

(Два) відсутні похорони: травматична пам'ять у фільмах «Тіні забутих предків» і «Камінний хрест»

Ольга Брюховецька

Два ключових фільми поетичного кіно «Тіні забутих предків» і «Камінний хрест» зазвичай порівнюють на формальному рівні: аскетичний чорнобілий «Камінний хрест» є цілковитою візуальною антитезою барвистим «Тіням», при цьому обидва фільми мають документальну якість і зроблені за участі непрофесійних акторів, які живуть на екрані¹. Однак у цій розвідці ми зосередимось не на формальному аспекті, а на змістовному, чи, радше, на формі змісту, на тому, як травматична пам'ять про криваві жертви найбільш убивчих режимів першої половини ХХ ст. проявляється, чи точніше, проривається на екран в обох фільмах.

Травматична пам'ять про події першої половини ХХ ст., колективізацію, Голодомор, Великий терор, про негероїзований, жахливий бік воєн, репресована і недоступна для безпосереднього зображення на час створення цих фільмів, прориває екран саме завдяки тому, що в них ідеться про зовсім інший історичний час. Дореволюційний модернізм Михайла Коцюбинського і Василя Сефаника, допущений в український радянський літературний канон, виступає у цих фільмах як алібі для «каналізації» свіжих історичних травм, кривавих дій режимів сталінізму і гітлеризму з їхніми численними непохованими і неоплаканими жертвами. Моя гіпотеза полягає в тому, що згадка про ці жертви відбувається негативним чином, через відсутність. У обох фільмах є людина, яка зникає безслідно, без похоронів, у обох є непророблене і незвершене оплакування. Таким чином травматична пам'ять у цих фільмах присутня у формі відсутності, вона залишається у «несвідомому фільму», в розриві нарративного простору – як викреслення значущої постаті і викреслення, стирання цього викреслення. Розглянемо те, як це стирання і викреслення проявляється в обох фільмах.

Ніна Алісова в ролі матері у фільмі
«Тіні забутих предків».
Режисер Сергій Параджанов.



У «Тінях» такою людиною, яка зникає з нарративного простору, є маги головного героя, Івана. Вона зникає з фільму без сліду, без пояснення, без похоронів. І це зникнення лишається непомітним, але значущим. Зникнення матері особливо дивне тому, що жодна значуща людина із фільму не зникає без поховального ритуалу. Перший кадр фільму (після титрів із назвою) – це хрест, що його ставлять на могилі старшого брата Івана Олекси, який гине під ударом невидимої сокири у пролозі фільму.

На відміну від повісті Коцюбинського, яка, як відзначив Богдан Рубчак, структурована трьома сходженнями в гори, що їх здійснює головний герой, сходженнями, які репрезентують творчі піднесення², фільм Параджанова структурований трьома похоронами: батька Івана, його коханої Марічки і самого Івана.

Тим більш дивним є те, що у фільмі, в якому похорони займають важливе місце, така значуща постать, як мати Івана, зникає безслідно, ми навіть не знаємо про її смерть, вона просто перестає існувати без усякого символічного упокоєння. Роздумуючи над цим дивним зникненням, однак, ми можемо припустити, на перший погляд, всупереч нашій основній гіпотезі, що воно є дещо непередбачуваним результатом певного осучаснення твору Коцюбинського, здійсненого Параджановим. На це осучаснення не стільки сюжету, скільки структури світу у фільмі, здається, ще ніхто не звернув увагу.

В екранній версії «Тіней» кардинально змінено соціальну конфігурацію сім'ї. У повісті Коцюбинського зображено традиційну родину, «велику сім'ю», в якій мати дистанційована від дітей. Цій традиційній родині абсолютно чужа ідея турботливого материнства, як вона постає в сучасній нуклеарній сім'ї: сильний емоційний зв'язок з дітьми, ма-

¹ Vitaly Chernetsky. "Visual language and identity performance in Leonid Osyka's A Stone Cross: The roots and the uprooting." in *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Volume 2. Number 3. 2008. P. 269 – 270.

² Bohdan Rubchak. "The music of Satan and the bedeviled world: an essay on Mykhailo Kotsiubynsky" in *Mykhailo Kotsiubynsky. Shadows of Forgotten Ancestors*. Littelton: Ukrainian Academi Press, 1981. P. 108.

теринська любов і турбота, дитина як емоційна власність матері – усі ці оспівані і фетишизовані ознаки турботливої матері, які подаються як вічні і природні, тоді як вони є порівняно недавнім історичним продуктом.

Мати в повісті Коцюбинського з'являється лише на початку, буквально на першій сторінці, як щось абсолютно стороннє для життя та ідентичності Івана. Ось як постає вона в повісті Коцюбинського (цитату подано зі скороченнями): «Іван все плакав, кричав по ночах, погано ріс і дивився на нею таким глибоким, старече розумним зором, що мати в тривозі одвертала од нього очі. <...> Дивиться перед себе, а бачить якась далеке і невідоме нікому, або без причини кричить. Гачі на йому спадають, а воно стоїть серед хати, заплющило очі, роззявило рота і верещить. Тоді мати виймала люльку з зубів і, замахнувшись на нього, люто гукала:

– Іги на тебе! Ти, обміннику. Щез би у озеро та в тріски!.. І він щезав.»³

Більше у повісті Коцюбинського мати не згадується, вона не є значущою постаттю, і її зникнення цілком природне. Натомість у фільмі Параджанова перед нами постає цілком сучасна турботлива мати і модерна нуклеарна сім'я, до того ж розладнана (втрата батька відображає долю багатьох радянських дітей, чий батьки не повернулися з таборів чи з війни). У цій нуклеарній сім'ї з'являється тісний, навіть задушливий емоційний зв'язок між матір'ю і дитиною, який сприймається як справжнє материнство. Ось як пафосно (хоч зазвичай його стиль значно спокійніший) оспівується це материнство в рецензії Івана Дзюби на фільм: «І оте тихе благання старої Палійчучки: “Боже мій милосердний, сохрани мені хоч останню дитину, мого Іванка... Боже...” – говорить нам все про життя цієї багостраждальної матері і про горе, що сталося. Важко було вкласти в ці прості слова більше безнадійної любові й відчайдушної надії, ніж це зробила Н. Алісова. Її роль скупа і вражаюча. Ще одного разу, коли на обрядовому ігрищі маленький Іванко задивиться на кривляння юродивого, вона злякано кинеться до нього, немов захищаючи від усіх злих сил: “Іванку! Іванку! Ходи сюди, дитино! Не треба дивитися. То скажений. Не треба дивитися...” – і в її лихоманковому, уривчастому голосі стільки всепоглинаючої тривоги і нестямно-ніжної відданості, що вже все передчувається: ні, не буде владна навіть її велика материнська любов над лихою долею, не вберетги її останнього сина...”»⁴

Ми бачимо, що в повісті і у фільмі постають два абсолютно протилежних образи материнства, традиційне і модерне, але, що цікаво, зсув від одного до іншого ніяк не рефлексується, і, відповідно, це створює певне – ймовірно непередбачуване, оскільки роль матері у фільмі набагато збільшується – викривлення. Чи, точніше, розрив у нарративному просторі фільму.

Однак, повертаючись до нашої вихідної гіпотези про травматичну пам'ять, яка проривається на екрани у розривах нарративного простору, слід зазначити, що у фільмі Параджанова мати є не просто втіленням ніжно-задушливої турботи, вона також утілює те родове тяжіння, той тиск тіней забутих предків, який у повісті Коцюбинського залишається туманним, невизначеним тлом. Мати у фільмі персоналізує травматичну пам'ять. І це стає очевидним із ходом першої половини фільму, протягом якої материнство набуває дедалі зловісніших якостей. Якщо в згаданому епізоді на початку фільму, коли мати злякано пригортає до себе Іванка, цей жест власництва подано як материнську турботу, то в епізоді прощання з матір'ю, який передує відходу Івана на полонину – це вже чорна мати, яка своїми прокльонами душить Івана і руйнує його життя. Вона проклинає рід Гутенюків, тим самим непрямо спричиняючись до загибелі коханої Івана, якщо вірити в магічну силу слова, заряджену темною енергією ненависті. Чорна мати, як втілення травматичної пам'яті, стає чистим ресентиментом. Після прощання з Іваном мати залишається сама і промовляє молитву, поминаючи усіх загиблих зі свого роду. При цьому вона обнімає сокиру, символізм якої вже достатньо встановлений у фільмі (безликий фатум і чорне горе), немов це її дитина. Після цього надзвичайно важкого, інтенсивного прощання, яке перебиває за інтенсивністю прощання з Марічкою (зрозуміло, епізоду прощання з матір'ю у повісті нема), мати зникає з нарративного простору фільму, і ми більше не знаємо про її долю нічого. Такі безслідні зникнення, неоплакані смерті без символічного обрамлення, відсутні похорони були нормалізованими за період, який відділяє час написання повісті від зйомок фільму.

Фільм «Камінний хрест» демонструє іншу нарративну аберацію, яка теж стосується травматичної пам'яті. В однойменну історію про Івана Дідуха, який прощається з односельцями перед еміграцією в Канаду, залишивши по собі хрест, немов він уже помер, вривається історія про вбивство безіменного злодія. Зв'язок між двома новелами дуже умовний. Микола Бажан у своїй рецензії похвалив створення психологічної цілісності сценаристом, який дописав у сюжет, що злодій теж хоче емігрувати в Канаду⁵. Однак він не помітив дивної відсутності в цій новелі дорослих синів Івана Дідуха, які з'являються в останній частині фільму.

Тип відносин між двома новелами у фільмі – це не стільки нарративна зв'язність і послідовність, скільки анаморфічне викривлення. Саме тому деякі критики вирішують розглядати новелу про злодія як вставну і не враховувати її в своєму аналізі, як це зробив, зокрема, Віталій Чернецький⁶. На мою думку, новела про злодія не вставна, а центральна для смислотворення фільму, чи, точніше смисло-збою, тобто збою смислу як смислотворення. Я переконана, що

³ Михайло Коцюбинський. Тіні забутих предків. Твори в семи томах. Т. 3. – Київ: Наукова думка, 1974. – С. 178.

⁴ Іван Дзюба. «День пошуку» // Поетичне кіно: заборонена школа / Упор. Л. Брюховецька. – К.: АртЕк, редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. – С. 24.

⁵ Микола Бажан. Три фільми довженківців // Поетичне кіно: Заборонена школа / Упор. Л. Брюховецька. – К.: АртЕк, редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. – С. 96.

⁶ Vitaly Chernetsky. P. 270.

в розриві, який створює ця новела, проявляється робота травматичної пам'яті. Найточніше, мабуть, назвати цю новелу, розташовану в центрі фільму, децентруючою.

Немов сліпа пляма в центрі поля зору, новела про злодія розриває цілісний потік фільму, зв'язну історію Івана Дідуха на «до» і «після». Найцікавіше тут те, що «після» продовжується так, немов нічого не відбулось, немов воно не знає про розрив, який стався, про вбивство людини. Архаїчний самосуд над злодієм, над людиною без імені, людиною зі світу, який здійснюють троє газдів, не може не нагадувати «тройки» сталінських часів, які в епоху терору вершили розправу над людьми майже з такою ж, якщо скористатись висловом Бажана, «вовчою примусовою силою»⁷.

Ми не бачимо злочину злодія, ми є свідками розправи. Так і у Стефаніка, новела якого починається словами «піймали злодія», але у фільмі виникає додатковий історичний шар асоціацій. Відчужуючий ефект невпізнання своєї недавньої історії у образі архаїчного самосуду карпатських селян ми знаходимо в згадуваній рецензії Миколи Бажана: «У карпатських горців був свій адат. Його породила жорстокість селянського життя, понівеченого потворністю власницьких спонукань і заповітів, одночасно і жалюгідних, і відчайдушних, і нещадних. Злодія треба було вбивати без осудження його вчинків, без пошуків причини.»⁸ Це дистанціювання від архаїчних звичаїв, описаних у дореволюційному тексті, та ще й очужене словом, узятим із мусульманського словника («адат», звичаєве право), показує силу тиску цензури і самоцензури, яка дозволяє винести на поверхню свідомого матеріал травматичної пам'яті близького минулого, лише пропустивши його через багато фільтрів, що роблять цей матеріал невпізнаваним.

Злодій зникає безслідно, травматичну пам'ять стерто зі свідомого фільму, однак, як ми побачимо, вона залишається в його несвідомому. Моя гіпотеза, заснована на візуальному аналізі, полягає в тому, що додаткове значення цього фільму, пов'язане із травматичною пам'яттю, виникає у щілині, в проміжку, в розриві між двома новелами. Вражаючий монтажний стик між двома новелами створює галюцинаторний ефект: одразу після вбивства злодія – через статичні вставки нерухомих пейзажів – показано крупним планом хрест, який піднімає на гору Іван Дідух (він залишається за кадром, так що хрест немов рухається сам). Хрест цей замотаний у білий саван і спершу нагадує людське тіло. Ця невизначеність, яка виникає від питання про тіло вбитої у попередньому епізоді людини, залишається навіть після того, як стає зрозуміло, що це не мертве тіло.

Тіло вбитої у попередньому епізоді людини зникає безслідно. Ми не знаємо його долі. Нам не показано його похорону. Зате цей відсутній похорон компенсується тривалим – на решту фільму – символічним похороном Івана Дідуха і його сім'ї, їхнього очуження, їхньої візуальної і символічної трансформації із частини спільноти «своїх», на людей світу, таких же чужих і безрідних, як безіменний злодій.

В останній частині фільму, яка дорівнює за тривалістю новелі про самосуд над злодієм, відбувається своєрідний обмін ідентичностями між злодієм і газдою. Камера, яка до того була статичною, під час цього прощання-похорону, хитаючись чи то мов напідпитку, чи наче привид, наділяється безтілесним тілом – це суб'єктивна камера без суб'єкта, яка втілює відсутній погляд чужості. Тут же з'являються сліпі музиканти. Дія цього дивного похорону триває у фізичному часі практично без кінематографічних компресій, це навіть не дія, це опросторовлення часу. У «Камінному хресті» символічна смерть головного героя настає за його життя, а фізична смерть злодія ніколи не досягає символічного визнання. Смысло-збій як смислотворення фільму, робота травматичної пам'яті, показує їхню взаємозамінність, водночас стираючи її.

Можна, в такому разі, звести два ключових фільми етичного кіно в спільній точці травматичної, або навіть травмованої пам'яті: непроробленої роботи скорботи. Надмірність і неосяжність цієї роботи неможливо передати позитивним змістом, а лише через негативну роботу збою, яка відкриває можливість репрезентації відсутності. Спільним (хоч і по-різному) у цих фільмах є те, яким чином вони працюють з канонізованими літературними текстами українського дореволюційного модернізму, щоб у складках, розтяжках і розривах цих текстів, у тому, що можна називати «несвідомим фільму», мали можливість проявитись табуйовані у суспільстві змісти.

Як завжди під час роботи з суспільним несвідомим постає методологічне питання: наскільки ці смисли, ці смислові ефекти, які виникають із розривів, прочитувались сучасниками, чи, навіть, наскільки вони (свідомо чи ні) вкладались туди авторами – питання, яке може нас завести лише в глухий кут. На це питання неможливо, та й, мабуть, не потрібно, відповісти. Ми не зобов'язані «розпаковувати» смисли, вкладені в текст автором (неможливість такого завдання – головний посыл як бартівської інтерпретації, так і гадамерівської герменевтики). Що ми можемо, то це зосередитись на самому тексті, на тому, що в ньому є і чого в ньому немає, останнє не менш смислотворююче, ніж перше. Для інтерпретації цілком достатньо «свідчення тексту», того, що ми можемо вказати на ті смислові й візуальні лакуни, на розриви екранного простору, крізь які промовляє непророблена робота травматичної пам'яті.

Травматична пам'ять про криваві події першої половини ХХ ст, яка не могла, але мусила бути проробленою в культурних текстах 1960-х, з'являється в цих фільмах у невисловленому підтексті, закодована в розриві між візуальними образами. Саме тому в назві статті слово «два» взято в дужки. Весь смисл цих розривів, цих негативних значень, які виникають у проміжках між зображеннями, полягає в тому, що числівник тут дуже умовний, що йдеться про незчислювані величини. Кожен із відсутніх похоронів у обох фільмах метонімічно заміщає незчисленну кількість зниклих безвісти на кривавих землях першої половини ХХ століття.

⁷ Микола Бажан. – С. 96.

⁸ Там само.