

УДК 791.43:821.161.2:159.964.2

Брюховецька О. В.

ДВІ ЖІНКИ: СЕКСУАЛЬНІСТЬ У ФІЛЬМІ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

Фільм «Тіні забутих предків» – це не тільки історія двох коханців, Івана й Марічки, не тільки історія Поета, який втратив свою кохану Музу, але й також історія двох жінок, Марічки й Палагни, або однієї подвоєної, децентрованої Жінки. У цьому подвоєнні пізнається мотив «Любові земної і любові небесної», закарбований на знаменитому полотні Тіціана, до якого Фройд звернувся майже одночасно з Коцюбинським і Українкою. Параджанов розвиває це не-ідентичне-з-собою ще далі в полі сексуальності. Це вкладається в більш загальне спрямування децентрації суб'єкта в усіх можливих площинах, від наративної, візуальної, гаптичної і т. д. до любовної, що здійснюється в «Тінях».

Ключові слова: «Тіні забутих предків», Сергій Параджанов, Михайло Коцюбинський, Зигмунд Фройд, сексуальність, децентрація, не-ідентичне-з-собою.

«Тіні забутих предків» (Студія ім. О. Довженка, 1965) можна вважати подвійним ювілейним фільмом – не лише до сторіччя від народження Михайла Коцюбинського, але й 450-річчя від появи картини Тіціана «Amor Sacro e Amor Profano». «Тіні» звично описують як історію Івана й Марічки, гуцульських Ромео й Джульетти, класичної трагедійної пари, чиє неможливе кохання виявляється, зрештою, сильнішим за смерть. Це історія двох – чоловіка і жінки. Однак якщо копати глибше, то виявляється, що це далеко не єдиний спосіб описувати історію «Тіней». Іван Дзюба наводить два інших [1, с. 215]. Можна розглядати «Тіні» як історію не про Івана й Марічку, а тільки про Івана, як його охарактеризував сам режисер, «поета, який втратив свою музу і приречений жити незрозумілим і нерозуміючим» [3, с. 64]. У такій конфігурації Марічка не має самостійного існування, вона є лише проекцією, образом в уяві поета, музою, недосяжним спектральним об'єктом, від самого початку завжди-вже втраченим.

Можлива й інша конфігурація – не один центральний герой зі своїми образами, а дві

децентровані героїні, хай вони і не є повноцінними дійовими особами, а лише образами, породженими чоловічою фантазією. Жінка завжди-вже не-ідентична-з-собою. Однак у «Тінях» не одна жінка, а дві. Параджанов, подібно до Гічкока в «Психо» (1960), вбиває головну героїню в першій частині фільму і навіть робить це на тринадцять хвилин раніше: Маріон гине на 46-й хвилині, Марічка – на 33-й (співзвучність їхніх імен належить, мабуть, до щасливих збігів). На зміну Марічці, «любові небесній», приходять Палагна, «любов земна». На цей мотив двох протилежних жінок якраз і вказує Іван Дзюба [1, с. 215], за свідченнями якого Параджанов відштовхувався від знаменитої картини Тіціана, яка, додам, є найбільшою туристичною атракцією галереї Боргезе в Римі (свого часу Ротшільди пропонували за неї ціну, що перевищувала вартість усієї колекції, але їм відмовили). На цій картині зображено двох майже ідентичних жінок: одна – вдягнена, друга – ні, одна – «земна», друга – «небесна». Ця роздвоєність вказує на реєстр «не-ідентичного-з-собою», що притаманний позиції Жінки в патріархаті.

У тому ж 1911 році, як і повість Коцюбинського, вийшла п'єса Лесі Українки «Лісова пісня», в якій теж розробляється тема роздвоєння жінки, однак цьому твору значно менше пощастило з екранізацією. Через рік цією темою цікавиться Зигмунд Фройд, який присвячує їй статтю «Прийняття любовного життя» (1912), вбачаючи в мотиві подвоєння жінки характерний патерн чоловічої невротичної сексуальності, який він називає «психічною імпотенцією» [5, с. 580–584]. Проблема зводиться до нездатності поєднати два різних потоки – чуттєвий і ніжний, щоб спрямувати їх на один і той самий сексуальний об'єкт. Ця проблема походить від сильної інцестуальної заборони, внаслідок якої ці два потоки виявляються взаємовиключними і спрямовуються на протилежні об'єкти – піднесений, з яким неможлива чуттєва любов, і знижений, з яким неможлива ніжність. Парадокс – якщо це парадокс – «Тіней» полягає в тому, що тут об'єкти обертаються, міняються місцями: сексуальні стосунки головного героя можливі тільки з «небесною любов'ю», з «любов'ю земною» вони дуже скоро стають неможливими. Що не заважає Палагні повернути собі сексуальне життя в чіпких обіймах мольфара. Ця жінка вперше після мороку сталінських репресій сексуальності сяє на екрані розкішною оголеністю, пишним, сильним, оголеним тілом із явно вираженими статевими ознаками. І важливо, що у фільмі вона в цей момент наділяється і поглядом, і голосом. Пізніше мольфар закликає Палагну, наче бурю, і вона, зрештою, підкоряється його силі. Сцена завоювання Палагні уподібнюється до міфічної атмосферичної битви, до протистояння сил, одна з яких, чоловіча, людська, виявляється більшою за іншу – жіночу, яка ототожнюється з природною стихією, з архаїчною материнськи-абжектною субстанцією. Перемога мольфара знаменується вогненною кулею, якою – під зойк Палагні й вистріл рушниць – спалахує суха сосна.

Якщо агресія щодо «любові земної» немов виправдовується її материнськи-абжектним еством, яким би фантазматичним воно не було, то агресія щодо «любові небесної» нічим не виправдовується, вона просто йде за замовчуванням. У «Тінях» ця агресія заявляє про себе від першої зустрічі Іванка з Марічкою, несправедливість якої підкреслено Коцюбинським: «Все ще гарячий, роз'юшений злістю, він наскочив з розгону на маленьке дівча, що тряслось з жаху біля самого возу» [2, с. 183]. Далі ця сцена повторюється вже в пам'яті Івана, в якій «татова смерть не так

довго жила, як знайомість з дівчам, що, скривджене ним безневинно, повним довір'я рухом подало йому половину цукерка» [2, с. 184] (початок цієї цитати про пам'ять Параджанов використовує як один із інтертитрів).

Згадаймо, як зустрічає свою смерть Марічка. У Параджанова тут значно більше, ніж у Коцюбинського, який сухо коментує телеграфним стилем: «схопила її вода» [2, с. 203–204]. Уже в першому, опублікованому варіанті сценарію смерть Марічки отримує самотійну розробку, з'являється образ «прямовисних стін скелястих берегів» [4, с. 42–43], який визначить візуальне вирішення цієї сцени у фільмі, виконаної в дусі архаїчної, майже єгипетської двомірності. У фільмі не додається наративної логіки чи психологічної мотивації, смерть Марічки не пояснюється, а розігрується на рівні візуальних метафор. Ключовим агентом смерті Марічки виступає зірка, на яку перед розлукою домовляються дивитись закохані, щоб з'єднатися через її спектральне сяйво. Створюючи віддалену, медіалізовану форму присутності, ця зірка, зрештою, втілює їхнє кохання. Однак це «кохання» має амбівалентний характер. Блимання зірки-погляду веде Марічку в смертельну прірву.

У «Тінях» долаються сексуальні табу радянського уявного, яке за своєю суттю було вікторіанським. Ця антивікторіанська тенденція наявна й у самого Коцюбинського, який використовує невластиву йому для того, щоб передати природну сексуальність Марічки: «Вона давно вже була Іванкова, ще з тринадцяти літ. Що ж в тому дивного було? Пасучи вівці, бачила часто, як цап перчить козу або баран валує вівці, – все було так просто, природно, відколи світ світом, що жадна нечиста думка не засмітила їй серця. Правда, кози і вівці стають од того кітні, але людям помагає ворожка. Марічка не боялась нічого. За поясом, на голім тілі, вона носила часник, над яким пошептала ворожка, їй ніщо тепер не зашкодить. На згадку про се Марічка лукаво осміхалась до себе і обіймала Івана за шию» [2, с. 187].

У сценарії тема небажаної вагітності Марічки набуває більше розвитку, заради неї мольфар вводиться в оповідь значно раніше, ніж у повісті – Іван веде до нього Марічку, щоб той здійснив магічний аборт [4, с. 31]. Художня рада побачила в цій сцені «антиестетику» й попросила її викреслити [4, с. 62, 65], що й було зроблено. Однак у фільмі залишилися сліди цієї репресованої теми. Коли Іван іде на полонину і Марічка залишається сама, стара відьма, що зустрічається їй по дорозі, кладе руку

на її живит і питає: «А що там у тебе киває?», чим жахає Марічку. «Тіні» можна розглядати як фільм жахів: вимір жахливого постійно наявний у фільмі, принаймні в його несвідомому, час від часу вриваючись у картину реальності, розриваючи її позірну цілісність. І ці розриви повторюються. Ця сама відьма, яку зіграла місцева гуцулка, знову з'являється в другій частині фільму, з таким же моторошним ефектом запитуючи Івана й Палагну: «Де ваші діти?» Вона є єдиним живим персонажем фільму, крім головного героя, який з'являється і в першій, і в другій частинах, між якими відбувається повна зміна акторського складу.

Мало радянських фільмів узагалі дозволяло собі звертатись до теми вагітності – у радянському уявному дітей приносили лелеки. Відлига здійснила часткову емансипацію дискурсу сексуальності й жіночого тіла, про нього заговорили, хоча й обережно [6]. Мабуть, найбільший прорив у радянському уявному здійснив фільм Михайла Калатозова «Летять журавлі» (1958). Критики [7, с. 65, 107] продовжують ламати голови над тим, чому Вероніка одружується зі своїм гвалтівником і таким чином зраджує своєму коханому, який на цей момент помирає (на 48-й хвилині фільму). Однак якщо виходити з того, що фільм має не лише явний, а й латентний зміст, не лише свідоме, а й несвідоме, то можна припустити, що справжньою, але замовчуваною причиною цього шлюбу мала бути вагітність, результат згвалтування Вероніки. І те, що дитина з'являється у фільмі дивно зміщено – в той момент, коли Вероніка її майже втрачає під колесами машини, – щоб інтерполювати її як матір, і так само дивно зникає з фільму, нас не повинно зупиняти, оскільки це досить типовий зразок роботи несвідомої цензури, яка викреслює й зміщує цілі фрагменти реальності.

Крім очевидного формального впливу камери Сергія Урусевського на операторську роботу Юрія Ілленка, у «Тіней» з «Журавлями» є важлива спільна змістовна лінія. Між головними героями двох фільмів вибудовується симетрія: обое втрачають своїх коханих, без яких їхнє життя стає

нестерпним. Параджанов може дозволити собі значно більше песимізму, ніж Калатозов, який у фіналі дарує героїні надію на повернення до життя. Для головного героя «Тіней» єдиний спосіб повернутись до життя – це померти і в смерті з'єднатися з коханою. Жінка із «Журавлів» іде на компроміс із втратою, вона приймає «надто пізно» і змиряється з незворотністю. Для Чоловіка з «Тіней» «надто пізно» не існує, навіть якщо з'єднання з втратою проявляється у власному небутті. У фіналі «Журавлів» героїня роздає квіти незнайомим перехожим, у фіналі «Тіней» мертве тіло головного героя моторошно оживає від «ігриш» на власному похороні, демонструючи вічне повернення живого або мертвого.

Те, що між цими двома фільмами відбувається зміна статі суб'єкта – замість жінки приходять чоловік, ще не означає повернення до сталінського фалоцентризму, бо це чоловік, який втратив свою домінуючу позицію, чоловік тілесний, оголений, знівечений, знерухомилий у стражданні. Головний герой «Тіней» гине з любові. Для відлиги це означало відвоювання автономії особистості перед тотальним Левіафаном Держави. Однак, перш ніж загинути, він проходить процес відчуження від себе, становлення не-ідентичним-з-собою.

А як щодо жінок? Чи можемо ми сказати, що їх справді дві? А може, це одна жінка «до» і «після» одруження? Лакан стверджував, що Жінки не існують. Звісно, це не означало, що не існують людей жіночої статі, – як висловився Фрейд, «біологія – це доля», хоча він мав на увазі не зовсім те, за що його не перестають критикувати феміністки. Лакан говорив про те, що Жінка від самого початку є не-ідентичною-з-собою. Феміністична боротьба як у теорії, так і на практиці увінчалась тим, що ми сьогодні можемо спокійно сказати, що Чоловіка теж не існує. Це можна розглядати ностальгічно, як процес «демаскулізації», що посідає чільне місце в пантеоні страхів пострадянського уявного. А можна розглядати прогресивно, як універсалізацію сексуально маркованої, маргіналізованої обставини, поширення її на все людство.

Список літератури

1. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? / Іван Дзюба // Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. – К. : АртЕк, 2001. – С. 209–228.
2. Коцюбинський М. Тіні забутих предків // Твори : в 7 т. / Михайло Коцюбинський. – Т. 3 : Оповідання, повісті (1908–1913). – К. : Наук. думка, 1974. – С. 178–227.
3. Параджанов С. Вечное движение / Сергей Параджанов. – Искусство Кино. – 1966. – № 1. – С. 60–66.
4. Сергій Параджанов. Злет, Трагедія, Вічність : Твори, листи, документи архівів, спогади / [упоряд. Р. Корогодський]. – К. : Спалах ЛТД, 1994. – 280 с.
5. Фрейд З. Об унижении любовной жизни // Интерес к психоанализу : сборник / Зигмунд Фрейд. – Мн. : Попурри, 2004. – С. 577–590.
6. Haynes J. Reconstruction or Reproduction? Mothers and the Great Soviet Family in Cinema after Stalin / John Haynes // Women in the Khrushchev Era / [edited by Melanie Ilić, Susan E. Reid and Lynne Attwood]. – Palgrave Macmillan, 2004. – P. 114–130.
7. Woll J. The Cranes are Flying / Josephine Woll. – London, New York : I. B. Tauris, 2003. – 112 p.

O. Bryukhovetska

TWO WOMEN: SEXUALITY IN THE FILM “SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS” BY SERGEY PARAJANOV

Film “Shadows of Forgotten Ancestors” is not only the story of two lovers Ivan and Marichka, not only the story of the Poet who has lost his beloved Muse. This is also the story of two women, Marichka and Palahna, or one doubled de-centered Woman. This doubling can be recognized in tune with “Sacred Love and Profane Love”, captured by Titian, which Freud addressed almost simultaneously with Kotsiubynsky and Ukrainka. Parajanov develops this “not-identical-with-itself” even further in the field of sexuality. This aligns with more general trend of de-centering of a subject which is developed in the film in all possible fields, from narrative, visual, haptic and so on to that of love, which is accomplished in “Shadows”.

Keywords: “Shadows of Forgotten Ancestors”, Sergey Parajanov, Mykhailo Kotsiubynsky, Sigmund Freud, sexuality, de-centering, not-identical-with-itself.

Матеріал надійшов 03.11.2014

УДК 7.01:791.32

Кирилова О. О.

ВСТУП ДО ТАНАТОЛОГІЇ КІНО

Статтю присвячено проблемі обґрунтування «танатології кіно» як окремої філософсько-культурологічної субдисципліни у сфері філософської та історичної танатології як сукупного поля культурологічних досліджень. У ній розглядаються проблеми а) «роботи зі смертю» як «роботи з часом» у кінематографі; б) різного порядку діахронних структур, танатологічно впорядкованих; в) сліду й пам'яті.

Ключові слова: танатологія кіно, персоніфікація смерті, танатологічне структурування кінореальності, потойбічний кінематографічний погляд, діахронний пам'ятник, дифузна смерть, простори живих, ефект «бобок».

Танатологія кіно як філософсько-культурологічна субдисципліна виникає на стику філософської та історичної танатології, і наразі вона перебуває в інтенсивному пошуку належного теоретико-методологічного обґрунтування, передусім в окремих розвідках дослідників пострадянського простору. Авторка статті значною мірою долучилася до стимулювання перших її проблемних обговорень у різних наукових осередках, які сприяли появі перших

основоположних наукових робіт на цю тему. Тому варто зазначити тут «час та місце» цих проблемних обговорень – влаштовані авторкою наукові заходи: конференції «Філософська танатологія: традиції і сучасність» на «Днях Петербурзької філософії» (Санкт-Петербурзький державний університет, листопад 2012 р.) і «Танатологія, імортологія, віталістика в полі культурології» (IV Російський культурологічний конгрес, Санкт-Петербурзьке відділення