

Диалог с Гофманом, его постижение осуществлялось в координатах, заданных французской литературой. Общение с немецким гением обогатило художественную мысль не только тех, кто создавал гофманиану, но всю французскую литературу.

Москвітін Д. А.

кандидат філологічних наук, доцент

Запорізький державний медичний університет

ВІДЛУННЯ ШЕКСПРОВОГО СЛОВА У РАДЯНСЬКІЙ КІНОКОМЕДІЇ (1950-1980 РР.)

Ранній період розвитку радянської кіношекспіріани припадає на 1950-ті рр. Враховуючи надзвичайно важливе ідеологічне та культуротворче значення, яким у СРСР наділяли кінематограф та корпус західноєвропейської класичної літератури, такий пізній початок видається більше, ніж парадоксальним. З одного боку, комуністичні лідери наголошували на надзвичайно важливій ролі «десятої музи» (згадаймо, приміром, одне з найбільш відомих висловлювань В. Леніна, трансльоване А. Луначарським – «Ви маєте твердо пам'ятати, що найважливішим з усіх мистецтв для нас є кіно» [3]). З іншого – намагалися інтегрувати мистецькі здобутки так званого «буржуазного» суспільства у канву пролетарської культури, доводячи у такий спосіб певну тяглість традиції та «прогресивний» характер творчості найбільш авторитетних класиків – зокрема, В. Ленін стверджував, що історичне значення марксизму зумовлено, в тому числі, тим, що він «не відкинув найцінніші здобутки буржуазної епохи, а, натомість, переробив і засвоїв все те цінне, що було у більше, ніж двох тисячолітньому розвитку людської думки й культури» [2, с. 337]. Схожу думку висловлював й один з авторів концепції пролетарського мистецтва П. Керженцев: «...створюючи свою культуру, робочий клас не повинен ігнорувати багату культурну спадщину минулого, матеріальні й духовні здобутки, здійснені чужими й ворожими пролетаріату класами. Пролетарій має критично переглянути це минуле, взяти з нього все цінне, висвітлити зі своєї точки зору та використати для творення своєї власної культури» [1, с. 158].

Відтак, ключовим постатям світової культури відводилася роль своєрідних провісників комуністичної ідеї. Однією з найбільш активно присвоєних таким чином фігур був Вільям Шекспір, оголошений «народним класиком»: його літературна спадщина розглядалася як відображення класового конфлікту елизаветинського суспільства. Втім, безумовній апологетиці Барда передувало дещо упереджене ставлення, адже «деякі екстремісти, особливо у перші роки, навіть підважували його право на існування, проголошуючи, що авторам минулого немає місця у безкласовому суспільстві» [6, с. 24-34]. Втім, високий статус Шекспіра у новому пролетарському суспільстві забезпечувався апологетичним ставленням з боку фундаторів комуністичної ідеології: так, К. Маркс цитував довгі пасажі з його п'єс, примушував доньок читати їх, та запровадив традицію святкувати дні народження Барда, а Ф. Енгельс висловлював палке захоплення англійським драматургом, адже той значно посприяв формуванню його відношення до європейського мистецтва й драматургії зокрема [5, с. 36-38]. Таким чином, до середини 50-х рр. ХХ ст. у просторі радянської офіційної культури за Шекспіром міцно закріпилась репутація візіонера, який «передбачив приреченість феодального світу, і водночас розумів, що новий буржуазний світ, з його грошовими відносинами, - абсолютно чужий тим високим

ідеалам, про які мріяли найкращі люди Відродження» [4, с. 11]. Тому незрозуміло, чому при такому беззаперечному культурному авторитеті Шекспірові твори не з'являлися на радянському до 1954 року.

Відповідь на це питання пов'язана з декількома чинниками. На ранніх етапах розвитку радянський кінематограф мав яскраво виражений авангардистський характер і слугував потужним інструментом ідеологічної пропаганди. У 30-ті рр. ХХ ст. різко змінився тематичний вектор: на екрани стали виходити або легкі й веселі комедії (картини Г. Александрова та І. Пир'єва), або кінобіографії видатних з точки зору комуністичної ідеології історичних постатей – Олександра Невського, Максима Горького та ін. Крім того, продовжувалась закладена у 1920-ті рр. тенденція до використання художніх засобів кіно для оспівування та возвеличення комуністичних будівництв та трудового подвижництва народу. Відтак, шекспірівській драматургії, де головними дійовими особами виступають монархи й аристократія, в умовах диктатури пролетаріату просто не було місця у такому масовому мистецтві як кіно. Так званий період «малокартинья» (1943-1953 рр.) свого роду законсервував розвиток «десятої музи» на теренах СРСР: протягом десятиліття на екрани вийшла відносно невелика кількість фільмів, але їхній ідейно-тематичний спектр не виходив за рамки біографічного та пропагандистського дискурсу – від антизахідних прокламацій до наочних ілюстрацій того, що «жити стало краще, жити стало веселіше».

Відповідно, перші повноцінні шекспірівські екранізації побачили світ лише у другій половині 1950-х рр. – «Отелло» (1955, реж. С. Юткевич), «Дванадцята ніч» (1955, реж. Я. Фрід), «Приборкання норовливої» (1961, реж. С. Колосов). Тим не менш, укорінення Шекспірової драматургії у радянському кінопросторі відбулося не тільки й не стільки за рахунок появи екранних версій Шекспірових драм, скільки завдяки потужній присутності шекспірівської складової у сюжетній канві інших фільмів. Ця тенденція була закладена саме в на початку 1950-х рр. Шекспірівський алюзивний матеріал був представлений у вигляді прямих цитат, сюжетоструктуруючих компонентів, або ж елементів метатеатральності.

Думається, що найчастіше шекспірівське відлуння можна було простежити саме у комедіях, при чому джерелами переважно ї більшості алюзій і цитат виступали трагедії. Досить часто така інтертекстуальність вводилася для просування сюжету вперед. Так, приміром, у комедії «Кубанські казаки» (1950, реж. І. Пир'єв) завгосп Антон Мудрецов цитує у розмові з головою колгоспу Гордеєм Вороном рядки славнозвісного монологу Гамлета «Бути чи не бути?..» (у російському перекладі А. Кроненберга). Засмучений невдачею в коханні, Ворон спочатку не сприймає Шекспірове слово, але потім, відчувши мелодіку й філософський зміст монологу, відкидає смуток, повертаючись до зазвичай притаманної йому рішучості та енергійності. Цікаво, що для переламного моменту комедії було обрано солілоквию, яка традиційно символізує вагання. До того ж, важливим моментом тут є й те, що цитату вкладено у вуста колгоспного завгоспа – це, з одного боку зайвий раз підкреслювало беззаперечний авторитет Шекспіра як «народного класика», а з іншого – підтримувало популярну в той час ідею, що лише пролетаріат і селянство може в повній мірі й найправильнішим чином засвоїти культурні здобутки людства.

Крім того, шекспірівські алюзії досить часто використовувались у радянському комедійному кіно й задля створення або увиразнення комічних ситуацій. Цікаво, що досить часто в таких випадках використовуються не власне шекспірівські цитати, а невірні атрибутовані Бардові висловлювання. Наприклад, в комедії «Карнавальна ніч» (1956 реж. Е. Рязанов) функціонер-ретроград Огурцов, почувши випадково

трансльоване по радіо зізнання електрика Гриші у коханні до працівниці будинку культури, зауважив секретарці: «Шекспір! Тільки не пам'ятаю, що саме». Комічний ефект було підсилено: коли трансляцію було вимкнено, Огурцов зателефонував до радіовузла з питанням «Чому припинили передачу Шекспіра?». Тут апеляція до авторитету великого елизаветинця використовується з нетрадиційною метою – щоб підкреслити неосвіченість та вузьколобість пост-сталіністського мастодонта.

Найяскравішим прикладом використання шекспірівської метатеатральності у радянському кіно є детективна комедія «Стережись автомобіля» (1966, реж. Е. Рязанов). Цей фільм ніби римується із знятим Г. Козінцевим, вчителем Е. Рязанова, «Гамлетом» – обидва фільми поділяють естетику чорно-білого кіно та виконавця головної ролі – І. Смоктуновського. В екранізації Козінцева він виконував роль данського принца, а у «Стережись автомобіля» – страхувальника-злочія Юрія Деточкина, який краде автомобілі, що належать хабарникам і розкрадачам соціалістичного майна, а у вільний час грає у народному театрі, і саме репетирує головну роль у «Гамлеті». Переплітаючись із хитросплетіннями детективного сюжету, шекспірівська метатеатральність утворює потужну метафору маски, яку носить майже кожний персонаж (крім слідчого Максима Подберезовикова, що у постановці «Гамлета» грає Лаерта). Відповідно, образ Гамлета є й ключем до образу Деточкина, який найповніше розкривається на сцені – здається, саме там він перебуває без маски й живе реальним життям.

Бібліографічні посилання

1. Керженцев П. Внешкольное образование и «Пролеткульты». Октябрьский переворот и диктатура пролетариата. Сборник статей. М.: Государственное издательство, 1919. С. 154-161, с. 158
2. Ленин В. О пролетарской культуре. *Полное собрание сочинений*. 5-е изд. М.: Политиздат, 1974. Т. 41. Май - ноябрь 1920. С. 336-337, с. 337
3. Луначарский А. Беседа с Лениным о кино. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-kino/beseda-s-v-i-leninym-o-kino/>
4. Муравьева Н., Тураев С. Западноевропейская литература. Пособие для средней школы. М.: Учпедгиз, 1956. 178 с.
5. Фридлиндер Г. К. Маркс и Ф. Энгельс о Шекспире. *Шекспировский сборник*. М.: Всероссийское театральное общество, 1961. С. 9-42
6. Gibian G. Shakespeare in Soviet Russia. *Russian Review*. 1952. 11:1. P. 24-34.

Нікітіна Г. Є.

*викладач кафедри зарубіжної літератури
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара*

ЗЕЛЕНИЙ І СИНІЙ: ХРОМАТИЧНІ КОДИ КУРТУАЗНОЇ КУЛЬТУРИ В ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ФРАНЦУЗЬКИХ КАЗКАРОК РУБЕЖУ XVII – XVIII ст. М. К. Д'ОНУА, Г.-Ж. ДЕ МЮРА І Ш. ДЕ КОМОН ЛАФОРС

Французькі казкарі XVII - XVIII ст. часто звертаються до кольорів, що засвідчують заголовки їхніх творів (у самої лише М.-К. д'Онуа - «Синій Птах», «Жовтий Карлик», «Зелений Змій», «Біла Кішечка»), і що робить гідним уваги питання про походження і символіку використовуваних ними хроматичних кодів.