

УДК 791.43.01+159.964.2

Мошенська П. М., Собуцький М. А.

## РАДЯНСЬКЕ У ПОСТРАДЯНСЬКОМУ

*Статтю присвячено розгляду російських кінематографічних рімейків класичних фільмів радянського часу, зроблених у пострадянських умовах. З'ясовуються причини цікавості пострадянського суб'єкта до радянської спадщини, способи її опанування та/або привласнення, психоаналітичне підґрунтя зазначених процесів.*

**Ключові слова:** пострадянське, іронія, ностальгія, кінематограф, рімейк.

Кілька питань, про які, здавалося, безглуздо було вже і думати у році, скажімо, 1991-му, несподівано стали актуальними на виході з 2000-х. Чи справді настала зовсім нова доба, чи перехід «радянського» у «пострадянське» – не такий вже й «якісний стрибок»? У чому сенс «ностальгії» у її пострадянській версії? Чи скінчився насправді соцреалізм? Чому і як переробляються або ж повторно використовуються його канонічні витвори?

Пародія? «Стьоб»? Іронія? Ностальгія?

Світлана Бойм, як справжня лєнінградка («пертербуржкою» її не назвеш – саме тому, що втекти в омріяне радянською людиною американське потойбіччя вона встигла ще з Ленінграда: Санкт-Петербургом місто у той час ще не називалося), найбільш неформально, в душі кафе «Сайгон» розуміє це слово. «Мені не вистачало того повільного плину часу, що переслідував нас у 1970-х, часу нескінченних розмов і прогулянок слизьким асфальтом, які давали змогу мріяти про інше, непередбачуване життя, політичне й особисте. Ностальгія не за простором, вона за часом, і не тільки за минулим, а й за майбутнім, яке не збулося» [2, 303]. Майже як у Бориса Гребенщикова: «Ностальгія – це коли людина хоче повернутися в той час, коли ще не знала, що в неї нічого не вийде». Так висловлюються представники «генерації двірників та сторожів» про самих себе; ці «золоті рибки» тужать за акваріумом («Акваріум» для них якраз уже ретельно реставровано), де у безпечному ув'язненні мріяли про бурхливе море. Або, за виразом Бориса Гройса, повернена у супермаркет пляшка кока-

коли Енді Воргола сумує за музеєм, де була експонатом. «В музеї ця пляшка була мистецьким твором та володіла ідентичністю, повернувшись до супермаркету, вона виглядає так само, як будь-яка інша пляшка» [4, 177].

Звісно, не вся пострадянська ностальгія однакова; та сама С. Бойм глузує з державного культу ностальгування в душі «Старих пісень про головне»: «Ностальгія – меч з подвійним лезом: обіцяючи деполітизацію, вона стає улюбленою політичною зброєю» [2, 295].

Одному з авторів цих рядків у 2003 р., під час фестивальної ретроспективи соцреалізму разом з неореалізмом (Київ, «Молодість» – 2003) та, особливо, дискусії інтелектуалів після неї, здалося, що пострадянський суб'єкт до соцреалістичної візуальності, на превеликий жаль, вже знову готовий. «Завжди готовий» – піонерська відповідь (на запитання великого Іншого, онтологічний статус котрого, як відомо, підтверджується практикою сталінізму; принаймні, С. Жижек доводить це доволі переконливо [7, 200]). Тоді автор пропонував визнати як стан закінченості соцреалізму, так і свою залежність від нього, що закінчиться не скоро, й пропонував «обіграти всі сюжетні ходи і ходи думки, всі цитати; бо інакше вони – в іншому сенсі – обіграють нас» [11, 51]. Таки обіграли, і в обох сенсах. «Радянська культура а) виявилася досить чіпкою, б) продемонструвала чудеса живучості...» [8, 112]. Схоже, це – головне послання «Парку радянського періоду» Юлія Гусмана (2006) з його двічі стьобним фіналом: «Наші!» – червона кіннота, що прогнала бандитів, і «Нащо потрібен

шлях, що не веде до парку радянського періоду?» – очевидний привіт «Покаянню» Т. Абуладзе («Нащо потрібен шлях, що не веде до храму?» за два десятки років вже сприймається як надмірна патетика).

Гра із соцреалістичними канонічними творами, їх «прикольна» переробка почалася ще на порозі «пострадянського», після того, як схлинула хвиля перебудовної кінематографічної «чорнухи». Кінець 1980 – початок 1990-х рр. були піком інтенсивності переживання травматичного знання, що ховалося за фасадом радянської звички – майже мистецтва – «робити вигляд, що не робиш вигляд» [2, 277]. А далі досить швидко настав час «робити вигляд, що робиш вигляд», – суто людське, згідно з Жаком Лаканом, уміння. Наприклад: пострадянський суб'єкт, прагнучи вважати себе «своремонтованим», начебто лише вдає із себе пострадянського. Він тільки грається в «совка», а насправді (взяти в лапки варто було б останнє слівце) – що «насправді»? Насправді він і є те, що вдає із себе.

Чи не найпершим пострадянським рімейком стали 1992 р. «Трактористи-ІІ» братів Алейникових. Внесла сюди й часточку своїх зусиль Рената Литвинова як сценарист. До її творчості ще звернемось; акторкою у «Трактористах» вона ще не є.

Отже, «Трактористи-ІІ». Найбільш раннє виявляється й найбільш віддаленим, за принципом відштовхування суб'єкта від недавнього свого «гіршого Я». Забігаючи наперед, скажемо, що віддаленість від соцреалістичних прототипів у переробках з часом зменшуватиметься, аж до того, що ремікс 2006 р. «Волга-Волга» безпосередньо використовуватиме оригінальний фільмичний текст. Тут цього ще немає. Бандитська фауна 1990-х, що нею стали герої – трударі ланів, життєрадісно перестріляла одне одного на тлі приблизно відтвореного сюжету пир'євського колгоспного мюзиклу (виробництва Київської кіностудії, 1939) із зовсім іншим кінцем: кіднепінг, розстріляне весілля, – данина штампам голлівудського мейнстріму, до якого пострадянський світ, як тоді казали, підключився, переплутавши каналізаційну трубу з водопровідною. Іноді рімейк повноформатно розгортає те, що в прототипі було дано тільки натяком: властивий радянському фільму елемент невротичної динаміки пустот, фігур відсутності, замінюється на постперебудовну надмірність, надлишковість. У фільмі 1939 р. голова колгоспу лається «Махновці ви...», коли його підлеглі прибирають до рук сусідський транспорт з пальним; тут сусіди таки виглядають як махновці (а звуть їх Василій Іванович та Петька: означники з «тої» доби), а справа з транспортом стає грабунком із вбивством. Новий порівняно з прототипом фінал,

у якому герой йде у нікуди, буде потім повторюватися у «Даун хаус» Р. Качанова 2001 р. (а до того був в «Астенічному синдромі» Кіри Муратової, 1989) і виражає чи то давню російську безпритульність, чи то постновочасну принципову бездомність (означники не з «того» часу – або «до», або «після» означуваного).

Не обійшлося без бунюелівщини у «Трактористах-ІІ»: це – наскрізна реклама джину, який дозволяє по-новому бачити старе кіно (Л. Бунюель джин дуже нахвалював саме за його креативні властивості). Після вживання «інтенсивних кількостей» рекламованого «Мар'яною Бажан» напою персонажі пострадянського рімейку дивляться в суто радянських умовах під відкритим небом кіно на кшталт псевдодокументального довоєнного «Якщо завтра війна» (1938) або «Танкістів» (1939). Означник знову прив'язано до часу дії оригіналу, але незворотним чином спотворено примітивними комп'ютерними вставками, що демонструють суб'єктивне сприйняття «під джином».

Відмітимо ще абсурдизм музичного оформлення, який у специфічно «пострадянському» кіно з часом наростатиме. У «Трактористах-ІІ» це ще просто безглуздий оперний переспів воєнізованого пісенного фонду оригіналу («Три танкіста, три весілых друга, экипаж машины боевой»), тобто гіпертрофована сталіністська «культурність». Між іншим, «Трактористи» в деякому розумінні мають не дві, а три версії; перша, автентична, була довгий час предметом ностальгування радянських сталіністів за «своїм» часом, коли вони ще не знали... Бо ж після цензурної «реставрації», якою за суто авторитарним стандартом полюблила займатися хрущовська «відлига», пісня (одна з найголовніших складових радянського кіно) змінила слова. Замість «Когда нас в бой пошлёт товарищ Сталин» глядач чув: «Когда суровый час войны настанет». Не знаємо, про що думали хрущовські цензори, але тодішнім людям це нагадувало зникнення портретів та прізвищ репресованих із видань та титрів фільмів попередньої епохи, тож замість десталінізувати СРСР доводило, що нічого не змінилося. І ще, між іншим: ресталінізація брежнєвського часу візуально виразила себе в поверненні на екран Сталіна – як персонажа епопей військово-патріотичного змісту. Але тодішня публіка (включно з хлопчиками 1970-х) сприймала це не як реставрацію іконошанування, тим більше не як сервільне продовження «Сталінградської битви», «Третього удару» та «Падіння Берліну», а як жест історичної справедливості. Витіснене завжди повертається як симптом, зі збільшеним зарядом лібідінальних інвестицій.

Добре, йшлося все-таки про 1992-й. На питання щодо іронії, пародії чи ностальгії дамо

собі відповідь негативну. Для пародії потрібна чітка впізнавана дистанція між метамовою та мовою-об'єктом (тим, що пародіюється). Для іронії в того, хто пародіює, має з'явитися ще і власна гідність, позиція, зверхність. Іронія – можливість перемоги. «Гумор же... констатує поразку як таку» [5, 208]. Маємо саме гумор. (Пост)радянський. Тобто «стьоб».

«У стьобі відсутній діалог двох мов, пародійованої/стилізованої та тієї, що пародіює, і взагалі ніколи не зрозуміло, “хто кого”» [2, 279]. Це знов С. Бойм, але й без неї ясно, що фільм, де пострадянське «мерехтить» з радянським, то «стібаючи» його, то старанно поновлюючи його невротичні лакуни, не може бути нічим, крім розваг дітлахів в душі китайської картини на шовку під промовистою назвою «Вчитель загнув».

Перш ніж займатися подальшим прикладним аналізом, дозволимо собі трохи теорії. Відносної, звісно ж, бо «істина завжди конкретна», як казав відомий класик, і, як додавав Жак Лакан, це завжди – істина конкретного суб'єкта. І у конкретний момент часу.

Тож: сталіністська утопія відчайдушно намагалася замінити несвідоме символічне, що проростає із тривалої традиції, на соціальне, сконструйоване в теперішньому часі. Всиновити та удочерити всіх «батькові народів», зробити з нього казкового «подавача благ» для всіх наречених, об'єднати у його особі непристойний візуальний живий ґештальт перверсивної насолоди та так зване «ім'я Батька», бажано мертвого (цю роль, коли потрібно, грав «дідусь Ленін»).

Нинішній, особливо ж ранній пострадянський, час так само відчайдушно намагається наново виростити символічне. Але як це символічне влаштоване? Чи можливо його штучно – швидко – виростити?

І. Жеребкіна в недавній (2006) книзі «Сталіна не існує» фактично доводить, що у тоталітаризмі стільки ж тоталітарного, скільки жіночого (істеризованого). І там, і тут діє принцип «Вгадай моє бажання», але від спроб таки насправді вгадати його лідер завжди може відвернутися – «за відомою формулою бажання “це не те”, “не те” і т. п.» [6, 8]. Сталін, наприклад, після народження дитини (Василя) місяць не розмовляв з дружиною, бо та все ще зверталася до нього на «Ви», а він чекав, коли ж вона нарешті звернеться на «ти» [6, 13]. У житті соціуму в цілому виходить той «парадокс сталінського суспільства, коли виявляється, що в будь-якому жесті реалізації сталінська тоталітарна суб'єктивність (жіноча або ж чоловіча) ніколи не хоче того, чого так завзято й безкомпромісно вимагає...» [6, 38]. У мистецтві це означає радикалізацію найкраще сформульованих Б. Гройсом засад соцреалізму:

«Йдеться про візуальну реалізацію партійних настанов, які ще тільки формуються... або, ще точніше, про здатність заздалегідь вгадувати волю Сталіна як реального творця дійсності» [5, 73]. Але ж можна і не вгадати. Але іще – що важливіше – можна, вгадавши, натрапити на відмову вождя-замовника, деміурга й джерела натхнення, визнати вгадане бажання за своє. Бо, як в усякого істерика, в нього бажання змінюється просто через те, що інший (не «великий Інший», а «малий», конкретно емпірична інша людина) вгадав його.

Уявімо лаканівський «граф бажання» у неповній формі, без другого, власне символічного поверху [7, 117; 9, 233], але з промовистим запитанням «Чого ти хочеш?», коли це питання ставиться суб'єктові у сталінізмі не від імені його власного «Іншого», який закладається внутрішньосімейною передісторією на «стадії дзеркала», а від так званого «соціального Едипа».

Наслідок: катастрофа. Примусово викреслене ім'я батька (звичайного емпіричного батька, у звичайному сімейно-едипальному сенсі) спричиняє психотичне ковзання означників. Його мало б зупинити соціальне всиновлення всіх «батьком народів». Тобто всі мали б стати Павликами Морозовими, якщо не згадувати про сумнішу долю «дітей ворогів народу». Однак соціальна точка штучного прив'язування суб'єкта до символічного ланцюжка, в якому він, як людський суб'єкт, був закріплений і так, але завдячуючи сталіністським експериментам відірвався, не працює, як завжди не спрацьовують штучні прив'язування того, що в несвідомому не вкоренилося.

Людина – і митець – перетворюються на «мертву штучність».

Пострадянське – точніше, починаючи від постсталіністського шістдесятницького, про яке ще матимемо розмову, – протиставляє цьому так само марні намагання пристібнути до чогось ззовні притягнутого (Америку, капіталізму, етнографічно реставрованих традицій, літератури XIX ст.) ланцюг означників, що у психотика давно вже відірвалися й гуляють самі по собі.

Людина все ще є мертвою штучністю.

Кінорімейк (ті самі «Трактористи-П» 1992 р.), як і більш витончений ремікс «Волга-Волга» (2006) – спроба привласнити відірваний від точки особистого прив'язування означниковий ланцюг, за схемою obsesivного неврозу самим формулювати питання Іншого, самим визначати своє бажання. Митці, як вже давно помітив Б. Гройс, намагаються повторити «деміурга» (Сталіна) та його соцреалістичних «інженерів людських душ», аби мати змогу поставитися до них зверхньо: «Ну що ж, у родині не без виродка». «Ці дивні істоти зі штучним підсвідомим... здатні

отримувати естетичну насолоду від спостереження цього, свого власного, підсвідомого як чужого витвору мистецтва, перетворюючи авангардне, унікальне й жакливе діяння – творіння сталінського мистецтва – на предмет фривольної розваги...» [5, 147]. У Гройса не дарма йдеться про «підсвідоме» (не зовсім коректний аналог фрейдівського «передсвідомого»), а не про «несвідоме», яке не можна штучно виробити, можна тільки хаотизувати, відірвавши від згаданих точок прив'язки до питання «великого Іншого» про бажання суб'єкта та спроб цього конкретного емпіричного маленького суб'єкта так чи так знайти відповідь. Якщо «Інший» давно пішов, а решта «інших» на відповідь ще не спромоглися, збурюючи своїми «відповідями» тільки поверхню свідомого/передсвідомого, то замість обсесивного привласнення отримуємо подальшу психотизацію: нема того, чие бажання треба вгадувати. Або ж – у варіанті офіційної ностальгії – приходить «Інший», дуже схожий на колишнього.

Повернемось на хвилинку до нашої думки, що «треба обіграти їх (штампи соцреалізму), інакше вони обіграють нас». Треба додати: нас обіграють будь-які наративи, якщо ми намагаємось до них приліпитися, самі будучи поки що ненаративними, фрагментованими, так би мовити, золотими рибками поза акваріумом. Незв'язна псевдоавангардна візуальність є психотичною, але поки що в пострадянських умовах погано виходить все, крім незв'язної візуальності. В ній суб'єкт існує, а в історію, яку можна було б розповісти, не вкладається. Звідси – адекватність «стєбного», цебто психотичного.

На цьому тлі цікаво виглядає «Даун хаус» (Р. Качанов, 2001) як спроба чи то переформування літературної традиції (все ж таки пародія на «Ідіота» Достоевського) у щось обсесивно привласнене сучасністю, чи то (скоріше) показати неможливість такого привласнення. Це досягається прийомом доведення до абсурду, показом того, як класична літературна наративність перетворює людей на мертві штучності, аж до канібалізму («А чому вона без ніг?» – «А що ж ми їли?»), – так само, як це виходить зі схемами колишніх радянських наративів. Століття російського літературоцентризму плюс сталінське ставлення до кіно як до літературного сценарію, переробленого в «картинки», узаконюють подібне експериментування нащадків. Коли пострадянська сучасність, пориваючи з радянською, пробує стати дев'ятнадцятим століттям, це обертається неадекватністю персонажів обставинам – вони не знають себе, не розуміють логіку власного існування.

«Даун хаус», до речі, теж певною мірою рімейк, принаймні щодо класичної постановки 1958 р. першої частини «Ідіота» все тим самим

екс-сталінським «придворним» І. Пир'євим (з Ю. Яковлєвим у ролі Мишкіна). Контрастним є перш за все персонаж/актор (Федір Бондарчук), цілком позбавлений і моральної вищості, і яковлєвської тендітності (тому ніхто не каже у відповідному епізоді «таку вівцю образив»), а є радше просто «пасажиром без місця», зайвим означником без означуваного, що стимулює рух психотичного ланцюжка. Це навіть не лаканівський «святий» як причина бажань (інших). І це не ідіот, надто він адаптований. Проте його дивна адаптація припасована до власного, прийнятного для інших, контрольованого божевілья. «Князь Мишкін» носить шапочку, плащ у будь-яку погоду, увішаний файлами-кишенями з дисками, тягає за собою великий магнітофон. Музика «хаус» задає ритм його рухів. Якщо він так добре вдає божевільного, то це тому, що він таким і є. Іноді на екрані бачимо його галюцинації у вигляді якого-небудь ретрофутуристичного пейзажу в дусі *science fiction*; взагалі-то в нього «і довідка є».

Так само і Рогожин тут – і не грішний купець російської традиції, і не зовсім «новий росіянин», а просто втілення потягу як такого. Щоправда, перша генерація «нових» таки була втіленням потягу. Але коханок не вбивали (і не їли), тільки один одного (але також не їли).

У чийй голові все це відбувається? Світ дереалізується, змішується з маячною психотичною уяви Мишкіна. Спостерігаємо, фактично, його суб'єктивне ковзання означників на візуальній стрічці Мебіуса – однобічний поверхні сприйняття/свідомості – з реального у галюцинаторне і назад. Фінал – жест неповернення; персонаж закінчує своє кіно і прямує кудись через «пустелю реального». «Красота спасєт мир». – все повторює жіночий комп'ютерний голос.

\* \* \*

Б. Гройс, цитуючи Карла Андре, каже: «Культура – це те, що інші роблять з нами. Мистецтво – це те, що ми робимо з іншими» [4, 60].

У межах можливого, звичайно. «Інші» – це ми, і з нами можна зробити лише те, на що психотичний суб'єкт здатний. Американська й «вітчизняна» (пострадянська) норки – все ще різні види (діалог на початку фільму «Москва» О. Зельдовича та В. Сорокіна, 2000), і їх гібридизація проблематична. Міжвидове спарювання, тобто накладання чужорідного символічного на психотичний означальний ланцюжок, як можна здогадатися з метафори «затрахування на смерть» американською норкою – «вітчизняної» (російської, в контексті фільму), а потім росіянами – китайців, китайцями – американців і т. д., продовжує творити мертві штучності. Пострадянських суб'єктів не просто «назад помістили у супермаркет», як пляшку кока-коли Енді Ворго-



ла; вони в супермаркеті ніколи ще не продавалися, отож навчаються продажності методом спроб і помилок. Цьому присвячені не лише «Москва», а й «4» І. Хржановського (2004, теж за В. Сорокіним). Хоч ці два фільми – не рімейки, скажемо трохи про них, позаяк їх сценарист Сорокін часто послуговується обігруванням радянських та пострадянських дискурсів.

Музика: у «Москві» 2000 року маємо дисонансний переспів аутичною героїнею Тетяни Друбич (не нею самою, закадровий спів належить Ользі Дзусовій) пісень радянського дитинства інших персонажів – «золотої молоді 70-х» – під джазовий (сучасний) акомпанемент. Радянська пісенна традиція зазнає подальшої, порівняно з «Трактористами-ІІ», дисоціації, відшарування означників від означуваних. Ще пізніше, ремікс «Волга-Волга»-2006 здивує глядача/слухача вклеєною в оригінальну картинку 1938 р., приставленою до тулуба Л. Орлової транссексуальною головою В. Мамишева-Монро, що фальшиво співає білим фальцетом. Чесно кажучи, неабияке випробування на терплячість – взагалі-то притаманне сучасному мистецтву, яке взяло за правило нікому не подобатися і казати щось на кшталт «принюхайтесь, й витримаєте».

Мовлення: у «4» на початку маємо довгу сцену натхненної брехні, коли три незнайомі люди в нічному барі розповідають одне одному про себе і досвід свого життя. Брехня тут перформативна, захоплива. Дуже вправно, дуже красиво вони брешуть, на цьому просто можна вчитися переконливо брехати (жести, інтонації, вираз обличчя, потім необхідні репліки через необхідний час, упевненість де треба, здивування де треба і т. д., і т. п.) Але на брехні не проживеш, бо, якщо починаєш робити наступні кроки, вона теж перформативно підкоряє їх собі. Вимагає і їх також узгодити з попередньою брехнею, а ти можеш цього вже не хотіти. Бажання тоді існує тільки в модусі заперечення («Хіба це те, чого я хочу?»). Нічого не лишається, як все спалити. Так у фіналі «4» і виходить.

Але повернемося до пострадянських переробок старих фільмів. 2006 р. московські митці (А. Сільвестров, П. Лабазов), скориставшись візуальним та почасти звуковим матеріалом улюбленої музичної комедії Сталіна «Волга-Волга» (Г. Александров, 1938), зробили з нього щось нове, вклеївши на місце Л. Орлової голову В. Мамишева-Монро. Основні риси рімейку: скорочення тривалості фільму, незначні зміни у звуковому ряді (відбій мобільного, наприклад, або балалайка, озвучена електрогітарою), декілька, зокрема, кольорових вставок. Загалом картина залишається оригінальною. І в цьому головний зміст – змінити або внести зовсім дріб-

ні речі і моменти, що максимально змінять сприйняття фільму, його концептуальний зміст.

Знайоме перетворилося на моторошне, відчуття якого тут, як і деінде, створюється легким зсувом звичного вбік незвичного – від *heimlich* до *unheimlich*, як сказав би З.Фрейд. «Ностальгійне» виставляє напоказ свою ворожість. Пісні, які давно знаєш, звучать фальшиво і загрозливо.

У реміксі, скороченому в часі, цікаво поновити те, що викинуто, – тоді бачиш, над чим працювала цензура (у психоаналітичному, звісно ж, сенсі) того, хто переробляв. Наприклад, у версії-2006 відсутній мотив «Америка Росії подарувала пароплав», і оця от трухлятина, на якій плывуть до Москви герої, виглядає суто вітчизняною. А відомо ж, що Сталін саме через цей мотивчик надіслав фільм 1938 р. Рузвельтові – аби знав нашу зверхність. Або: у фільмі дві вклеєні голови; крім Орлової, замінено ще юного генія за роялем у фіналі – на цілком дорослого дядечка. Мотив пробудження молодих сил країни теж треба було відцензурувати. Про цензуру кажемо тому, що більшість глядачів не пам'ятає й не порівнює, а отже, купюри зроблено на догоду якимось власним міркуванням. Можемо про них здогадуватися. Скажімо: Америка пропонується як новий панівний означник, невимовний, але й недоторканий. А от дитинство уже не панує над дорослістю (пор. радянське «Все найкраще дітям»). Проте символічне вирішується саме через дитинство й у дитинстві, конструювати його в головах дорослих надто пізно.

\* \* \*

Завершити цей наш дискурс хочеться все ж оптимістично. З явної неможливості зробити не «стьобний» рімейк чого-небудь суто радянського існує виняток. Придатною і в нинішніх умовах начебто виявляється драматургія Едварда Радзинського: знятий 1968 р. за його п'єсою 1964-го фільм Георгія Натансона «Ще раз про любов» перетворюється на цілком життєспроможний «Небо. Самолёт. Девушка» (можемо перекласти «Небо. Літак. Дівчина», хоча, можливо, деякі конотації втраяться) В. Сторожевої та Р. Литвинової 2002 р. Чому? – Ну так, це ж 1968-й! Він, цей рік всесвітньої (культурної) революції, як його називає І. Валлерстайн [3, 152–154], у СРСР таки теж був. Це взагалі – перевірка меж застосування критико-ідеологічних методів, оскільки після викреслення специфічно шістдесятницького (фізик/лірик на ймення Електрон, знайомство на поетичному вечорі із читанням поганих віршів про романтику Америки (!) в ресторані на Новому Арбаті, співи під гітару, мотив «знайти себе» в героя О. Ширвіндта), лишилося найважливіше «щось», яке ми давно схильні заперечувати, й гарантувало успіх осу-

часненої переробки. Отже, ідеологія – не головне, принаймні тут.

Опрацьований Ренатою Литвиною (вона ж виконує й головну роль, зіграну свого часу Тетяною Дороніною) сценарій знов показує, як мінімальні заміни, викидання або додавання зовсім дрібних речей максимально змінюють сприйняття, в даному разі – з антикварного на «природне». Героїня лишається стюардесою, герой же з актуального сорок років тому втілення «прогресу» перетворюється на журналіста по «гарячих точках». Деталі стають натуралістичнішими. До колишнього «Знов таксі нема, й ми тут стоїмо, начебто все так і треба, а коли-небудь я згадуватиму про це як про страшенне щастя» сучасна героїня Р. Литвиної додає характерне: «От я тут стою, і мені страшенно холодно ногам, – а потім про це згадуватиму як про моє найбільше щастя». Інтимна сцена, 1968 р. подана прийомом «каше» – світловим потоком вихоплювалася центральна частина кадру, а решта затемнювалася пульсуючою темною рамкою, що є водночас відсиланням до архаїки 1910-х рр. та натяком на вуаєризм, – тепер перетворена на банальний еліптичний монтаж епізодів «до» та «після».

Головне, сама героїня стала зовсім іншою, хоча значна частина її текстівок збереглася. Вона тепер не співає про «сонячного зайчика», не заклопотана проблемою «першого» в її житті чоловіка, не розмовляє з килимом – шкірою ведмедя. Стриманіша, не плаче, аби плакати. Але до несуттєвої, не зовсім проясненої репліки «Ти шизофренічка?», якою партнер у фільмі 1968 року, схоже, намагався її образити, та й усе, додалися глибина й перспектива. Ще в ближчому до початку епізоді в нього вдома (інакше мотивованому – чекати на таксі вже не треба) чоловік запитує: «А ти серйозно розігруєш божевільну таку, таку дивну і ненормальну?» – «Ні, мені більше подобається слово “безумна”, з цим словом я погоджуюся». Тема взагалі характерна для Р. Литвиної, потім повторена й у її власному сценарному, режисерському та акторському бенефісі «Богиня: Як я покохала» (2004), і в «Мені

не боляче» О. Балабанова (2006). У «фільмі про фільм» – додатку до останньої стрічки – Литвинова каже, що її героїня «не здається їй зовсім адекватною». І тут же називає її «цілком чоловічою мрією». Це скажемо й про дівчину з «Неба. Літака...» Хоча вона, між іншим, більш ніж адекватна. Жінка реалізує своє право і навіть виконує певною мірою обов'язок, намагаючись бути чарівною та надзвичайною; вона має дивувати, повинна зачаровувати. Трохи безумства передбачається при цьому. Хоч це й не будь-яке безумство, і «не стає безумцем всякий, хто схоче».

«Закоханого насправді переслідує думка, що він божеволіє, або й уже збожеволів» [1, 97]. «Дискредитовану сучасною – (як і радянською, тільки по-своєму, додамо від себе) – громадською думкою любовну сентиментальність закоханий суб'єкт повинен визнати в собі як радикальну трансгресію, що робить його самотнім та незахищеним; завдяки нинішній інверсії цінностей саме у цій сентиментальності криється непристойність любові» [1, 213]. Героїні як тоді, так і тепер треба загинути, аби здійснилась для її надто самодостатнього партнера істина кохання – через втрату того, чим він насправді ніколи й не володів. Вона ж бо весь час обіцяла його покинути – «От зберуся з силами й покину». С. Жижек «спеціально привертає нашу увагу до того емпіричного факту, що навіть у період найбільш інтенсивної любові наше ставлення до коханої тим не менше завжди вибудовується під знаком та роком катастрофи розриву, що наближається...» [6, 85]. Йдеться про сучасне західне чоловіче. Але Жижек – філософ також по-своєму «пострадянський», і його «наше» більш придатне тут і тепер, ніж хотілося б. Як шістдесятницьке «Ще раз...» годиться, аби ще раз дати психотичному пострадянському суб'єктові можливість трішки поробити вигляд, що він робить вигляд. Чи те, що він не робить вигляд. Погратися у щирість – улюблений топос шістдесятництва [10, 28]. Інших шансів на щирість у сучасного суб'єкта може й не бути.

1. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт. – М. : Ad Marginem, 1999. – 432 с.
2. Бойм С. Общие места : Мифология повседневной жизни / С. Бойм. – М. : НЛО, 2002. – 320 с.
3. Валлерстайн И. Конец знакомого мира / И. Валлерстайн. – М. : Логос, 2004. – 368 с.
4. Гройс Б. Комментарии к искусству / Б. Гройс. – М. : Художественный журнал, 2003. – 344 с.
5. Гройс Б. Искусство утопии / Б. Гройс. – М. : Художественный журнал, 2003. – 320 с.
6. Жеребкина И. Феминистская интервенция в сталинизм, или Сталина не существует / И. Жеребкина. – СПб. : Алетейя, 2006. – 224 с.
7. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек. – М. : Художественный журнал, 1999. – 238 с.
8. Иванова Н. Сталинский кирпич / Н. Иванова // Знамя. – 2001. – № 4 (Цит. за: Булавка Л. Феномен советской культуры / Л. Булавка. – М. : Культурная революция, 2008. – 288 с.). – С. 112.
9. Лакан Ж. Образования бессознательного (Семинары. Книга V) / Ж. Лакан. – М. : Гнозис; Логос, 2002. – 608 с.
10. Прохоров А. Унаследованный дискурс : парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / А. Прохоров. – СПб. : Академический проект, 2007. – 344 с.
11. Собуцький М. Про перемогу соціалізму над реалізмом / М. Собуцький // Кіно-Театр. – 2004. – № 2 (52). – С. 46–51.

*P. Moshenska, M. Sobutsky*

## THE SOVIET IN THE POST-SOVIET

*The article is devoted to examining some Russian post-soviet re-makes of classical soviet films. The reasons of the interest to soviet heritage shown by the post-soviet subject are conjectured, as well as his/her ways of appropriating it and investing in it, so to speak in psychoanalytic terms.*

**Keywords:** post-soviet, irony, nostalgia, cinema, re-make.

УДК 75:7.0362(092)(477)“19”

*Петрова О. М.*

## ІМПРЕСІОНІЗМ ЯК МАРГІНАЛЬНЕ ЯВИЩЕ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ 50–70-х РОКІВ ХХ ст.

*У статті висвітлено віхи життя та творчості українського художника-імпресіоніста Григорія Хиженяка. На прикладі його біографії автор демонструє конфронтацію між офіційним стилем соцреалізму та імпресіонізмом в українському мистецтві 50–70-х рр. ХХ ст.*

**Ключові слова:** французький імпресіонізм, український імпресіонізм, соціалістичний реалізм.

Імпресіонізм як специфічна система живопису реалізується у миттєвому відтворенні вражень від об'єкту споглядання. Імпресіонізміві властиві пошуки виключно у царині колоризму та смакової, формально-вишуканої довершеності твору. Імпресіоністи вилучили з композиції оповідність, спрощуючи сюжет заради гармонії полотна, яке покривалося кольоровими міріадами мазків. Ілюзорному просторові усталеного живопису імпресіоністи протиставили сюжети, вихоплені із життя натовпу. Дослідник імпресіонізму М. Бессонова зауважила: «Вібрація пульсуючих шорсткуватих мазків, унаочнюючи споконвічну двовимірність полотна, знищила ілюзію тривимірності простору та спонукала глядача... розшифровувати таємниці власне живопису» [1]. З кола інтересів виключено соціополітичну ангажованість. Французький імпресіонізм, що народився як бунт проти академічного мистецтва, був вільним від будь-якої кон'юнктури. Імпресіонізм підвівся в атмосфері ворожого неприйняття соціумом їх творчого методу та мав активних супротивників у колах модних салонних живописців, художньої критики та паризьких обивателів. Імпресіонізм починався як рух опору багатовіковій усталеній традиції мімезису.

Проекція імпресіонізму на мистецьке тло України за радянщини унаочнює несумісність богемно-артистичної системи з офіційним соцреалізмом з огляду на ідейно-виховну, політизовану функцію останнього з його напутливою літературністю. В атмосфері керованого мистецького процесу (30–70-ті рр. ХХ ст.), з практикою «пошуку ворогів» та навішування ярликів, прояви імпресіонізму в поодиноких сміливців було кодифіковано як «безідейне, буржуазне явище», що у соцреалістичному процесі відсувалося на маргінеси. Французький митець-бульвар'є та радянський чиновник зі Спілки художників не мали точок дотику, тим більше спільної мови. Їхні світи не перетиналися. Наше таврувалося як вороже. «У радянський час імпресіонізм в історичному аспекті розглядався як занепад, – зауважує М. Герман, – “етюдність”, побачена у творах художників, вважалася крамолою. Із музейних колекцій – особливо після Другої світової війни – полотна імпресіоністів переселялися до запасників... Поняття “імпресіоніст” у вітчизняній нормативній естетиці залишалося... сумнівним та суперечливим до 1980-х років» [2].

Навіть у тому, що проблематику імпресіонізму як історико-художнього явища у мистец-