

## “ЛЕБЕДИНА ЗГРЯЯ” ВАСИЛЯ ЗЕМЛЯКА ТА “ВАВИЛОН ХХ” ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА: РОМАННИЙ ГРОТЕСК І ЙОГО МОДИФІКАЦІЯ В КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті окреслено проблему модифікації такого специфічного художнього образу, як гротеск, на матеріалі роману та його кінематографічної постановки. Зроблено висновок про зміну романного гротеску в екранізації: стрічка “Вавилон ХХ” побудована на гротеску, що характерний для експресіоністичної парадигми.

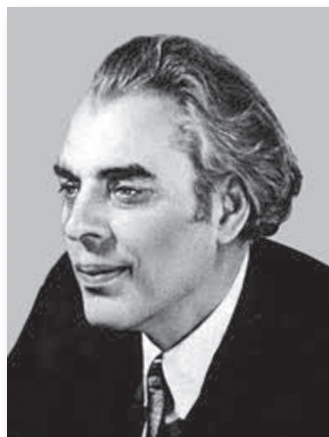
*Ключові слова:* роман, екранізація, гротеск, модифікація.

*Olha Punina. Vasyl Zemliak's "The Swan Flock" and Ivan Mykolaychuk's "Babylon XX": Novelistic grotesque and its film interpretation*

The paper outlines the issue of grotesque modifications on the basis of Vasyl Zemliak's novel and its screen version. The author concludes that the novelistic grotesque is subjected to crucial changes during the screening process: Unlike Zemliak's novel, Mykolaychuk's "Babylon XX" is based on expressionist grotesque.

*Key words:* novel, screen version, grotesque, modification.

Французький теоретик кіно Андре Базен у праці “Qu'est-ce que le cinéma?” – “Що таке кіно?” (стаття “За “нечисте кіно” (На захист екранізації)”) у 50-х рр. ХХ ст. висловив слушну думку про специфіку екранної версії літературного твору: “Чим більш вагомий та глибокий літературний достоїнства першоджерела, тим більше екранізація порушує їхню рівновагу, тим більшого творчого таланту вона вимагає для встановлення нової рівноваги, нехай не тотожної, але рівноцінної попередній” [1, 138]. Указівка на подібний механізм взаємодії художньої літератури і кіномистецтва<sup>1</sup> цілком доречно у випадку з гідно оціненим у радянському (див.: [28]) і пострадянському (див.: [6; 7; 19; 27; 29; 30; 31]) літературознавстві романом Василя Земляка “Лебедина згряя”<sup>2</sup> (1971) та його кіноінтерпретацією, здійсненою Іваном Миколайчуком, “Вавилон ХХ”<sup>3</sup> (1979), у якій завдяки сценарному й режисерському осмисленню Землякової химерної прози змістова – “утілена в долі села Вавилон<sup>4</sup> історія українського Побужжя” [28, 24] – і формальні (“фантастико-іронічний стиль” [28], міфологізм [6; 7; 30; 31], іронічна деструкція народницьких, соцреалістичних і модерністичних штампів [27] тощо) доміанти набувають інших акцентів.



<sup>1</sup> Вирішення проблеми інтеграції–впливу художньої літератури та кіно в українському літературознавстві – й у теоретичному, і в історико-літературному напрямках – активізується на межі 10-х рр. Підтвердженням цього стає проведена Кіровоградським державним педагогічним університетом ім. В. Винниченка 2012 р. конференція “Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності” (див. збірник матеріалів: [21]), де, зокрема, репрезентоване й одне з наукових відгалужень цієї сфери – студії особливостей кінематографічних інтерпретацій художніх творів.

<sup>2</sup> Перша редакція під назвою “Вавилон”; перша ж назва, якою оперував В. Земляк, – “Фабіян – цап і чоловік” [29, 70].

<sup>3</sup> Сценарій написаний у співтворстві з В. Земляком (на той час головним редактором сценарної колегії у сценарному відділі кіностудії ім. О. Довженка) й І. Миколайчука, проте впродовж 1976 – 1979 рр. І. Миколайчук створив чотири редакції через “ідейні перепалки”. Про історію створення фільму “Вавилон ХХ” див. працю Л. Брюховецької [4].

<sup>4</sup> Правовисні норми цитованих праць збережено.

Історико-літературні набутки, у яких об'єктом наукового (Г. Сивокінь [28], Ю. Ващенко [7], М. Слабошпицький [31]) чи літературно-побутового (спогади О. Підсухи [26], Д. Павличка [23], художній твір О. Сизоненка про письменника [29]) розгляду стає “Лебедина зграя” В. Земляка, суголосні у визначенні однієї з визначальних змістовно-формальних одиниць роману – гротеску – такого, сумарно беручи, принципу зображення дійсності, що “передбачає штучне поєднання предметів, які належать до різних життєвих рядів, порушення життєвої правдоподібності, поєднання непоєднуваного” [22, 79], перебільшення фантастичного характеру [12; 13; 14; 24]. Прикметно, що це явище, приписуване твору, кваліфікують варіативно: як стиль (М. Слабошпицький твердить про конструювання в романі гротескно загостреної моделі світу [31, 9]), художній образ (Ю. Ващенко, апелюючи до праці М. Бахтіна “Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу”, оперує поняттями-явищами, характерними для так званого “гротескного реалізму”: “гротескний образ тіла”, “гротескно-карнавальна істота”, “гротескна гра верху з низом”, “карнавальна атмосфера” тощо [7, 53-54]), художній прийом (на думку Г. Сивоконя, “елемент умовності, фантастики, гротеску дає можливість читачеві помічати в історії й історіях вавилонських не тільки пряме, а й додаткове, друге значення, що межує не просто з ідеєю, а з філософічністю” [28, 24]), елемент авторського світовідчуття (Д. Павличко згадує, що письменник завше любив перебільшувати, саме перебільшення “відіграють роль у художньому мисленні Земляка” [23, 134]). Щоправда, гротеск роману в зазначених працях не постає одноосібним предметом дослідження. Проблему гротескної “наповненості” “Лебединої зграї” вирішує з позицій компаративістики лише Ю. Ващенко.

Як вагомий формант “фантастичної народної фрески” В. Земляка гротеск як поєднання контрастів (реальне і фантастичне, трагічне і комічне [12; 13]) у перекладі І. Миколайчука на кіномову зберігається. З погляду Л. Госейка, в екранізації наявна часопросторова двоєдність трагічного й комічного [10, 295], а сам письменник, як твердить кінознавець, хотів бачити фільм у фантазмагоричному стилі. Хоча структурні зміни, здійснені сценаристом і режисером, значно модифікують змістовно-формальні компоненти, зокрема й гротескний складник образності роману-першоджерела загалом. Виявлення особливостей видозміни гротеску “Лебединої зграї” в її екранній версії відтак бачиться тим адекватним ходом, за допомогою якого можна, по-перше, розв'язати проблему гротескної “наповненості” як роману, так і його кіноінтерпретації, по-друге, окреслити показові моменти в дослідженні взаємодії словесного й кінематографічного мистецтва на рівні процесу перекладу, тобто інтерпретації засобами кіно художньої літератури (вид зв'язку – екранізація).

Для створення “Вавилону ХХ” І. Миколайчука “Лебедину зграю” піддано значним структурним змінам (і на рівні зовнішньої та внутрішньої композиції, і на рівні образному) – випущення<sup>1</sup>, додавання<sup>2</sup>, заміна<sup>3</sup>, перестановка<sup>4</sup>, які передбачав уже й перший сценарій, написаний В. Земляком: “А тим часом у заявці на сценарій “Лебедина зграя” Земляк пояснює, що не вдається збе-

<sup>1</sup> Опущені, наприклад, такі персонажі, як Орфей Кожушний – батько Мальви, Петро Джура, Македонський та ін.; історії родів Валахів і Синиці; мотиваційні ходи, на зразок смерті чоловіка Мальви Андріяна, поведінки братів Соколюків, поява цапа у Фабіяна; часопросторові координати Глинська; сюжетні компоненти після бійки на Йордань, зокрема головування Мальви в комуні, співжиття Левка Хороброго з Прісею, голодомор 33-го (фрагмент, який за радянських часів існував лише в авторському рукопису) тощо.

<sup>2</sup> Це кінематографічні сцени алегоричного й метафоричного плану (приміром, танець Мальви й Фабіяна, поява невідомої жінки у сценах смерті й сороміцького танцю).

<sup>3</sup> Наприклад, замінена композиція оповіді (розповідач у романі – племінник Андріяна Валаха, чоловіка Мальви, у стрічці – переважно Фабіян), змінено акценти в характеристиках і показі головних персонажів – Мальви й Фабіяна, другорядних – Даринки та ін.

<sup>4</sup> Насамперед компонентів сюжету.

регти всі сюжетні розгалуження роману. А тому слід обрати якусь одну лінію. І такою, на його думку, є лінія Мальви Кожушної. А ще автор вказав, які персонажі, окрім Мальви, для нього найдорожчі і найцікавіші. Це Фабіян. “Інколи філософ бачиться мені на екрані просто один, можливо, зі своїм немеркнучим цапом, як великий коментатор смислу життя вавилонського, що все в чеканні чогось невідомого й доконче нового. Адже над світом, до якого належить і Вавилон, плинуть буремні тридцять роки, і філософ їх прихід вже ніби передчуває своєю душею. <...> Кілька сцен з Даньком Соколюком, чиє поле поруч з Мальвиною десятиною. Коні, ніч, віз і любов. <...> Прися, дружина Явтушка, що сипала і сипала хлопчиків, Вавилон же пересудливий приписував їх братам Соколюкам, розпалюючи до них ненависть Явтушка”. І скарб, про який перед смертю мати Данька і Лук’яна розповіла синам, став для Явтушка нагодою для помсти – він доніс в районну міліцію, і братів Соколюків арештовують. А Мальва тим часом починає роман з Володею Яворським, поетом з комуни. Соколюків випустили. Володя Яворський похваляється заснувати комуни у Вавилоні, і ця чутка насторожує багатіїв. Вони нападають на поета, вбивають його, а вину сподіваються звалити на Данька, який, мовляв, приревнував поета до Мальви і помстився йому” [4]. (Зрештою, більшість із авторського задуму реалізовано в кіноінтерпретації, крім “помсти” Явтушка й Данька, прагнень Володі Яворського). Тому задля доречного зіставлення гротескних формантів словесного й кінематографічного творів слід відштовхуватися саме від “народної романтичної бувальщини”, за визначенням І. Миколайчука, – “Вавилон ХХ”, тих складників цієї екранної версії “Лебединої зграї”, що вказують на літературно-текстове першоджерело і, відповідно, унаочнюють суто режисерські формально-змістові введення.

У ракурсі порушеної проблеми показову деталь кіноінтерпретації завважає Л. Госейко: “На перший погляд, *трагікомічний фарс* “Вавилон ХХ” немовби належить до грузинської течії, відомої своєю орієнтацією на народний побут і мистецтво, поетичним гумором та схильністю до іронічної притчі й етюду про колективізацію. Розповідними, пластичними й музичними структурами він *нагадує* стрічки Міхаїла Кобахідзе чи Отара Йоселіані, а ще більше *українське бароко та його різдвяний вертеп*. Зафільмовані на кшталт інтермедії, кілька епізодів закінчуються падінням сільського плоту – немов завіси лялькового театру, верхня частина якого зображає рай, а нижня – пекло” (курсив мій. – О. П.) [10, 295].

Сигнальним постає прирівнювання стрічки до явищ українського бароко й вертепу, у котрих гротеск як те, що маніфестує амбівалентне сприйняття світу (див.: [25]), – змістовий стрижень, бачення світу в контрастах і суперечностях: верху та низу, неба і землі, сакрального і земного тощо, співіснування в одній площині реального й фантастичного; ідеться про персонажів вертепного дійства – представників зі “святої” частини й “народної”, крім того, саме на ґрунті барокової традиції у ХХ ст. зростатиме український експресіонізм (див.: [15]).

Порівняння ж фрагмента стрічки з ляльковим дійством можна трактувати вслід думці М. Бахтіна, який мотив ляльки (сила, котра керує людьми й перетворює їх на маріонеток) визначає за ключовий у романтичному гротеску, що, зрештою, і стане основою для подальших його (гротеску) типів у літературі ХХ ст., насамперед модерністського, реалізованого у творах експресіоністів і сюрреалістів. “Світ романтичного гротеску, – стверджує науковець, – це так чи так страшний і чужий (в оригіналі – чуждый. – О. П.) для людини світ. Усе звичне, буденне, обжите, загально визнане виявляється раптово беззмістовним, сумнівним, чужим і ворожим для людини. *Свій* світ раптово перетворюється на *чужий* світ. У звичному й нестрашному раптово розкривається страшне. <...>

Примирення зі світом, якщо воно відбувається, здійснюється в суб'єктивно-ліричному чи навіть у містичному плані” (курсив М. Бахтіна. – О. П.) [2, 47]. (Страшне й водночас гротескне висвітлено у прозі М. Гоголя (див.: [9]); дослідники вбачають впливи прози Гоголя на твори В. Земляка, бо ж класик був одним із улюблених авторів письменника [7, 49]).

У книжці “Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу” дослідник з'ясовує генезис явища гротеску, аналізує фахові праці, одна з яких – розвідка В. Кайзера “Гротескне в малярстві й літературі” (1957), де витлумачено поняття “модерністського гротеску”, що формується у ХХ ст. Полемізуючи з В. Кайзером, М. Бахтін подає погляд автора згаданої праці на гротескний світ. Маркерами такого світу чи то гротескного стають означники “похмурий”, “страшний”, “такий, що лякає”, “що має в собі дещо вороже, чуже й нелюдське” (або так: “будучи рідним і близьким, раптом стає чужим і ворожим”), “у якому йдеться про страх життя”, “що виражений глумливим сміхом”). Для В. Кайзера гротескне – це форма вираження для “воно”, чужа, нелюдська сила, що керує світом, людьми, їхнім життям і вчинками, звідси й один з основних мотивів модерністського гротеску – відчуття цієї сили. Подібний тип гротеску М. Бахтін протиставляє гротескному реалізму, що базується на народно-сміховій культурі (середньовічний і ренесансний гротеск), на карнавальному світовідчутті, звільняє світ від страшного, робить веселим, народжує його спочатку. Саме риси гротескного реалізму показово виокремлює в романі В. Земляка “Лебедина зграя” літературознавець Ю. Ващенко (див.: [7]).

Попри скептичне ставлення російського науковця до модерністського гротеску з його неспроможністю робити світ ближчим до людини, саме він, фігуруючи у ХХ ст. в поетикальній системі мистецтв із началом трагізму й “тотальної деформації світових устоїв” [14, 29], маніфестований у ролі “потужного засобу експресивної художньої виразності” [24], крім того, така ознака гротескного світу, як “чужість”, стає фундаментальною в експресіоністичному світовідчутті: центральною стилістичною фігурою очуднення (рос. очуждения) визнано гротеск як структурний елемент відчуження по-експресіоністськи<sup>1</sup> (див.: [25]). Слід наголосити, що експресіонізм передбачає таку деформацію світу, в якому буде можливість вижити, його (експресіонізму) предметність виникає на межі реального й ірреального [33, 17], тобто, по суті, є гротеском. Мистецтвом, яке спроможне найвиразніше подати таку межову предметність (чи то виявити “другий план”), визнано саме кінематограф [33, 34].

Знаковою у зв'язку з “Вавилоном ХХ” І. Миколайчука виглядає стрічка “Новий Вавилон” (1929) російських режисерів-експериментаторів “Фабрики ексцентричного актора” Г. Козинцева та Л. Трауберга, які працювали в експресіоністичній манері [33, 151]. Будучи представниками лівого мистецтва, вони реалізовували принципи авторського маніфесту “Ексцентризм” (1921) у поєднанні із впливами німецького експресіоністичного кіно (приміром, “Кабінет доктора Калігарі”) і романтизму Е. Т. А. Гофмана [17, 345-356] (такий зв'язок щодо Гофмана приписують і В. Земляку). Г. Козинцев і Л. Трауберг удавалися до засобів гротеску, алегоричного образу через інтелектуальний монтаж, що трапляється в “Арсеналі” й “Землі” [17, 360], суто експресіоністичних фільмах О. Довженка. Трагування Вавилону І. Миколайчуком близьке за смисловим навантаженням до бачення режисерів “Нового Вавилону”. У стрічці фексів подано історію Паризької комуни, утіленням якої стає продавець гігантського універсального магазину під назвою “Новий Вавилон” Луїза; на противагу їй подано образ Жана, котрий “уособлював французьке селянство, яке не рушило за Комуною, цю внутрішню Вандею, що постала однією з головних причин погибелі народної влади” [17, 357]. Ключовим моментом фільму стає розстріл комунарів біля стіни цвинтаря

<sup>1</sup> У кіно основний засіб очуднення – монтаж [8, 110].

Пер-Лашез, відтак падіння сімдесятидводенної влади Паризької комуни. Фекси ставили перед собою завдання створити “революційну епопею”, осмисливши по-філософському дійсність, завдання, яке передбачало дотримуватися принципу “вірності добі” [17, 358]. Того ж домагався на екрані й І. Миколайчук: “Ми хотіли, щоб у кадрі було саме життя села 20-х років – таким, яким створив його багатівіковий хід розвитку культури народу. Тим більше, що *революція порушила віками усталений устрій життя. Люди заговорили різними мовами*” (курсив мій. – О. П.) [4]. Виходячи з міркування режисера, виокремленого тут курсивом, логічно постає питання, а чи не на зображенні саме тієї “нелюдської сили, що керує світом, людьми та їх учинками”, отого “воно” В. Кайзера, тобто гротескного, побудовано кіноверсію “Вавилон ХХ”?

Початок стрічки цілком підпадає характеристиці амбівалентності, що сфокусована в центрі модерністського гротеску, – різкий статичний контраст (статичний у змістовому плані) двох сцен (бідність – багатство): 1) утомлена жінка несе на собі сніп, біля неї мала дитина з в’язанкою дров, їхню ходу супроводжують у звуковому плані важке дихання жінки й церковні дзвони; 2) чоловік на возі, який тягнуть два кремезні воли, звукове оформлення – ревіння волів. Осмислення такого контрасту подає суб’єкт наступної сцени – філософ Фабіян (кіногерой хапається за серце й тяжко дихає: усвідомлює подібну різко окреслену протилежність, із болем її сприймає); показане піддано дешифруванню через кінематографічний закон “ефекту Кулешова” – смисловий монтаж: виникнення третього смислу при зіставленні чи показі різних кадрів. Із залученням подальших контекстів стрічки можна твердити, що саме Фабіян – одна з ключових ланок, що веде до висновку про “чужість” вавилонського світу, гротескність мегаобразу Вавилона.

Згідно з авторським задумом, у творі фігурує “одне створіння, що мучить мене двома об’єднаними іпостасями і не дає спокою...” [29, 71], людино-цап, який діє у гротескних ситуаціях (зокрема, Ю. Ващенко зараховує до гротескної традиції переведення високого церемоніалу в матеріально тілесний план [7, 53-54]; у романі цап бере участь у подібних церемоніалах, приміром, на Йордань, пробуючи облизнути хрест, политий червоним буряковим квасом), тобто це персонаж гротескно-веселий і не відокремлений від загальновавилонської “конопляної держави”. На відміну від літературного персонажа<sup>1</sup>, кінематографічний Фабіян, не будучи істотою-синтезом, радше трагічний, із відчуттям своєї відокремленості. Показові в цьому ракурсі сцени, у яких герой грає на скрипці, сидячи біля ставка; такі сцени межують з епізодами, у котрих постає вавилонський люд, наприклад, розваги на гойдалці (у романі гротескна гра верху з низом [7, 52]), у яких мудрець участі не бере, а лише спостерігає за діями вавилонян, реагуючи на “дратівливі” моменти (зокрема плач Мальви), що сприймаються за ворожі.

Другою ланкою “чужості” кінематографічного Вавилона бачиться Мальва, яка у фільмі з’являється у сцені примусового кохання з Даньком. Сцена будується на акторській міміці, діалог безслівний – через рухи, єдине вимовлене Мальвою слово “ні” унаочнює небажання жінки (заплющені очі й скривлені губи свідчать про відразу й відчай), чужість щодо Данька, який наполегливо обмацує Мальву. У “Лебединій зграї” Мальва Кожушна репрезентована з першої частини такою, що виколисується на небі, її ваблять “невідомі світи” [16, 23], під час вигойдування вона віддає перевагу Данькові Соколюку і сміється “на гойдалці так нестримно й заразливо, з такими пустотливими нотками, що незахищені парубки в’янули від самого її сміху, а чоловіки приносили той сміх у собі додому чи не для своїх-бо дружин” [23] (сміх Мальви Ю. Ващенко

<sup>1</sup>“Фабіянів у Вавилоні два – цап і чоловік, знаменитий тутешній трунар та мудрець, послуг якого так чи інакше декому з вавилонян не уникнути” [16, 16].



тлумачить із позиції гротескного реалізму: це позначення рота, топографічного центра гротескного тіла [7, 54]). Кінематографічна ж Мальва відчужена від веселого, семантика образу – відокремлена, до того ж вона не визнає себе тією, називання якої здобула від вавилонян – хвойда (у розмові з комунаром Синицею: “– Климе Івановичу, це не правда, я не хвойда, не хвойда я” [20]). Зокрема, у сцені вавилонського виколісування Мальва відмовляє в танку Данькові, його коментар (“– Твій чоловік ще сто років помиратиме, так і будеш ходити ялова?” [20]) завершується ляпасом і плачем жінки, чого аж ніяк не очікував від неї Соколюк (“– Ти плачеш, Мальво?” [20]), а після сороміцького танцю вона вигойдуеться сама.

Зв’язок відокремлених від вавилонського люду мудреця й Мальви подано за експресіоністичним постулатом – як деформацію світу, щоб у ньому можна було вижити: реальність із побутом Фабіяна (гоління, принесена Мальвою їжа, цап) підмінена ірреальністю, у якій одягнені в біле вбрання філософ і вавилонська “хвойда” рухаються в такт під волоську музику – метафорично єднуються (ураховуючи останній рух – опускаються – єднання відбувається еротичне). У “Лебединій зграї” подібний зв’язок не фігурує, наявний лише натяк-спогад на тепле ставлення Фабіяна до Мальви, коли та палить одяг померлого чоловіка: “І тут наш філософ мимоволі посміхнувся зі своїх почуттів, які охопили його, коли творив Мальву у повний зріст на берестовій дошці для віка” [16, 32].

Підміна реальності відбувається й у ситуації, коли помирає на возі від куркульського пострілу коханий Мальви – комунівський поет Володя Яворський. Діалог Фабіяна й Мальви (“– Це що – кінець, Мальво? / – Ні, це не кінець, у нас буде дитя”<sup>1</sup>) змінюється сценою, у якій філософ вагітній жінці показує фігурки тварин; як і попередня ірреальна картина, ця оформлена в музичному плані волоськими мотивами<sup>2</sup>, персонажі – у білому вбранні; проте якщо в першій ішлося про семантику єднання, то в другій – роз’єднання: Мальва йде, лишаячи похмурого Фабіяна самого.

Урешті-решт, третя ірреальна картина стрічки підмінє вавилонську реальність куркульського бунту під час святкування Йордані, у якій Данько влучає в мудреця, націливши рушницю на вагітну Мальву, що стоїть на помості перед трьома хрестами<sup>3</sup> (Данько: “– Відійди, філософе, далі, чуєш? Облиш її!”; Фабіан: “Я прокляну вас з того світу, ви чуєте?! Я прокляну вас!” [20]): жінка віддає оповите немовля мудрецеві й іде (як і в попередніх, волоська музика, біле вбрання; семантика роз’єднання посилюється), в ополонці у формі хреста плавають двоє лебедів. Тут мотиву божевілля і смерті в реальності (знаковою постає фраза одного з представників влади, котрі з’являються, аби придушити бунтівливу куркульську масу: “– Вавилоняни, ви що – подуріли?” [20]) протиставлено мотив життя тих, хто має відчуття своєї відокремленості, в ірреальному. (До речі, реальність Вавилону у фільмі під час смерті чи недозволеного кохання супроводжується постаттю причинної жінки, яка своєю появою передбачає людську смерть чи гріх. Таке передбачення супроводжується піснею, молитвою чи завиванням). Так сміхову домінанту роману модифіковано у трагічну “Вавилону ХХ”: сміх підмінений божевіллям, вавилонський регіт (приміром, під час зачитування списку майбутніх засланців на Соловки, у якому опиняється й Фабіан-цап) “Лебединої зграї” опущено, натомість підсилене начало чужості: іронічна подача втечі Фабіяна з побоїща в романі видозмінюється у стрічці на метафоричну смерть, тим інтенсифікуючи “чужість” вавилонського світу.

<sup>1</sup> У романі вагітність Мальви стане помітною Климові Синиці.

<sup>2</sup> Одна з функцій музики в кіно – маскування зображень без звуку [8, 54]. Враховуючи, що ця сцена не має діалогічного наповнення, музичне оформлення І. Миколайчука покликане виконати саме таку функцію.

<sup>3</sup> У фільмі акцент зроблено саме на цих образах. У “Лебединій зграї” – на сільському голові, представнику влади Рубані.

Цей мотивний комплекс повноцінно репрезентує експресіоністично гротескний світ Вавилону у фільмі, частково наближеному до свого легендарного першоджерела<sup>1</sup>, насамперед до його переносних значень – Вавилон як велике й багате стародавнє місто, що набуло додаткових конотацій: “місто розкоші і розпусти, повне спокусу”, “збіговисько, шум, безладдя” [18, 33]. Сиволічний образ розбудовано на такому компоненті гротеску, як амбівалентність: “І сказали вони: Тож місто збудуймо собі, та башту, а вершина її аж до неба. І вчинимо для себе ймення, щоб ми не ніж розпорошилися по поверхні всієї землі.

І зійшов Господь, щоб побачити місто та башту, що людські сини будували її.

І промовив Господь: Один це народ, і мова одна для всіх них, а це ось початок їх праці. Не буде тепер нічого для них неможливого, що вони замишляли чинити.

Тож зійдемо, і змішаймо там їхні мови, щоб не розуміли вони мови один одного.

І розпорошив їх звідти Господь по поверхні всієї землі, – і вони перестали будувати те місто.

І тому то названо ймення йому: Вавилон, бо там помішав Господь мову всієї землі. І розпорошив їх звідти Господь по поверхні всієї землі” (Бут. 11: 4-9) [3, 10].

До речі, у “Нарисах з історії філософії на Україні” Д. Чижевський коментує думку Г. Сковороди щодо розуміння ним світу, матерії та Бога: “Змішування обох природ є найбільша помилка людського пізнання, помилка не тільки неправдива, але й *гріховна* – *“поганці усі звуться оцим ім’ям: Вавілон, що значить змішання або зілляння*. Вони бачуть одну лише зовнішню плоть і дивуються їй усюди, її описують, виміряють, а духовну правду, що знаходиться в плоті, не знаючи її, змішують з плоттю” (курсив мій. – О. П.) [32, 46]. Засаднича тут асоціація філософа з Вавилоном як помилкою людського пізнання, коли духовне “змішується” з фізичним. Це трактування близьке саме до українського літературного Вавилону<sup>2</sup>, який завис “...на кількох горбах, що немовби вічно ворогують між собою...” [16, 15], на підтвердження чого можна виокремити з “Лебединої зграї” показові конотації села “многогрішний”, “немеркнучий”, “людський”, “похитливий”, “вічний”, “жорстокий”, “жадібний”, “недобрий”, “праведний і неправедний”, “страшний”, “вимерлий” або таку образну подачу: “А тим часом Вавилон розвіяв свою колишню велич, давно не стало в нім ані веж, ані двоярусного города; на місці сонячного каменя стоїть вискніле розп’яття з часів ордену босих кармелітів <...> Лишень стожильний люд вавилонський, у якому здавен змішувалися кров далеких і близьких народів, залишився собою й не остудив душі своєї до рідного Вавилону, так ніби час не заподіяв йому жодної шкоди” [16, 16-17].

Установлення *нової рівноваги* в екранізації “Лебединої зграї” відбувається насамперед за рахунок стильової модифікації гротескного конструкту: гротескний реалізм роману видозмінюється на модерністський (експресіоністичний зокрема) тип гротеску, що презентує чужий світ і відчужених героїв у ньому, які, керуючись відчуттям своєї відокремленості, витворюють новий – деформований – світ, у котрому реально вижити.

<sup>1</sup> На думку М. Гримич, “Вавилон” у стрічці І. Миколайчука “асоціюється не з легендою про Вавилонську вежу, а з найпершими космогонічними й антропологічними мітами, що передують текстові Святого Письма. Ті оповіді, – так би мовити, база, на якій стоїть макророзуміння цивілізація. У них закладено інформацію про універсальні загальнолюдські цінності, в них варто шукати джерело всіх світових сюжетів. Ті давні космогонічні шумерські міти канонізовані (адже вони ввійшли до Старого Заповіту), але, по суті, з погляду теологічної класики, вони є апокрифічними, оскільки в них замало логіки, богословської ідеї і аж забагато первісно-наївних, проте вічних речей” [11].

<sup>2</sup> О. Лихачова твердить, що В. Земляк “проводить віддалені аналогії між міфом про Вавилон – і новітнім “антиміфом” про творення т. зв. “комунізму” [19, 212].

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Базен А.* Что такое кино?: Сб. ст. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
2. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс]. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с. – Режим доступа: [http://royallib.ru/read/bahtin\\_m/tvorchestvo\\_fransua\\_rable\\_i\\_narodnaya\\_kultura\\_srednevekovya\\_i\\_renessansa.html#0](http://royallib.ru/read/bahtin_m/tvorchestvo_fransua_rable_i_narodnaya_kultura_srednevekovya_i_renessansa.html#0)
3. *Біблія*, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Б.м., б.в., 1994. – 959, 296 с.
4. *Брюховецька Л.* Безсмертний дух народу: історія створення фільму “Вавилон ХХ” [Електронний ресурс] // *Кіно-Театр*. – 2011. – № 3. – Режим доступу: [http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show\\_content.php?id=1146](http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1146)
5. *Бура Л.* Василь Земляк – студент Житомирського сільськогосподарського інституту: невідомі сторінки [Електронний ресурс] // Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/vg/2002\\_8/10\\_8.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/vg/2002_8/10_8.pdf)
6. *Василь Земляк.* “Я поведу вас у вічність...”: рекомендаційний бібліографічний покажчик / Упор. О. Сьомка та ін. [Електронний ресурс]. – К., 2005. – 64 с. – Режим доступу: [http://www.4uth.gov.ua/library\\_science/publishing/zemleyak\\_2005.pdf](http://www.4uth.gov.ua/library_science/publishing/zemleyak_2005.pdf)
7. *Ващенко Ю.* На перетині художніх світів: Вавилон на Чебреці й Клошмерль Вавилонський (про типологічну спорідненість творів В. Земляка і Г. Шевальє) // *Слово і Час*. – 2001. – № 1. – С. 47–58.
8. *Гинзбург С.* Очерки теории кино. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.
9. *Горенко О.* Категория жадливого у творчості Е. Е. По та М. В. Гоголя // *Американський романтизм: Полікритика: навч. посібник*. – К.: Либідь, 2006. – С. 208–221.
10. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. 1896 – 1995 / Пер. з франц. – К.: KINO-КОЛО, 2005. – 464 с.
11. *Гримич М.* Естетика української апокрифічної культури [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.kinokolo.ua/articles/490/>
12. *Гротеск* // *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Т. Гром'як та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – С. 173–174.
13. *Гротеск* // *Поэтический словарь* / Александр Квятковский. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – С. 92–93.
14. *Гротеск* // *Расширенный терминологический словарь к курсу “История зарубежной литературы: ХХ век”*: Учебное пособие / Сост. И. А. Попова-Бондаренко и др. – Донецк: ДонНУ, 2005. – С. 28–30.
15. *Жилін М.* Небароко в українській літературі першої половини ХХ століття: стильовий аспект: Дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Михайло Володимирович Жилін. – Харків, 2012. – 206 с.
16. *Земляк В.* Лебедина згряя: Роман. – К.: “Махаон-Україна”, 2002. – 336 с.
17. *Історія* советского кино: 1917 – 1967: У 4 т. – М.: Искусство, 1969. – Т. 1. 1917 – 1931. – 756 с.
18. *Коваль А.* Крилаті вислови в українській літературній мові. Афоризми. Цитати. Образні вислови. – К.: Вища школа, 1975. – 335 с.
19. *Лихачова О.* Біблейські сюжети та національна міфологія в інтерпретації Василя Земляка // *Література. Фольклор. Проблеми поетики*: Наук. зб. – Вип. 24. – Ч. 2. – К.: Акцент, 2006. – С. 207–213.
20. *Миколайчук І.* Вавилон ХХ: [художній фільм]. Київська кіностудія ім. О. Довженка. 1979 рік. [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://veselahata.com/tag/vavilon-xx-divitis-onlajn/>
21. *Наукові записки.* Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності. – Випуск 110. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. – 160 с.
22. *Николаев Д.* Границы гротеска // *Вопросы литературы*. – 1968. – № 4. – С. 76–97.
23. *Павличко Д.* Книжки від Василя Земляка // *Дніпро*. – 1983. – № 4. – С. 134–135.
24. *Петриашвили О.* Современная теория литературного гротеска [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.petriashvili.org/2010/08/sovremenaya-teoria-literaturnogo.html>
25. *Пестова Н.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2002. – 463 с.
26. *Підсуха О.* Його перші кроки // *Дніпро*. – 1983. – № 4. – С. 132–133.
27. *Семків Р.* Елементи постмодерної поетики в романі В. Земляка “Лебедина згряя” [Електронний ресурс] // *Наукові записки.* Філологія. – 1999. – Т. 17. – С. 68–73. – Режим доступу: [www.nbu.gov.ua/Portal/Soc\\_Cum/NaUKMA/Fi/1999\\_17/14\\_semkiv\\_r.pdf](http://www.nbu.gov.ua/Portal/Soc_Cum/NaUKMA/Fi/1999_17/14_semkiv_r.pdf)
28. *Сивокінь Г.* Формула творчості – правда і добро (штрихи до портрета Василя Земляка) // *Українська мова і література в школі*. – 1983. – № 4. – С. 19–27.
29. *Сизоненко О.* Незбагнений Вавилон: новела про Василя Земляка // *Дзвін*. – 2000. – № 5-6. – С. 64–74.
30. *Слабоштицький М.* Василь Земляк: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1994. – 149 с.
31. *Слабоштицький М.* Невипита в Стокгольмі кава // *Земляк В.* Лебедина згряя: Роман. – К.: “Махаон-Україна”, 2002. – С. 5–14.
32. *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4 т. – К.: Смолоскип, 2005. – Т. 1. – XXXVIII + 402 с.
33. *Експрессионизм.* Драма. Живопись. Графика. Музыка. Кино: Сб. ст. – М.: Наука, 1966. – 155 с.

Отримано 1 лютого 2013 р.

м. Донецьк

