

Список літератури

1. Гройс Б. Искусство утопии / Б. Гройс. – М. : ХЖ, 2003. – 320 с.
2. Дестют де Траси А.-Л.-К. Основы идеологии / А.-Л.-К. Дестют де Траси ; [пер. с фр. Д. А. Ланина]. – М. : Альма Матер, 2013. – 334 с.
3. Жолдак Б. Абсурдність «Аерограда» / Б. Жолдак // Довженко і кіно ХХ століття. – К. : Кіно-Театр, 2004. – С. 211–220.
4. Манхейм К. Диагноз нашего времени / К. Манхейм ; [пер. с нем. и англ.]. – М. : Юрист, 1994. – 700 с.
5. Паперный В. Культура Два / В. Паперный. – М. : НЛЮ, 2006. – 408 с.
6. Советское кино. – М. : Искусство, 1937. – С. 20.
7. Сорель Ж. Введение в изучение современного хозяйства / Ж. Сорель ; [пер. с фр.]. – М. : КРАСАНД, 2011. – 272 с.
8. Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Стройиздат, 2003. – 576 с.

M. Sobutsky

THE CONSTRUCTION OF REALITY AND MILITARY UTOPIA IN O. DOVZHENKO'S FILMS OF THE 1930TH

The article is devoted to analyzing the most utopian Dovzhenko's films of the 1930th. The military utopia is specified.

Keywords: cinema, constructivism, stalinism, utopia, ideology.

Матеріал надійшов 20.03.2015

УДК 791.43:821.161.2:159.964.2

Брюховецька О. В.

ПО ТОЙ БІК ПОТЯГУ ДО СМЕРТІ: «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО І СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

«Тіні забутих предків», повість і фільм, демонструють, хоч і з різними акцентами, амбівалентність минулого, яке створює тяглість пам'яті суб'єкта, але також забирає його життя, не відпускає, переслідує кривавими привидами. Іван, головний герой, ще в дитинстві опиняється в чіпких обіймах смерті, з яких він не може вирватись протягом усього життя, аж поки у фіналі він не знаходить у них найвищу радість з'єднання з коханою – у небутті. Однак у повісті, і ще більше у фільмі, потяг до смерті сублімується і виходить у потойбіччя естетичного.

Ключові слова: потяг до смерті, «Тіні забутих предків», Сергій Параджанов, Михайло Коцюбинський, Зигмунд Фройд.

Зигмунд Фройд почав говорити про потяг до смерті (Todestrieb) після Світової війни, – числівник «перший» вона отримала пізніше, – криваві жахіття якої відобразились у соціальному несвідомому. Поява засобів масового вбивства розкрила темний бік діалектики просвітництва,

оголивши зяння потойбіччя принципу задоволення. Від першого дуалізму, в якому лібідо, засноване на принципі задоволення, протиставлялося принципу реальності, до другого Фройд піднімається від ідеалістичної моралі до матеріалістичної натурфілософії, розширюючи масштаб

сцени до епічних розмірів. На зміну дрібним буржуазним пристрастям довкола сексуальних табу виходять величні космічні сили – життя і смерть. Фройд пояснює потяг до смерті загальним прагненням матерії повернутись до свого попереднього неживого стану: «метою всякого життя є смерть, і навпаки – неживе було раніше, ніж живе» [8, с. 409]. Звісно, цьому поясненню можна закинути відсутність конкретного історичного аналізу, однак Фройд виразив саму структуру почуття свого часу.

Михайло Коцюбинський і Сергій Параджанов, два мандрівники, смертельно закохані в Карпати, в Гуцульщину і її культуру, в якій життя і смерть, минуле і теперішнє нерозривно зв'язані між собою, – обоє виражали схожу структуру почуття. «Тіні забутих предків» простягаються від гір, оповитих смертельною красою. Є в цьому заголовку щось величне, що полонить уяву, заводить її на круті манівці. Коцюбинський перебрав багато варіантів назви для своєї карпатської повісті: «В зелених горах»; «Тіні минулого»; «Голос віків»; «Відгомін передвіку»; «Подих віків»; «Голоси передвічні»; «Спадок віків»; «Дар предків забутих»; «Тіні забутих предків»; «Голос забутих предків»; «Слідами предків»; «Сила забутих предків»; «Тіні забутих предків» [7, с. 354]. У цьому списку «Тіні забутих предків» повторюється двічі, другий раз у самому кінці, як остаточний варіант. Тіні перемогли голос, відгомін, подих, спадок, дар, сліди і силу. Це найтемніший з усіх варіантів, які спали на думку Коцюбинському, найбільш амбівалентний із них.

Ставлення до минулого в «Тінях», повісті і фільмі, є неоднозначним. Так, фільм Параджанова прийнято інтерпретувати в контексті політики пам'яті постсталінізму: повернення витісненого, реабілітація репресованого, відновлення зв'язку часів, поколінь. У цій парадигмі втрата пам'яті, забуття, ототожнюється з ментальним каліцтвом, травматичним розривом свідомості. Саме виходячи з цього контексту Леонід Алексійчук може сказати про Параджанова, що «його звитяжні предки не були ні тіннями, ні забутими» [1, с. 264]. Але чи справді про це йдеться в назві? Чи не вказує вона, навпаки, на бажання порвати з минулим і неможливість його повного здійснення? Минуле продовжує переслідувати теперішнє у вічному поверненні того самого. У вічному Wiederholungszwang. Це – інша парадигма. У ній забуття – це перемога живого над мертвим. Майже по-ніцшеанськи воно постає як звільнення від смертельних обіймів минулого: «Але в Івановій пам'яті татова смерть не так довго

жила, як знайомість з дівчачам...» [7, с. 184] – цитата з Коцюбинського, яку Параджанов переносить у фільм. На перший погляд тут виникає суперечність, однак, якщо придивитися, стає зрозуміло, що між двома полярностями – пам'яті і забуття – існує діалектичний зв'язок, і що ключем до поєднання обох є робота скорботи і сестра її, лінь меланхолії.

Однак чи під силу нам ця робота? У 1965 р. по інший бік Залізної зависи американський антрополог Джефрі Горер публікує огляд ритуалів скорботи в сучасному західному суспільстві і доходить висновку про їхній майже повний занепад, особливо в публічному просторі. Цей занепад розпочався, на думку антрополога, після Першої світової війни, коли, із винайденням засобів масового знищення безпрецедентного масштабу, мертві тіла перестали навіть підраховувати, не кажучи вже про належний ритуал скорботи, який потребує значної роботи [9]. А що казати про подальший прогрес цивілізації? Про Другу світову війну? Яким чином ці криваві події відобразились у культурній пам'яті і соціальному несвідомому, з якого черпають поети? Між повістю Коцюбинського (1911) і фільмом Параджанова (1965) – чорна стіна Bloodlands. Ми вирушаємо на пошуки її тіней.

Потяг до смерті сублімований у фільмі в потяг до зображення смерті. Вірніше смертей, бо їх аж чотири – старшого брата головного героя, його батька, його коханої і його самого. Кожна зі смертей зображена по-різному, і кожна є енергетичним центром фільму. У перших двох, що йдуть одна за одною, Іванко є безсилим свідком, не здатним що-небудь вдіяти, щоправда, в другому епізоді, на відміну від першого, Іван уже не паралізований страхом, а розігрує родову ворожнечу на меншому чи, точніше, меншій, що обертається для нього смертельною любов'ю. У першому ж епізоді смерті – брата Олекси, те, що відбувається, значно перевищує здатність сприйняття малого Івана, єдина дія, на яку він здатен, – це втеча. Ця несумірність, абсурдність ситуації схоплена в діалозі, що, якщо абстрагувати його від зображення, становить беззв'язний набір фраз:

– Олексо, Олексо, чуєш, братчику, ходи їсти!

– Тікай, Іване, тікай!

– Олексо, пусти, братчику, пусти, пусти, пусти!

І поки ми переводимо подих від кінематографічного атракціону – зйомка смерті Олекси здійснюється з верхівки смереки, що падає на нього, – на наших очах розігрується трагедія обміну цими запрошеннями, наказами,

проханнями, як долями, що навіки об'єднає молодшого і старшого брата, який підставляє себе замість першого під гільйотину смереки.

Параджанов знімає смерть батька Іванка так само, як потім він знімає сутичку Івана з мольфаром, під час якої – принаймні так вважають більшість глядачів – Іван отримує смертельну рану. Якщо в повісті під час сутички двох ворожих родів поле бачення Іванка блокується, реальність перетворюється в хаотичне місиво, то у фільмі камера, навпаки, розіграє віртуозний танець, пристрасний, але й витончений у своїй експресивній силі, у своїй текучості, що застигає лише в момент приходу смерті. Цей момент фіксується з діаметрально протилежної позиції в порівнянні з прологом фільму – із суб'єктивного погляду. Смерть батька Івана подана як його передсмертне бачення: його «ментальний екран» заливається кров'ю, потоки якої перетворюються на знаменитих месмеричних червоних коней в уповільненому русі, знятих з нижньої точки зору – немов очима смертельно пораненого вершника, що, підкошений косою смерті, нерухомо лежить на землі, дивлячись угору згасаючим поглядом. У пам'яті багатьох глядачів цей найвиразніший кадр фільму поміщається в його кінці, в епізоді смерті самого Івана. Цей мнемічний зсув присутній також в опублікованих текстах про фільм [2, с. 32; 5, с. 213; 6, с. 234]. Нам ще залишається проаналізувати, що саме заторкнув цей симптом, цей зсув пам'яті, в соціально-несвідомому.

Від Коцюбинського до Параджанова жінка втрачає власний голос і власне самостійне існування в «Тінях», однак це стосується життя. Стосовно смерті діє протилежне спрямування – жіноче тут, навпаки, набуває більшого звучання від повісті до фільму. У повісті смерть Марічки вкладається у менш ніж половину слів у порівнянні з Івановою. Коцюбинський описує смерть Івана від першої особи, проникливо лірично, тоді як смерть Марічки – від третьої особи, майже телеграфним стилем: «Коли брела Черемош, взяла її вода. Несподівано заскочила повінь, люті габи збили Марічку з ніг, кинули потім на гоц і понесли поміж скелі в долину. Марічку несла ріка, а люди дивились, як крутять нею габи, чули крики і благання і не могли врятувати» [7, с. 203–204].

Цей опис не може не нагадувати, хай як віддалено, смерть іншої знаменитої потопельниці – Офелії. У диспозитиві сцени в Коцюбинського погляд доручено безособовим «людям», які виступають виключно як колективне нематеріальне око, що не може суперечити здійсненню

долі, а може лише його спостерігати. У цьому відстороненні публічної смерті, смерті як чисто-го видовища, є навіть щось жахливо жорстоке і безжалісне.

Натомість смерть самого Івана в Коцюбинського не тільки повністю приватна, але й повільна, розтягнена в часі, тривала, сповнена рефлексій та інтроспекцій, як пережитий, осмислений і виплеканий досвід згасання. Коцюбинський знову і знову описує процес помирання Івана, відчуження його від життя, становлення – мертвим: «Іван сидів і сох, втрачаючи силу. Він сам дивувався тій зміні. Що сталося з ним? Сили покидали його, очі якісь розпорошені і водянисті, глибоко запалились, життя втратило смак... Його шкура зчорніла та обліпила кістки, очі запалились ще глибше, його жерли гарячка, роздратовання і неспокій. Він навіть втратив охоту до їжі... Знесилля і байдужість знову обняли його тіло. Навіщо? До чого? Так вже, певно, йому судилось» [7, с. 205–216].

Однак коли саме починається ця смерть за життя? Ми можемо відсувати її все далі й далі, вглиб минулого. «Неживе було раніше, ніж живе». Мертве не перестає намагатися заволідати живим, забрати в нього його життєву силу, повернути його у скам'янілий стан неживого. Іванові ніколи повністю не вдалося звільнитися з обіймів смерті, в які він нарешті потрапляє безповоротно. Але й цей момент триває в повісті немов в уповільненому русі: «Я тут! – крикнув Іван і почув раптом, що його тягне безодня. Схопила за шию, перегнула назад. Хапав руками повітря, ловив ногою камінь, одірваний нею, і чув, що летить вниз, сповнений холодком і дивною пусткою в тілі. Чорна важка гора розправила крила смерек і вмить, як птах, пурхнула над ним у небо, а гостра смертельна цікавість обпекла мозок: об що стукнеться голова? Почув ще тріск кістки, гострий до нестерпності біль, що скорчив тіло, – і все розплилось в червонім вогні, в якому згоріло його життя... Другої днини знайшли пастухи ледве живого Івана» [7, с. 223–224].

І ось тут Параджанов обертає ролі – смерть Марічки в нього більше нагадує смерть Івана в повісті. Навіть «камінь, одірваний безоднею», повторюється – і укрупнюється. Час ще більш уповільнюється. Перш ніж полетіти вниз, Марічка застигає в невагомості, щоб обмінятися останнім поглядом із зрадливою зіркою, що завела її на манівці. Силует Марічки, «вклеєний» у стрімку стіну скелястого обриву, надає образу архаїчної умовності, Марічка-Кадочникова стає схожа на давньоєгипетську фігуру. У цьому

кадрі, як і в багатьох інших кадрах Параджанова, нейтралізується вбудована в кінематографічний апарат перспектива і створюється одномірний простір – повернення до архаїчного не як регрес, а як естетична переробка.

З повісті ми не знаємо, що передувало смерті Марічки, у фільмі, навпаки, її смерть розтягується на довгий ноктюрний епізод, у якому Марічка, немов у сомнамбулічному стані, гарячково продирається крізь гірські хащі перед тим, як, опинившись на вузькій стежинці, зробити смертельний крок, що веде її в прірву. На перший погляд, Іван відсутній під час смерті Марічки і не має до неї жодного відношення. Коли її «бере вода», він перебуває далеко на полонині, хоча й відчуває на відстані подих біди. Але, принаймні у фільмі, можна говорити про його непряму присутність, через зірку, на яку обоє коханців домовляються дивитись перед розлукою і яка своїм холодним блакитним сяйвом веде Марічку на смерть. Цей амбівалентний аспект у стосунках коханців повністю відсутній у Коцюбинського, як і робота скорботи Івана, зображена Параджановим в чорно-білій новелі «Самотність», яка виростає з літературного еліпсиса: «Шість літ не було чутки про нього, на сьомий раптом з'явився» [7, с. 204].

«Робота скорботи» і «скорбота роботи» – як любляв гратися словами Жак Дерріда. У новелі «Самотність» безмовний Іван показаний не лише у відчуженні, за скорботою, але й за роботою, вірніше, в перерві між роботою, важкою і виснажливою фізичною працею, яка символізує собою тяжкість роботи взагалі, її скорботність, і, насамперед, скорботність скорботи, яку Дерріда вважав роботою *par excellence* [4, с. 167]. Однак додамо, що фізична робота, якої в «Тінях» значно більше, ніж у рядових радянських виробничих драмах, ця фізична робота не завжди відчужена. Робота в «Тінях» може бути творчою, захоплюючою і приносити радість звершення. Сцена, де ватаг виготовляє сир, символізує в Коцюбинського магію творчого акту, коли з нічого виникає щось. Параджанов додає сюди візуальної матеріальності, перетворюючи екран на етнографічний натюрморт, серію (майже) статичних безсуб'єктних живописних композицій, поданих крупним планом. Робота може бути запаморочливо красивою, як в епізоді, де камера знімає з точки зору коси, якою косить траву Іван. Однак ця ж коса, інструмент культивування землі, вирощування життя, є атрибутом Смерті. Іван продовжує блукати між двома світами – світом живих і світом

мертвих. Він продовжує комунікувати з мертвими, жити з ними. Не випадково у вертепі він вдягнений у костюм Смерті, з косою, і з'являється останнім, щоб зустріти тінь Марічки, яка привиділась йому – в канолах шістдесятництва – трепетною ланню.

Критики помітили, що початок і кінець «Тіней» Параджанова закріплюється стуком невидимої сокири [3, с. 185], що повторюється протягом фільму, щоб сповістити про чергове повернення смерті. Однак можна піти далі й побачити не лише звукове, а й візуальне з'єднання початку і кінця фільму, адже пролог симетрично обернено відтворюється в епілозі. В обох мертве тіло продовжує поводитись як живе на очах у маленького хлопчика (хлопчиків). Критики розійшлися в оцінці настрою – надія чи приреченість – останнього кадру фільму, який Параджанов у розкадровках назвав «вісім Іванчиків»: маленькі хлопчики, серед яких його власний син Суурен, дивляться через вікно на мертвого Івана. Ті, хто за надію, вбачають тут обіцянку нового життя, тоді як інші не бачать у цьому нічого хорошого: нове життя буде повтором того самого. Цікаво, що тут є і повтор всередині фільму – привид Марічки теж з'являється у вікні – як фрагментований рамою нерухомий образ, поданий через серію статичних композицій. Щоправда, діти у фіналі не фрагментовані і не статичні. Вони лише на перший погляд не рухаються, насправді, якщо придивитися, вони проживають цей час, в який вони занурені.

І чи не є ці фінальні «вісім Іванчиків» відповіддю на питання, яке всередині фільму Іван адресує Палагні: «Де мої діти?» Насправді він говорить не до неї, а до себе. Образ, який дивиться на нього, – це відповідь, яка залишається без розгадки. Чисте життя без історії, теперішнє без пам'яті, безпосередня присутність *da-Sein* виявляються недосяжними. Існування тут і зараз у всій його тваринній простоті відступає на задній план перед спогадами про втрати, перед травматичною пам'яттю минулого, перед історією, яку неможливо читати без брому.

На Святвечір Іван закликає духів і говорить до тварин. Мертва Марічка приходиться до нього, привиджується у вікні, щоб нагадати про себе, щоб покликати за собою. Іван помирає не від рани суперника, і навіть не від його чаклування. Іван помирає з туги за любов'ю, привид потойбічної Марічки йому ближчий за тіло живої Палагні: «Свідомість його двоїлась. Чув, що коло нього Марічка, і знав, що Марічки

нема на світі, що се хтось інший веде його у безвісті, у недеї, щоб там загубити. А проте йому було добре і він йшов за її сміхом, за її щебетанням дівочим, не боячись нічого, легкий й щасливий, як був колись» [7, с. 218].

Чіпкі обійми смерті, з яких Іван не міг вирватись усе своє життя, розімкнулись, і він прийняв їх як давно очікуване возз'єднання зі своєю коханою, що здійснюється в небутті. Ромео, який затримався на землі надто довго, одружений Орфей.

Список літератури

1. Алексійчук Л. Воїн у полі. Про Сергія Параджанова і його часи / Леонід Алексійчук // Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. – К. : АртЕк, 2001. – С. 261–267.
2. Газда Я. Гуцульська балада / Януш Газда // Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. – К. : АртЕк, 2001. – С. 31–32.
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа / Любомир Госейко. – К. : Кіноколо, 2005. – 464 с.
4. Дерріда Ж. Привиди Маркса : Держава заборгованості, робота скорботи і новий інтернаціонал / Жак Дерріда. – Харків : Око, 2000. – 272 с.
5. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? / Іван Дзюба // Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. – К. : АртЕк, 2001. – С. 209–228.
6. Іванов С. Український художній фільм 60-х років / Святослав Іванов // Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. – К. : АртЕк, 2001. – С. 229–243.
7. Коцюбинський М. Тіні забутих предків / Михайло Коцюбинський // Твори : в 7 т. / Михайло Коцюбинський. – Т. 3 : Оповідання, повісті (1908–1913). – К. : Наук. думка, 1974. – С. 178–227.
8. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / Зигмунд Фрейд. – Харків : Фолио ; М. : АСТ, 2001. – С. 373–436.
9. Gorer G. Death, Grief and Mourning / Geoffrey Gorer. – New York : Doubleday, 1965. – 205 p.

O. Briukhovetska

BEYOND THE DEATH DRIVE: “SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS” BY MYKHAILO KOTSIUBYNSKY AND SERGEY PARAJANOV

“Shadows of forgotten ancestors”, the novel and the film demonstrate, albeit with different accents ambivalence of the past, which creates continuity of subject’s memory, but also takes away his life, holds it back and haunts with bloody specters. Ivan, the main character, already from the childhood finds himself in the tenacious embrace of death from which he cannot break away during all his life until at the end he finds in it the higher joy of merging with loved one – in nothingness. But in the novel, and more so in the film, death drive is sublimated and released in the beyond of aesthetic.

Keywords: death drive, “Shadows of forgotten ancestors”, Sergey Parajanov, Mykhailo Kotsiubynsky, Sigmund Freud.

Матеріал надійшов 06.02.2015