

S. Menzelevskyi

TOD BROWNING'S FREAKS: FIASCO OF THE NARRATIVE STRATEGIES OF NORMALIZATION

The film "Freaks" by the director Tod Browning is analyzed in the context of social changes of the middle of XIXth – beginning of the XXth centuries, and circus shows of the time in particular. Author traces the link between the failure of bourgeois strategies of normalization of the Other, specifics of spectacular practices of deformed body, step-by-step downfall of popularity of freak shows, and the distributional defection of the "Freaks".

Keywords: Tod Browning, freaks, cinema, circus, narrative, normalization.

Матеріал надійшов 17.12.2010

УДК 008:791.234:341.485](477)

Панау О. О.

КОЛЕКТИВНА ТРАВМА В ІГРОВОМУ КІНО: ВИПАДОК ОДИНАЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ («ГОЛОД-33»)

Стаття є аналізом єдиного ігрового українського фільму про голод 1932–1933 рр. – «Голод-33» режисера Олесь Янчука. Автор показує, як прагнення заповнити білі плями історії призводить до віктимізації образу української нації, засвідчуючи небезпечні тенденції у формуванні національної ідентичності.

Ключові слова: голод, 1932–1933, травма, репрезентація, жертви, мученики, віктимізація.

Тема українського голоду є настільки болючою, що будь-які спроби критики його репрезентацій у мистецтві можуть бути хибно витлумачені як спроби заперечити факт голоду як такий. «Голодомор» – новий термін, винайдений на позначення навмисного масового знищення людей за допомогою голоду – став наріжним каменем у процесі побудови нової Української держави та формування нової національної ідентичності.

Фільм «Голод-33» (Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, режисер Олесь Янчук, автори сценарію Сергій Дяченко й Лесь Танюк) присвячено відповідним подіям зими та весни 1933 року. Це не стільки естетична репрезентація, скільки політичний аргумент, покликаний консолідувати українців, збурити їх на боротьбу за незалежність тощо, але аж ніяк не «адекватно представити» події 1930-х років. Однак форма цього «маніфесту» лишається суто художньою, кінематографічною, а відтак про-

аналізована має бути за критеріями естетичними, а не політичними чи тим більше моральними.

Немає потреби нагадувати, наскільки травматичною подією був голод 1930-х років. Зазначимо лише, що говорячи про кількість жертв трагедії 1932–1933 років в Україні, часто називають цифри, що сягають 10 мільйонів. І хоча ці цифри є, вочевидь, суттєво завищеними, на що, автоматично стаючи мішенню для мейнстрімної течії в українській історіографії, вказує історик Григорій Касьянов [4, с. 245], навіть гіпотетичне зменшення числа загиблих у кілька разів не змінює ситуації. Ідеться про подію абсурдної загибелі мільйонів, яка, на відміну від Голокосту, досі чекає на адекватну візуальну репрезентацію, а вже наявна єдина її репрезентація у сфері ігрового кіно (той самий фільм «Голод-33») – на серйозну інтерпретацію. Тож якщо історичний факт голоду й набув певного резонансу в публічному дискурсі, то його єдина репрезентація в ігровому

кіно безперспективно перебуває в зоні тотально-го мовчання.

Винятковий, одиничний статус фільму «Голод-33» є водночас і його серйозним недоліком. З цього приводу спадає на думку афоризм Ф. Анкерсміта про те, що маючи одну наративну інтерпретацію якоїсь історичної події, ми не маємо жодної інтерпретації [1, с. 127]. Перефразовуючи, можна сказати, що маючи лише одну візуальну репрезентацію голоду, ми не маємо жодної. Для порівняння досить згадати, що кінематографічні репрезентації Голокосту, цієї колективної травми *par excellence*, групуються щонайменше довкола двох центральних моделей відтворення – «Списку Шиндлера» Стівена Спілберга та «Шоа» Клода Ланцмана. Українське кіно не виробило кількох репрезентаційних моделей голоду. Єдиний ігровий фільм, присвячений голоду, сакралізується настільки, що втрачається будь-яка можливість його публічної критики. Тим не менше, ми спробуємо «десакралізувати» фільм «Голод-33», аби проаналізувати модус, в якому він представляє колективну травму.

Початок 90-х років в Україні, яка щойно здобула незалежність, ознаменовано викривальним пафосом і бажанням працювати з лакунами радянської історіографії. Однією з найрезонансних прогалин були події 1932–1933 років на території України, з очевидних причин еліміновані з офіційного історичного наратива СРСР. І от, 7 лютого 1990 року виходить постанова ЦК КПУ «Про голод 1932–1933 рр. на Україні та публікації пов'язаних із ним архівних матеріалів». Ця подія виявилася знаковою. Враховуючи те, що навіть «сам факт голоду заперечувався десятиліттями, а публічна згадка про нього була просто неможливою, публікація такої постанови сигналізувала навіть не про поступки, а про капітуляцію комуністичної партії на одній з найважливіших ділянок боїв за історію» [5, с. 39].

На хвилі спричиненого епохальною постановою публічного зацікавлення темою голоду й з'являється 1991 року стрічка Янчука, знята за мотивами повісті Василя Барки «Жовтий князь». На фільм-маніфест покладался обов'язок відкрити очі українцям, показати їм правду. Він був своєрідною «політичною акцією проти комуністичної тиранії» [2, с. 73]. У процесі та після розпаду Радянського Союзу «Голод-33» слугував координаційним орієнтиром і водночас стимулом для швидкого дистанціювання від радянського минулого, як елемент його подолання, що формує відчуття належності до української нації. Підтвердженням значущості політико-культурної місії фільму став головний приз Першого Всеукраїнського кінофестивалю, присвяченого пам'яті Івана Миколайчука, що його «Голод-33» одержав у листопаді 1991 року.

Перед Янчуком постало складне завдання: з якого боку підійти до того моторошного епізоду української історії? Як подолати початкове оніміння від явища, яке майже неможливо досягнути, не те що адекватно інтерпретувати? Яким чином репрезентувати цю болісну подію, що випадає за межі приборканої раціональності – але досі, через сімнадцять років після проголошення незалежності України не визнається окремими групами людей як історичний факт?

Утім, не варто й забувати, що «Голод-33» як варіант відповіді на ці запитання, хоча й безумовно заслуговує на докладніший розгляд, лишається безпосереднім продуктом ідеологічних вимог доби (межа 1980–1990-х років), або, інакше кажучи, результатом потреби в консолідації та побудови національної ідентичності українців. Таким чином, ми не можемо не вказати, що ідеологічні потреби доби нав'язали події голоду певну телеологію, яка їй, як і будь-якому явищу масового знищення людей у XX столітті, безумовно не властива.

У фільмі Янчука, як і в романі Барки, фокус звужено: ми бачимо, як від голоду страждають та по черзі помирають члени однієї української родини. Хронологічно стрічка охоплює події від осені 1932 року, коли комуністичні функціонери відбирають у сім'ї Катраників останні крихти їжі, до літа 1933-го – схожі на кістяки селяни під наглядом охоронців збирають врожай на вкритому тілами померлих полі. До цього часу, втративши батьків, бабусю, брата і сестру, доживає дише маленький Андрійко Катраник – свідок, покликаний «розказати», свідчити про пережите.

Інтродукцією до стрічки є серія титрів – короткий історичний екскурс про події після 1917 року: «Опісля краху російської імперії у 1917 році поневолені нації намагалися здобути незалежність. Українська Народна Республіка була розгромлена і примусово включена в Радянський Союз. Коли Сталін утвердився при владі в кінці 20-х років, Комуністична партія засобами систематичного терору встановила контроль над усіма аспектами суспільного життя. Українське селянство стало першою жертвою колгоспного кріпацтва, яке запровадив Сталін. Сталін виокремив незалежних селян як “ворогів народу” і куркулів. *Невдовзі вся українська нація стала ворогом народу.* У 1932 році вийшли укази, які спричинили смерть мільйонів. Терор зими і весни 1933 року був викликаний примусовою конфіскацією продовольства та худоби. Більша частина вилученого зерна була експортована, а прибуток зужито для фінансування індустріалізації Союзу...» Загальний тематичний контекст вдало формує інтонаційно забарвлене перцептивне тло.

Фільм від початку презентує голод як наслідок боротьби двох світоглядів, «темного» та

«світлого». Перша сцена фільму – недільна служба в церкві – загострює ситуацію, демонструючи конфлікт між ними. «Бог любить нас, – проповідує священник в цьому епізоді. – Заповідана нам тільки любов – забудьте хто кому винен, очистіть душі від злоби». Така мораль всепрощення у «Голоді-33» однозначно конотує «українськість». Їй протистоїть мораль (чи, в термінах фільму, аморальність) партійних службовців, церберів індустріалізації. Коли до храму вдираються представники НКВС, одухотворені українські селяни в ідеалізованих білих строях захищають ікони та церковні скарби. Кульмінацією епізоду стає символічний акт: комуністи розбивають церковний дзвін об землю, скинувши його з дзвіниці. Паралельно блідне кольорова гама, нова ж чорно-сіра палітра тільки підкреслює візуально аскетичну атмосферу стрічки. Аналогічні афективно навантажені епізоди (жахи голодного існування, гори трупів, сцени принизливої експропріації продовольства) нанизуються на наративну вісь і надалі, протиставляючи українську духовність комуністичній бездуховності.

Показово, що у фільмі Янчука страждають лише українці (пригадаймо ключову фразу інтродукції «*вся українська нація стала ворогом народу*») – страждання виявляється національно маркованим. «Голод-33» сповнений жертвними та мученицькими мотивами, можна навіть стверджувати, що вся стрічка побудована на риториці віктимізації та мучеництва. Українська ідентичність визначається статусом жертви-мученика і, відповідно, мораллю християнської любові. Якщо ж персонаж компрометує «українськість», його національна належність, навпаки, замовчується. Однак «питання про місцевих виконавців терору: не про вище партійне керівництво, а про ті сотні й тисячі місцевих активістів, які брали участь в конфіскаціях продовольства й прирікали своїх же українців на загибель» [4, с. 265] – лишається без відповіді. У фільмі не заперечується, що були й комуністи-українці, що намагались протидіяти центральній владі. Наприклад, в одному з початкових епізодів стрічки, отримавши директорію про видачу 90 % зерна державі, застрелився голова колгоспу «Світанок соціалізму» – бо директорія ця була «смертним присудом для селянства». Попри це, жодних натяків на жертвний характер цієї смерті у фільмі немає – проста загибель рядового радянського функціонера на тлі фотографії Леніна. Смерть радше сприймається як єдино можливий варіант подолання суперечки ідентичностей: українець-жертва і комуніст-злочин не мають перетинатися. Розводячи їх, ми ретроспективно захищаємо позитивний образ національної спільноти.

Критерії, за якими визначається гідне пам'яті й забуття, певною мірою залежать від ступеня їх

актуальності для процесів національної консолідації. «Спогади про колективні історичні травми та власне їх переробка залежать від використання їх у сьогоденні. Чи буде подія взагалі витлумачена як травматична, часто залежить не стільки від самої події, скільки від майбутнього її значення» [3, с. 25]. Звичайно, дійти згоди щодо такого складного епізоду з історії України, як голод, сформувати більш-менш цілісний гештальт зовсім не просто. Але для нас важливе не стільки питання, «як усе було насправді», скільки стратегії репрезентації голоду як травматичної події *par excellence*. Яким же чином «Голод-33» реконструює й адаптує колективну травму?

Адаптувати пам'ять про травматичне до домінуючих цінностей та вірувань спільноти, а також до культурних конвенцій загалом, людям допомагають забуття, вибір і реконструкція подій [9, с. 80]. Янчук також пропонує власні сценарії окультурації та символізації.

Як приклад наведемо характерний для фільму епізод. Доїдаючи рідку обідню юшку, Катраники чують грюкіт у двері. Це їхні односельці-комуністи:

– Показуй, де ваш хліб?

– Так забрано ж.

– Забрано? Замість того, щоб віддати державі лишки, як свідомі громадяни, ви кажете забрано!

Діалог переростає у сцену експропріації харчових залишків. Родину Катраників прирікають на голодну смерть. Голосить бабуся, благає катів зупинитися, однак її брутально кидають на землю. Образ приниженої літньої жінки створює потужний афективно-символічний контекст. Варто зазначити, що в цій сцені впадає у вічі акцент на матріархальності українського традиційного суспільства, як воно уявляється авторам «Голоду-33». Саме мати родини виходить на зустріч експропріаторам і сміливо відповідає, що хліб уже забрано, саме бабуся хапає їх за руки, коли вони вигрібають рештки продовольства. Утворюється асоціативний ланцюжок: жінка – мати – берегиня. Не важко здогадатися, якою є його остання ланка: від брутального удару комуніста падає не стара жінка, не мати; на коліна поставлено саму Україну. Подібні – впізнаванні – *символи приниження*, акумулюючись, надалі обертають за обертом нагнітають напругу. Розкидані ж повсюдно, не поховані тіла виводять конфлікт за межі політичного протистояння й апелюють до зневажених міжкультурних норм у ставленні до мертвого тіла.

Нагромадження страждань підсумовує гротескна сцена, де занедбану й безпомічну українську хату, в якій ледь жевріє світло, оточують зловісні велетенські фігури радянських військових. Таким чином, колективна травма вводиться в кінематографічний наратив, у символічне, за

допомогою узагальнених символів приниження, що відіграють роль субститутів неосяжного.

Мікрорівень, обраний Янчуком для «дослідження» голоду, є також певною мірою своєрідним варіантом символізації та елімінації. Як зазначив із приводу репрезентації Голокосту американський критик, «смерть шести мільйонів перебуває поза людським розумінням, але завдяки емпатії можливо уявити смерть шести осіб» [10, с. 7]. Муки конкретної родини зрозумілі всім, через те, що кожен глядач автоматично проєктує їх на власний досвід. Застосування ж *індивідуальної трагедії* дає змогу як замаскувати загрозливі для ідентичності нації аспекти, так і адаптувати субституційний образ колективної травми: «У випадку подій, позначених негативним моральним забарвленням, що дискредитує ідентичність і загрожує цілісності спільноти, на передній план виходять індивідуальні спогади тих, хто пережив ці події. Індивідуальна трагедія сприймається, а соціополітичні причини травми забуваються» [9, с. 83].

Попри те, що події «Голоду-33» вписані в контекст *родини* Катраників, спорідненість цих п'ятох людей виглядає занадто сухою та схематичною. Кожен із них монотонно несе власний хрест. Сімейні стосунки редукуються до безпристрасного обміну репліками, ритуального виконання абстрактних ролей і функцій. Перед нами не Мирон Катраник із дружиною та дітьми, а абстрактні «батько», «мати», «діти», «жертви», «мученики» – місця в структурі.

Поняття «жертва» та «мученик» є спорідненими, однак вони різняться семантично. За теологією жертвоприношення, підтриманою в класичному дослідженні Юбера та Мосса [7], «жертва» – це дар, який люди підносять Богу з метою встановлення комунікації. У початковому значенні жертва – це винятково об'єкт, однак згодом з'являється уявлення про свідому жертву, прототипом якої є хресна смерть Христа. До цього розуміння жертви примикає поняття «мученик» – це доведена до абсолюту свідомо жертва, так би мовити, суб'єкт і об'єкт жертвоприношення, що нерозривно зрослося в одній особі.

Одним із найважливіших елементів, можливо, навіть «персонажів» стрічки «Голод-33» є церковна чаша для причастя, в якій вино перетворюється на кров Христа. Ми вже згадували епізод грабунку церковного майна, коли селяни щосили намагаються врятувати ікони та золото. Однак і серед цих скарбів чаша має винятковий статус. На її унікальність ніби натякає жінка, що її вихоплює, – беручи чашу, вона дивиться в камеру. Ба більше, навколо чаші вибудовується подальша історія родини Катраників і голоду загалом. На прохання односельчанок Мирон ховає чашу від комуністів. Варто наголосити, що в епі-

зодах із чашею риторика віктимізації змикається з риторикою мучеництва. Це особливо впадає у вічі у сценах катувань Мирона Катраника. Героїчно стерпівши залякування й катування, він не виказує схованки. Лише його дружина вже перед самою смертю обіцяє принести катам чашу в обмін на чоловіка й доньку (на той час уже мертвих), але згодом вмирає, лишаючи ворогів ні з чим. Її смерть не випадкова: якщо «реалістичність» вимагає, аби жінка взяла хліб, то задля збереження позитивного образу українців вона має бути тихо ліквідована.

Цікаво також розглянути з цього ракурсу останні сцени фільму. Виснажені від голоду чоловіки, серед яких є й Мирон Катраник, наважуються на відчайдушний крок – збираються йти до млина, де зберігається відібране в селян зерно. Млин охороняють червоноармійці, які починають без вагань розстрілювати «агресорів». У цю мить сюжет робить цікавий поворот: червоноармійці відкривають вогонь, але чоловіки не зупиняються. Відчувається якась штучність, адже вимоги «реалістичності» (бо це фільм, нібито присвячений реальним історичним подіям) й елементарний інстинкт самозбереження передбачають, що селяни мали б принаймні зупинитися й переглянути свою тактику, але аж ніяк не йти на бездумну смерть, позаяк прийшли вони до млина в ім'я збереження життя, свого та своїх близьких. Тривалість і певна нав'язливість епізоду, протягом якого ми з різних ракурсів бачимо ще живих селян, що заповзято йдуть назустріч смерті, та їхніх мертвих товаришів, змушує припустити, що фільм створено за якимись альтернативними щодо вимог реалістичності патернами. Цей безглуздий із погляду «документальної» логіки епізод стає зрозумілішим, якщо помістити його в контекст ранньохристиянської риторики мучеництва.

Загальновідомо, що ранні християни охочі йшли на смерть від меча язичника, на хресті чи на арені цирку, вбачаючи в цьому запоруку майбутнього спасіння. Понад те, до цього їх активно закликали отці церкви – загальне захоплення духом мучеництва передає, до прикладу, Тертулліан у своєму підбадьорливому заклику «До мучеників»: «Нехай дух балакає з плоттю про їхнє спільне спасіння, не думаючи про тяготи в'язниці, але готуючись до майбутньої боротьби. Плоть, можливо, й злякається важкості меча, висоти хреста, люті звірів, страти на вогнищі й ката, вправного у тортурах. Але дух має нагадати собі й плоті, що, хоча це й жорстоке випробування, багато хто витримав його зі славою – не лише чоловіки, але навіть і жінки, аби і ви, сестри, не зганьбили свою статъ» [6, с. 274–275]. Утім, у християнському вченні про мучеництво є один аспект, що елімінується в «Голоді-33», – це

зв'язок мучеництва з ідеєю спокути гріхів. Оскільки ж українська спільнота у фільмі репрезентується як виключно безгрішна, нелогічну готовність українських селян померти від більшовицької кулі фільм позиціонує як добровільну й цілком свідому жертву, як акт християнського мучеництва заради прийдешнього спасіння України.

У цілому ж, минуле у фільмі «Голод-33» завоюється через розповіді про *страждання та муки*. Це відповідає загальній новітній тенденції розвитку історії. Традиційна форма розповідей про героїв у другій половині ХХ століття вийшла з моди; історії про злодіїв не мають майбутнього, адже вони надмірно псують уявлення колективів та індивідів про самих себе [3, с. 26]. Лишаються історії про жертв.

«Горить, як зірка з неба» – вимовляє маленький Андрійко Катраник, зачаровано милуючись чашею, поданою великим планом. Ця дитяча репліка розкриває символічне навантаження золоті чаші. Українська нація – обрана, вона приречена на мучеництво, вона має страждати й врешті-решт виконати власну місію. Обов'язок врятувати чашу – квінтесенцію духовного скарбу, моральної величі – покладено саме на українську родину. Інтерпретуючи цю ситуацію, потрібно вказати на надзвичайну важливість у цьому контексті механізму психологічної сатисфакції. «Нації трансформують епізоди з минулого, створюючи психологічно найприйнятніший образ минулого. Події ж, що не пасують до нього, видаляються: перевага надається (людьми або політичними режимами) солодкому забуттю, а не болю спогадів» [8, с. 63]. Голод, оминаючи непідвладні символізації епізоди, обертається осмисленим і раціоналізованим стражданням за ідейні переконання.

Трагедія родини Катраників репрезентується саме як муки духовні. Навіть смерть Катраників не має нічого спільного з фізичною смертю змарнілого від недоїдання тіла. Це, швидше, момент, коли *душа* залишає земну оболонку. Ще на по-

чатку фільму Мирон пророче констатує: «Походом на нас рушено. Це лише здається, що їхні прапори червоні, вони темні. Пропадем, хіба можна жити *по-демонському?*». Через цю констатацію нас виводять у новий вимір конфлікту: не людська ворожнеча, а вічне протистояння абсолютів – добра та зла. «А ви чули, що антихрист іде? А тепер з'явилось багато антихристів. Із нас вони вийшли та до нас не належать», – апокаліптично сповіщає наратор наприкінці стрічки. Нагнітання напруги до кінця фільму приводить схему протистояння добра й зла до повного закростеніння: це не боротьба моралей класів чи угруповань, та навіть не винищення однієї групи людей іншою, а прищестя антихриста, не більше й не менше.

Чим же небезпечний модус репрезентації травми у «Голоді-33»? Ми вже зазначали, що головною особливістю фільму є побудова української ідентичності довкола статусу жертви-мученика. Утім, байдуже, чи маємо ми справу з жертвою-об'єктом, чи з мучеником, де суб'єкт і об'єкт поєднані в одному, усі ці суб'єкти й об'єкти фігурують лише в межах певного процесу – жертвопринесення або мучеництва. Спільною рисою обох процесів є обов'язкова вписаність кожного акту в телеологічну схему – як відомо, в найпоширенішій інтерпретації жертвопринесення є запорукою комунікації із сакральним, а мучеництво має на меті підтвердити силу віри того, хто його приймає. Подібну телеологію (а отже і осмисленість, і сенс) вводить у процес знищення українців фільм «Голод-33», ґрунтуючи репрезентацію на риториці віктимізації та мучеництва. Привносячи духовний аспект у протистояння українських селян і сталіністів, фільм постфактум привносить сенс туди, де його за визначенням немає, в подію, що априорі позбавлена будь-якого сенсу – в подію знищення мільйонів людей іншими людьми. Таким чином, «Голод-33» обхідним шляхом реабілітує те, що має намір засудити.

Література

1. Анкерсмит Ф. Шесть тезисов нарративной философии истории / Ф. Анкерсмит // История и тропология: взлет и падение метафоры. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – С. 117–133.
2. Брюховецька Л. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х / Л. Брюховецька. – К. : АртЕк, 2003. – 381 с.
3. Вельцер Х. История, память и современность прошлого / Х. Вельцер // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3. – С. 21–28.
4. Касьянов Г. Разрытая могила: голод 1932–1993 годов в украинской историографии, политике и массовом сознании / Г. Касьянов // Ab Imperio. – 2004. – № 3. – С. 237–269.
5. Касьянов Г. Украина-1990: «бои за историю» // Г. Касьянов // НЛЮ. – 2007. – № 83. – С. 37–45.
6. Тертуллиан. К мученикам / Тертуллиан // Избранные сочинения. – М. : Прогресс, 1994. – С. 274–275.
7. Мосс М. Очерк о природе и функции жертвоприношения / М. Мосс, А. Юбер // Социальные функции священного: Избр. произведения. – М. ; СПб. : Евразия, 2000. – С. 9–99.
8. Bertman S. Cultural Amnesia: America's Future and the Crisis of Memory / S. Bertman. – Westport, CT : Praeger Publishers, 2000. – 176 p.
9. Igartua J. Art and Remembering Traumatic Collective Events: The Case of the Spanish Civil War / J. Igartua, D. Paez // Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives. – Mahwah, NJ. Publisher : Lawrence Erlbaum Associates, 1997. – P. 79–100.
10. Insdorf A. Indelible Shadows: Film and the Holocaust / A. Insdorf. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 430 p.

O. Papash

COLLECTIVE TRAUMA IN FICTION FILM: A CASE OF SINGULAR REPRESENTATION (“FAMINE-33”)

The article is dedicated to the analysis of the only fictional Ukrainian film about Famine of 1932–1933 – “Famine-33” by Oles Yanchuk. The contributor shows how the urge towards filling the blind spots in history leads to the victimization of Ukrainian nation, indicating dangerous tendencies in the process of forming of national identity.

Keywords: Famine, 1932–1933, trauma, representation, victims, victimization.

Матеріал надійшов 17.12.2010

УДК 7.038.14:271.2:27-526.62] (477 + 470)

Лозова Л. Я.

ОБРАЗ В ІКОНІ ТА В СУПРЕМАТИЗМІ: СПАДКОЄМНІСТЬ ЧИ ЗАПЕРЕЧЕННЯ?

У статті порівнюються ідеї Казимира Малевича стосовно образу з православним богослов'ям образу. Продемонстровано, що аналогії між іконописом та супрематичною теорією, які в сучасній мистецтвознавчій літературі підштовхують до висновку про певну спадковість між першим і другим, – необґрунтовано перебільшені. При цьому основний акцент зроблено на розгляді іконічності у православному богослов'ї, від якої відштовхується і яку заперечує Малевич. Розгляд теорії образу Малевича на тлі міркувань Йоана Дамаскіна дає змогу зробити іконоборницькі інтенції супрематизму більш рельєфними.

Ключові слова: мистецтво авангарду, Казимир Малевич, супрематизм, православ'я, богослов'я, образ, ікона, іконічність.

Джон Боулт зазначає, що мистецький авангард початку ХХ ст. на теренах Російської імперії мав багато точок дотику з православною традицією загалом та іконописом зокрема [15]. На перший погляд, це може видатися дивним: адже авангардисти, як відомо, були схильні заперечувати будь-яку ортодоксію і традицію – не лише у мистецтві, а й у світосприйнятті. Однак якщо згадати традицію співпраці художників із церквою у ХІХ ст., зауважити, що більшість майбутніх авангардистів зростали в православній культурі, врахувати, що багато хто з них здобув іконописну або навіть духовну освіту і що художнє самовизначення майже в усіх проходило у 1900–1910-х рр., коли відбулося перевідкриття ікони та перші великі виставки давнього іконопису, ці точки дивують значно менше [15, с. 145]. Кон-

текст зацікавлення іконою в авангардистів зазвичай був світський: їх цікавило не богослов'я, а формальні аспекти ікони – перспектива, кольорові співвідношення, пропорції. Серед тих, хто перефразовував іконописні сюжети, Боулт згадує П. Філонова, В. Татліна, В. Кандинського, М. Шагала, І. Клуна та К. Малевича. Однак наприкінці автор зазначає, що найбільше зближували авангард та православну віру все ж не сюжети, а саме ставлення художників до творчості: як і для давніх іконописців, мистецтво було для них трансцендентною і преображальною силою, яка могла впливати на людську свідомість та реальність, наближаючи прийдешній рай [15, с. 149].

Наскільки дійсно близькими є православ'я та авангард? Мета цієї статті – окреслити відповідь