

Брюховецька О. В.

ТРУДОВЕ ЛІБІДО: ФІЛЬМ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» І СЕКСУАЛІЗАЦІЯ ПРАЦІ В РАДЯНСЬКОМУ УЯВНОМУ

У статті розглянуто те, яким чином праця сексуалізується в радянському уявному і яким чином у фільмі «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова здійснено культурну операцію дезидентифікації із офіційною радянською трудовою пропагандою, яка ґрунтувалась на прихованій операції ототожнення сексуального і трудового лібідю. Таким чином було включено фільм «Тіні забутих» у генеалогію радянських режимів репрезентації праці, що дало змогу розширити звичний інтерпретативний контекст цього фільму, який зазвичай обмежується питанням національної ідентичності.

Ключові слова: Сергій Параджанов, фільм «Тіні забутих предків», сталінізм, відлига, сексуалізація праці, візуальний режим, радянське уявне, дезидентифікація.

Мабуть, дивно говорити про працю у фільмі, який сприймається як суцільна опозиція до гегемонічної репрезентативної практики радянського періоду: фільм «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова (студія ім. О. П. Довженка, 1964) завжди сприймався як щось протилежне до *трудова пропаганди* радянського зразка. У зв'язку з гуцульським фільмом Параджанова говорять про символічну діяльність: про ритуал, про містерію, про «релігійний акт», і найбільше про національну ідентичність, втрачену і знайдену в тінях забутих-незабутих предків. Такі семантичні поля здаються самозрозумілими, якщо брати фільм у цілому, те загальне враження, яке він справляє на глядача – і особливо ті прочитання фільму, які сьогодні визначають значущу рамку його сприйняття.

Однак хоч би яким цілісним і автентичним був цей фільм, на нашу думку, Параджанов не перестає в ньому, свідомо чи ні, вести діалог із радянською реальністю, у якій він перебував, із тим масивом візуального архіву й ідеологічного смислу, який визначав радянське уявне. За легендою, Параджанов якимось заявив, відмовляючись подати дані для радянської кіноенциклопедії, що він «не радянський режисер», однак, додамо від себе, не тому, що від перебував поза радянським суспільством і його кодами, а тому, що, посилюючи свою присутність у ньому, він постійно здійснював культурні операції дезидентифікації, як у житті, так і у творчості.

Завданням цієї розвідки є помістити фільм Параджанова «Тіні забутих предків» не в контекст

питань національної ідентичності, а в контекст того специфічного переосмислення праці, центрального топосу радянської культури, яке здійснюється в період відлиги. Про культурний злам, який відбувся в період відлиги, можна говорити по-різному, оскільки це був складний, багатшаровий, множинний процес, не позбавлений внутрішніх суперечностей, зокрема й не до кінця усвідомленої спадковості із сталінізмом.¹ Одна із магістральних культурних тенденцій відлиги пов'язана із відкриттям буднів, повсякденного, неподієвого, процесуального (на відміну від героїчно-подієвого) часу. Втіленням цієї неореалістичної тенденції в образотворчому мистецтві є картина Павла Новікова «Наші будні» (1960), яка дала початок «суворому стилю», названому так на протигагу ідеалізму парадного стилю сталінського неокласицизму з його помпезними композиціями і старанно виписаними, лискучими контурами. Живописний неореалізм періоду відлиги відкриває фактуру: як поверхню-матерію життя без прикрас, так і поверхню-матерію полотна картини.

Репрезентація сталінського пафосу праці наштовхувалась на структурні труднощі «неможливого видовища роботи», яке згодом описав французький теоретик і практик кіно Жан-Луї

¹ А. Прохоров, *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»* (Санкт-Петербург: Академический проект Издательство ДНК, 2007); Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago: University of Chicago Press, 1981).

Комоллі: «Сцена роботи є безперечно і завжди сценою темної і глибинної драми, чи це нездоланний сценарій “експлуатації Людини Людиною”, чи не менш драстичний сценарій “творчих процесів”, перетравлення Людиною світу. І ця темна людська трагедія виражається, зрештою, у сильному опорі усіх форм роботи, ментальних і соціальних, перетворенню їх на видовище. [...] Неможливе видовище роботи можна, однак, замінити роботою видовища».¹ Той опір нарративу, на який наштовхується репрезентація роботи, був добре відомий представникам ЛЕФу, які нарікали на те, що в літературі довгий час ігнорується праця: «Життя починається тоді, коли закінчується робота, служба. Як іде ця робота чи служба, побут роботи чи служби, не кажучи вже про оплату щоденної праці, – все це “не тема”. Тема – що “переживає” людина на службі. Сама ж служба існує в уявленні письменника лише як територія для переживань».² Те, що це формулювання аж надто перегукується з описом відчуженої праці молодим Марксом у ще тоді не опублікованих «Економічно-філософських рукописах з 1844 року», наштовхує на ширші узагальнення. Рішення проблеми, яке знайшло радянське уявне, полягало не в ЛЕФівській деперсоналізації праці (Н. Чужак пропонує «перенести центр ваги інтересу письменника з переживань героя на переживання процесів»³), а в наміченій Ейзенштейном у фільмі «Старе і нове» (1929) сексуалізації техніки, машинного магнетизму сепаратора, який викликає еротичний екстаз в артильниці Марфи Лапкіної. Еротизм техніки був частиною ширшої тенденції сексуалізації праці, яка прагнула досягнути надідентифікації з трудовим зусиллям. Сталінський кінематограф виробив два модуси сексуалізації праці: нарративний, в якому ударна праця супроводжувалась меншою чи більшою мірою завуальованою сексуальною винагородою (необмежене і масове захоплення ударниками і ударницями, яких оточують особи протилежної статі, що переростало в нарцисичне піднесення, і кульмінувало у весіллі), і символічний, в якому саме трудове зусилля з тою чи іншою мірою відвертості набувало порнографічних характеристик, отожднюючись зі статевим актом. Не випадково аж троє авторів, які в різні періоди писали про

репрезентацію праці в радянській культурі, використали для назв своїх текстів фразу Мандельштама «Блуд труда».⁴

Відлига частково пориває з характерним для сталінської гіпермаскулінності ентузіазмом лібідинальних енергій праці. У картині «Наші будні», як і в інших роботах представників суворого стилю, праця деміфологізується, оголюється і постає в своїй наближеності до страждання і тортур. Елейн Скеррі звернула увагу на те, що робота завдає фізичного болю: «It hurts to work», хоча якість страждання тут має інший характер: «цілковито пасивне і гостре страждання фізичного болю стає саморегульованим і скромним стражданням роботи».⁵ Чи не покликана була сталінська сексуалізація праці приховати якраз цей болючий аспект фізичної роботи? Навіщо було потрібно сексуалізувати працю? Чи не тому, що реальність ударництва передбачала обертання роботи і болю, заміну того, що Скеррі назвала «контрольованим дискомфортом роботи», на те, що вона назвала «відразливою (aversive) інтенсивністю болю»?⁶ Чи не мала сексуалізація праці виправдати і приховати відразливість (aversiveness) фізичного болю? Сюзан Бак-Морс звертає увагу на мілітаристично-медичну етимологію «ударництва», водночас порівнюючи учасників соціалістичного змагання періоду сталінізму із сьогоденними професійними спортсменами, щоб наголосити на тілесному стражданні, яке така виснажлива робота створювала.⁷ З приходом відлиги сталінська гіпермаскулінність не зникає, а перетворюється в суворому стилі: вона переходить із режиму піднесеного пафосу ударництва в режим стриманої жертвовності усвідомленого обов'язку. У такому строгому сенсі чистої «суворості» роботи (чистої як очищеної від різних міфологічних домішок) справжнім кінематографічним аналогом цього неореалістичного напрямку в радянській культурі періоду відлиги варто вважати не душевні мелодрами, які зазвичай отожднюють із новим прозаїчним кіно, не балакучий гуманізм «простих слів» (Віктор Некрасов), оснований на прагненні людини висловити свій

¹ Jean-Louis Comolli, “Mechanical Bodies, Ever More Heavenly.” *October* 83, Winter, (1998): 24.

² Николай Чужак, «Писательская памятка», в *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа*, ред. Н. Ф. Чужак, 9–28 (Москва: Захаров, 2000), 23.

³ Там само, 24.

⁴ Михаил Эпштейн, «Блуд труда», *Синтаксис* 25 (1989): 45–58; Дмитрий Быков, «Блуд труда: К проблеме мифологии труда в советском и постсоветском кино», *Искусство кино* 4 (1996): 121–6; Евгений Добренко, «Блуд труда: От романа с производством к производственному роману», в *Политэкономия соцреализма* (Москва: НЛЮ, 2007), 208–65.

⁵ Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making And Unmaking Of The World* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1985), 171.

⁶ Там само.

⁷ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge, London: MIT Press, 2002), 111.

внутрішній, інтимний світ, а фільм «Велика руда» Василя Ординського (Мосфільм, 1964), в якому дегуманізована праця водіїв вантажівок показана в своїй оголеній процесуальності, без пафосу, без афективно міфологічних домішок, без мелодраматизації, і навіть майже без слів, як деперсоналізоване переживання процесів – як чистий, але руйнівний фізис.

Ця неореалістична тенденція, прагнення відтворювати «порожню», неподієву тривалість буднів, пройшла повз увагу більшості критиків, які були вражені шоковою складовою фільму «Тіні забутих предків», його вибуховою барвистістю. Однак у цьому фільмі є невеличка новела, яка так і названа – «Будні». Умисне чи ні назва цієї новели перегукується із назвою картини Павла Новікова, а її візуальна матерія тяжіє до повсякденного, неподієвого, процесуального часу, що об'єднує фільм Параджанова із неореалістичною тенденцією відлиги.

Лише один критик звернув увагу на те, що у фільмі Параджанова крім візуального калейдоскопу барвистої матерії, бурхливого карнавалу кольорів і ритуальної містерії, наявний також цей, на перший погляд, протилежний йому аспект повільного часу трудового повсякдення, який якщо і помічали, то насамперед у суто етнографічному фокусі відтворення матеріальної культури гуцульщини, а не в контексті репрезентації праці як ключового топосу радянського уявного. Буденну працю у «Тінях» помітив такий скрупульозний, хоч і дещо обмежений у своїх оцінках критик, як Мирон Черненко. Та й то лише тому, що у своєму творчому портреті Параджанова, написаному в пізньорадянський період, Черненко детально переказує «сюжети» усіх фільмів режисера. Говорить він і про новелу «Будні», в якій зображено типову для гуцулів роботу із заготівлі сіна, хоча в цьому контексті можна згадати й інші новели («Полонина», «Самотність»: порожній, неподієвий час праці неодноразово з'являється упродовж фільму). Цікаво, що «туди і дні» Івана і Палагни, зображені в новелі «Будні», викликають у Черненка повне неприйняття, яке межує із засудженням: «В новелі п'ятій, яка називається “Будні”, не буде нічого, крім побуту, крім неспішного потоку часу, знятого суто інформаційно і етнографічно, якщо не сказати просто – натуралістично. На стільки, що новела ця цілковито могла б увійти без змін в будь-яку “колгоспну” стрічку Параджанова попередніх років».¹

Зупинимось трохи детальніше на цій цитаті, оскільки вона симптоматична з багатьох поглядів. Проблема навіть не в тому, що в Параджанова була лише одна «колгоспна» стрічка – «Перший хлопець» (1958), і навіть не в тій зверхності, яка проступає у столичного інтелектуала до зображення фізичної праці (а що вже казати про реальну працю). Проблема в повному нерозрізненні візуальних режимів репрезентації праці у двох фільмах Параджанова: «Першому хлопцеві» і «Тінях». Сліпо поділяючи упередження до репрезентації фізичної праці, поширене серед пізньорадянської інтелігенції, яка автоматично зчитувалась як елемент офіційної трудової пропаганди, критик демонструє нечутливість до діаметрально протилежних репрезентативних режимів, що діяли, з одного боку, в сталінському «колгоспному» мюзиклі з його постсталінськими деривативами, і, з іншого, у неореалізмі періоду відлиги, включно із «суворим стилем». Чи справді новела «Будні» могла б «цілковито» і «без змін» увійти до колгоспної комедії Параджанова? Попри риторичність такого запитання, до нього варто поставитись із ще більшою скрупульозністю, ніж та, що її продемонстрував Черненко, який, принаймні, звернув увагу на те, що у «Тінях» крім танців, співів і ритуалів, з'являється також і праця.

Парадокс, який проходить повз увагу М. Черненка, і ця його сліпота, швидше за все, є не суто індивідуальною, а відображає загальну тенденцію радянської інтелігенції, полягає в тому, що працю в сталінському кіно не стільки показували безпосередньо («інформаційно», «етнографічно» чи «натуралістично»), скільки опосередковано означували через відображення її в інших, радісніших формах людської діяльності, переважно зі сфери дозвілля, насамперед у танцях і співах, які були покликані продемонструвати надлишок сил і ентузіазму, що не може виснажити жодна фізична праця, хоч би якою важкою вона була. Сталінське уявне основане на утопії невичерпного трудового лібідо, відповідно, праця, коли вона зображалась, подавалась через метафорику сексуальної насолоди.

У «Трактористах» Івана Пир'єва (Мосфільм, 1939), фільмові, що задав канон жанру колгоспного мюзиклу, праця фактично не показана, а метонімічно заміщена співами, танцями та іншими видами акробатики (як-от їзда на мотоциклі чи велосипеді). Акробатика ця стає ще більш схожа на циркову від того, що рух персонажів часто показано на пришвидженій промотці, але так, що це ще не створює ефекту відчуження, а лише посилює пропагандистський ефект

¹ Мирон Черненко, *Сергей Параджанов: творческий портрет* (Москва: В/О «Союзинформкино», 1989), 12.

загальної бадьорості, діловитості, постійного підвищеного тону колективного тіла. За жанровою структурою «Трактористи» – це типовий мюзикл із номерами, для якого життєві обставини є лише сценою з декораціями. На те, що праця як невидиме і витіснене реальне відображається у всіляких формах дозвілля, звернув увагу Д. Биков, який зазначає стосовно головного героя фільму «Трактористи»: «Ми майже не бачимо, як оре Клим Ярکو, але зате ми бачимо, як він танцює, – і це дає нам змогу з легкістю уявити, як має орати такий танцюрист».¹ Танець-замість-роботи виявляється цілком достатнім для створення видовища сталінської гіпермаскулінності.

Тенденція ототожнювати працю і танець характерна для радянського кіно епохи «ентузіазму кирки і лопати»,² перші візуальні прояви її знаходимо у фільмі Дзиги Вертова «Одинадцятий» (Київська кіностудія, 1928), в якому процес колективної праці в полі біля гігантської машини, яка просіює зерно, чергується із танцями довкола цієї машини. Симбіоз праці й танцю, праці й ритму – це давня тема в марксистській естетиці, яка походить із дослідження німецького економіста, знавця господарства первісних народів Карла Бюхера «Робота і ритм» (1896).³ У цій праці Бюхер запропонував матеріалістичне трактування походження ритмічних мистецтв (танцю, музики і поезії) із трудової діяльності первісних народів. Свого часу ця розвідка мала широкий і дещо скандальний розголос і була не лише досить оперативно перекладена російською мовою, а й дістала схвалення ключового російського теоретика марксизму Г. В. Плеханова, який неодноразово згадує про неї у своїх «Листах без адреси».⁴

Однак самої лише теорії Бюхера для розуміння того, яким чином праця, цей центральний елемент радянського уявного, зазнає містифікації, не достатньо. Симбіоз праці й танцю становить лише верхній шар радянської фантазматизації праці. Немов першосцена радянського уявного постає ексцентрична гіпотеза німецького лінгвіста Ганса Шпербера, яку він висунув у статті, опублікованій в журналі «Імаго» (1912), виводячи походження мови із ототожнення сексуальної і виробничої діяльності. На численних

емпіричних прикладах Шпербер продемонстрував початкову «сексуальну акцентуацію» слів. Гіпотеза Шпербера про здійснюване за допомогою символічного місточка мови ототожнення роботи і статевого акту сподобалась Фройд, і він наводить її в десятій лекції зі «Вступу до психоаналізу», присвяченій сексуальній символіці сновидінь: «Первісна людина, так би мовити, зробила роботу стерпною для себе, оскільки вона сприймала її як еквівалент і заміщення сексуальної діяльності».⁵ Показово, що в українському перекладі Петра Тарашука ця фраза Фройда радикалізується у дусі радянської трудової ейфорії: «Таким чином первісна людина роботу обернула на втіху, трактуючи її як еквівалент і замітник статевого стосунку».⁶ Радянська трудова пропаганда створила конструкт трудового лібідо, який не просто був покликаний зробити роботу стерпною, а справді перетворити її на втіху. Важка виснажлива праця як субститут статевого акту є першосценою радянського уявного, утопією трудового лібідо.

Окрім цього символічного виміру сексуалізації праці у фільмі «Трактористи» наявний і її нарративний вимір. Чи не дивно, що в радянському кіно жодна оповідь про працю (винятки можна перерахувати по пальцях) не обходилась без любовної історії? Необхідність цієї, здавалося б, бічної порівняно з величиною трудового зусилля лінії стає зрозумілою лише тоді, коли уявити, яким би монструозним виявився трудовий нарратив без неї. Самої лише сексуальної символіки праці схоже було недостатньо, і тому виник своєрідний сталінський варіант едипальної траєкторії, який передбачав сексуальну винагороду за трудовий подвиг. Фільм «Трактористи», який завершується весіллям, тут є цілком показовим прикладом такої нарративної сексуалізації праці.

Колгоспна комедія «Перший хлопець» Сергія Параджанова (Київська студія, 1958) слідує сталінським канонам, закладеним фільмом «Трактористи». Хоча більшість критиків засуджують колгоспний фільм Параджанова як «сталінський лубок», що в період відлиги, з її відмовою від парадної піднесеності і відкриттям правди повсякденного життя, мав вигляд архаїзму,⁷ однак уважніший погляд може побачити навіть

¹ Биков, *Будь труда*, 124.

² Александр Янов, «Рабочая тема. Социологические заметки о литературной критике», *Новый мир*, 3 (1971): 248.

³ Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus* (Leipzig: V. G. Teubner, 1899).

⁴ Г. В. Плеханов, «Письма без адреса», в *Эстетика и социология искусства*. 2 т., т. I (Москва: Искусство, 1978), 144–261.

⁵ Sigmund Freud, “Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse,” in *Gesammelte Werke. Chronologisch Geordnet*. Im XVII B. V. XI. (London: Imago publishing, 1940), 169–170.

⁶ Зігмунд Фройд, *Вступ до психоаналізу*, пер. П. Тарашук (Київ: Основи, 1998), 163.

⁷ Вадим Скуратовский, «Тени забытых фильмов». *Экранный мир Сергея Параджанова*, сост. Юрий Морозов (Київ: Дух і Літера, 2013), 36–47.

у цьому ранньому фільмі Параджанова-до-Параджанова його індивідуальний почерк – підрич візуального дискурсу сталінських колгоспних комедій через колаж і ексцентрику чуттєвої матерії фільму. З іншого боку, на рівні сценарію колгоспна комедія Параджанова втілює перепрочитання сталінізму за період відлиги (тенденція, що намітилась у період пізнього сталінізму): головний наголос ставиться вже не на саму роботу, а на «підвищення культури» трудівників, у цьому випадку – фізичної. Це фільм про фізкультуризацію села. Однак у зображенні фізичної праці, яку треба було якось окреслити, «Перший хлопець» відтворює сталінський канон. У фільмі діє як наративний, так і символічний режим сексуалізації праці: любовна лінія стосунків Одарки і Юшки, панянки-комсорга і хулігана, якого вона безуспішно намагається приборкати упродовж усього фільму, доповнюється сексуальною символікою праці, яка не зображається, а, за канонами жанру, відображається через заломлення в сексуальних іграх, майже цілковито обмежуючись зображенням запилювання соняшників на колгоспному полі, на якому молоді дівчата завзято і кокетливо крутять їм голови, обговорюючи плани на вечір і вперто віддаючи перевагу приватно-сердечним над колективно-спортивними інтересами. Діалог, який стосується того, що буде після роботи, є ключовим для створення смислу цього епізоду. Колгоспне поле, поле колективної праці, постає лише тлом для розгортання колективного сексуального напруження, трудове поле стає лібідінальним.

Зовсім інакше зображено працю в епізоді «Будні» із фільму «Тіні забутих предків», унікальна візуальна матерія якого вимагає щільного прочитання вже хоча б тому, що цей епізод повністю позбавлений не лише будь-якої подієвості у звичному розумінні цього слова, а й слів, за винятком імені головного героя, яке один раз розпачливо вимовляє його дружина. Параджанов вводить у фільмічну матерію переживання процесів поруч із переживаннями героїв, і обидва режими переживання чинять опір вербалізації: смисл створюється на позавербальному рівні, на рівні чуттєвого, міметичного мислення. Проведемо щільний, покадровий¹ аналіз цієї короткої новели, яка становить єдиний епізод, що триває 2 хвилини 51 секунду і складається

¹ Проводжуючи вітчизняну традицію слововжитку, я використовую «кадр» для позначення цілісного шматка плівки між монтажними склейками, хоча іноді, особливо коли спираються на французьку кінотермінологію, для цього вживають слово «план», яке у нас позначає відстань камери до зображуваного об'єкта.

з шести кадрів. Розглянемо їх детально у послідовності їх появи (тривалість кадру вказано в дужках).

Перший кадр (6 с.) – деталь фронтальної чоловічої фігури позначена неприхованою відвертістю сексуальної символіки. Композиція кадру центрована на паховій частині, в якій розміщено інструмент – брусок для гостріння. Цей брусок вставлений у прикріплений до пояса дерев'яний чохол, що звисає між ногами якраз у анатомічній зоні розміщення статевих органів. Замість реального пеніса з'являється його символічний замітник, фалічний інструмент, і ця взаємозамінність підкреслюється маніпуляцією цим інструментом: руки чоловіка виймають брусок із дерев'яного чохла. Цей перший кадр із явною сексуальною символікою є установочним (establishing shot). Нас не має бентежити те, що він дається дуже близьким планом, такий тип установочних кадрів характерний загалом для поетики фільму Параджанова, який розриває з конвенціями класичного наративного кіно, за неписаними правилами якого для встановлення місця дії використовують загальний план. В установочному кадрі новели «Будні» заявлено не стільки місце дії, скільки концепцію, яка визначає проблематику усього епізоду, усієї новели. Що це за концепція? На нашу думку, новелу «Будні» можна розглядати не лише в рамках фільмічного дієгезису («туди і дні» холодного подружжя, стосунки якого не зігріті взаємним бажанням), а й у ширшому контексті візуальної матерії радянського уявного, як деконструкцію радянської магії трудового лібідо через операцію буквалізації сексуальної символіки і едипальної траєкторії, що веде до очуднення та дезидентифікації.

Другий кадр (17 с.) – «етнографічний» документ (тут доречними будуть і два інші означники, але без негативних відтінків, якими вони наділені у М. Черненка: «інформаційний» і «натуралістичний»). Він знятий статичною камерою, близьким планом показано руки, які гострять косу. За ефектом Кулешова ця дія сприймається як продовження дії, зображеної у попередньому кадрі, в якому руки виймали брусок для гостріння, не зважаючи на те, що руки, які працюють у цьому кадрі, явно належать якомусь анонімному гуцулові, а не молодому хлопцеві, яким є дієгетичний персонаж: це руки старшого чоловіка, в якому впізнається автентична біомеханіка селянина.

Третій кадр (19 с.) – продовження дії, що розпочалась у попередніх кадрах, тільки тут людина взагалі зникає, робота звільняється від

людської присутності, перетворюється на чистий, механічний ритм. Однак важливіше в цьому кадрі не стільки те, що показано, скільки те, як воно показано: ручна, немеханізована праця в режимі авангардного «продукціонізму». Дійовими «персонажами» у цьому кадрі є зображена близьким планом коса, яка немов сама косить траву, і не зображена, але відчутна ручна камера, яка міметично відтворює рухи коси, так що предмет зображення і точка зору, з якої він зображений, подвоюються у русі. Таке міметичне відтворення камерою руху інструменту відсилає до концепції «кінока», висунутої Дзигіою Вертовим, в якій проголошено необхідність звільнення «ока» камери від людського бачення. Однак, на відміну від історичного авангарду, з його зачаруванням технікою, механізованим машинним рухом, у Параджанова показана ручна, доіндустріальна робота: не косилка чи трактор, а коса. Поєднання механічного й органічного відбувається вже зовсім на інших засадах, ніж в історичному авангарді, намічаючи поворот від світлого майбутнього до світлого минулого.

Четвертий кадр (17 с.) – загальний план Палагни, що немов зависла у повітрі, на тлі гірської блакиті, і неспішно пританцьовує довкола жердини, час від часу ритмічно ударяючи граблями по невидимій нам поверхні, на якій вона здійснює своє кружляння. Лише з наступного, п'ятого кадру ми дізнаємось, що вона витанцьовує на вершині копиці, утримуючи сіно, яке знизу кладе на копицю Іван, а жердина, довкола якої вона кружляє, підтримує структуру копиці. Однак завдяки парадоксальному кадруванню ми спершу не знаємо, що робить Палагна – працює чи танцює, її ритмічні рухи довкола жердини стають гібридом роботи і танцю, створеним умисною неповнотою і невизначеністю цього кадру.

Найдовший, *п'ятий кадр* (1 хв., 24 с.), в якому нарешті з'являється головний герой, Іван, і вперше за весь епізод відбувається взаємодія між людьми, до того це була лише взаємодія людина – природа, людина – інструмент, або взагалі без людини. Іван згрібає сіно і закидає на копицю, на вершині якої витанцьовує Палагна. Через еліпсис скошена на початку епізоду трава тепер уже стала сіном, однак ми навряд чи помічаємо стрибок від однієї «порожньої» фізичної тривалості, до іншої, відокремленої в часі, але такої ж порожньої з погляду усталеної подієвості кіно тривалості. У цьому кадрі, який наче відновлює антропоцентричну перспективу, ми бачимо людей більш цілісно, в ньому зображено

не тільки «переживання процесів», а й «переживання героїв», проте людська точка зору систематично підривається через просторову дезорієнтацію. Антропоцентрична точка зору перестає бути тотожною собі, втрачає трансцендентальну єдність, центрованість, створюючи ефект заплеморочення і дезорієнтації. Цей дезідентифікуючий прийом, що часто використовується упродовж фільму, Д. Кук назвав «перцептивною дислокацією»,¹ яка може виконувати різні символічні функції. У цьому випадку перцептивна дислокація створює клаустрофобічний ефект: Іван немов оточений присутністю Палагни з усіх боків, куди не кинь – скрізь вона. Завершується цей кадр відмовою від сексуальної винагороди, яка була неодмінною кульмінацією сталінської едипальної траєкторії: Палагна безуспішно нагається звабити Івана, який, звільнившись від її обіймів йде, залишивши її сам на сам із фрустрованим бажанням. Ця пара – гаряча, пристрасна, плотська Палагна і холодний, відсторонений, примарний Іван – є однією із найхімерніших у радянському уявному. Вона цілковито порушує негласно встановлений гендерний розподіл ролей – активний чоловік, пасивна жінка, повільне наближення, відкладання і біганина. До того ж Параджанов долає табу на репрезентацію жіночого бажання, Палагна бере на себе ініціативу, активно зваблює Івана, демонструючи зовсім інший тип жіночої сексуальності. Можливо, ця трансгресивність була настільки травматичною, що М. Черненко навіть не зміг її побачити, нагадаємо, для нього в цьому епізоді не запам'яталось «нічого, крім побуту, крім неспішного потоку часу, знятого суто інформаційно і етнографічно, якщо не сказати просто – натуралістично». А можливо так він симптоматично окреслює фрустроване очікування демонстрації сексуальної насолоди, необхідність якої передбачалась сталінською едипальною траєкторією. Сексуальна винагорода за працю, яка була наскрізним мотивом радянського уявного, тут унаочнюється як механізм примусу, створюючи ефект дезідентифікації.

Останній, *шостий кадр* (29 с.) знятий із гранично нижнього ракурсу: Іван нахиляється, щоб напитись води із річки. Визначальною тут є точка зору камери – кадр знято з-під води, тож увесь світ, заломлений крізь її товщу, хоч і лишається впізнаваним, але втрачає звично стійкі контури, стає розмитим і текучим. Іван торкається губами води, немов цілуючи свою «водами потоплену»

¹ David A. Cook, *A History of Narrative Film* (New York, London: W. W. Norton & Company, 1996), 788.

кохану, чію гіпотетичну точку зору займає камера, немов відтворюючи її передсмертний погляд. Цей кадр виводить дію в інший вимір – із зовнішнього у внутрішній світ Івана, немов проникаючи у потойбіччя його душі, його невтолимого бажання, його смертельної туги за втраченим коханням. Нам дають зрозуміти, що трудові будні Івана вкриті прозорою, текучою товщею нестачі, яку не може вситити жодна поцейбічна сексуальна винагорода, нам розкривають надломлений внутрішній світ нереалізованої утопії, втраченого світлого майбутнього.

Отже, у новелі «Будні» Параджанов, умисне чи ні, зібрав ключові елементи візуальної матерії

сексуалізації праці в радянському уявному: сексуальну символіку інструментів (фалічний брусок), працю-танець, сексуальну винагорода за працю, однак проінтерпретував їх таким чином, щоб очуднити їх, створити з цих радянських топосів зовсім іншу, дивну, незвичну для радянського ока картину. У цьому епізоді здійснюється культурна операція дезидентифікації з офіційним режимом репрезентації праці. Робота зображена без сексуалізації, без містики гіпермаскулінності. Якщо сталінське трудове лібідо мало «перетворити на втіху» відчужену працю, то у Параджанова все виходить навпаки: невідчужена праця і відчужена сексуальність.

Бібліографія

- Быков, Дмитрий. «Блуд труда: К проблеме мифологии труда в советском и постсоветском кино». *Искусство кино* 4 (1996): 121–6.
- Добренко, Евгений. «Блуд труда: От романа с производством к производственному роману». В *Политэкономия соцреализма*, 208–65. Москва: НЛО, 2007.
- Плеханов, Г. В. «Письма без адреса». В *Эстетика и социология искусства*. 2 т., т. I, 144–261. Москва: Искусство, 1978.
- Прохоров, А. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*. Санкт-Петербург: Академический проект Издательство ДНК, 2007.
- Скуратовский, Вадим. «Тени забытых фильмов». *Экранный мир Сергея Параджанова*. Сост. Юрий Морозов, 36–47. Київ: Дух і Літера, 2013.
- Фройд, Зігмунд. *Вступ до психоаналізу*. Пер. П. Таращук. Київ: Основи, 1998.
- Черненко, Мирон. *Сергей Параджанов: творческий портрет*. Москва: В/О «Союзинформкино», 1989.
- Чужак, Николай. «Писательская памятка». В *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Ред. Н. Ф. Чужак, 9–28. Москва: Захаров: 2000.
- Эпштейн, Михаил. «Блуд труда». *Синтаксис* 25 (1989): 45–58.
- Янов, Александр. «Рабочая тема. Социологические заметки о литературной критике». *Новый мир* 3 (1971): 239–265.
- Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, London: MIT Press, 2002.
- Bücher, Karl. *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig: B. G. Teubner, 1899.
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Cook David A. *A History of Narrative Film*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1996.
- Comolli, Jean-Louis. “Mechanical Bodies, Ever More Heavenly.” *October* 83 (Winter, 1998): 19–24.
- Freud, Sigmund. “Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse”. In *Gesammelte Werke. Chronologisch Geordnet. Im XVII B. B. XI*. London: Imago publishing, 1940.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making And Unmaking Of The World*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1985.

O. Briukhovetska

LABOUR LIBIDO: THE FILM “SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS” AND SEXUALIZATION OF WORK IN SOVIET IMAGINARY

Labour is a central topos of Soviet imaginary, yet it is also an empty signifier, which is constantly replaced with the more seductive and eye-pleasing forms of human activities, such as singing, dancing, which ultimately function as a substitute of sexual act. This operation of replacement creates a hybrid construct of “labour libido,” which, to use Freud’s expression, makes work “bearable” or even, as his Ukrainian translator put it, “turns it into a pleasure”. This research explores sexualization of work in Soviet imaginary and discerns two levels of its operation: the narrative and the symbolic. The narrative level presupposes sexual reward for a hard labour; on the symbolic level, the work itself becomes a substitute for sexual act. The visual regimes of representation of work and their operation on both of these levels are comparatively explored in Stalinist and post-Stalinist collective-farm musicals (Tractor-drivers, The Top Guy) and the film Shadows of Forgotten Ancestors, which combines aesthetic intentions of the avant-garde of 1920s and neorealism of 1960s. Close, shot-by-shot analysis of the novella Working days (Budni) from the film Shadows of Forgotten Ancestors reveals the cultural operation of disidentification with the official Soviet work propaganda, which was based on the implicit identification of sexual and labour libido. Thus, the film Shadows of Forgotten Ancestors is included in the genealogy of Soviet regimes of representation of work, which widens usual interpretative context of the film, considered mainly in terms of national identity.

Keywords: Serhii Paradzhanov, film “Shadows of Forgotten Ancestors”, Stalinism, Thaw, sexualization of work, visual regime, Soviet imaginary, disidentification.

Матеріал надіішов 27.04.2018