

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Олена КОВАЛЕНКО

КОМІЧНИЙ ОБРАЗ В УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ ВОЄННІЙ ПРОЗІ 1950–1960 РОКІВ ТА ЙОГО КІНЕМАТОГРАФІЧНЕ ВТІЛЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ІВАНА СТАДНЮКА ТА КАЗІМЕЖА СЛАВІНСЬКОГО)

Гене́за традиційного образу комічного воїна

Іноді, попри значну відомість фільмів, літературний першоваріант твору лишається на периферії читацької уваги. Багатьом із нас відома кінокомедія «Максим Перепелиця», однак майже ніхто не знає про існування літературного прототипу цього популярного серед різних поколінь героя однойменного фільму. Так само і у сусідній Польщі є свій Максим Перепелиця, або «польський Швейк», – канонір Долас. Зв'язок головних героїв повісті «Максим Перепелиця» та роману «Пригоди каноніра Доласа» цікаві насамперед як варіанти розвитку традиційного комічного образу воїна в європейських літературах. Часто головним героєм художнього твору є авантюрист, що завдяки своїй кмітливості й удачі з легкістю й гумором виходить зі складних життєвих ситуацій. Нерідко таким персонажем буває вояк, який, незважаючи на свою неадаптивність, уміє вийти зі скрутного становища та врешті-решт стати переможцем навіть у світовій війні. Багато спільного образ комічного (або веселого) воїна має з образами «мудрого дурня» та «хвалькуватого воїна», у чому ми переконаємося, звернувшись до його історії.

Традиційно генезу образу виводять з Пиргополинника – героя комедії Плавта «Хвалькуватий воїн». Пиргополинник – воєначальник, горе-воєнка, який постійно хвалиться своїми подвигами на полі битви і перемогами над жіночими серцями, хоч насправді він боягуз у боях, а жінки його ненавидять. Вочевидь, образ хвалькуватого воєнки траплявся й раніше, наприклад, у грецьких трагедіях, звідки Плавт його синтезував і подав уже відшліфованим. Далі на хвалькуватого солдата натрапляємо у середньовічних фарсах (з XII ст.), наприклад у творах «Вільний стрілець із Баньйоле» («Franc Archer de Bagnolet», 1468) і «Trois galants et Philipot». Масками Капітана та Скарамуччі представлено мандрівний образ у італійській комедії дель арте¹. Головним героєм шахрайського роману, що зародився у XV ст. в Іспанії і швидко поширився у Франції та Англії, був «пікаро», або шахрай. А. Кеттл пише: «Із ростом торгівлі, посиленням централізації королівської влади, винайденням пороху число таких авантюристів дуже зросло. Вони стали, окрім усього іншого, резервом, що поповнював ряди учасників хрестових походів. Менш удачливі перетворювалися на жебраків, багато пішло у армію»². Життєлюбність, винахідливість, жадова грошей як головний постулат у житті³ й повна аморальність – ось формула правильного героя шахрайського роману⁴. В українському контексті образ комічного воїна маємо серед персонажів вертепної драми, де водночас діє солдат, гусар, циган, Запорожець, угорець, воїн, артилерист, донський козак⁵. У деяких випадках солдат та Запорожець є носіями національної ідентичності, а у деяких – представляють тип комічного воїна. В інтермедіях XVII – XVIII ст. діє «москаль» – військовий, який говорить по-російськи. Переважно це образ позитивно забарвлений: у західному (волинському) варіанті інтермедій він постійно змагається з циганом за корову, а у східному – допомагає козаку або селянину боротися з безчинствами шляхтича. У п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик» слуга хитрим способом допомагає своєму пану влаштувати кохання, притому образ належить і до військових, і до слуг/помічників. У Польщі тип «мудрого дурня» представляють персонажі Мархолт і Совізжал⁶. У чеських народних казках діє персонаж Гонза. Це позитивний герой, що походить із бідної селянської родини. Виріши мимоволі серед розбійників, він навчився хитрувати і досягає усього завдяки хитрощам.

Та, певно, головним комічним воїном назавжди залишить Швейк, який й до сьогодні залишає критикам простір для суперечок з приводу його справжньої сутності. Однак Ярослав Гашек перетворив побутового персонажа – «маленьку людину, плебея – в сатиричного оглядача великих історичних подій»⁷. В оцінці особи Швейка найближче до істини стоять дослідники, які вважають його новим оригінальним уособленням типу народного хитруна, який з точки зору етики й моралі панівних суспільних верств вважається «неповна розуму». Швейк одягає й знімає маску залежно від обставин; його мова містить цілу палітру нюансів – від сарказму до гротескної наївності. Цим літературним типом Гашек свідомо чи несвідомо продовжує лінію так званого шахрайського роману. Походеньки Швейка під час Першої світової війни є варіантом старого традиційного мотиву дороги, шляху⁸. При ближчому розгляді ми бачимо, що маска Швейка – лише спосіб мімікрії, що це, швидше, гротескний засіб, за допомогою якого він зриває маски з інших. Швейк – ідіот тільки серед справжніх ідіотів. Насправді його вустами автор говорить щораз серйозніші речі. Збереглися свідчення одного знайомого Гашека, з яким письменник діявся задумом роману про австрійського солдата, що пройшов шлях від «сірої скотинки» до червоноармійця. Очевидно, в останніх книжках роману Швейк виявився б спорідненим до героя кшталту Васілія Тьоркіна⁹.

Як бачимо, традиційний образ комічного воїна має багато втілень у європейській літературі, проте досліджувані нами персонажі є практично невідомими широкому колу читачів. Натомість як кіногерої комедій, створених на основі повісті «Максим Перепелиця» Івана Стаднюка і роману «Пригоди каноніра Доласа» Казімежа Славінського, вони є добре знаними як серед сучасників, так і серед глядачів XXI ст.

Максим Перепелиця від літератури до кіно: «масовізація» образу

Одразу ж по війні над мистецтвом у СРСР було поновлено ідеологічний нагляд. 1940-ві й перша половина 1950-х років у всіх

«радянських», в тому числі в українській радянській, літературах були розвитком традиції роману-епопеї, творенням широкої панорами життя народу, плину часу¹⁰. Вкрай несприятливі умови для розвитку художньої творчості (пильний контроль критики й «громадськості» за «ідейністю» і «партійністю» кожного митця, суворе регламентація «магістральних» і «немагістральних» тем, «важливого і дріб'язкового в літературі», «наших» і «не наших» форм і стилів, а в критиці дозволених і заборонених – як правило «буржуазно-націоналістичних» – імен і творів, жорстока привселюдна розправа за найменший відступ від «соціалістичного реалізму»)¹¹ змінили стильове розмаїття, властиве українській літературі у першій третині ХХ ст. на одноманітну «життеподібність»¹². У тематиці творів переважали зображення та рефлексії над подіями Другої світової війни (Великої Вітчизняної). Головні герої – моральні та ідеологічні зразки – втілювали риси, які автор вважав ідеальними: патріотизм, честь, відвагу, відданість, братерство тощо. Класична формула твору про війну спирається на основну опозицію «ми-вони», яка має виразно оціночний характер, оскільки доповнювалася вторинними протиставленнями: «добро-зло», «правдивість-нечесність», «шляхетність-підступність», «відкритість-ксенофобія», «людяність-брутальність», «відвага-боягузтво». Особливо важливим було протиставлення «свої-чужі» у пропагандистських творах, де моральність воїна репрезентує мораль суспільства, яке він представляє¹³. Комічно події та боки Другої світової зображували вкрай рідко. На фоні суцільного пафосу, героїки і трагізму поява веселих оповідань Івана Стаднюка та комічного солдата Максима Перепелиці внесла новий погляд на людину у формі.

До початку 50-х років тема війни активно використовувалася в кінематографі; щодо жанрового різноманіття, то драми складала абсолютну більшість, за ними йшли документальні фільми, комедії та музикли. Майже усі стрічки, що вийшли одразу по війні, – пафосні, офіційні, ідеологічні. З початком 50-х років воєнно-окупаційна тема тимчасово зникає з екранів (щоб знову з'явитися з приходом до влади Микити Хрущова, коли найбільше активізується процес формування міфу про війну). Комедія «Максим Перепелиця»,

яка вийшла у 1956 році, познайомила глядачів із розбишакуватим і веселим солдатом-новобранцем, зайнявши принагідно 13-ту позицію у прокаті за цей рік (близько 28 млн. глядачів).

Саморефлексія головного героя і проблема «точок зору» в повісті

Оповідання про Перепелицю – це той «тривіальний»¹⁴ випадок, коли ідеологічна оцінка у творі дається з однієї (домінантної) точки зору. Сам Максим є носієм усіх оцінок, і всі події ми бачимо його очима. Можна припустити, що це точка зору самого автора, якщо зважати на автобіографічний чинник у творенні образу Максима. Знайомство з Максимом починається з його автохарактеристики:

У свого батьки, колхозного кузнеца, Кондрата Перепелицы, и матери Оксаны я, Максим, единственный сын... Не очень нравлюсь я людям. Говорят - ветерокуменя в голове посвистывает. Но я с этим не согласен. ...Почему же прозвали люди меня ветрогоном? И так прилипла ко мне эта дурная кличка, что даже на комсомольском собрании не стесняются обзывать ею Максима Перепелицу, если критикуют за поведение¹⁵.

У цьому уривку нам важливі два моменти. Перший – походження: Максим, як типовий соцреалістичний герой¹⁶, виходець з низів. Селянське походження легітимізує його право бути головним героєм та на прикладі власного життя показувати шлях формування справжнього громадянина. По-друге, важливість для Максима такого соціального статусу як комсомолец, свідчить про те, що герой, попри свою розбишакувату поведінку, усвідомлює себе членом колективу і його лякає можливість стати соціальним девіантом. Максим часто вдається до внутрішнього монологу, проте у ньому переважають не роздуми, а констатація певного стану речей. Загалом усі його розповіді чимось схожі на написані, але невідправлені листи.

Як соцреалістичний герой, Максим є цілісним: він не схильний до саморефлексій на світоглядному рівні¹⁷. Читачеві легко його зрозуміти, адже окрім того, що образ Перепелиці сам по собі нероздвоєний, ми

маємо справу з його доміантною точкою зору. Носієм будь-якої оцінки, навіть самого себе, повсякчас залишається Максим. Його єдина точка зору підпорядковує собі усі інші у творі. Наприклад, коли хтось намагається критикувати Максимову поведінку, як от Мусій чи Явдоха, то Максим піддає сумніву їхню оцінку, називаючи Мусія найсварливішим дідом в околиці, а Явдоху спекулянткою, таким чином, позбавляючи їхні судження статусу авторитетних для читача¹⁸. Автохарактеристика Максима не приховує негативних рис, як от: хвалькуватість, брехливість, уміння нашкодити, але в той же час ми не бачимо покаяння героя (воно з'явиться уже під час служби). Максим просто констатує такі свої недоліки, але сприймає їх як щось природне і змінюватися не бажає. Ба більше, пішовши в армію, він прагне усім довести, що його не розуміють, а от коли досягне успіхів, тоді усі й дізнаються, хто такий Максим Перепелиця.

Ініціація як обов'язкова умова становлення соцреалістичного героя (за схемою Кетрін Кларк)

Служба в армії є ініціацією для молодого хлопця як представника певної спільноти. Важливість події передається через форму соціальної практики випровадин, коли усе село збирається у клубі і сам голова колгоспу керує процесом: « - ...Мы провожаем на службу в родную Советскую Армию наших лучших хлопцев!.. - дошли, наконец, до меня слова головы колхоза... »¹⁹. Тому односельчани, дбаючи про добре ім'я своєї Яблунівки, вагаються, чи посилати бешкетника і брехуна Максима в армію, і перетворюють випровадини на дебати про моральний образ рекрута, якому Перепелиця не відповідає. Максим, щоб вибороти право на гідне звання солдата, вдається до полеміки з односельчанами. Однак йому йдеться не про виправлення негідної поведінки: він хоче іти в армію для того, щоб здобути там підстави вихвалитися й далі:

Вдруг правда - решат и не пустят меня в армию? Завтра голова колхоза позвонит по телефону в военкомат, и точка... Даже мурашки забегали по спине. ... Глупости были... Так я ж исправлюсь! С места этого не сойти мне - исправлюсь! Клянусь вам, что в армии²⁰.

Таким чином, відбуваються випровадини Максима до Радянської Армії, яка покликана повністю змінити героя, перетворивши його з недосвідченого розбишакуватого парубка на частину зібраного колективу, свідомого громадянина й морально бездоганну особистість.

Щойно потрапивши до війська, Перепелиця прагне вибитися в командири і намагається керувати групою таких самих призовників, як і він сам. Максим одразу ж дізнається у командування про перспективи: «–Товарищ старшина! – оброщаюсь к Саблину. – А долго треба служить, чтоб в командиры выйти?»²¹. Як і раніше, він усього хоче досягти нашвидкуруч і малою кров'ю. Утім, з часом Перепелиця змінюється, стає відповідалніше та старанніше ставитися до служби.

Розглядаючи радянський роман як притчеву структуру, Кетрін Кларк припускає, що його обов'язковим елементом мав би бути історичний розвиток «стихійних» і «усвідомлених» сил. У цьому полягає сенс діалектики – в ленінській інтерпретації марксизму – де «стихійність» була рисою політично неосвічених сил, груп або окремих особистостей, у чийх діях можлива недисциплінованість, неузгодженість, свавілля і корисливість, тоді як «усвідомленість» виказувала тих, хто діє політично свідомо, дисципліновано і, що найбільш імовірно, згідно із політикою та директивами партії²². Боротьба особистості за нову самоідентичність відбувається з допомогою старшого і більш свідомого товариша, який перед тим подолав такий же шлях²³. Обряд ініціації Перепелиці проходить під покровительством лейтенанта Купріянова, чий приклад заохочує Максима наслідувати ленінські заповіді. Купріянов має усі атрибути старшого героя²⁴: пролетарське походження, членство у партії, становище у місцевому керівництві та випробування у воєнних діях, де він довів готовність до самопожертви. Певну роль у становленні Перепелиці як доброго солдата відіграла і допомога його односельчанина Степана Левади, однак, він не став авторитетом для Максима. Завдяки Купріянову Максим долає свою анархічність і виходить на шлях правильного розуміння солдатської служби та її почесної ролі у житті громадянина. Перепелиця переосмислює цінності і сам засуджує усі ті риси, які були йому притаманні ще на початку служби:

Кто из нас, солдат, не мечтает о боевой славе? ... Но слава, она не каждому солдату дается. Если лендой ты страдаешь или прячешься за спину товарища, не видать тебе славы. Не видать! Но если ты всю душу будешь вкладывать в свои солдатские дела, если служба и учеба станут сердцевинной твоей жизни - честь и слава тебе! Эту истину узнал я на собственном опыте²⁵.

Звернемо увагу на те, як Максим описує ставлення роти до Купріянова, на якого солдати завжди дивляться «закоханими» очима:

Да что и говорить, все знают старшего лейтенанта Куприянова... Мертвый по его команде зашевелится.... Всегда одет аккуратно, брюки наглажены, сапоги до синего блеска начищены. И каждый старается ему подражать. А засмеется - никак не удержишься, тоже засмеешься²⁶.

Це єдина особа (окрім нареченої Марусі), ставлення до якої Перепелиця описує, використовуючи оцінно-марковані слова. До решти колег по службі Максим ставиться байдуже, не виказуючи своїх симпатій та антипатій.

Творення комічності: народність vs стереотип

Уже на початкових етапах служби Максим відзначився небажанням вчитися і намаганням скрізь схитрувати. Однак витівки Перепелиці не залишаються непокараними. Очікуваного просування по службі немає, а радше навпаки: «Да и другие недостатки за Максимом числятся. То, говорят, отстает Перепелица по физической подготовке, то не в меру любит похвалиться»²⁷. Утім, Максим звинувачує не себе, а обставини, що не дають йому «прославитися». Протагоністи у творах про війну дорослішають і мужніють під час боротьби із ворогом та під наглядом досвідчених керівників. Серед однополчан ворогів немає, а тому класичну опозицію «свое-чуже»/«добре-хороше» порушено. Конфлікт перетворюється на внутрішній: єдиним ворогом Максима є він сам, точніше ті риси його характеру, які не відповідають вимогам морального образу радянського воїна. Хвалькуватість, брехливість та марнославство залишаються незмінними вадами Максимового

характеру. Колізії виникають, коли сказане ним не відповідає реальності, а усі намагання виправдатися призводять до ще більш заплутаної брехні, вихід із якої для Максима один – на гауптвахту. Найчастіше в основі комічних ситуацій лежить невідповідність між сказаним і зробленим. Ефект посилюється ще й через розходження між описаним та стереотипним уявленням про військових як про серйозних людей.

Для створення комічного образу воїна актуалізуються національні стереотипи. По-перше, національним маркером героя є його мовлення. Максим постійно змішує українську та російську мови. Навіть у спілкуванні із старшими за званням, що передбачає шаблонність фраз, у Максима прохолопаються українські слова. Складається враження, що на початку служби усі сталі російськомовні фрази з лексики військовослужбовців для Максима є «чужорідними», оскільки звучать у його мові маргінала щонайменше глушливо²⁸. Повторюючи засвоєні кліше, Перепелиця нічого не робить, щоб справді відповідати образів зразкового, чи принаймні доброго, солдата. Іншим маркером національного є його вміння танцювати гопак, адже єдине, в чому Перепелиці немає рівних у роті – танці:

Кто отличился? Максим Перепелица! И не каким-нибудь бреньканьем на балалайке или тем, что песню до посинения выводил. Гопакот отличился! Так плясать умеют наверняка только у нас на Винничине: чешут, а ж земля гудит и листья с деревьев сыпаются²⁹.

Однак вправність у танцях не сприймається як «шароварщина». У словах Максима бачимо дещо зневажливе ставлення до бренькання на балалайці і непідробну гордість за гопак. По-третє, Максим, як і герой Я. Гашека³⁰, по-своєму профанує народні традиції (коли від імені Марусі Козак роздає усім хлопцям у Яблунівці гарбузи), але актом профанації він заново стверджує традиції як щось серйозне. Тут ми маємо справу із народністю соцреалістичного твору. Під нею у радянській теорії літератури мали на увазі «ідейно-естетичну категорію, особливість якої полягає в тому, що в ній немовби об'єднуються художні якості, ідейний зміст і соціальні функції мистецтва»³¹. Інакше кажучи, «чим загальнішу естетичну

норму зможе вловити письменник, тим ширшим буде суспільний вплив його творчості і значнішими будуть образи»³². Народність має відповідати вимогам зрозумілості, доступності і простоти – тому, що у 20-ті роки називалося «масовістю»³³. Для цього використовуються стереотипи і пісні, адже до простоти змушує «соціальне замовлення мільйонів».

Попри канонічність у розвитку фабули, особливість образу, створеного Іваном Стаднюком, полягає у тому, що цей персонаж залишається повністю аполітичним. Себто прямо Максим не артикулює комуністичних поглядів. Звичайно, що, як герой радянської літератури, він є носієм комуністичної ідеології, але лише у тих рамках, в яких вона існувала у системі моральних, культурних, суспільних та політичних цінностей того часу. Отже, він ідеологічно заангажований, оскільки живе у такий час, але є пасивним носієм панівної ідеології.

Головні маркери і причини трансформації образу Максима Перепелиці в однойменній кінокомедії

Кінокомедію «Максим Перепелиця» сміливо можна зарахувати до фільмів воєнної тематики. Хоча доцільніше говорити про мілітарну кінокомедію, адже підстав називати її воєнною немає: війна присутня у сюжеті твору як згадка, але відсутня у фабулі. Сценарій до кінокомедії дуже близький до оригіналу, оскільки автор обох текстів (і оповідань, і сценарію) – Іван Стаднюк, тому кардинально відмінного потрактування твору не вийшло. Фабула майже не змінилася: бракує кількох епізодів, але з огляду на те, що кожен епізод-оповідання цілком добре функціонує і окремо, така втрата лишилася непомітною для глядача. Натомість у фільмі додалося кілька епізодів із життя Яблунівки. Головно, така зміна пов'язана із вимогою народності твору, а відповідно і з використанням у кінокомедії клішованих стереотипних моделей зображення. «Українськими» маркерами кінокомедії є спрощені зображення народних звичаїв (як от сватання та давання гарбуза) і мова персонажів із Яблунівки, в тому числі й Максима. Усі додані сцени, пов'язані із жителями Яблунівки, показують

зразковий побут села, коли громада гуртом трудиться на колгоспному полі, співаючи пісні і, таким чином, єднається у добробуті. У кадрі неодмінно з'являються усміхнені обличчя, поля пшениці, машини, як символ модернізації життя. Попри цензуру, у фільмі є епізод із чергою біля магазину, коли всі біжать до сільпо, навіть не знаючи, що привезли. З одного боку, цей епізод точно відтворює радянську дійсність того часу, а з другого – черга була не найкращою метафорою радянського способу життя.

В образі Максима Перепелиці змін не відбулося. Актор Леонід Биков прекрасно зіграв хвалькуватого і хитрого солдата, який живе за правилом «подумано – зроблено» і потрапляє у халепи головно через те, що у його думках забагато марнославства. У фільмі збережено специфічне Максимове мовлення: суржик із вкрапленнями власне українських слів, крім того, додалася ще й особлива вимова, що надала Перепелиці виразних національних рис. Утім, радянське кіно використовує національні стереотипи стосовно представників інших націй: переважно це елементи національного одягу та особливості мови (таджик Алі Таскіров, білорус Ілля Самусь). Ці персонажі мали зміцнити концепт «дружби народів» у радянській армії.

Оскільки кіно є агітпосланням до мас, то головний позитивний персонаж мусить проголошувати важливі ідеї прямо і не завуальовано. Маючи справу із жанром кінокомедії, автори вирішили, що найприйнятнішим способом ввести у сюжет аподиктичне повідомлення буде пісня. Максим у фільмі співає значно більше, ніж у літературному оригіналі.

В одному з оповідань Івана Стаднюка (яке не увійшло до сценарію) йдеться про пісню «Тачанка» (часів громадянської війни)³⁴. У фільмі ж є чимало епізодів, коли солдати співають пісні, не «Тачанку», а «До свиданья, города и хаты» і «В путь». Першу пісню було написано в 1941 році (слова М. Ісаковського, музика М. Блантера) для підтримання бойового духу армії у війні. Другу – створено спеціально для фільму. Сергій Ейзенштейн у роздумах про більшовицький гумор писав: «І зсув комічного не у ліричну сльозу, а у сльозу пафосу – ось де мені йдеться про основний внесок, що має зробити наше кіно у кінокомедію»³⁵. Серйозність нещодавно інфантильного Максима

може видатися комічною для сучасного глядача. Патетичні пісні «В путь!» і «До свидання, города и хаты» не зовсім уписуються в загальний настрій кінокомедії, позбавлений яскравих ідеологічних епізодів. Однак потрібно дуже прислухатися, щоб у хоровому співі роти розібрати слова пісні, тому припускаємо, що більшість глядачів так і не знає, про що співає Перепелиця. Загалом у тексті оповідань війна майже не згадується, окрім кількох випадків, коли лейтенант Купріянов пригадає свого бойового товариша і ставить його у приклад Максимові. У фільмі війна представлена значно ширше: в кадрі ми постійно бачимо елементи інтер'єру військової частини, де на стінах, окрім цитат та портретів Леніна та Сталіна, висять портрети героїв Великої Вітчизняної³⁶, а також гасла-заклики до примноження бойових традицій частини.

Отже, нечисленні зміни сценарію в порівнянні з літературним текстом спричинені більшою ідеологізацією кіно, як масового виду мистецтва, у порівнянні з літературою. З одного боку, пісні ідеологічного змісту та осяяне обличчя Максима на параді є маркерами ідеологізації героя. З другого боку, гра Леоніда Бикова, а особливо його мова, спричинили те, що кіноперсонаж має у собі більше «українськості», ніж його літературний прототип.

Канонір Долаас: нетиповий комічний воїн і «швейкізація» образа в кіно

16 листопада 1947 року, виступаючи на відкритті радіостанції у Вроцлаві, Болеслав Берут окреслив рамки, в яких може розвиватися воєнно-окупаційна тематика в польській літературі. Постулати, сформульовані першим секретарем, проіснували до кінця соцреалізму. Болеслав Берут, говорячи про сучасну літературу, відзначив, що «у творах немає радості визволення, запалу для праці, віри в продуктивність часу»³⁷, маргіналізувавши таким чином воєнно-окупаційну тематику аж до 1956 року. Однак зі зміною влади у Польській народній республіці (ПНР) змінилися і настанови, що регламентували літературний процес. Починаючи з 1962 року відбувається «мала стабілізація» у літературі³⁸, яка ознаменувалася

уповільненням літературного життя, збіднінням його тематики і посиленням цензури³⁹. Прощання з реалістичними тенденціями, що почалося у 1956 році, виявилось тривалою тенденцією⁴⁰. У 60-х роках так само, як і в 40-х, війну тематично використовували як досвід, що дозволяв зрозуміти сучасну суспільно-моральну ситуацію⁴¹. Так, у 1967 році, у час панування мартирологічної тематики та ламентаций, з'являється роман «Пригоди каноніра Доласа» («Przygody kanoniera Dolasa»). Автором твору є непрофесійний літератор Казімеж Славінський. Військовий льотчик за освітою, він у 1939 році потрапив у німецький полон, а після звільнення у 1944 році почергово працював у Варшаві в різних структурах, пов'язаних із авіацією, паралельно пишучи численні наукові статті та рідше художні твори.

Що ж до кінематографу, то, починаючи з другої половини 50-х років, у ПНР з'являються фільми, які порівнюють окупаційний період із сучасністю. Окупація представлена як болісний спогад, від якого люди не можуть звільнитися. На час появи роману Казімежа Славінського та кінокомедії Тадеуша Хмелєвського «*Jak rozprętałem drugą wojnę światową*» (1970)⁴² воєнно-окупаційна тема була представлена у літературі й кінематографі вповні й у різних жанрах.

Перевтілення та зміна соціального статусу головного персонажа як основний засіб творення комічного у романі

Те, що Казімеж Славінський пише гумористичний роман про війну, видається парадоксальним, оскільки автору, як очевидцю, потрібно було забути про трагізм воєнних вражень для того, щоб створити образ нетравматичної війни. «Пригоди каноніра Доласа» – роман про недолугого вояка Адольфа Доласа, якого доля кидає від фронту до фронту та від континенту до континенту.

На відміну від Максима Перепелиці, герой Казімежа Славінського потрапляє спочатку в армію, а згодом і на війну, тому йому йдеться не просто про намагання відзначитися на службі (чого прагнув Максим), а й зберегти життя на війні. Утім, Адольф Долас невимушено та з гумором долає всі випробування і небезпеки, стаючи врешті-решт справжнім героєм.

По-перше, потрібно прокоментувати ім'я головного героя. Він сам говорить, що з таким іменем (Адольф) у ситуації, що складається в Європі, буде непросто, що зрештою і стається, але не через ім'я. У називанні недолугого вояка Адольфом може ховатися кпина над Гітлером. Проте потрібно пам'ятати, що Долас з війни виходить переможцем і героєм, тому негативне ставлення до героя з таким «заполітизованим» ім'ям нівелюється. Зрештою, будемо вважати цей хід Казімежа Славінського намаганням заплутати читача в тому, як же складеться життя героя з іменем Адольф.

По-друге, від традиційного образу комічного воїна Адольф Долас відрізняється походження. Якщо більшість персонажів-вояків походить із народних низів і однією з їхніх головних рис є неосвіченість, то Долас з цього ряду випадає. Із самого дитинства він мріяв стати професором, що зрештою майже здійснює. Адольф є людиною із вищою освітою. Він закінчив Ягелонський університет і отримав звання магістра історії мистецтв, знає шість мов. Крім того, Долас виявляє особливі здібності у навчанні, бо «Gdy jego rówieśnicy zastanawiali nad tematem pracy magisterskiej, Dolas kończył pracę doktorską. Miał już za sobą kilka zagranicznych podróży»⁴³. Незмінним атрибутом героя, що нагадує про його соціальний статус інтелігента (якщо не за походженням, то за світоглядом), є окуляри в золотій оправі, без яких Долас не може дати собі ради. Мрії Адольфа про майбутні наукові праці перервалися «gątownym uromnieniem ojczyzny o swego wiernego syna»⁴⁴, коли 1938 року його було призвано до армії. Інтелігентське походження наближає його до типу вченого-дивака, який потрапляє на війну. Прикладами подібних образів учених є Паганель із «Дітей капітана Гранта» Жульє Верна або доктор Серафікус із однойменного роману Віктора Петрова-Домонтовича. Однак Долас лише спорадично виявляє свою освіченість (ще під час перебування у армії, а потім – у Венеції, в гостях у доктора Джованні), здебільшого перебуваючи або у статусі робітника, або взагалі з невизначеним соціальним становищем.

У тому, як героя вираджають у військо, чітко простежується майбутня модель його поведінки. Проводжаючи сина у армію, батько говорить пророчі слова: «Wiem, synu, że wojsko jest nie dla ciebie. Ale

cóż robić? Odbędziesz służbę wojskową i wrócisz do pracy naukowej. Staraj się uczciwie wykonywać swe obowiązki i być dobrym żołnierzem»⁴⁵. Служити Доласу випадає у Школі підхорунжих резерву артилерії. Одразу ж виявляється нефартовість героя: він потрапляє до найгіршої батареї капітана Ласоцького, адже Адольф тим не переймається, бо потрібно витримати лише дев'ять місяців. Про військові «таланти» Доласа всі дізнаються на перших же заняттях:

Podczas jazdy konnej spadał na ziemię, gubił okulary, garbił się w siodle, zyskując wśród instruktorów miano „biskupa na nocniku”. Na dzیلoczynach zapominał o kolejnych czynnościach, przewracał się o łóże, no i naturalnie zawsze miał najgorzej zasłane łóże. Zacinał jednak z pasją zęby, powtarzając parę razy dziennie: - Muszę się starać. Muszę być dobrym żołnierzem. Muszę!⁴⁶

Ученість Адольфа дивним чином заважала йому виконувати обов'язки солдата. Наукові дискусії, які він вів із товаришем по службі Ісааком Ланцкоронським, стають причиною того, що обох хлопців виганяють зі школи за підозру у комунізмі. Таким чином, Долас потрапляє до артилерійського полку, у складі якого й вирушає на війну. Однак там з Доласом стається суттєва метаморфоза: він губить документи і полковий писар, не знаючи, що таке магістр історії мистецтв (бо такої професії не було у його переліку) записує Адольфа простим селянином. Відтоді Долас вимушено одягає маску простака за походженням, яку скине нескоро.

Основна риса, яку Долас виявляє постійно і послідовно, – байдужість, неспроможність вчасно прийняти правильне рішення, безініціативність. Він пливе за течією, а усе, що трапляється із ним, стається поза його волею і наміром. Героями людей роблять саме обставити, а з мужністю треба народитися. Збіг обставин – така формула Доласового героїзму, оскільки Адольф у всіх своїх пригодах активної участі не бере. Долас часто стає заручником чийхось дій. Наприклад, у випадку, коли він, як військовополонений, працював на німецькій фермі, доглядаючи биків, двоє інших поляків, які теж працювали на тій фермі, вчинили саботаж, залучивши до своєї справи Доласа. Наш герой, будучи не надто вправним у всьому, що

не стосується науки, не зумів добре встояти на варті – і саботажників було викрито та покарано. Іншим прикладом є епізод, коли Доласа помилково приймають за французького легіонера Жана Петі, який напередодні утік із судна, що везло новобранців у Лівані. Наш герой не може сказати, що він не Жан Петі, а тому потрапляє до лав французького війська у Бейруті. Комізм ситуації полягає у тому, що, по-перше, намір Адольфа нічого не робити і чекати на закінчення війни не збігається із реальними подіями, в які він мимоволі втягується; по-друге, шлях, яким Долас вибирається із тієї чи іншої пригоди так само безглуздий, як і спосіб потрапляння у неї, та не залежить від його волі. Скажімо, за саботаж, у якому він брав досить пасивну участь і «допоміг» німцям його викрити, Доласа відправляють у концтабір. Ситуація, здавалося би, безнадійна, але дорогою герой абсолютно випадково випадає з потяга, таким чином знову опинившись на волі.

Іншою важливою причиною «веселості», що ширить навколо себе Адольф, є його повсякчасне перевтілення, пов'язане зі змінами імен і професій. Епопея із професійною переорієнтацією почалася ще у мирні часи служби в артилерійському полку, коли із магістра історії мистецтв його «перетворили» на селянина. Відправляючи Адольфа до Єгипту, польський полковник у Белграді видає йому фіктивні документи на ім'я Луї Бренера. Разом із новим іменем Долас дістає і нову професію та національність – тепер він швейцарський інженер. Утім, у цій іпостасі йому довелося побути недовго, бо зовсім скоро через чергове непорозуміння Адольф, уже як Жан Петі, потрапляє на службу у французький легіон в Африці. Опісля він устигає побути кухарем, санітаром, польським солдатом, французом, італійцем, фольксдойчем, героєм Вермахту, аж поки зрештою не потрапляє до польських партизан. Кожна нова іпостась сприймається Доласом без особливого ентузіазму. Його поведінка залишається незмінно пасивною, а національна чи професійна приналежність ні до чого не зобов'язують. Саме через розбіжність між зовнішністю та справжньою сутністю героя виникають комічні ситуації.

Довгоочікувана ініціація Адольфа Доласа відбувається, коли герой потрапляє до польського партизанського загону під командуваннями свого давнього друга Ісаака Ланцкороньського. Саме колишній

однополчанин є особою, яка допомагає Доласові перетворитися у справжнього воїна, здатного не пливти за течією, а керувати своїми діями, борючись із обставинами. Виникає аналогія Ланцкоронський – Степан Левада. В обох випадках досвідченіший товариш відіграв не останню роль у професійному ствердженні менш здібного колеги. Той таки Ланцкоронський у розмові з Доласом висловлює йому своє здивування з приводу того, як можна було протягом цього часу нічого не робити і лишитися притому живим:

A ty nic. Najmniejszym słowem nie protestujesz. Dlaczego? Nie jesteś przecież matołkowatym Szwejkem. Nie przyejawiasz żadnej inicjatywy. Dajesz się unosić prądowi. Dalsze wypadki są konsekwencją tego stanowiska, którego nie potrafisz wykorzystać. Bo jednak jesteś szczęściarz⁴⁷.

Закінчення війни Долас зустрічає у боях за Берлін. На зміну інфантильності приходить зрілість: тепер він не ставиться до всього абияк, йому йдеться про обдумування кожного наступного кроку з метою досягнення якнайкращого результату для себе та для майбутнього Польщі.

Героїзація Адольфа Доласа як проблема «точок зору»

Невідповідність задумів (вірніше, їхня відсутність) і дій героя (зумовлених збігом обставин) призводить до того, що точок зору на події, що трапляються з Доласом, існує принаймні дві. Перша з них належить всезнаючому авторові й самому Доласу та полягає в тому, що він ніякий не герой, а просто «щасливчик-невдаха», в житті якого моменти талану і неталану чергуються таким чином, що герою вдається повсякчас наражати своє життя на небезпеку і так само дивом його рятувати. Інша точка зору належить випадковим людям, з якими Долас має справу і які неправильно трактують розповіді героя про його пригоди. Наприклад, після падіння з поїзду Адольф цілу ніч іде гірською місцевістю з однією метою – відійти подалі від колії, де його, ймовірно, шукатимуть. На ранок він приходить до югославської прикордонної застави, звідки його відправляють у польське посольство

в Белграді. Там між ним та польським полковником відбувається діалог, в результаті якого Долас стає великим героєм. Причина в тому, що полковник неправильно трактує слова Адольфа, а останньому не стає сили й бажання, щоб усе з'ясувати. Початок діалогу виглядає так:

Pułkownik przerwał pisanie i spojrzął na obdartusa stojącego na baczność. - Skądżeście się tu wzięli? - zapytał basowym głosem. - Z Niemiec, panie pułkowniku! - A, to świetnie! Uciekł z niewoli i twierdzi, że się nic ważnego nie stało!... - Znajdowałem się, panie pułkowniku, na froncie pod Piotrkowem. Bateria nasza została zaatakowana przez czołgi. - Mówicie: zaatakowana przez czołgi! Czołgi na was suną, a wy strzelacie! Do ostatniego naboju! - Tak jest, panie pułkowniku! - Wspaniale! Wspaniale! – powtórzył. – Taki jest właśnie polski żołnierz! Walczy do ostatniego naboju. Nie to, co francuski, który poddaje się po pierwszym wystrzale. Bateria więc walczyła do końca, a gdy zabrakło amunicji, walczyliście na bagnietach! Tak?...⁴⁸.

Уже під кінець розмови Долас постає в уяві полковника як справжній герой, і полковник обіцяє йому підвищення звання і орден «Хрест Звитязців». У схожий спосіб Долас стає героєм й у інших ситуаціях, в тому числі й серед ворогів, отримавши почесний німецький орден Залізного Хреста.

Ідеологічні зміни у комедії Тадеуша Хмелєвського

Як екранізація фільм Тадеуша Хмелєвського мав «боротися» зі своїм літературним претекстом, пропонуючи щось нове для того, щоб із непопулярної книги перетворитися на популярну кінокартину. Режисер настільки змінив фабулу твору Казімежа Славінського, що впізнати роман дуже важко. Порядок епізодів та й самі епізоди змінено так суттєво, що говорити про все немає сенсу, інакше то означало б переказувати новий твір. Режисерське рішення змінити зав'язку кінокомедії спричинило зміну назви твору під час екранізації. За задумом режисера, Долас упевнений в тому, що це він почав Другу світову війну, бо саме після його випадкового пострілу спросоння і

почалися активні бойові дії. Упевненість в тому, що саме через нього «заварилася уся каша», керує героєм у його наступних пригодах: він постійно поривається потрапити у польські військові частини, бажаючи реабілітуватися за такий «негероїчний» для себе початок війни.

У книжці Казімежа Славінського Долас не був «придуркуватим Швейком», але, як герой пасивний, не виявляв жодної ініціативи, плывучи за течією. Попри всі неприємні пригоди, в які він потрапив, не визнати Доласа «щасливчиком» неможливо, адже у більшості таких ситуацій він мав би загинути. Натомість у кінокомедії Тадеуша Хмелевського бездіяльний вояка Долас перетворюється на прибічника активної життєвої позиції. Усі його пригоди й неприємності безпосередньо залежать від власних вчинків, часом емоційних, ексцентричних, але завжди свідомих. У ті моменти, коли герой Славінського нічого не робив, а обставини складалися самі по собі, Долас Хмелевського докладає максимум зусиль, щоб потрапити в наступну халепу. На підставі таких неадекватних дій ми можемо говорити про «придуркуватого Швейка», в якого перетворився бездіяльний вояк з літературного оригіналу.

Важливою зміною є перейменування головного героя: канонір Адольф Долас стає у фільмі Францішеком Доласом. Це можна пов'язати із післявоєнним ставленням до всього, що було пов'язано з Гітлером. Оскільки у ПНР, за радянським взірцем, реабілітація будь-чого німецького була неможлива, то визнаємо цю зміну ідеологічною. Іншою ідеологічною зміною у фільмі є соціальний статус головного героя: у книжці Долас був магістром історії мистецтв, у фільмі він стає героєм «з народу», фабричним робітником, типом варшав'янина, чиїм університетом є вулиця. Оскільки кіно – мистецтво для мас, то і герой повинен бути з мас, тому Долас і стає представником найреволюційнішого класу – робітників. Деякі комедійні ситуації в художньому творі були зумовлені освіченістю героя, який у пошуках книжки чи зручного місця для її читання іноді забував про те, що світ воює. Долас Славінського навряд чи дасть собі раду без своїх окулярів у позолоченій оправі, адже вони не просто покращують йому зір, а й слугують маркером його соціального статусу. У фільмі Францішек неосвічений і не володіє жодною іноземною мовою. Мовні

непорозуміння із представниками інших націй лягли в основу багатьох комічних епізодів. Соціальний статус робітника додав у характер Доласа шахрайських ноток. Тут, для прикладу, варто згадати епізод, коли Францішек, будучи кухарем у французькому легіоні в Лівані, обдунив половину арабського базару. Обурені араби нападають на легіон, аби помстилися за шулерські витівки Доласа.

Комічність героя у фільмі: мотив переодягання і стерео типізація

Комічні ситуації часто породжуються порушенням співвідношення «герой-костюм»: коли герой, міняючи воєнні мундири різних армій, забуває змінити поведінку «під костюм». Наприклад, будучи у мундирі Вермахту, він прирікає себе на постійні непорозуміння у середовищі польських партизан, але в той же час німці його не чіпають. Суть такої гри не в тому, що герой в обох випадках подається як перевдягнений⁴⁹, а в тому, що кожна із сутностей перевдягненого диктує свої норми поведінки і свій тип сприйняття з боку оточення, тому природно, що, пробравшись у німецькому мундирі до партизан, він двічі отримує по голові від свідомих поляків. Лише одягнувши польський мундир наприкінці фільму, образ героя набуває цілісності.

Перевага Доласа над його оточенням багато в чому нагадує казку⁵⁰. У цьому плані він продовжує традицію народних казкових героїв, шахраїв і хитрунів, які у потрібну хвилину виявляють достатню метикуватість і кмітливість для того, щоб вирішити складну задачу, хай навіть наївним способом. Наприклад, потрапивши до табору військовополонених поляків, Францішек «допомагає» землякам робити підкоп, в результаті чого усіх причетних відправляють у концтабір. Замість того, щоб випасти із вікна потягу, що везе Доласа до чергового концтабору (як це сталося у книжці), він організовує втечу, вигадавши хитромудрий протез руки із щітки для чищення туалетів.

Режисер стрічки «Як я розв'язав Другу світову війну» не вибирає каноніра Доласа в геройські шати й однозначно не показує поступового процесу його перетворення на сміливого і мудрого вояку. Разом з тим Францішек репрезентує стереотипні національні якості:

відвагу, спритність, почуття гумору та вміння вийти із кожної, навіть найскладнішої ситуації. Так спрацьовує польський автостереотип⁵¹, заохочуючи поляків вважати себе добрими, вразливими, освіченими, кмітливими, творчими, рухливими, нездатними і мухи скривдити⁵². Поляки наголошують на своїй гордості (Бог, гордість, вітчизна), волелюбності та романтизмі (Що поляк, то рицар)⁵³. Проте деякі дослідники польських стереотипів пишуть про те, що позитивні риси не переважають негативних, зараховуючи до останніх нерішучість у подоланні перешкод та пасивність у справах⁵⁴. Усі негативні риси поляків, зокрема неорганізованість чи задиркуватість (на прикладі Францішека) у фільмі артикулюються іноземцями, тоді як автостереотип залишається суто позитивним. Уміння Доласа спритно викрутитися з численних небезпечних пригод, а притому ще й комусь допомогти, свідчить про те, що образ залишається суто позитивним і приваблює глядача нестандартністю поведінки та відчайдушністю, що межує з недоумкуватістю. Також творці фільму зуміли гарно покепкувати зі своєї «шиплячої» (консонантної) мови. В одному із епізодів Францішек за саботаж потрапляє до гестапо і там на запитання «як тебе звати?» відповідає: Їжегож Бженьчеш-Кікевіч (Grzegorz Brzeńczesz-Kikiewicz). Коли спантеличений німець зміг нарешті записати це суто польське ім'я, Долас озвучує місце свого народження: в Їжондж-Режимошице коло Пшебишева (w Chrząższczyżewoszyce powiat Łękołody), чим вводить гестапівця у стан близький до істерики. Географія подорожей героя дуже широка, тому глядач має змогу спостерігати чимало прикладів взаємостосунків неосвіченого Доласа з іноземцями. Оскільки герой не знає іноземних мов, то його сприйняття (а, відповідно, і нав'язуване глядачеві сприйняття) нації та країн є інтуїтивним і базується на усталених у його суспільстві знаннях про «інших», які й прийнято вважати стереотипним уявленням⁵⁵.

Герой чи аутсайдер: формальна відсутність ініціації Доласа

Мотиви поведінки Францішека Доласа нам до кінця не відомі: часом він намагається врятуватися, але іноді свідомо напрошується на

неприємності (наприклад, у випадку із зухвалим поведінням стосовно командування у французькому легіоні в Африці)⁵⁶. Тож глядачеві залишається здогадуватися, де закінчується інстинкт самозбереження і починається усвідомлене знування з ворога. Навіть у фіналі фільму важко зрозуміти, чи дії Доласа є цілеспрямованими, чи знову у всьому винен збіг обставин. У фінальному епізоді партизани повинні захопити міст, який німці погрожують підірвати. Долас, випадково чи через незграбність, повисає на дротах, що єднають вибухівку під опорами мосту з детонатором, і у такий спосіб знешкоджує її. Звісно ж, він видає себе за героя, а, здавалося би, випадкові рухи – за чітко продуманий план. Навіть для глядача залишається загадкою те, як насправді було врятовано міст. Така фінальна сцена важлива нам з огляду на те, що вона повинна поставити крапку в невирішеному питанні з переродженням Доласа. Якщо він діяв свідомо, то ми констатуватимемо, що процес ініціації відбувся, і Францішек став справжнім героєм. Якщо ні – то цей герой своєрідного «шахрайського роману» так і залишається у статусі «блазня» і «шахрая», не пройшовши процесу ініціації. Фінал занадто неоднозначний, щоб дати адекватну оцінку процесові трансформації персонажа.

З огляду на різноманітність подій та образів дуже важко прослідкувати чітку опозицію «ми-вони», притаманну для творів про війну, а тому постійного ворога у Францішека немає. По-перше, в різних епізодах стрічки ця опозиція виглядає по-інакшому: негативні риси уособлюють то італійці, то англійці, то австрійці, зрештою німці (цей збірний образ ворога лишається перманентно негативним). По-друге, кінокомедія висміює абсолютно всіх: і «вселенське зло» Третього Рейху, і переможців-поляків, чия перемога, переважно зумовлена неадекватними діями недоладного героя, залишає для пафосу менше місця.

«Швейкізація» образу на вимогу ПНР мала на меті створити подвійний погляд на війну та її учасників. З одного боку, усі події спровоковані недоречністю та безглуздістю поведінки і Доласа, й інших учасників війни на усіх фронтах. З другого боку, «придуркуватий» Долас, який все-таки зберігає за собою частину автостереотипу поляків, висловлює сформоване у ПНР ставлення

до союзників та ворогів у Другій світовій війні. Однак знаковим є те, що фільм, як і книжка, усуває СРСР із поля зору глядача/ читача. Означене Лукашем Плеснаром доповнення схеми «свої – чужі» третім, «союзником», мала би у даному випадку справджуватися, оскільки навіть кінокомедія - це досить зручна нагода наголосити на дружбі та політичному партнерстві з СРСР. Власне, така відсутність Радянського Союзу і, відповідно, намагання вписати його в історію звільнення, а потім і відновлення повоєнної Польщі може бути ключем до пояснення популярності фільму серед поляків.

Замість висновків

У повісті «Максим Перепелиця» основу фабули складає описаний Кетрін Кларк процес ініціації головного героя, трансформація його стихійної енергії в усвідомленість себе як частини колективу. Схема розвитку фабули близька до схеми виробничого роману, де герою на допомогу приходить старший товариш. Комічність образу Максима полягає у розбіжності між словами і вчинками, у факті інфантильності радянського воїна. Однак для соцреалістичного героя справедливим є виправлення і усвідомлення себе як частини колективу. Герой «Пригод каноніра Доласа» випадає з ряду образів комічних воїнів, оскільки інтелігентське походження та освіченість не притаманні героям такому стибу. Канонір Долас – інтелектуал на війні, але це не заважає йому потрапляти у комічні ситуації через свою апатичність, байдужість та непристосованість до життя поза кабінетом. Екранізації обох кінокомедій внесли зміни у характер головного героя. Причина змін – ідеологічна, хоча Максим Перепелиця змінюється також в результаті харизматичності актора Леоніда Бикова. Екранізація «Пригод каноніра Доласа» наблизила головного героя до образу Швейка. Якщо в літературному творі образ Доласа мав риси, що наближали його до типу вченого-дивака, то в кінокомедії зауважуємо генетико-контактний зв'язок із «Пригодами бравого вояка Швейка» Ярослава Гашека. Ідеологізація образу полягає у зміні соціального статусу героя, що зумовив інший тип поведінки. Запорука тривалого успіху екранізацій, попри їхню ідеологізованість, полягала у тому, що

вони вирізнялися із загального контексту драматичних фільмів про війну, а також у яскраво виписаному комічному образі воїна.

ПРИМІТКИ:

¹ Дживелегов А. Итальянская народная комедия. – М., 1954. – С. 142–149.

² Кетгл А. Введение в историю английского романа. – М., 1966. – С. 37–38.

³ Смирнов А. Средневековая литература Испании. – Л., 1969. – С. 26.

⁴ Там само. – С. 38–39.

⁵ Федас Ю. Український народний вертеп. – К., 1987. – С. 137.

⁶ Burkot S. Marchoń na Parnasie. Szkice literackie. – Warszawa, 1980. – S. 8–9.

⁷ Бернштейн И. «Похождения бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека. – М., 1971. – С. 45.

⁸ Там само. – С. 46.

⁹ Пытлик Р. Гашек. – М., 1977. – С. 7.

¹⁰ Історія української літератури ХХ століття / За ред. Дончика В. Г., Мельника В. О, Моренця В. П. – К., 1998. – С.15.

¹¹ Там само. – С.17.

¹² Там само. – С.11.

¹³ Plesnar Ł. 100 filmów wojennych. – Kraków, 2002. – S. 17.

¹⁴ Успенский Б. Поэтика композиции. – СПб., 2000. – С. 22.

¹⁵ Стаднюк И. Максим Перепелица. – Режим доступа: http://www.leonid-буков.ru/film/13_9_1.htm, відвідано 07.05.09.

¹⁶ Кларк К. Положительный герой как вербальная икона // Соцреалистический канон. / Добренко Е., Гюнтера Х. – СПб., 2000. – С. 570.

¹⁷ Хоча Максим і не є героєм, що від самого початку володіє позитивними рисами, однак передбачається, що він їх набуде згодом, тому, незважаючи на негативні риси, наше ставлення до нього від початку приязне, він нам імпонує.

¹⁸ Успенский Б. Поэтика композиции. – С. 22.

¹⁹ Стаднюк И. Максим Перепелица. – Режим доступа: http://www.leonid-буков.ru/film/13_9_1.htm, відвідано 07.05.09.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Кларк К. Положительный герой как вербальная икона. – С. 570.

²³ Там само. – С. 571.

²⁴ Кларк К. Советский роман: история как ритуал / Пер. с англ. под ред. Литовской М. - Екатеринбург, 2002. – Режим доступа: <http://novruslit.ru/>

library/?p=18, відвідано 07.05.09 р. У нашому випадку йдеться про інший жанр – повість, однак схема фабули соціалістичного роману багато в чому пасує до досліджуваного нами тексту, особливо для відчитання мотиву ініціального переходу головного героя під покровительством старшого товариша.

²⁵ Там само.

²⁶ Стаднюк И. Максим Перепелица. – Режим доступу: http://www.leonid-bykov.ru/film/13_9_1.htm, відвідано 07.05.09.

²⁷ Там само.

²⁸ Семків Р. Іронічна структура. – К., 2004. – С. 82.

²⁹ Стаднюк И. Максим Перепелица. – Режим доступу: http://www.leonid-bykov.ru/film/13_9_1.htm, відвідано 07.05.09.

³⁰ Пытлик Р. Гашек. – С. 145.

³¹ Теорія літератури / За ред. Воробйова Ф. В., В'язовського Г. А. – К., 1975. – С. 127.

³² Тимофеев Л. Теория литературы. – М., 1948. – С. 99.

³³ Гюнтер Х. Тоталитарная народность и ее истоки // Соцреалистический канон – СПб., 2000. – С. 384.

³⁴ Оповідання разом складають повість, тому ми вживаємо різні жанрові означення щодо одного твору.

³⁵ Эйзенштейн С. Большевики смеются (мысли о советской комедии) // Избр. произв. в 6-ти томах. – М., 1968. – Т. 5. – С. 81

³⁶ Назву «Велика Вітчизняна війна» вживаємо для підкреслення її спекулятивності.

³⁷ Słownik realizmu socjalistycznego / redakcja Zdzisława Łapińskiego, Wojciecha Tomasika. – Kraków, 2004. – S. 167.

³⁸ Jarosiński Z. Literatura lat 1945 – 1975. – Warszawa, 2003. – S. 135.

³⁹ Там само. – С. 135.

⁴⁰ Drewnowski T. Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. – Kraków, 2004. – S. 64.

⁴¹ Там само. – С. 64.

⁴² Мечислав Борковський називає тричастинну кінокомедію Тадеуша Хмелєвського «чорною», оскільки в ній трагічні моменти часто переплітаються з моментами комічними. Див.: Borkowski M. Wojsko w filmie polskim. – Warszawa, 2000. – S. 3 –73.

⁴³ Sławiński K. Przygody kanoniera Dolasa. – Dopiewo, 2005. – S. 10.

⁴⁴ Там само. – С. 10.

⁴⁵ Там само. – С. 10.

⁴⁶ Там само. – С. 14.

⁴⁷ Sławiński K. Przygody kanoniera Dolasa. – S. 161.

⁴⁸ Там само. – С. 63.

⁴⁹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973. – Режим доступу: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>, відвідано 20.04.09 р.

⁵⁰ Так про Швейка пише Радко Питлік: Пытлик Р. Гашек. – С. 155.

⁵¹ Ще ренесансний літописець Мацей Стрийковський описував, як біблійний Ной розділив між синами владу. Сим повинен був стати священником, Яфет – королем і шляхтичем, а Хам – займатися ремеслом. Віками повторювані тези про те, що шляхта обороняє країну, клір молиться, а хлоп утримує обидва стани, зумовили формування трьох аспектів у автостереотипові поляка: стосунок до роботи, віри і війни.

⁵² Pisarkowa K. Tożsamość nosiciela stereotypów etnicznych // Etnolingwistyka. – Warszawa, 2002. – Том 14. – S. 47.

⁵³ Там само. – С. 47.

⁵⁴ Kurcz I., Maciątek J. Stereotypy różnych narodowości występujące u dorosłych Polaków // Doniesienie z badań pilotażowych. Kolokwia Psychologiczne / Chlewiński Z., Kurcz I. – Warszawa, 1992. – Т.1. (Stereotypy i Uprzedzenia). – S. 201.

⁵⁵ Наприклад, легко впізнати Австрію, коли у кінокадрі гори, велика рогата худоба і на будівлях прапори зі свастикою, а усі люди у національних австрійських строях. Югославію показано як веселу і співочу країну, солдати якої навіть за п'ять хвилин до початку війни проти Гітлера на подвір'ї прикордонної застави не перестають танцювати, вимахуючи білими хусточками. Образи французів та англійців схожі у неприємності головному героєві: одні й інші виступають як чванькуваті і непривітні люди. Крім того, наголошується педантичність англійців, які о п'ятій годині ідуть пити чай, що б не відбувалося на фронті і не розуміють, як можна починати воєнну операцію на тиждень раніше від запланованого. Образ Росії (вочевидь, як метонімія СРСР) створено за допомогою пісень «Очи черные» і «Бублички», крім того, усіх росіян вважають комуністами, що сприймається негативно.

⁵⁶ Так само пише про Швейка Радко Питлік: Пытлик Р. Гашек. – С. 155.