

ДОВЖЕНКОВИЯТ КАРНАВАЛ И МЯСТОТО НА МАРГИНАЛНИЯ ЧОВЕК СЛЕД НЕГО

Владимир Колев

Annotation: The article analyses the problems of the marginal man and the ‘carnavalesque’ as a specific way of narration in the novels and films of Olexandr Dovzhenko. These conceptions are closely connected because they are active only on the borderland – between two realities and two communities.

Key words: carnivalesque, epic narration, stranger, marginal man, community.

Карнавалът е празник, при който се нарушават всички норми на ежедневно. Време на ритуално освобождаване от всички забрани. Самата забрана се осмисля като тържество на природата и откъсване от прекомерното очовечаване и притискащите му правила. В този контекст карнавалното усещане несъмнено е обвързано с трансгресията като акт на виждане, защото и двете са начини за осмисляне и усмиряване на съзнанието пред порива за стихийно повсеместно унищожаване. Това насочва изследването на Довженковото творчество към карнавализацията като литературно отражение на карнавала.

Карнавализацията притежава родствени черти с маргиналното, тъй като и за двете е присъщо усещането за комичност, която да утвърждава цялата сериозност на събития и герои. Също както е при участника в карнавала, човекът от периферията и неговото поведение се намират в разрез с установеното статукво и с определените порядки. Но докато първият е с пълното съзнание за общонародна игра, вторият не е в състояние да се причисли към общността и да бъде определен като част от нея.

В книгата си „Проблеми на поетиката на Достоевски” (1929; 1963) Михаил Бахтин прави обстоен анализ на карнавализма. Задачите на руския изследовател в тази част от труда му са не просто да открие карнавалното усещане, което се долавя в текстовете на Достоевски, а да определи тази особеност като отделна линия в развитието на европейския роман.

При разкриването на карнавализма като основна линия на романа Бахтин отделя и пет тематично-образни прояви на карнавалното светоусещане в литературата. На първо

място, това е идеята за „увенчаване—развенчаване" на карнавалния крал, а в по-широк смисъл —за неустойчивостта на героя и промяната на положението му в обществото.

Тази черта е пряко обвързана с втората, отнасяща се до присъщата двуединност на всички образи в карнавала. Сдвояването на персонажите се реализира на принципа на противоположността, както по външни белези, при които се обединяват ниският и високият, слабият и дебелият, красивият и уродливият, така и по поведенчески признаци, при които ученият и глупакът, сериозният и смехово настроеният, скъперникът и прахосникът представляват единност. Чифтните образи се обединяват и по сходство, както е с близнаци или двойници без родствени връзки. Амбивалентната природа на участниците в карнавала олицетворява двойствената същност на света, където се съвместяват и взаимодопълват раждането и смъртта.

В този ред от двузначности стои образът на огъня по време на карнавалния празник. Неговото присъствие се свързва с унищожението, но и с обновяването на света. Карнавалът сам по себе си представлява очистващо действие, а огънят е знак за изконните му функции, за замяната на старото с новото, за жизнеутвърждаването чрез тази замяна.

Задължително условие за наличието на карнавализъм в литературата е смехът. Като видим израз на радостта от живота той също притежава амбивалентни смисли, които препращат към смъртта и раждането. Смехът в карнавализирания свят е под всевъзможна форма, от показан и профаниран до смях, който „изчезва, по-точно, редуцира се" (Бахтин 2002 [1976]: 66).

Последната присъща черта, обозначаваща карнавалното усещане, е във връзка с общонародния характер на празненството и пространството, където се развива. „Като основна арена на карнавалните действия се явява площадът с прилежащите му улици" (Бахтин 2002: 75), тъй като естеството на карнавала е универсално, в него взема участие целият народ без оглед на социален статус, възраст и пол. Затова и площадът, поради неговата достъпност, е центърът, където се извършват главните игрови актове.

Посочените прояви на карнавализация в литературата изискват и съответните взаимоотношения между участниците. Те налагат тяхното поведение, което следва да е напълно противостоящо на ежедневноното им държание, изпълнено със забрани и обществено-йерархически съображения. В този аспект за карнавала стават особено активни фамилиарният контакт между хората, който потвърждава тяхната равнопоставеност, ексцентричността, сочеща освободеност от табуто, смесването на високо и ниско и многообразните изяви на профанация,

чрез които стават възможни пародирането и смехът.

Според Людмила Попович карнавалното у Довженко е компонент, който служи за изграждането на „антиутопичен модел на Украйна” (Попович 2004: 43-44). Карнавализацията при него е очевидна, но тя е толкова конструираща антиутопии, колкото и у Достоевски. С оглед да се избегнат прибързаните заключения тук (доколко идеята на сръбския културолог има основания) е необходима известна последователност в извеждането на проблема, на отличителните му черти, на първичните жанрове, от които произлиза карнавалното в литературата, и на онази присъща му сериозна смеховост, която го съпътства винаги. Важно е да се разгледа внимателно поетапното развитие на карнавализацията като тематична доминанта и как тя от силно подчертана става все по-незабележимо имплицирана в текстовете на кинематографа.

Карнавалното светоусещане при Довженко

При Олександър Довженко карнавализацията е силно неустойчива, колебаеща се доминанта. В ранните му произведения и особено в „Арсенал” карнавалното присъства с всички свои прояви и с необходимите му взаимоотношения и поведение. По-късно то почти изчезва. Става обозримо единствено чрез своята сериозна смеховост, за да се възвърне с пълна сила в „Омайната Десна” и в незавършената сатирична киноповест „Гибелта на боговете” (1947 – 1954 г.).

„Арсенал” безспорно е най-карнавалното произведение на Довженко. То е еталон за карнавализация в украинската литература от XX век и една от най-забележителните в това отношение творби в европейската кинематография. Карнавалното тук съжителства паралелно с епопейното, за да се оформи сложна комбинация от дисонанси между войната и пира, едновременно съществуване на смърт и празник на живота, но и симбиоза между антибитийната същност на въоръжените актове и карнавала, който също отхвърля ежедневно.

Нека се фокусираме върху фрагментите от литературния текст и кинофразите от филма, в които са описани събитията около посрещането на Петлюра в Киев и обявяването на независима Украйна. Именно в тях карнавализацията е разгърната от всички посочени от Бахтин аспекти.

Сцените около обявяването на Украйна за суверенна държава в сценария започват с описание на площада пред храма „Света София”. Народът изпълва цялата арена на карнавалното действо. Той е разнороден. Един до друг стоят студенти и гимназисти, чиновници

и работници, интелигенти и простолюдие, стари и млади, редници и генерали. От едната страна на площада духовенството издига икони и осветява хората, а от другата „носят още едно, ама никак несправедно лице” на Тарас Шевченко, „обявено за свято благодарение на старанията на сантименталните кооператори” (Довженко 1958: 43). Всички тържествуват, благославят се един-друг, целуват се и се прегръщат, като не обръщат внимание на социалния си статус, празнуващите тук са равни. Артисти, облечени в оперни костюми се разхождат по улиците и пресъздават героичното минало — „Запорожка сеч” и това си е!” (Довженко 1958: 44).

Изобразената от украинския писател обстановка в Киев е абсолютно аналогична на карнавалните шествия в Европа, възникнали още от антични времена. Подобно на сатурналиите в Рим и венецианските общонародни празненства от Средновековието и Ренесанса в честването на появата на новата държава в „Арсенал” се долавя категорично отхвърляне на формалното съществуване, изградено от норми и възбрани.

Хората на „Софийска площка” като че ли се освобождават не просто от обстоятелството да бъдат погранична зона на една империя, а от всичко, общонационално и индивидуално, което се свързва с „официалния, монолитно сериозен и навъсен, подчинен на строгия йерархичен ред” живот (Бахтин 2002: 76). И това, от социологична гледна точка, изглежда напълно естествено, защото официалностите и йерархичните порядки до 1917 г. по украинските земи са се асоциирали винаги с Руската империя. Управлението и установените закони в Петербург са външни за украинците, затова и те са осмислени като насилствени спрямо тях. Когато тази външна сила престава да определя живота в Украйна, настъпва чувство за освободеност от забраната на всички равнища. Освободеността, на свой ред, поражда усещане за празничност, за карнавалност, за живот без формалности. Ето защо на площада присъстват „студенти в униформа, хиляди безуниформени обитатели на града” (Довженко 1958: 43), защото условностите, наложени с дрехите, престават да бъдат от значение, когато я няма властта, която да ги определя.

Някои от белезите на карнавализма в „Арсенал” на Довженко са ясно изведени и в сценария, и във филма. Такива са наличието на площад, събирането на разнородна тълпа и взаимоотношенията между присъстващите, които са подчертано фамилиарни. Отчетливо пресъздадена е и ексцентричността на участниците. Те се отдават на емоционалните си пориви без притеснение, макар смехът да е видим повече във филма, отколкото в сценария: плачат за миналото и се усмихват в радостта си за настоящето; една жена се впуска в екстаза си да целува архидякона по рамото (Довженко 1958: 43); артистите са облечени неприсъщо за ежедневието.

Тук намират място също профанацията, изявена чрез чопленето на семки върху паметника на Богдан Хмелницки¹, и смесването на високо и ниско (участниците в карнавала привързват знамето на Украйна към вдигнатата ръка на паметника на Хмелницки и същевременно си задават въпроса кой е той и какъв е историческият му принос, като отговорът е „някакъв хохолски² генерал” (Довженко 1958: 45).

Двуединството в изграждането на образите в текста също е ясно очертано. На принципа на контраста са представени всички участници в празничното действо. Дори неодушевените фигури на Хмелницки и Шевченко са чифтни образи, пародиращи двойници, които биват профанизирани и сакрализирани от тълпата. Върху хетмана „плюят шлюпки с такова безразличие, че това довежда до цялостното изопачаване на образа на героя” (Довженко 1958: 43). Към поета подхождат по антиномен начин, като го „прикадяват с тамян от кадилниците” (Довженко 1958: 44).

Други елементи на карнавализация при сцените от „Арсенал” обаче се нуждаят от по-задълбочено изследване, тъй като те се възприемат от украинското литературознание като накърняващи националното достойнство. Това са моментите с Шевченковия портрет. Те не би следвало да се тълкуват като оскърбителни, защото полагането им в текста е изцяло в духа на карнавалното.

Всеки карнавал има своя крал (папа или свещеник шут), който е патрон и централна фигура на действото. Празненството обичайно започва с неговата коронация, с увенчаването му. В текста на Довженко образът на Тарас Шевченко встъпва именно като карнавален крал. Аналогично на ръкополагане е освещаването на изображението на поета от църковните служители, а също и обявяването му за свят от кооператорите. По този начин портретът на Кобзаря се превръща не просто в символ на карнавала, а в негов централен участник. Тук присъстват всички условности по отношение на акта „увенчаване—развенчаване“, за който говори Бахтин. Развенчана е Руската империя и цар Николай II, който се интересува повече от улова си, отколкото от развитието на войната (вж. Довженко 1958: 34), за да бъде коронован образът на Шевченко като крал на шествието.

След увенчаването му, портретът не би могъл да се разглежда в перспектива,

¹ Богдан-Зиновий Хмелницки (ок. 1595-1657) — украински хетман (1648-1657). Оглавява освободителна война срещу Жечпосполита и през 1648 г. освобождава цяла Украйна. На 08.01.1651 г. подписва Переяславското споразумение, според което Украйна влиза в състава на Руската империя, като запазва голяма част от автономията си.

² Хохол — (рус. ез.) перчем; оскърбително обръщение на руснаците към украинците, свързано с обичая мъжете да си бръснат главите, като оставят дълъг кичур коса на темето.

различна от тази на карнавален патрон. Затова и постъпките му при тези обстоятелства са в сферата на пародийно-смеховото. Ето защо и сцената, в която образът на Шевченко от стената оживява и изгася свещта под припева на „Ще не вмерла Україна...” („Украйна все още не е мъртва...”), е акт на профанация и нищо друго (Довженко 1958: 45). Във функцията си на крал на карнавала той действа по карнавалному.

Когато разглежда амбивалентността на огъня по време на карнавала, Михаил Бахтин описва един италиански обичай, който е напълно съпоставим с диалектиката на изгасената свещ пред Шевченковия иконостас. При римския карнавал се извършва т.нар. обредна игра „mossoli”, при която всеки участник носи със себе си свещ. Целта на обряда е да се изгаси свещта на другия, след което да се извика „Sia ammazzato!” („Смърт за тебе!”). Стига се дори до ситуации, продължава Бахтин, като се позовава на книгата „Италианско пътешествие” на Гьоте, в които синът да изгаси свещта на баща си с радостното възклицание „Sia ammazzato il Signore Padre!” („Смърт за синьор баща ми!“) (Бахтин 2002: 74).

По подобен начин огънят от свещта в сцената от „Арсенал” символизира обновяването, рушенето и съграждането наново. Актът на гасенето му от портрета на Шевченко е своеобразна „mossoli”, при която старото отстъпва пред напора на новото. И все пак картинното изображение загася собствената си свещ, тъй като тя е запалена за него и е поставена върху иконостаса му. При това положение поведението му означава и участие в обряда, но и отказ от него.

В изгасената свещ се реализира отхвърлянето на миналото. Шевченко е олицетворение на старото, на времето, когато Украйна не е суверенна, и с действието си той извършва ритуална замяна, в която да възтържествува обновяването. В ролята си на карнавален крал обаче той може да се разглежда и като ознаменуващ края на празника чрез саморазвенчаването си. Общонародното ритуално-празнично действо в тези сцени от текста започва с коронация и завършва с детрониране на псевдокраля.

Важно е да се отбележи, че обновлението все още не е придобило реални измерения по време на спектакъла. Самата карнавална жестовост потвърждава желанието за възраждане, народът ликува пред настъпването му, но то не е осъществено докрай. Новият официален ред не е конституиран до този момент. Масовото увеселение на „Софийска площ” е радост от края на стария живот и проява на очаквания към новия.

С други думи, карнавалът представлява междинен етап между смъртта и раждането. Той не е част нито от предхождащото, нито от идващото, а е на границата между

двете, самостоеен елемент между две бития. Затова и празненствата тук не биха могли да приемат статут на антиутопия, както твърди Попович, защото антиутопичното е качество на битието. То, както и утопичното, се формира в ежедневно, в нормираното съществуване, изтъкано от забрани. Идеалният, утопичният живот и псевдоидеалното, антиутопичното са съвкупност от ценности, модели на поведение и правила, а карнавалното е усещане за освободеност именно от тях.

Превръщането на утопията в дистопия би могло да бъде описано също чрез карнавализация, но в този случай карнавалът няма край. Той става циклично действие, при което табуто е пародирано, действителността е окарикатурена, но забраната продължава да е активна. А подобна картина няма в нито едно произведение на Довженко.

В по-късните му творби отново липсва антиутопия, докато карнавализацията е осезаема. Целият сюжет на „Аероград“ (1935), например, е изграден въз основа на развенчаването на старите порядки и увенчаването на новите, на пародирането на чуждото и утвърждаването на собственото, но в постоянното присъствие на игровото и на смеховото.

Повод за противопоставянето между „староверците“ (Довженко 1958: 107) в лицето на Шабанов, улунчани, Худяков и японските самураи и носителите на новия държавен строй – Степан и Володимир Глушак, Максимов и китайците Иван Иванович и Ван-Лин, е построяването на град, в който да цари идеалният комунизъм. Безспорно тук е налице претенция за утопия. Но тъй като утопичният Аероград така и не е издигнат до края на повествованието, идеалът остава в сферата на пожеланото. Също както е в „Арсенал“, и в този текст е дефинирано предчувствието за обновление, а фактическата му проява не е осъществена.

За разлика от „Арсенал“ обаче тук карнавализацията не е така многообразно разгърната. Някои от елементите на карнавала в художествената проза липсват в киносценария и лентата „Аероград“, заради което и тази романова линия губи устойчивост в ролята си на водеща творческа нагласа. Въпреки това онези карнавални тематично-образни и поведенчески прояви, които се запазват в Довженковите текстове, са още по-ясно изразени, отколкото в произведенията му до 1931 г. Този уклон от карнавализацията и нейното синтезиране е характерен за цялото последвало творчество на писателя. Завръщане към нея се наблюдава едва с написването на „Омайната Десна“.

В „Аероград“ отсъства площадната зрелищност. Площадът на село Улунча е пространство, където се развиват редица основни за фабулата сцени. Там старецът проповедник пророкува войната с Япония. Шабанов изнася реч за надвисналата опасност над селяните. Тук се

състои битката между носителите на старото и новото. Именно този площад е мястото, където се събират множество хора, но не е осезаемо чувството за празничност и за освободеност от забраните на ежедневието. Напротив, площадът концентрира в себе си епическата сериозност на наратива, а извън него вече е възможна и комичната визия за света.

Наред с изобразяването на площада като антикарнавално пространство се проектират и образът на огъня и фамилиарният контакт. Те също са втъкани в повествованието, но с дълбоко сериозни конотации. Огънят се асоциира единствено с разрушителните сили, които водят отстъпника Шабанов до битка с представителите на новото. „Побелял от лудешки вътрешен огън” (Довженко 1958: 111), с „фанатични очи”, в които „пламти злост” (Довженко 1958: 107) персонажът всява страх у улунчани и ги повежда към никому ненужна битка. Тук огънят не обновява, не гради, а само унищожава.

Фамилиарният контакт между Степан Глушак, Максимов и китайците, естествената и непринудена комуникация в техните семейства намира своя крайна опозиция във взаимоотношенията между староверците и най-вече в отношението на Шабанов към семейството си, с което той надига паника у съпругата и децата си. Ако при първите общуването е жизнеутвърждаващ акт, водещ към разбирателство и шеговитост, при другите то подбужда боязън.

Раздорът между стария Глушак и жена му, който се разразява преди той да замине заедно със събратята си на битка срещу улунчани и самураите, подсказва не само равнопоставеността в отношенията им. Разпратата възниква като отражение на загрижеността им един към друг. Съпругата на Глушак се тревожи за него и затова го обругава, докато ловецът на тигри ѝ отговаря с добродушно-смеховото „Боже, защо ми трябваше да се жения за тази тигрица!” (Довженко 1958: 116). Семейната двойка е изобразена и според карнавалния принцип на чифтните образи. Войнствено настроената жена е „дребна и хърбава”, а „до нея той изглежда великан” (Довженко 1958: 115-116). Глушак е онзи, който отива на военни действия, който е убил множество зверове в тайгата, а противно на очакванията, той се обръща към нея „с вид на виновен, като сваля шапката си и се опитва да изглежда съгласен във всичко с нея” (Довженко 1958: 115). Не остава съмнение, че комично-карнавалният ефект тук е търсен от автора.

Крайно противоречащи на това настроение са взаимоотношенията между Шабанов и жена му. Тя не може да го познае, а той не възприема нито къщата, в която живее като свой дом, нито дори децата си като собствени („Убий децата! Те вече не са наши...”, Довженко 1958: 111). Съпругата му се страхува от него, децата му също. В този откъс липсва не

само хумористичната окраска, не само равнопоставянето между двойката, а нормалният семеен контакт като цяло.

Особено е мястото на ексцентричността в „Аероград”. Както и при карнавалното усещане, тя е с комични конотации, но за разлика от него в текста няма и следа от логично неуместното поведение като начин за освобождаване от забраната. Точно обратното, ексцентричната жестовост е резултат от извънредното съобразяване с табуто. Този специфичен вариант на ексцентричността е проявен благодарение на приписването му върху чуждите.

Причудливите образи в сценария и във филма са японските самураи със странните за съветския човек обичаи и с дълбоката сериозност, която придават на действията си. Враговете носят снаряжение, типично за средновековието (оръжията им са мечове). Те държат речи преди смъртта си, в които заявяват омразата си към съветските народи заради тяхната жизнерадостност, спокойствие и веселие. Правят си харакири, когато се виждат неспособни да надвият врага (Довженко 1958: 102-103, 124-125). Държанието им подбужда учудване у борците за непостроения Аероград („Тези неочаквани манипулации на заловения враг [...] предизвикват интерес у партизаните”, с. 125) и жизнеутвърждаващ смях („Пристига Шчербан и като вижда тази картина, се засмива”, с. 125).

Но смеховостта, породена от ексцентричното поведение при японците, не е двустранна. Самурайските строги ритуални актове извикват комичното отношение на партизаните, докато за вършещите ги тези действия имат регламентативен и сакрален характер, с който запазват военната си чест. Така че макар в „Аероград” да присъства ексцентричността като неуместни от гледна точка на логиката на обикновения живот поведение, жестикулация и реч, тя не е насочена напълно към постигане на карнавализация. По-конкретно, в сцените има карнавално чувство, но то е примесено с преобладаващото епическо противопоставяне на двете враждуващи страни.

Също толкова нееднородно е и значението на двойките образи в текста. От една страна, в повествованието съществуват чифтни персонажи като стария Глушак и съпругата му, които чрез своята контрастност помежду си съответстват на карнавалните двойки.

От другата страна стоят образите на Глушак и на доскорошния му приятел Худяков. Те си приличат. И двамата са следотърсачи и ловци на приблизително еднаква възраст, отраснали са заедно, дори мислят и говорят идентично: „Колко много общо имаше между тях. Те не само мислеха, дори говореха с едни и същи думи” (Довженко 1958: 105). Но Васил Худяков застава на страната на другите. Сдвояването на героите тук не е в диалектиката на

карнавализацията. То не достига до профанация, а има отношение по-скоро към пограничното ситуиране на индивида, за което ще стане дума по-късно.

Сдвояването, образът на огъня, фамилиарният контакт и ексцентричността, които обичайно се явяват характерни черти на карнавалното, в „Аероград“ остават невъзможни за детерминиране. Тяхното значение се открива отчасти в карнавалната романова линия, но позиционирането им в текста намира основания и като елементи на епическия наратив.

Останалите качества на карнавализма в произведението на Довженко също се разкриват в епически регистър. Единствено смеховостта се запазва незасегната от епическата линия в сценария, тъй като тя е постигната чрез поредица от пародиращи обстоятелства и от снижавания, които не са присъщи на епоса. Най-големият познавач на тайгата, Степан Глушак, човекът, който се възправя срещу тигри и мечки, е обвинен в страхливост от малкия Сяо, съпругата му Степаниха го обижда преди да тръгне на битка, а всичко това е прието с усмивка от потърпевшия. „Веселият чукча Коля“ пропътува на ски стотици километри в продължение на осемдесет дни, за да учи в града на мечтите, който още не са започнали да строят. Новороденият син на Володимир е кръстен по предложение на гостите в дома на летеца Ким-Дерсу-Ван-Лин-Павло без да е предоставено право на избор на родителите. Младият пилот Глушак заспива още преди да се порадва на новороденото и да обясни причините за пристигането си от Москва. Врагът самурай пристъпва към ритуално самоубийство, а всичко, което поражда в съзнанието на наблюдаващите го, се ограничава до любопитство и смях. Японски шпионин държи предсмъртна реч за ненавистта си към щастливите и весели хора.

Моментите на пародиране, на представяне на високото като ниско са поне толкова, колкото са и героическите жестове в „Аероград“. По този начин Довженко създава една многопланова визия за света, в която героично и карнавално съществуват съвместно, противопоставят се, но се и утвърждават взаимно. Авторът не изгражда утопии или антиутопии, а изобразява пречистването при замяната на старото с ново, обновлението, което е ритуализирано чрез карнавалността и чрез изконното карнавално-смехово начало. Защото замяната с ново има животворно действие също като смеха.

Смехът конституира карнавализацията. Той е концентричната сила на усещането за всеобща празничност и задължителен елемент в претворяването на тържественото чувство в литературата. При това за карнавализацията не е от значение степента на смеховост. Комичното присъства в нея на всевъзможни равнища — под формата на хумор, пародия или ирония, тъй като то е израз на игровата същност на спектакловото действо.

От двата разгледани дотук текста на Олександър Довженко следва, че при украинския автор присъства една постоянна линия на карнавализацията. Понякога тя е толкова силно застъпена, че творбите се обвързват директно с корените на карнавалното в художествената литература. В други случаи тази доминанта кореспондира с останалите насоки в развитието на романовото, взаимодейства си с тях, като им опонира с определящото я сериозно-смехово настроение или съдейства за изграждането на единство от амбивалентности на всички равнища. Няма значение коя от двете практики ще предпочете писателят, дали карнавалното усещане ще бъде ярко изявено, или ще е фино имплицирано сред други водещи подходи. Важното е, че карнавализацията е осезаема във всяко негово белетристично или кинематографско платно. Без нея творчеството на Довженко губи съществена част от значенията си. Без нея то се лишава от редица свои особености, които в крайна сметка са денотат за самобитността му.

Маргиналният човек

Нека се съсредоточим върху проблема за сдвоените герои. Амбивалентната идентичност на Довженковите персонажи далеч надхвърля карнавалната мотивировка, в която се опитаме да я вместим. Някои от чифтните образи действително са пресъздадени пълноценно в контекста на празничното. Степан Глушак и жена му („Аероград“) се пародират един друг чрез контрастната си външност и поведението си; изображенията на Тарас Шевченко и Богдан Хмелницки от „Арсенал“ също са карнавално биполярни по отношение на възприятието им от тържествуващата тълпа; внуците на дядото от филма „Звенигора“, Павло и Тимошко, в родовата си близост проявяват категорично антиномните си характери на сериозно и шутовско и т.н. Ключът към разчитането на тези герои безусловно е карнавализацията.

Други двойки обаче остават извън карнавалната линия, въпреки че са в рамките на сериозно-смеховото начало. Амбивалентността им определя тяхното място в обществото, по-конкретно изтласкването им от компактната, обединена по общи признаци маса. Героите в раздвоеността си проявяват невъзможност да се самоопределят и да бъдат идентифицирани от останалите като част от социалната, културната или друга общности. Такива са малкият Сашко и баща му от „Омайната Десна“, войниците с еднаква външност, но от различни лагери в „Арсенал“, фризьорът Жан Ковбасюк от филма „Плодът на любовта“ („Ягідка кохання“, 1926). Те са индивидите „чужденци“ или маргиналите, в по-тесен смисъл.

Литературознанието често си служи с понятията „маргинален герой“, „чудак“, „чужденец“, „отритнат от обществото“ и понякога ги смесва, използва ги като пълни синоними, като взаимозаменяеми думи и словосъчетания. Основания за подобна практика има, доколкото в социологията те са здраво споени помежду си, тъй като те дефинират особен тип обвързаност на човека със социума, с който е осъществил контакт. Същевременно обаче те са термини, които обозначават различни качества и степени на взаимоотношения между индивида и общността, макар при всички случаи във връзката им да съществува намек за непълноценност.

Чужденецът (от немски ез. ‘der Fremde’ (Simmel 1908) и калкиран на англ. ез. като ‘the stranger’³) е най-обширното название на човек и неговия непълен социален статус в определена група. Това е позицията, при която индивидът се стреми да влезе във външна за него обществена среда и да се превърне в съставна част от нея. Действието на изиявяване на желание от негова страна и приемането му като един от общността обаче се съпътства от сблъсък на различни културни системи, които съществуват в съзнанието на личността и това на членовете на групата под формата на „заслужаващи доверие *рецепти*” (Шютц 1999 [1944-1966]: 11)⁴ за съществуване.

Понякога обаче *чужденецът* запазва периферната си позиция поради невъзможност или нежелание да се съобразява с *рецептите* на общността. В такъв случай той се помещава в рамките на подкатегория на *чужденеца*, която е наречена от социолозите Робърт Парк и Еверет Стонкуист „маргинален човек” – „културен хибрид [...] на границата на две култури и две общества, които никога напълно не са проникнали и не са се втели едни в други” (Park 1928: 892).

Когато традиционната организация на обществото се разчупи в резултат от контакта и сблъсъка с нахлулата нова култура, се осъществява, така да се каже, еманципация на индивида. Енергията, която формално се контролира от обичая и традицията, се освобождава. Индивидът е свободен за нови приключения, но той е малко или много без посока и контрол. (Park 1928: 887)

Нужно е индивидът да е еманципиран от обществените форми и „да гледа на света, в който е роден и отгледан, с безпристрастието на чужденец” (Park 1928: 888). Тоест

³ Терминът е въведен от Г. Зимел (G. Simmel) в *Simmel, G. Der Raum und die räumliche Ordnungen der Gesellschaft. 1908, S. 509-512.*

⁴ Курсивът е на Шютц.

необходимо условие за маргиналният човек е не само да се намира в периферното поле на обществения център, но и да осъзнава своята позиция независимо дали тя е възникнала вследствие на невъзможност, или на нежелание да се присъедини към групата. Маргиналът е странстващият Аз, подобно на Дон Кихот. Той може и да не е в движение, но трябва и да не се е заселил трайно, да е потенциален странник („Чужденецът стои, но не се е настанил”, Park 1928: 888).

Според посочените изисквания най-силно се откроява филмът му „Плодът на любовта”. Комедията се разгръща върху идеята за удоволствието от решението да се отличава от останалите и за ужаса от сливането с тълпата. Знакът за особеност в кинолентата е съзнателен и осмислен. Той е дори повод за гордост.

Главният герой, Жан Ковбасюк, притежава всички характеристики на маргиналният човек. Амбивалентната му идентичност, която стои между изтънченост и грубост, се разкрива от името му („Жан“ като френски вариант на източно- и южнославянското „Иван“ и фамилията му „Ковбасюк“, чийто етимологичен произход се родее с украинската дума „ковбаса“ — „салам“). Фризьорският салон, в който работи, представлява медиаторно, посредническо пространство, а професията му на фризьор го обуславя като непълноценен участник в обществото. Периферна е и ролята му на любовник, с която избягва отговорността от встъпване в друго обществено формирание — това на брака. Необмислените действия, които предприема в стремежа си да се освободи от детето, поверено му от неговата приятелка, необичайните обстоятелства, при които „плодът на любовта” винаги се озовава при него, са моменти със силно комично въздействие, но те издават и невъзможността на героя да се придържа към общоприетите норми на поведение, както и да очаква съответна реакция от персонажите, които се опитва да надхитри.

Фабулата на късометражния филм на Довженко се вмести в контекста на поредицата от истории за неудачния донжуан в комедиите на Макс Линдер от 10-те до началото на 20-те години на XX век. Филми със сходно съдържание се правят из цяла Европа и САЩ. Интерпретациите по темата за нещастния любовник са единственият продуктивен подход за кинематографската комедия през времето преди Чарли Чаплин да е наложил своите авторски възгледи в сферата. Първият български филм, „Българан е галант” (1915, реж. В. Гендов), е изграден по мотиви от кинолентите на Линдер. Чаплин също заявява, че се е учил и вдъхновил от произведенията на френския актьор и режисьор (Линдер 1923: 113). Целият комедиен жанр в нямото кино е създаден на базата на творбите на Макс Линдер. Ето защо не е случайно, че и

първият кинематографичен опит на Довженко е именно с такава тематика.

Важно е да се отбележи, че „Плодът на любовта” не е една от множеството вариации по филмите на Линдер. Украинският режисьор заимства Линдеровия типизиран образ, използва някои утвърдили се негови хумористични похвати като двубой с пародийни жестове и падания. Въпреки това Олександр Довженко създава едно напълно оригинално произведение за киното, в което смешното градира, за да се стигне до върховия комичен момент на изненада в самия финал.

При Линдер смеховото се ограничава до фрагмента сам за себе си. При тях последователността от хумористични актове не допринася за оформянето на ново, по-високо равнище на комизъм. Подредбата от смехотворни разигравания е от значение за френския кинематограф с оглед на придържане към логическото развитие на фабулата. Докато при Довженко комичното се основава както на отделните откъси, така и на тяхната съвкупност, на общия замисъл.

Особеното тук е също и в позоваването на литературни хумористични образци. В „Плодът на любовта” са загатнати елементи от пиесите на Пиер дьо Бомарше, от повестите на Гогол и Достоевски. По този начин украинският режисьор допълва и обогатява инструментариума на филмовата комедия. Същевременно това решение е жест за присъединяване на кинематографичния хумористичен жанр в линията на развитие на смеховото в художествената литература.

Името на Жан Ковбасюк влиза в общата за украинската и руската белетристика практика на значещите имена. Похватът на назоваване на героите според характерните им черти е утвърден още от Гогол с имена като Иван Фьодорович Шпонка (‘шпонька’ – (укр. ез.) копче за ръкавели; „Вечери в селцето край Диканка”), Плюшкин, Коробочка („Мъртви души”), Шило, Бородавка („Тарас Булба”) и др. Впоследствие Достоевски използва Гоголевия модел, като в редица случаи привнася и амбивалентен аспект на именуването. Докато при Гогол смисълът на името е едностранен и определя героите в непроменливи величини, у автора на „Престъпление и наказание” личното и фамилното име кореспондират помежду си и окачествяват образа като вътрешно диалогичен, като изконно противоречив. Такива са Лев Мишкин (между лъв и мишка) в „Идиот”, Крестян Рутеншиц (между християнството и войната⁵) в „Двойник”, Неточка Незванкова (неканеното „не“) от едноименната творба.

Подобно на Достоевски и Довженко успява да приложи присъщото за

⁵ От немски ез. die Rute – прът, пръчка; лост; spitz – подострен, остър.

маргиналният човек раздвоение чрез именуването му. Посредством съчетаването на противоречие в собственото и фамилното име на художествените им образи се разкрива пограничната позиция, в която се намират. По този начин двойственото поведение на героите би могло да се тълкува като идентифициращо, като вродено у самите тях, с което се обяснява и удобството, което изпитват, когато се намират в периферията.

Жан Ковбасюк прикрива с привидна изтънченост своята недоद्याлност. Именно този смисъл носят имената му. Но те са неговата идентификация. Той е такъв и никакъв друг. Фризьорът се лута между две крайно несходни форми на поведение и не би могъл да се дефинира нито чрез едната, нито чрез другата поотделно, а единствено чрез цялото. Накратко казано, името предопределя природната маргиналност на неговия носител.

В този смисъл естествен е и изборът на професия. Бръснарницата е особено социокултурно пространство, в което властва непривична за външната среда обстановка. Там са валидни специални правила и норми. В бръснарския салон се събират само мъже. В него те обсъждат въпроси, водят и разрешават спорове и разказват истории с разнообразна тематика. Бръснарницата представлява антибитово средище подобно на революционната арена и карнавалния площад. Той е своеобразно погранично поле, в което човек се отделя временно от ежедневието.

Аналогично на работното място, позицията на бръснаря е също нетипична. Неговата функция е главно на слушател. Клиентите са дискутиращите, те именно са споделящите и изказващите мнение. Бръснарят е онзи, комуто доверяват, той не разкрива своите мисли и чувства. Има ролята на арбитър при разрешаването на спорове, но не е и на участник в тях. Държателят на салона подтиква посетителите да говорят. Както Сократ присъства в т.нар. „сократически диалог” в ролята на „баба-акушерка” или „сводник” (Бахтин 2002: 64), така и бръснарят поражда разговора в пограничното пространство, като предразполага събеседниците. Във всички моменти той не променя положението си на посредник и на пазител на тайните, изказани в бръснарницата, благодарение на което и мястото запазва особеното си социално значение. Ако фризьорът престане да изпълнява функцията си на медиатор, тогава се разрушава традицията и нито той вече е годен да бъде пазител на тайни и арбитър в словесни сблъсъци, нито салонът му е безопасно средище за подобни разговори.

Темата за бръснаря и бръснарския салон има богата история в световната литература от Ренесанса до 30-те години на XX век, от Сервантес до Брехт и Довженко. В солидния отрязък от време тематичният елемент търпи редица интерпретации, разглеждат се

различни страни от същността му, развива се общата художествена визия за него. Но маргиналният му характер никога не остава пренебрегнат. Все пак именно той буди творческия интерес към професията.

Фино, но и едва осезаемо са имплицирани признаци на маргиналното у образа на бръснаря в „Дон Кихот”. В популярната сцена от романа, в която застарелият рицар приема бръснарското легенче за вълшебен шлем, обект на подигравка става не само Дон Кихот, а и бръснарят. Зрителите на спречкването започват игра на реалност и фантазия, от която бившият собственик на легена е губещ.

Не е случайно, че той става жертва на шегата на другите, защото с влизането си в спор и в двубой бръснарят се превръща в пълноправен участник в действителността. След като нарушава ролята си на посредник, стоящ извън рамките на битовото, пребиваващ в периферията, той нахлува в центъра на социалния живот. Нетипичното поведение на маргиналния човек извиква негативна реакция у наблюдателите, която се изразява в играта на истинност. Светът, в който маргиналът е главен субект на действията, за пълноправните членове на групата е нереален.

Попадането от граничното пространство в центъра на общественото внимание е водещата линия в пиесите на Пиер дьо Бомарше „Севилският Бръснар” (1775) и „Сватбата на Фигаро” (1778). За разлика от романа на Сервантес обаче в комедиите на френския драматург причинно-следствената връзка с маргинализацията е ясно изведена.

През 1923 г. Бертолт Брехт представя сценария на филма „Мистериите на бръснарницата” (реж. Е. Енгел), в който фризьорският салон от привично погранично пространство за временно бягство от ежедневието се преобразява в мистичен ареал с крайно изкривена представа за действителността. Тук е налице присъщото на модерното изкуство изопачаване и крайно отдалечаване на художествената от емпирическата реалност.

Образът на фризьора Жан от „Плодът на любовта” се нарежда именно сред тези модели на световното изкуство. Изходният му статут е на личност, възползваща се от маргиналната си идентификация спрямо общността. Героят води любовен живот и не се съобразява със социалната норма за създаване на семейство. Чувства се освободен от обичаите, наложени в обществото, и точно тази свобода дава повод за неговата гордост и суета.

Срещата му с девойката, която носи със себе си новородено, и предаването на детето в негови ръце преобръщат света му. Оттук насетне усещането за отдалеченост от *рецептите* на обществото се преустановява в съзнанието на персонажа. Бебето е алегоричен

знак за налагането на обществените ценности върху маргинала, с което той престава да бъде такъв. За разлика от бръснаря на Сервантес, който сам нахлува в центъра на действителността в стремежа си да запази своята собственост (легенчето и самара), Ковбасюк е въвлечен в социума от самата действителност, от жената, която в ролята си на вътрешен за общността представител поставя ограничения на възлюбения си, предопределени от нейния свят.

Така с взаимоотношенията си с момиче, което е носител на колективното съзнание, и последиците, възникнали вследствие на тази връзка, Жан без да желае извършва действия за пълноправно встъпване в обществото. Наличието на дете е конституиращ фактор, който прави положението му на вънстоящ неуместно и неоснователно. Затова и се опитва да се избави от него и по такъв начин да възстанови позициите си в пограничното. Всичко, което младият злополучен любовник предприема, обаче е в негов ущърб. Той все повече се оказва неспособен да избегне предписанията на групата. Вече не може да бъде в периферията на живота, а опитите му да се задържи в пространството „извън” предизвикват смях със своята безполезнаост. Сватбата е естественият краен етап, който потвърждава едновременно загубата на утвърдената му маргиналност и появата на новата му функция в обществото. И нито професията му, нито името му биха могли да го отделят от последната.

През същата 1926 г., през която „Плодът на любовта” излиза на екран, Довженко започва снимки по „Чантата на дипломатическия куриер” („Сумка дипкур’ера”, 1927), в който задава и другата насока на темата за маргиналното в творчеството си. С тази алтернативна линия литературните и кинематографичните текстове на автора се поместват в диалектиката на социалистическия реализъм. Малкият човек, който с благородните си и всеотдайни към обществото жестове се преобразява в герой на нацията, е вероятно най-често използваната доминанта в изкуството на СССР от периода. При Довженко тя се открива както в образа на детето от „Чантата на дипломатическия куриер”, което достига целта, оказала се недостижима за двамата куриери, така и при по-късните му малки персонажи с велико значение като Тимиш Стоян от „Арсенал”, Петро Чабан от разказа „На бодливата тел” („На колючому дроті”, 1942), Иван Орлюк от киноповестта „Повест за пламенните лета” (1944-1945), Васил Боженко от „Шчорс” (1938). „Великите малки хора, които творят нова ера на земята” (Довженко 1960: 507) се откриват и в „Украйна в огън” (1943) при Васил Кравчина, чийто прототип е танкистът от „Незабравимо”; при слепия Сирошчан, комуто „беше отредено да види целия свят” (Довженко 1967: 123) и др.

Като че ли тематичната линия за маргиналния човек, който се чувства добре в

пограничното пространство, започната в „Плодът на любовта”, остава на заден план в по-късното творчество на кинематографа за сметка на конституиращия Аза си малък индивид. В „Омайната Десна” обаче тя се завръща като водеща. Проблемът за маргинала, който осъзнава периферното си положение спрямо останалите, се откроява в краткия диалог между Сашко и баща му:

—Тате!

—Какво, сине?

—Какви са онези хора, които плават?

—Отдалеч са. Орловски са. Руснаци, от Русия плават.

—А ние кои сме? Нима не сме руснаци?

—Не, не сме руснаци.

—А какви сме, тате? Кои сме?

—Кой ни знае, — някак жално говореше баща ми. — Прости хора сме, сине...

(Довженко 1959: 45-46)

Въпреки че нерадостното настроение в самоопределянето на героите като маргинални е преобладаващо тук, то в никакъв случай не задава цялостното настроение на киноповестта. Напротив, маргинализацията в „Омайната Десна” най-често се свързва с карнавалното светоусещане. Тържественото чувство преобладава в пакостите на малкия наратор, в притчите на дядо му и най-вече в момента с наводняването на съседното село по време на Великден, когато обновяващата сила на водата и християнският празник се сливат в амбивалентното проявление на раждането и смъртта, конституирани чрез смеха в своеобразен карнавал.

* * *

Карнавализацията и маргинализъмът са от основополагащо значение за коректното тълкуване на произведенията на Олександър Довженко. Те представляват не само елементи от един по-обширен и многообразен подбор от начини на изображение на художествената действителност, но са самата художествена действителност при украинския писател. Карнавалното и маргиналното усещане за света детерминират доминантната линия на метанаратива.

Подобно схващане за Довженковото творчество се намира в открит разрез с установеното досега мнение, че водещо тук е епическото начало. То безусловно присъства в почти всеки текст, ако приемем за изолирани случаи моделите от „Плодът на любовта”, „Омайната Десна” и „Гибелта на боговете”. Епичното на моменти е така ярко, че понякога изтласква карнавализацията и маргинализма в сянка. Такива са например „Повест за пламенните лета” и „Украйна в огън”. В други платна, като „Аероград”, то взаимодейства с тях, за да се получи картина с изключителна споеност на шрихите, при която трите аспекта са неотделими един от друг.

Единствено чрез карнавализацията и маргиналното обаче би могло да се обясни особено честата употреба на чифтни или вътрешно диалогични образи. Само когато осъзнаем тяхното присъствие, сме в състояние да разкрием постоянното наличие на смеха като обновяващо действие, на неограничената фантазност на наратива, на амбивалентната природа на огъня, на свободната, искрена и жизнеутвърждаваща комуникация между героите на площада, на революционното пространство и на фризьорския салон като специфични топоси. Като позиции на границата между две реалности. Тези поведенчески прояви съществуват във всеки текст на режисьора без изключение, а същевременно никоя от тях не попада в епопейната насока на повествуването.

Чужденецът няма място в епопеята освен във функцията му на враг. Тук обаче стана ясно, че у Довженко той е много повече от това. Вънстоящият е дефиниращият човек, който поставя под въпрос основните проблеми на битието и установените принципно неподлежащи на съмнение *рецепти* на обществото. *Чужденецът* е индивидът, който непрестанно търси себе си в обкръжението на останалите. Но той е и онзи маргинал, който се е настанил удобно в пограничната територия, който се чувства освободен от системата от правила и норми, наложени в центъра на социума.

Литература:

Бахтин 2002 [1967]: Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва—Аугсбург: Im Werden-Verlag (прев. авт.)

Довженко 1967: Довженко, А. Собрание сочинений в 4 томах. Том II. Москва: Искусство (прев. авт.)

Довженко 1960: Довженко, О. Твори в трьох томах. Том III. Київ: ДВХЛ (прев. авт.).

Довженко 1959: Довженко, О. Твори в трьох томах. Том II. Київ: ДВХЛ (прев. авт.).

Довженко 1958: Довженко, О. Твори в трьох томах. Том I. Київ: ДВХЛ (прев. авт.).

Линдер 1923: Линдер, М. Чаплин – В: Шкловский, В. Чаплин. Сборник статей. Берлин: Кино.

Попович 2004: Попович, Л. Антиутопічна модель України Олександра Довженка. Спроба інтертекстуального аналізу – В: Довженко і кіно XX століття. Упоряд. Брюховецька, Тримбач, С. Київ: Поліграфцентр „Тат”.

Шютц 1999 [1944-1966]: Шютц, А. Чужденецът. София: ЛИК (прев. К. Коев).

Lind 1937: Lind, R. Middletown in Transition. New York.

Park 1928: Park, R. Human Migration and the Marginal Man. In: The American Journal of Sociology. Vol. XXXIII, № 6, May, Chicago: University of Chicago Press (прев. авт.).

Simmel 1908: Simmel, G. Der Raum und die räumliche Ordnungen der Gesellschaft, S. 509-512.

Информация за автора:

Владимир Колев – докторант по украинска литература

Катедра по Славянски литератури

Софийски университет „Свети Климент Охридски“

E-mail: vlad_kink_kole@abv.bg