

АВТОРСЬКИЙ МІФ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА У «ЗАЧАРОВАНІЙ ДЕСНІ»

Ірина Констанкевич

Кандидат філологічних наук, доцент, докторант, кафедра української літератури,
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,
43025 м. Луцьк просп. Волі, 13, e-mail: filol_ul@mail.ru

UDC: 821.161.2 – 3.09:165.191

ABSTRACT

In the article «opening» of Oleksandr Dovzhenko's author myth is analyzed on the basis of works, which form the autobiographical discourse of the writer. One can reveal special author philosophy and poetics by reading them in the context of modernistic tendencies. The question of legitimacy of mythopoetics for the autobiographical work is analyzed.

Key words: author myth, mythologeme, timespace, autobiographical narrative

У статті аналізується розгортання авторського міфу О. Довженка на матеріалі творів, які формують автобіографічний дискурс письменника. Відчитування їх у контексті модерністських тенденцій дозволяє виявити особливу авторську філософію та поетику. порушується питання легітимності міфопоетики для автобіографічного твору.

Ключові слова: авторський міф, міфологема, часопростір, автобіографічний наратив

В статье анализируется становление авторского мифа О.Довженка на материале сочинений, которые формируют автобиографический дискурс писателя. Прослеживание их в контексте модернистических тенденций позволяет выявить особенную авторскую философию и поэтику. Рассматривается вопрос о легитимности мифопоэтики для автобиографического произведения.

Ключевые слова: авторський міф, міфологема, пространствотремя, автобіографічний наратив

Авторський міф здебільшого розуміють як створення нового сюжету за законами і зразками класичних міфів, з використанням міфопоетичних образів, тропів, специфічних мовних засобів. Міфологізм став одною з прикметних рис європейського модернізму, особливо у міжвоєнне двадцятиріччя.

Криза позитивізму та недовіра до реалістичних конвенцій спричинили пошук нових ідей і форм. Руйнування ціннісних ієрархій (зокрема і в авангарді), ціннісний хаос посилювали прагнення знайти тривкі основоположні істини й традиції. Інтерес до міфологічної образності пов'язаний на початку ХХ століття ще й з популярністю психоаналізу з його зосередженістю на підсвідомому й досвідомому, на архетипних образах і уявленнях. (Самого Зигмунда Фрейда іноді називають одним із творців модерністського неоміфологізму). Про авторський міф найчастіше говорили у зв'язку з розвитком романного жанру (зокрема інтелектуального, філософського роману). Перш за все згадують «Улісс» Дж. Джойса, «Чарівничу гору» та «Йосипа і його братів» Т. Манна, прозу Ф. Кафки, Д. Г. Лоуренса. Неоміфологізм став також важливою рисою французької філософської драми (Ж. Ануй, Ж.-П. Сартр), визначив стильову еволюцію багатьох найвизначніших поетів європейського модернізму (до прикладу, Т. С. Еліота).

Модерністський неоміфологізм виявляється через вироблення нової поетики. «Неоміфологізм» у мистецтві ХХ ст. виробив і свою, багато в чому новаторську поетику – результат впливу як самої структури обряду та міфу, так і сучасних етнологічних і фолькло-

ристичних теорій. В основі її лежить циклічна концепція світу, «вічне повернення» (Ніцше). У світі вічних повернень у будь-якому явищі сучасності просвічують його колишні й майбутні інкарнації» [7].

Міфологізм як течію в українському модернізмі частіше аналізували дослідники поезії. Володимир Моренець вирізняє кілька типів «поетичних міфів», що ними «повниться вся краща довоєнна українська поезія (Є.Плужника, В. Свідзинського, всієї еміграційної гілки)» [4]. У прозі неоміфологічні тенденції охочіше визначали уже щодо шістдесятих та сімдесятих років, зокрема химерного роману.

Усі ці ширші теоретичні та історико-літературні завваги потрібні нам для ствердження тези про недостатнє наголошення у творчості Олександра Довженка авторського міфу з його особливою філософією та поетикою. «Зачарована Десна» закорінена не лише в національно-культурні глибини, не лише в фольклорні джерела; її поетику важливо відчитувати у контексті модерністських тенденцій, зокрема модерністських моделей авторського міфу. Варто додати, що Довженків концепт авторського міфу ґрунтується ще й у експресіоністській поетиці, адже німецькі експресіоністи зазнали потужного впливу неоміфологізму.

Сама біографія автора реконструюється в кіноповісті у згоді з логікою розвитку християнського міфу. Вводиться набір ключових міфологем, так що герой послідовно виступає у ролі творця «добрих діл», рятівника, захисника, речника справедливості, зрештою, носія культурної пам'яті. Художній час твору – це якраз міфологічний час, початок часів, коли, за визначенням, усе було не так, як тепер. Те, що відбулося спервовіку, має знов і знов відтворюватися, зокрема і в спогадах, хоча колишня повнота видається недосяжною. «Нема тепер уже таких річок, як ти була колись, Десно, нема. Нема ні таємниць на річках, ні спокою. Ясно скрізь. Нема ні бога, ані чорта, і жаль мене чомусь бере, що вже нема в річках русалок і водяних-мірошників нема» [3, 80]. У спогадах діда така апеляція до минулого й сам принцип спогадання первісного ідеального світопорядку зазнають іронічного зниження, навіть перевертання. Колись і річки були глибші, й риба більша, і комарі зліші – батько заспокоює запечалену дитину, що дідові вірити не треба, ото хіба на комарах він, колишній чумак, добре знається. Означено календарний ритм природних змін, у згоді з якими живе знов-таки міфологічна родова спільнота, відтворюючись у зміні поколінь. Природна смерть (баби Марусини у «Зачарованій Десні», діда у «Землі») не трагедізується, вона вписана в ланцюг необхідних змін.

Міфологізується і художній простір. Скажімо, хату представлено як феномен неруко-творний, вона, переконаний оповідач, одного разу виросла із землі у згоді з тими самими законами, що й дерева, трави, вся багатюща зелень довкола. «Хто й коли збудував нашу хату, які майстри – невідомо. Здавалось нам, ніби її зовсім ніхто й не будував, а виросла вона сама, як печериця, між грушею і погребом і схожа була також на стареньку білу печерицю» [3, 42]. Картина «врослої в землю» (чи, навпаки, пророслої з землі) убогої хати не збігається зі свідченнями мемуаристів. Як згадував один із близьких сусідів, «коли став господарювати Петро, син Семена, прикупили трохи землі, посадили сад. Всю садибу обгородили високим тином, поставили нові ворота, переробили хату, в якій замість земляної долівки послали підлогу з соснових дощок» [5].

У творах Олександра Довженка пам'ять здебільшого пов'язана якраз із певним простором, вписана – чи вкарбована! – у нього. Згадати – це повернутися на місце, де відбувалися події. Зосередженість на просторових вимірах спогаду і сприймання помітна навіть у самих назвах багатьох кіноповістей і фільмів. «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Аероград», «Зачарована Десна» – це поняття просторові. Меморіальним простором представлено найперш родинне гніздо, зачаровану спогадом Десну та її береги. До речі, «Поема про море», можливо, принаймні почасти тому й не сягнула рівня кращих Довженкових творів, що в ній ішлося про простір, з якого витіснено пам'ять, витіснено вимір минулого часу. З численних щоденникових роздумів знаємо, що авторові це боліло, він вносив чимало пропозицій щодо увічнення історії тих земель, яким судилося стати морським дном. Ішлося й про пам'ятник Богданові Хмельницькому, й про меморіальні списки на стінах шлюзів греблі тощо.

У спогадах про сосницьке дитинство можна виокремити майже ідилічний часопростір. «Зачарована Десна» тому й «випала» із соцреалістичного контексту, тому й стала у мистецькому сенсі найвищим досягненням Олександра Довженка повоєнних років, що на її

сторінках представлено – за винятком лише кількох епізодів – світ поза ширшим соціальним контекстом, родинний космос, побачений очима дитини. Тут усе перебуває в бездоганній гармонії літнього квітучого зеленого світу: «До чого ж гарно й весело було в нашому городі! Ото як вийти з сіней та подивитись навколо – геть чисто все зелене та буйне. А сад було як зацвіте весною! А що робилось на початку літа – огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободи, укропу, моркви! Чого тільки не насадить наша невгамовна мати. /.../ Город до того переповнявся рослинами, що десь серед літа вони вже не вміщалися в ньому. Вони лізли одна на одну, переплітались, душилися, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин, а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю» [3, 36]. Райський сад, де хлопчик чувається «маленьким ангелом» [3, 41], міфологізований часопростір, у якому свої мудреці й навіть боги. «Дід дуже схожий на бога» [3, 37], він умів розмовляти «з кіньми, з телятами, з травами, з старою грушею і дубом – з усім живим, що росло і рухалось навколо» [3, 38]. «Образ святого Миколая також був схожий на діда», «святий Федосій більше скидався на батька» [3, 37] – християнські та язичницькі вірування мирно співіснують у народному світогляді.

Усе відбувається у згоді з природними ритмами, і дитині цей світ дорогий у найдрібніших його щоденних виявах. «Любив я, коли хтось на дорозі вночі, незнайомий, проходячи повз нас, казав «Драстуйте». І любив, коли дід одказував «Дай Бог здрастувать». Любив, коли скидалась велика риба в озері чи в Десні на заході сонця. Любив, їдучи на возі з луку, дивитися, лежачи. На зоряне небо. Любив засинати на возі і любив, коли віз спинявся коло хати в дворі і мене переносили, сонного, в хату. Любив скрип коліс під важкими возами в жнива. Любив пташиний щибет у саду і в полі. Ластівок любив у клуні, деркачів – у лузі. Любив плескіт води весняної» [3, 49].

Людині не дано прожити у святості – момент гіркого відкриття цієї істини один з найдраматичніших у сюжеті кіноповісті. До якогось часу маленький Сашко зоставався єдиним у родині претендентом на місце в райському затишку. У «Зачарованій Десні» дуже добре показано значення релігійної свідомості та релігійних практик у регламентованому церковним календарем селянському побутуванні. Куплена на ярмарку картина страшного суду служила наочним посібником, «чимось на зразок виставки чи преїскуранта кар за гріхи» [3, 43]. (Преїскурант, до речі, одразу ж змушує згадати «Енеїду» Івана Котляревського, Енеєва мандрівка в пекло у супроводі кумської Сівіллі стала, ймовірно, одним із претекстів для модерного автора). Попри те, що повсякчасні бабині прокльони й не дозволяли ніби правнукам навіть думати про спокуту, прощення й відпущення не аж так і тяжких їхніх гріхів у столоченому тютюні, на городі або в саду, де спокусилися кислим зеленим яблуком, усе ж завжди зоставалася надія і на материні молитви, і на власні зусилля «для поновлення святості» [3, 45]. Висварений бабою Марусиною за щойно необачно зірвану нездрілу моркву, Сашко переживає велику дитячу драму: «А в малині лежав повержений з небес маленький ангел і плакав без сліз. З безхмарного блакитного неба якось несподівано упав він на землю і поламав свої тоненькі крила коло моркви. Це був я. Причаївшись у малині за смородиною, я слухав бабиних молитов, як заворожений» [3, 41].

Сумовита іронія, якою забарвлена уся ця оповідь про неунікненність гріхів і пристрасне жадання недосяжного ідеалу святості, стосується не лише дитячих переживань. Довженкові щоденники, спогади про нього дають змогу відреставрувати дуже важливий біографічний сюжет, який до того ж має значення для осмислення інтелектуально-духовних шукань усього покоління, яке прийшло в літературу в перші пореволюційні роки. Згаданий вище «повержений ангел» захотів, у невимовному розпачі, померти, тяжко наплакався, а далі «от тоді-то вперше в житті і вирішив я творити добрі діла» [3, 46]. Це «вперше в житті» далі відсилає читача до твердження, що, попри все, попри жорстокість «суду людського», «одні тільки бажання творити добрі діла й zostались при мені на все життя» [3, 51]. Січнем 1946 року, якраз у час роботи над «Зачарованою Десною», датовано в Довженковому щоденнику запис про «облуду» ідеалу боголюдности. «Я почав молитися богу. Я не молився йому тридцять сім років, майже не згадував його. Я його одкинув. Я сам був бог, богочоловік. Зараз я постиг невелику краплину своєї облуди. Ні, не той я, за якого при-<й>мав себе. Коли посивіла моя голова, і вщухли пристрасті, і день повечорів, і пройдено, здавалося, такий великий шлях, тепер на самоті отут в пустині кинутий людьми, відчув до глибини душі своєї, що «слаб і немошен є чоловік, і все життя людське скорбнеє»» [2]. Атеїстичне зречення, отже, можна датувати 1909 роком, пояснювати юнацьким

максималізмом, підлітковим бунтом. Це характерна для початку ХХ століття прага потвердити віру розумом, прийти до Бога через рацію, більше того, взяти на себе, боголюдину, певні його функції, виправити описки й помилки Творця. І якраз у сорокові роки, після воєнної катастрофи, багато мислителів переоцінюють ніцшеанські цінності раннього європейського модернізму, ставлять під сумнів ідею людської богорівності. Довженкові роздуми змушують тут згадати його літературного ровесника Віктора Петрова-Домонтовича. «Сорокові роки, – відзначала Віра Агеева, – були для Віктора Петрова періодом синтезу, болісного пошуку ґрунту, абсолюту, безвідносної істини. Аналітик, котрий завжди любив і вмів із блиском демістифікувати найнезаперечніші теорії й твердження, проникливий діагност безґрунтяства як основної філософської й психологічної проблеми сучасної людини, естет, що вмів насолоджуватися мінливою миттю прекрасного, навіть не прагнучи її зупинити, – у своїх зрілих світоглядних шуканнях він тепер приходив до ідеї Абсолюту, до необхідності віднайти засади релігійного досвіду. Переживання трансцендентного ускладнюється для модерного інтелектуала тим, що він хоче примирити віру і розум, релігію й науку, підтвердити першу другою, а відтак раціонально довести існування Творця чи знайти його сліди у самому творінні» [1]. Невідомо, чи Довженко прочитав у роки війни опублікований у харківському «Українському засіві» роман Домонтовича «Без ґрунту», де мотив кризи релігійної свідомості надзвичайно важливий, швидше за все тут суттєві не так імовірні впливи, як спільне інтелектуальне підсоння, духовні пошуки, закорінені в осмислення трагічного передвоєнного та воєнного досвіду.

Довженкові герої також не раз заперечували релігію, бунтуючи або утверджуючи вищість творчого духу боголюдини, і в щоденнику письменник наполягає на автобіографічності цих мотивів. Виразний паралелізм епізодів богоборчого бунту бачимо у «Зачарованій Десні», де розповідь маркована як автобіографічна, та в кіноповісті (і фільмі) «Земля». Про смерть своїх чотирьох братів Олександр Довженко згадує і в щоденнику, і в «Зачарованій Десні». Коли діти «померли від пошесті зразу всі в один день», батько у «великім розпачі прокляв /.../ ім'я боже, і бог мусив мовчати. /.../ Попа він вигнав геть із двору і заявив, що сам буде ховать дітей своїх» [3, 52]. (Водночас слід мати на увазі, що йдеться про миттєвий емоційний порив, адже коли вірити свідченням інформаторів, опублікованим у матеріалах слідчої справи-формуляру Олександра Довженка, його батько був активним організатором української автокефальної церкви в Сосниці, «проводячи серед односельчан агітаційну роботу по втягуванню їх в автокефальний рух» [6]). У «Землі» Опанас Трубенко (його грав згаданий у цитованому щоденниковому уривку Степан Шкурат) після вбивства сина приходив до священника, аби ствердити, що Бога немає. «Нема тобто абсолютно... – сказав Опанас тихо, але й цього було досить, щоб заповнити громом дім священника. – Бо коли б він був хоч де-небудь, нехай не всемогутній і не зовсім благий, припустимо, навіть поганенький і не дуже розумний від старості літ... навіть такий не міг би допустити наглої загибелі мого сина» [3, 131]. (Подібне опобутовлення Бога, який втрачає велич і владність, – важливий мотив п'єси Миколи Куліша «Народний Малахій»; тільки що людина, котра взяла на себе функції Всевишнього, виявляється жалюгідною і божеволіє (тобто, дослівно, етимологічно, опиняється таки у божій волі). І лише на схилі віку, по великих воєнних стражданнях і втратах, «став я думати, що страшно і убого на світі, коли його нема, як от сей час наприклад» [2]).

Міфопоетика визначає не лише хронотоп, але й способи характеристики персонажів автобіографічної оповіді. Діда порівняно з богом, вечорами він слухав молитов, як здавалося, самому собі. Батька представлено символічним Сіячем – навіть, зі старослов'янською урочистістю, – Сіятелем, великим трудівником і годувальником, що все життя ненастанно виконує предковичні хліборобські обов'язки. «З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів, – він годивсь на все. Багато наробив він хліба, багатьох нагодував, урятував од води, багато землі переорав, поки не звільнився від свого смутку» [3, 53]. Як і завжди в «Зачарованій Десні», вплив соціуму профанує, оскверняє первісну сакральну досконалість. Ось і в портретуванні батька наголошено контраст природної краси, порівнянної з античною скульптурою, із принизливо негарним одягом. Якраз батько, подібний до апостола, і виступає центром бездоганно впорядкованого селянського світу. Романтична ґлорифікація, поза всім іншим, може пояснюватися ще й тим, що кіноповість писалася по свіжій втраті; Довженків батько помер в окупованому Києві, і зі щоденника довідуємося про глибоке невтишиме почуття синівської вини, адже на-

віть могили не можна було знайти. Образ може корегуватися щоденниковим записом, який фіксує побутову реальність: «Далекі літа дитячі виривають з тьми часу, і багато дечого з'ясовується в справжній своїй суті – і батьківські запої, і лайки, і бійки, і п'янський увесь отой нелад, ота відсутність святої тиші, що позначила нашу хату, і смуток, і темне відьомство, і прокльони дітей, і много іншого зла, яким мов притавровані були мої батьки і дід» [2]. Ці дві характеристики належать різним стильовим системам, попри те, що в обох випадках ідеться про автобіографічні жанри.

Сюжетна історія оповідача Сашка – це історія гріха й сакрального очищення, вивіщення героя над профаним світом через пам'ять і письмо, спогад і творчість. Маленький грішник втрачає ангельську безневинність, зірвавши на грядці недозрілу моркву. Проклятий бабою, переживає жакливу внутрішню драму. Але доля посилає і шанси стати героєм, рятувальником, творити, як мріє оповідач. Добрі діла. Після сцени гріхопадіння дуже важливою в автобіографічному сюжеті стає сцена повені і Сашкової участі в рятувальній операції. Подія відбувається на Великдень, тобто сама часова локалізація додатково її сакралізує. А фінал – це очищення й уславлення героя тепер уже в різдвяному дійстві. Передноворічна колядка переносить у інший часопростір: «світ став одразу такий урочистий», коли дівочі голоси, «ніби линучи в безмежну далечинь часу, на сімсот, може, літ [3, 77], виспівували дитині щасливе майбутнє, долучаючись до енергії легендарних історичних сюжетів, нагадуючи про славу й звитягу предків, ніби наділяючи нею в маленького господаря хати. Йшлося про подоланих турків і татарву, про сизих орлів і королівну з-за Дунаю. Всі скарги стануть приступними і явними, тільки не треба продавати яблукатого коня Богом даного таланту фантазувати й бачити красу там, де не бачать її інші. Притча, неймовірно актуальна для покоління сорокових – п'ятдесятих, для перших читачів «Зачарованої Десни».

Порівнюючи автобіографічний нарратив кіноповісті із фікційними текстами, вирізняємо повторювані мотиви й деталі, що переходять, варіюючись, із твору в твір. Постає питання про сутнісне розмежування текстів, задекларованих, з одного боку, автобіографічними, а з іншого, фікційними, при тому, що в них наявні ідентичні епізоди й сцени. З'являється проблема легітимності міфопоетики для автобіографічного твору, від якого читач ніби вправі очікувати фактів, описів реального життя, врешті, відсутності вимислу. «Зачарована Десна», як показує зіставлення зі щоденником та спогадами про Олександра Довженка, фіксує не конкретику реальних подій, не хронологію дорослішання персонажа – дитини, а насамперед настрої, психологічну атмосферу, процеси формування ціннісних пріоритетів особистості, світоглядних, зокрема й естетичних, засад. Це автобіографія митця, і про те, якою дійсністю постає саме очима майбутнього художника, про принципи відбору деталей, з яких вибудовується естетизована, поетична картина світу, – з кіноповісті Олександра Довженка можна дізнатися дуже багато.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. – К. – Факт. – 2006. – С.335.
2. Довженко А. Дневниковые записи. Щоденникові записи. 1939-1956. – Харків. – Фоліо. – 2013. – С.397.
3. Довженко О. Твори в п'яти томах. – К. – Дніпро. – 1983. – Т.1. – с.439.
4. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К. – Видавництво Соломії Павличко «Основи». – 2002. – С.294.
5. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. – К. – Дніпро. – 1973. – С.125.
6. Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ. – Дніпро. – 1995. – №9-10. – С.33.
7. Ю. Лотман, З. Минц, Е. Мелетинский. Литература и мифы. – Мифы народов мира. Энциклопедия. – Москва. – Советская Энциклопедия. – 1988. – Т.2. – С.64.