальна, втілення мрії пролетаріату, віра у світле майбутнє надавали картині могутнього ідеологічного значення. Досліджуючи життєдіяльність О. Довженка в складну добу тоталітаризму, І. Кошелівцев говорить про психологічний конфлікт митця – «конфлікт між почуттям національного обов'язку і комуністичною утопією, конфлікт, у якому гинули...» [5, с. 14]. Науковець зараховує О. Довженка до тих, хто були «вражені комуністичною ідеологією, та більшовиками не були, але вірність заповітам Леніна сповідували» [5, с. 14].

Головним образом «Звенигори» став персонаж Діда, який алегорично відображав образ народу в пошуках скорбу, щастя. У радянській критиці щастям уважалася індустріалізована Україна, проте, зважаючи на духовно-моральні цінності О. Довженка, його національну свідомість, можемо говорити про більш вагомe значення так званого скорбу. Погоджуємося з Л. Брюховецькою, що «той скорб увібрав у себе духовний спадок минулих поколінь, славного козацтва, що боролось за волю й незалежність України» [1, с. 10]. Тож образ невмирущого вічного Діда, дійсно, є втіленням образу українського народу, який береже свої національні традиції за різних обставин та історичних умов, відображаючи такі риси української ментальності, як традиційність, простодушність, хитруватість, цілеспрямованість. «Символічний дід, який вороже ставиться до всього нового, змальований в сценарії як носій мертвотної старовини та своєрідної «дідівської» правди. Він хоче добути ті зачаровані казкові скорби, а том, як і «скупий лицар» від усіх береже Звенигору, де начебто сховане «добро народне» [4, с. 23], – так характеризує головний персонаж І. Корнієнко. Дослідник убачає ідеологічну помилку сценарію у спробі О. Довженка довести, що старий і немичний дід не є небезпечним, «помирить те, чого ніколи не можна помирить, зробити своїм наскрізь чуже» [4, с. 24], знайти місце для того, що відживає. У такий спосіб спостерігається саме імперська літературна інтерпретація. Використовуючи постколоніальну літературно-інтерпретаційну модель, нині можемо говорити про явище мімікрії в художньому тексті.

В. Марочко, переосмислюючи Довженківську кінокартину із застосуванням нових методологічних підходів, роздумуючи над болючим питанням митця і влади, переконаний: «Звенигора» не була результатом соціального замовлення. Вона визрівала в душі художника, непокоїла його ночами, зійшла дуже швидко та яскраво на кіномистецькому небосхилі, приспавши навіть пильність жерців ідеологічного олімпу, що мали стежити за «політичною чистотою» мистецтва» [6, с. 86].

Глибоким символізмом відзначаються епізоди про пошук скорбу, що постійно зникає, коли його знаходять, бо багатство та велич народу не можна відібрати чи вкрати, ці скорби віками залишаються у своїх творців і передаються з покоління в покоління.

Для посилення антитези «старе – нове», «власне – спільне», «революційне – контрреволюційне», «капіталістичне – соціалістичне» режисер уводить образи онуків Діда – Павла й Тимоша, які опиняються по різні сторони барикад у своїх ідеологічних переконаннях. Невипадково старший онук Павло як той, хто був спершу, символ коріння, має контрреволюційні погляди, служить панам. Павла зображено безвольним, мрійливим, боязким. Проте, чи надають ці риси лише негативної характеристики персонажу, однозначно сказати не можна.

Адже, наприклад, ліризм завжди був притаманний чутливій українській душі, а небажання змін можна розглядати як збереження зв'язку з минулим тощо.

Активний, готовий до змін революційно налаштований менший онук Тиміш разом із Дідом теж шукає скарб. Але Тиміш є уособленням перемоги повсталого народу, безстрашності й героїзму, сповнений прагнення до нового, світлого майбутнього, стає більшовиком.

У картині знайомство з онуками починається одночасно, і відразу глядачеві стає зрозумілою образна характеристика персонажів через їхню поведінку. Павло пускає бульки, а Тиміш зайнятий справою. Ставлення влади і народу до релігії відображається в діалозі Діда й онуків. Дід закликає хлопців хреститися, щоб прогнати нечистого з хати, Павло одразу виконує Дідов наказ. У цьому вбачається глибока релігійність і віра в Бога українців як ментальна риса, що передається крізь віки. На противагу йому, Тиміш не кидає свого діла, а лише іронічно посміхається, що відображає ставлення радянської людини до релігії, її атеїстичні погляди. Він жорсткий у своїх принципах і ніяк не реагує на Дідов наказ. Протягом усієї кінопоєми зображується братерська різноманітність.

Великої смислової ваги набуває поїзд, що мчить у майбутнє. Закономірно, що Павло як уособлення старого і сталого, підбурює Діда зупинити потяг, яким керує більшовик Тиміш. Логічно, що Дід розуміє, на чий бік треба пристати, і мчить у світле майбутнє разом з активним та енергійним онуком. Проте саме образ Діда і є тим міцним, нерозривним зв'язком, який поєднує минуле і майбутнє.

Висновки. Сучасне критичне осмислення художнього твору відбувається крізь призму нового, неідеологізованого й незаангажованого, і стає зрозумілим прагнення митця показати на тлі великих більшовицьких ідей власне сутність українського народу з такими характерними рисами, як волелюбність, прагнення до боротьби, вміння зберігати свій «скарб» тощо. Особливо вагомим значення набуває звернення О. Довженко до глибин народного життя, етнографії, національної історії, національних образів під час зображення тогочасної української дійсності в контексті радянських ідеологічних інтенцій.

Література:

1. Брюховецька Л. «Звенигора»: оволодіння історичним. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 61. С. 3–19.
2. Іванишин П. Українське літературознавство постколоніального періоду. Київ: ВЦ «Академія», 2014. 190 с.
3. Коба С. Олександр Довженко. Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1979. 195 с.
4. Корнієнко І. Олександр Довженко. Київ: Наукова думка, 1978. 107 с.
5. Кошелівець І. Про затемнені місця в біографії О. Довженка. *Дніпро*. 1994. № 9–10. С. 2–26.
6. Марочко В. Зачарований Десною: історичний портрет Олександра Довженка. Київ: КМ акад., 2006. 285 с.
7. Мукгерджі А. Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 562–563.
8. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. Київ: К.І.С., 2011. 240 с.
9. Хмурій В. «Звенигора», «Арсенал». *Дніпро*. 1994. № 9–10. С. 51–56.

Доний В. С. Нациоцентричные тенденции в киноповести А. Довженко «Звенигора»

Аннотация. Статья посвящена анализу нациоцентричных тенденций в киноповести А. Довженко «Звенигора». В исследовании акцентировано внимание на том, что А. Довженко презентует большевистские идеи на украинском национальном материале, национальной истории, этнографии, выразительных национальных образах.

Ключевые слова: нациоцентризм, киноповесть, образ, интерпретация, концепты национального.

Donii V. Nationally Oriented Tendencies in Film story “Zvenyhora” by O. Dovzhenko

Summary. The article deals with nationally oriented tendencies in film story “Zvenyhora”. The attention has been accented on using Ukrainian national history, ethnography, expressive national characters in the presentation of bolshevist's ideas by O. Dovzhenko.

Key words: national orientation, film story, character, interpretation, concepts national.