

Столяр М.Б. Десакралізація тоталітарної ідеології в кінокомедіях Г. Данелія. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Європейські анитоталітарні практики» (26-27 червня 2020 р.). – Україна, Чернігів, 2020. С. 107–111.

Авторка вважає, що будь яка культура, – навіть та, що жорстко контролюється тоталітарною державою, має певний спектр можливостей протистояти цьому контролю. У відповідному семантичному просторі саме і реалізується дійсна культура. Свідченням цього зокрема є кінокомедії трьох найвидатніших майстрів цього жанру – Леоніда Гайдая, Ельдара Рязанова та Георгія Данелія. Кожний з них створив свою, неповторну парадигму комічного. Наразі тези присвячено розгляду третьої парадигми, що представлено творчістю Г. Данелія. Стверджується, що Георгія Данелія обрав специфічний шлях утвердження нового, парадоксального варіанту десакралізованого антропоцентризму.

**Ключові слова:** сміхова культура, сміхова парадигма, десакралізація, антропоцентризм, сатира.

С. 107

*Столяр М.Б. (Україна, Чернігів)*

## ДЕСАКРАЛІЗАЦІЯ ТОТАЛІТАРНОЇ ІДЕОЛОГІЇ В КІНОКОМЕДІЯХ Г. ДАНЕЛІЯ

*Присвячується пам'яті С.Б. Кримського (1930 – 2010) –  
видатного українського філософа, справжнього європейця,  
мужнього та дотепного критика тоталітарних  
та посттоталітарних дискурсів,  
практика та дослідника сміхової культури.*

Будь яка культура, – навіть та, що жорстко контролюється тоталітарною державою, має певний спектр можливостей протистояти цьому контролю. У відповідному семантичному просторі вона саме і реалізується як культура. Про це зокрема свідчать кінокомедії радянських часів і, особливо, роботи трьох найвидатніших майстрів цього жанру – Леоніда Гайдая, Ельдара Рязанова та Георгія Данелія. Кожний з них створив свою, неповторну парадигму комічного. Про дві з них ми вже писали в книзі «Радянська сміхова культура» [3, с. 231–247]. Ці ж тези присвячуємо розгляду третьої парадигми, що представлено

творчістю Г. Данелія.

Однією з важливих відмінностей парадигм радянської кінокомедії 60-80 рр. є вибір автором *певного варіанту десакралізації радянської ідеології*. У свою чергу, ці варіанти є вторинними щодо попередніх та паралельно існуючих практик державної сакралізації. Відтак ми маємо розпочати з експлікації напрямків перетворення ідеології на псевдо-релігію в межах радянської культури.

*Першому періоду* (20-і рр. ХХ ст.) відповідало використання переважно двох типів псевдо-сакрального. По-перше, ідеологеми тоталітаризму включали ієрофанії християнських сенсів, що кардинально змінили свій семантичний вектор, але залишалися на певній інваріантній основі (архетипи есхатології, месіанства, аскетизму тощо). По-друге, до процесу сакралізації залучалися «догмати» титанізму як релігії, що богом проголошує людину. Під

## С. 108

час *другого періоду* (30-50 рр. ХХ ст.) відбувається заперечення цих форм сакралізації за рахунок практик *специфічного титанізму, в якому культ особи правителя співпадає з владоцентризмом*. У цей час месіанізм відсувається на другий план та навіть десакралізується (згадаємо, що результатом відповідного політичного замовлення стала культова книга радянської сміхової культури «12 стільців» І. Ільфа і Є. Петрова) [2]. Акцентованими тепер були такі псевдо-сакральні практики як абсолютний «послух» керманічу (богу на землі), «покаяння перед партією і народом», тоталітарні «монастирі» (ДУЛАГ), «аскетизм» заради кращого майбутнього, культ псевдо-мощів вождя тощо. Відповідно, сміхова культура 60-80-х рр. зосередилася переважно на десакралізації сенсів попереднього періоду (30-50 рр.). І тому вона певним чином відтворила парадигми першого періоду – 1) антропоцентричну титанічну (в межах якої *кожна* людина, а не тільки правитель є богом) та 2) десакралізовану християнську.

Окреслені парадигми пов'язані з певним жанром комедії. Для першої (титанічної) характерною є ексцентрична кінокомедія, в якій трюк несе в собі ієрофанію дива. Найяскравіше цю групу комедій представляє режисер Леонід Гайдай. На другій парадигмі ґрунтується лірична кінокомедія. Переважно такого спектру комедії належать Ельдару Рязанову. Що ж до Георгія Данелія, то він обрав *третій шлях* – шлях утвердження нового, парадоксального варіанту *десакралізованого антропоцентризму*. Людина для режисера є немічною, недосконалою та смертною. Вона страждає через тиск безкінечних формальних обов'язків та нав'язаних соціальних зв'язків, виконання яких нікого не робить краще чи щасливіше. В образі Афоні («Афоня», 1975 р.) взагалі ми бачимо *антикультову постать сантехніка*, яка в радянській дійсності має статус, протилежний статусу космонавта, тобто найнижчий. Справа, по-перше, у предметі діяльності, пов'язаної із тілесним низом (каналізація та ін.). Крім того ця професія супроводжувалася синдромом соціально негативних проявів, починаючи від схильності до спиртного (із сантехніками часто розраховувалися горілкою) і закінчуючи неякісною працею, за яку нахабно вимагали додаткову плату. Якщо ж героєм фільму Георгія Миколайовича є розумна, інтелігентна людина, то її інтелект поглинає волю («Осінній марафон»); якщо достатньо вольова, щоб нав'язати своє бачення іншим, то вона не страждає від «надлишку» інтелекту. Найбільше проблем має талановита особистість, яку не

### С. 109

можна міряти загальними мірками. Та чому до неї не можна застосовувати звичайні правила, якщо нічого трансцендентного режисер ніби й не пропонує, – це залишається питанням без відповіді.

Проте можна зробити припущення... Данелія – скептик, який, шукає істину засобами художньої інтуїції. Він знаходить в своєму досвіді дещо, яке є для нього виразом чогось – якщо не вищого, то найкращого. З одного боку, воно належить цьому, а не потойбічному життю. З іншого – в ньому відчувається щось особливе. Оце *незрозуміле* виникає дуже рідко, існує лише в

межах якихось хвилин, а потім зникає, залишаючи тільки теплий сердечний спогад. Відбуватися це може у фільмах Г. Данелія лише під час... *хорового співу*. Це єднання людей і їхніх голосів дивним чином піднімає людей над емпіричним буттям і на якийсь час виявляє те найкраще, що в них є (зазначу, що в Рязанова трансцендентні сенси змінюють, тобто *переображують* людину, а в Гайдая людина виявляє свої титанічні якості під час гострої небезпеки). Подекуди у фільмах Данелія співають російську народну пісню про Марусю (режисер повністю знав слова тільки цієї пісні). Та особливо виразно демонструється прагнення до трансцендентного в *грузинському хоровому співі* («Не горюй», «Міміно»). Грузин за походженням, Г. Данелія не міг не відчувати могутню ієрофанію соборності в піснях своєї батьківщини, хоча він, звичайно, не давав цьому феномену релігійного пояснення.

В комедії 1965 р. «33» (назва якої тоді викликала асоціації с 30-ми рр.) режисер зосереджується на художньому аналізі механізму сакралізації космонавтики в межах державного культу науки. Йдеться про те, як неперевірений медичний випадок (у пересічної людини з провінції виявили «додатковий», 33 зуб) в результаті характерних ідеологічних маніпуляцій перетворюється на сенсаційний науковий факт з наступними практиками жертвоприношення в ім'я науки та посиленою інтенцією у фантастичне майбутнє. При цьому володар 33 зуба виявляється своєрідним соціальним ліфтом для людей, що бажають піднятися ієрархічними сходами на гору – захистити дисертацію, переїхати в столицю, прославитися.

Усі три режисери – Л. Гайдай, Е. Рязанов та Г. Данелія використовують християнську символіку – хрести та храми. У фільмах Л. Гайдая ми навіть бачимо ікони та чуємо церковний

### С. 110

спів. Та усі режисери вкладають різну семантику у відповідні образи. У Гайдая зміст є суто атеїстичним, карикатурним по відношенню до християнських сенсів, хоча він найбільше з усіх режисерів використовує євангельські ієрофанії (особливо в комедії «Діамантова рука»).

Рязанов практично у всіх фільмах використовує образ храму, інколи навіть у «повний зріст», тобто з хрестами. В нього – це натяк на присутність Трансцендентного в іманентному (можливе переображення героя, диво єдиної в житті Зустрічі та справжнього кохання) [3, с. 242–245]. На початку комедії «33» ми також бачимо паралельно образи храмів з хрестами та будинків з антенами. Та використовуючи (для прикриття від цензури) притаманне атеїстичній ідеології протиставлення науки та ідеології, Данелія вкладає в цю сцену зовсім інший сенс. Як це видно з наступних подій, хрести і антени для нього є *аналогічними за семантикою символами в оптиці, що близька до структуралістської культурології*. Тобто режисер підводить глядача до висновку про релігійний (для Данелія – відчужений) характер радянського космічного дискурсу.

Комедія «33» концентрує тоталітарні практики 30 – 50- х рр. у «крилатих висловах» того часу. На запитання, як можна відправити людину в психіатричну лікарню, чергова з довідкового бюро відповідає лаконічною формулою обезцінення людського життя: «Заплатіть 3 копійки». Автори малюють образ типового радянського пасіонарія першої половини ХХ ст. за допомогою всього трьох характерних висловів «я тебе виведу на чисту воду»; «поговоримо в іншому місці»; «ви ще у мене будете плакати кривавими сльозами». Проте навіть позитивні персонажі у фільмах Данелія демонструють певну неоковирність своєї мови, насиченої газетними, ідеологічними штампами («33», «Афоня»).

Режисер протиставляє державним посттоталітарним практикам не соціальну анархію, а певну самоорганізацію «первинного соціального буття», де кожна особистість є незамінною та займається своєю «сродною працею». Можливість піднятися соціальними сходами, зробити кар'єру та отримати атрибути престижного життя виглядає у фільмах Данелія як цінний, але негативний досвід. Герої фільмів «33», «Міміно» *спокушаються* на певний час; навіть досягають того, що вважається за успіх та рано чи пізно повертаються до природної радості життя, до себе самого.

В площині художнього аналізу тоталітаризму Г. Данелія був значно далекогляднішим, ніж його, не менш видатні колеги Л. Гайдай та Е. Рязанов. Трагікомедійний художній фільм в жанрі антиутопії «Кін-дза-дза!», що вийшов на екрани у 1986 р., настільки сильно випереджав критичний дискурс свого часу, що багато глядачів не змогли його зрозуміти та відповідним чином оцінити. У фільмі йдеться про здичавіння людини та деградацію цивілізації, що стає ґрунтом практик з невідомою кількістю «нео-» перед словом «тоталітарних». Проте фільм з самого початку дуже високо оцінили на Заході, зокрема у США він дуже сподобався колишньому американському президенту Бараку Обамі [1].

Відтак, у радянських кінокомедіях 1960–1980 рр. можна прослідкувати варіанти десакралізації радянської ідеології в межах трьох основних парадигм комічного, що в контексті кріпторелігійної оптики по-різному витлумачують феномен трансцендентного.

*Використані джерела:*

1. Афоня, Мимино, Кин-дза-дза! Лучшие фильмы Данелии. <https://korrespondent.net/showbiz/cinema/4082948-afonia-mymyno-kyn-dza-dza-luchshye-fylmy-daneliyu>
2. Одесский М.П. Легенда о великом комбинаторе [Електронний ресурс]: [предисловие к книге Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев»] / М.П. Одесский, Д. М. Фельдман. – Режим доступа : <http://lib.baikal.net/ILFPETROV/dwenadcatx.txt>
3. Столяр М. Советская смеховая культура / М. Столяр. – К. : Стилос, 2011. – 304 с.