

«НЕ-ІДЕНТИЧНЕ-З-СОБОЮ»: ДЕЦЕНТРАЦІЯ СУБ'ЄКТА У ФІЛЬМІ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

У статті аналізується робота принципу «не-ідентичного-з-собою» у фільмі «Тіні забутих предків» (режисер Сергій Параджанов, Кіностудія ім. О. Довженка, 1965), що є найбільшим досягненням повоєнного українського кіно. Цей фільм розглядається не тільки як створення альтернативної радянській ідентичності, але також як альтернатива ідентичності як такої, як децентрація суб'єкта на різних рівнях: історії сприйняття фільму, включеної у загальні ідеологічні формації, що домінували в нормативних приписах радянського кіно того періоду; історії, розказаної у фільмі, яка передбачає множинну інтерпретацію зі зміщуваним центром; а також візуальної та акустичної організації кінематографічного суб'єкта, що вводить «не-ідентичне-з-собою» на рівні роботи кінематографічного апарату.

Ключові слова: «не-ідентичне-з-собою», децентрація, «Тіні забутих предків», Сергій Параджанов.

Національна ідентичність під питанням: погляд ззовні

Відхід від символічного й географічного центру на периферію і від сучасності в минуле справедливо вважають частиною ширшого загально-радянського пошуку іншості в період відлиги, характерного для неї руху на маргінеси, у місця, незаторкнуті сталінською «цивілізацією»¹. Фільм «Тіні забутих предків» зазвичай розглядають саме в такому контексті: як автентичне відтворення традиційної культури гуцулів, що пізніше почепило на нього дещо презирливий ярлик «етнографізму» і навіть «архаїзму». Однак у «Тінях» здійснюється не тільки радикальна культурна і географічна децентрація, адже гуцули – внутрішньо етнічна відмінність не лише

¹ Александр Прохоров. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*. Санкт-Петербург 2007, с. 146.

щодо радянської, а й української ідентичності, її «не-ідентичне-з-собою», у ньому також відбувається децентрація суб'єкта на рівні наративної ідентифікації та позиціонування камери-погляду кінематографічним апаратом. Децентрація культури, що здійснюється в «Тінях», немов відображає децентрацію візуального й наративного суб'єкта.

Сьогодні, у посткінематографічну епоху, дезорієнтувальні, відчужувальні ефекти «Тіней» вже не шокують глядачів, як це було одразу після виходу фільму. Згідно з Девідом Куком, автором енциклопедичної «Історії наративного кіно», сучасні фільму критики використовували прикметники «галюцинаторний», «інтоксикуючий», «шалений» для того, щоб описати досвід перегляду «Тіней»². Формальні техніки децентрації у фільмі, на думку історика кіно, призначені для того, щоб «не допустити такого типу комфортного, знайомого й логічно неперервного репрезентативного простору, який асоціюється із традиційною наративною формою»³. Інженер із Дніпропетровська артикулював цей радикальний глядацький досвід інакше – у расіалізованих термінах: «Якщо хочете знати, що зі мною відбулось під час перегляду «Тіней» далеким [sic!] предків», – скаржився він у листі на Кіностудію ім. О. Довженка, – візьміть миску хорошого українського борщу, покладіть у нього півкілограма меду та спробуйте їсти це протягом півгодини... Це скаже вам про стан мого мозку наступного дня»⁴. Змінений стан мозку був, можливо, найнебезпечнішим політичним ефектом фільму С. Параджанова, який демонстрував світ за межами радянської системи репрезентації, відкривав радикально інше уявне. Як влучно описує Д. Кук, «фільм постулює світ, який не є ні комфортним, знайомим, ні логічно неперервним, оскільки «Тіні» найбільш повно існують не у сфері наративу, а у світах міфу і несвідомого»⁵. І зовсім не випадково, що саме київську прем'єру «Тіней», яка відбулася 4 вересня 1965 року в новому кінотеатрі «Україна», було обрано для найбільшого публічного протесту в повоєнній історії України, на якому проти арештів української інтелігенції виступив Іван Дзюба⁶. Через чотири місяці він надіслав відкритого листа Першому секретарю ЦК КПУ П. Шелесту, додавши до нього книжку «Інтернаціоналізм чи русифікація?», що стала найважливішим текстом української «відлиги»⁷.

² David A. Cook. *A History of Narrative Film*. New York 1996, с. 788.

³ Там само, с. 789.

⁴ Joshua First. *Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s*. University of Michigan 2008, с. 194 (www.deepblue.lib.umich.edu).

⁵ David A. Cook. *A History of Narrative Film*, с. 789.

⁶ *Поетичне кіно: заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ 2001, с. 269.

⁷ Іван Дзюба. *Інтернаціоналізм чи русифікація?* Київ 1998.

Однак цій події передувала триумфальна світова прем'єра фільму, що відбулась у березні 1965 року на фестивалі в Мар-дель-Плата (Аргентина) і принесла фільмові дві нагороди – спеціальний приз журі за операторську роботу, спецефекти і мистецьку режисуру та головну нагороду критиків. «Тіні» мали величезний успіх за кордоном, фільм отримав низку нагород на міжнародних фестивалях, був закуплений у прокат у десять країн світу⁸. Що важливіше, цей фільм підважив гегемонію радянсько-російської ідентичності, що була впроваджена у сталінські часи й визначала зовнішнє сприйняття усієї культурної продукції, виробленої в СРСР. І хоча твердження американського історика Джошуа Ферста про те, що «Тіні» стали першим фільмом, який західні критики сприйняли як український, надто оптимістичне, воно, безперечно, вказує на те, що в моноліт домінантної радянської ідентичності було внесено розкол. На підтвердження своїх слів Дж. Ферст наводить цитату з авторитетного кінокритика «New York Times» Бослі Кравзера (Bosley Crowther), який згадує «незвичний український фільм» («an unusual Ukrainian film»), котрий йому довелося побачити на Нью-Йоркському фестивалі 1966 року⁹.

Однак поряд із таким визнанням іншої національної ідентичності, національної ідентичності як іншості («незвичний» тут стосується не лише самого фільму, а і його «українськості», метонімією якої він стає) – продовжувала функціонувати узвичаєна ідентифікація всього радянського як російського. Так, у рецензії на «Тіні» в бельгійській газеті «Le Soir» йшлося, зокрема, що фільм «одночасно є і поемою, і документом, і оперою, і російською легендою»¹⁰. Цікаво, що Лариса Погрібна, яка наводить цю цитату, ніяк не коментує такої національної ідентифікації фільму. І лише І. Дзюба в «Інтернаціоналізмі чи русифікації?» прямо звертається до цього питання, наводячи серед прикладів поглинання неросійських культур російсько-радянською якраз сприйняття «Тіней» за кордоном як російського фільму і повну згоду офіційного дискурсу в Україні з таким сприйняттям: «На міжнародному кінофестивалі в Мар-дель-Плата, – пише І. Дзюба, – український фільм Київської студії ім. О. Довженка „Тіні забутих предків“ дістав другу премію і був гаряче сприйнятий публікою. Але, звичайно ж, „популярність“ члена ООН України у світі така, що аргентинська публіка не знає про існування такої суверенної держави й такого

⁸ Справка Госкино СРСР в ЦК КПСС о продвижении советских фильмов в зарубежных странах в 1966 году. От 9. 06. 1967 // *Культура и власть от Сталина до Горбачева. Аппарат ЦК КПСС и культура 1965-1972. Документы*. Москва 2009, с. 360.

⁹ J. First. *Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s*, с. 130.

¹⁰ Лариса Погрібна. *Твори Коцюбинського на екрані*. Київ 1971, с. 147.

народу, назва Києва їй нічого не говорить, і вона кричала „Віва Русія! Віва Москоу!” Здавалося б, залишається тільки червоніти від сорому, що навіть імені твого народу не знають і тріумф його мистецтва відносять все на той самий російський рахунок. А от голова Держкомітету УРСР із кінематографії Святослав Іванов у газеті „Вечірній Київ” розповідає про це без тіні ніяковості, навіть не помічаючи невільного гіркого сарказму долі»¹¹. Картина, яку змалював І. Дзюба, відрізняється від тієї, що описав Дж. Ферст, який, навпаки, наголошуємо на ствердженні української національної ідентичності на фестивалі, що приніс перший успіх «Тіням». Дж. Ферст покликається на репортаж Івана Миколайчука в українському журналі «Мистецтво» (№ 4, 1965), у якому той описує свою подорож до Аргентини, зустріч із представниками української діаспори, їхнє емоційне сприйняття не так самого фільму, як можливості наживо зустрітися з вихідцем із Західної України, звідки емігрували їхні батьки¹². Мабуть, тут варто говорити про наявність альтернативних варіантів ідентичностей, кожен із яких підважував інший, роблячи його «не-ідентичним-із-собою».

«Архаїсти-новатори»: «сучасність» як поле ідеологічної боротьби

Фільм С. Параджанова став потужним естетичним і політичним вибухом, який породив цілу школу в українському кіно і не лише в ньому, що дістала назву поетичного кіно і досить швидко потрапила в ідеологічну немилість. Стаття, яка стала вироком школі, започаткованій «Тінями», називалась «Архаїсти чи новатори?»¹³ Її автор, іменитий кінокритик і сценарист Михайло Блейман, перефразував назву, як він висловився, «чудової книжки» Юрія Тинянова «Архаїсти і новатори» (1929), присвяченої російській літературній полеміці початку ХІХ століття¹⁴. Ця книжка – масивний збірник статей, що підсумовував дев'ять років наукової роботи одного із засновників ОПОЯЗу¹⁵. Віктор Шкловський згадував, що пропонував Ю. Тинянову трохи інше формулювання назви: «Архаїсти-новатори», яке,

¹¹ Іван Дзюба. *Інтернаціоналізм чи русифікація?* с. 120.

¹² J. First. *Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s*, с. 164; Іван Миколайчук. *Далека подорож // Білий птах з чорною ознакою: Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії / упоряд. М. Миколайчук. Київ 1991, с. 213-215.*

¹³ Михайло Блейман. *Архаїсти или новаторы? // Искусство кино 7 (1970) 55-76.*

¹⁴ Юрій Тинянов. *Архаїсти и новаторы.* Ленинград 1929.

¹⁵ ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка), 1916-1925 – російське літературознавче товариство, пов'язане з «формальною школою», куди, крім Юрія Тинянова, входили Віктор Шкловський, Борис Ейхенбаум, Роман Якобсон та ін.

на його думку, точніше виражало основну ідею роботи – діалектичну єдність двох протилежностей¹⁶. Для Ю. Тинянова архаїчна поетика не суперечить новаторству, а може стати його джерелом. Натомість М. Блейман зводить все до спрощених опозицій, при цьому постійно маніпулюючи словами й підмінюючи поняття, що дає йому можливість прийти до симптоматичного висновку: «Коло замкнулось – новаторство призвело до архаїзму»¹⁷. Блейман стверджував, що в самій основі поетики «школи» (що незмінно вживається у статті в лапках) лежить «архаїчне мислення», і це «прирікає» її на «перманентну внутрішню кризу»¹⁸. Однак заміна Тинянового сполучника «і», смисл якого найкраще виражало б тире ідентичності, на протиставлення «чи», свідчить радше про «архаїчність» мислення самого автора. М. Блейман не залишив від оригінальної назви й постановки проблеми, заявленої в ній, жодної діалектичної напруги.

Однак оцінка «архаїчної» поетики не завжди була такою вузькою й обмеженою. Свого часу М. Блейман був готовий до «відкритості незвичному», доказом чого є опублікована 1965 року рецензія на «Тіні» в популярному московському журналі «Советский экран», що мала промовисту назву «Лист глядачам про вічне життя, про любов»¹⁹. У ній М. Блейман високо оцінив складність і своєрідність фільму С. Параджанова, який вимагає відкинути звичні уявлення про кінематограф, похвалив автентичність зображення культури гуцулів, його етнографічну точність навіть там, де працює режисерська вигадка. Він також був готовий прийняти те, що у фільмі важливішою є не так доля героїв, не так їхня психологія, як велика тема боротьби між життям і смертю, що вирішується окремо в кожному епізоді. Блейман приймав й авангардну побудову фільму, в якому оповідь не імітує безперервного потоку часу, а складається із закінчених епізодів, подібно до «Стачки» (1924) і «Панцерника Потьомкіна» (1925) Сергія Ейзенштейна, що був і є центральною постаттю першого кіноавангарду. Щоправда, М. Блейман також висловлює обережну критику: фільм для нього «видовищний» аж до настирності, він докоряє авторам за «небездоганність смаку» і вже відверто нищівно говорить про акторську роботу всіх, крім Тетяни Бестаєвої і Спартака Багашвілі, які єдині, на думку критика, не «позують в заданій зображальній композиції»²⁰.

¹⁶ Виктор Шкловский. *Тетива: О несходстве сходного*. Москва 1970, с. 157.

¹⁷ М. Блейман. Архаисты или новаторы? // *Искусство Кино* 7 (1970) 55-76.

¹⁸ Там само.

¹⁹ М. Блейман. Письмо зрителям о вечной жизни, о любви // *Советский экран* 13 (1965) 6-7.

²⁰ Там само.

Однак фільм С. Параджанова не залишився, всупереч очікуванням критика, єдиним і неповторним. Саме тому через п'ять років М. Блейман «діалектично» переглянув свою попередню позицію – тепер він уже говорить про «школу», справжнє презирливе ставлення до якої ємко характеризується у спогадах С. Параджанова: «М. Блейман жартує: Ви, Серьожа, створили в Україні школку!»²¹ Зменшувальна, але далеко не пестлива граматична форма є знаком того, що на зміну «відкритості незвичному» приходять догматичне нав'язування загальних норм. «Архаїзму» поетики «Тіней» протиставляється «сучасність». Це розпливчато-осіяєне слово з'являється зовсім не випадково, «сучасність» – одне з тих магічних слів влади, яке мало силу істини й норми, згодом навіть закріпленої спеціальною Постановою ЦК КПРС 1972 року «Про міри з подальшого розвитку радянської кінематографії», у якій партія дала прямиий наказ поглиблювати зв'язки з «сучасністю».

Однак подібні заклики почали надходити до авторів «Тіней» ще навіть до прем'єри фільму. У газеті «Радянська культура» 19 листопада 1964 року було опубліковано дружній шарж²² (художник Мар'ян Маловський) на трійцю авторів фільму, які зображені вдягненими в один великий кептар: режисер фільму в центрі, з рукавів кептаря виглядають: ліворуч – оператор Юрій Ілленко з ручною камерою, якого режисер тримає за талію, праворуч – художник фільму Георгій Якутович у гуцульському капелюсі (кресані), з люлькою і вишиванкою, режисер обіймає його за плече. Комізм шаржу полягає в тому, що С. Параджанов значно нижчий за обох своїх співавторів, однак, йому вдається тримати все разом, хоча насправді основну роль тут відіграє кептар, який, вочевидь, репрезентує силу народу. Під цим візуальним повідомленням розміщено поетичний жарт (автор Юрій Бобошко), який вказує напрям, у якому авторам треба рухатись далі. І орієнтиром тут є не що інше, як «сучасність»:

Забутих предків тіні нам
з екрана
Вони в цілому показали
непогано.
Бажаємо ж їм створювати
нині
Уже не предків,
і тим більш не тіні –

²¹ Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів / упоряд. Л. Брюховецька. Київ 2014, с. 267.

²² Ю. Бобошко, М. Масловський. Авторам фільму «Тіні забутих предків» // Радянська культура, 19 листопада 1964, с. 3.

Так само переконливо
 й любовно
 Сучасників портрети
 повнокровні.

Однак що саме розуміється під «сучасністю»? Адже це слово – суто операційне. І що таке «фільми про сучасність»? Радянські кінокритики й кінознавці серйозно обговорювали це питання і намагались давати визначення, які, однак, розпливались в абстракціях. Один із радянських авторів визначає «сучасний фільм» як твір, «в якому на рівні найвищих досягнень екранних засобів естетичної виразності поставлені – на будь-якому життєвому матеріалі – крупні, суспільно значущі проблеми, які хвилюють людей сьогодні»²³. Утім, коли доходило до більш прикладних оцінок, виявлялось, що «сучасність» передбачає досить конкретне поле ідеологічної боротьби. Щоб переконатись у цьому, повернімось до статті М. Блеймана «Архаїсти чи новатори?», точніше, до полеміки, яку вона спричинила.

В українському науковому обігу більш відома відповідь І. Дзюби, написана 1971 року, але опублікована лише через вісімнадцять років²⁴. Літературознавець, а також проникливий знавець та поціновувач кіно, І. Дзюба обрав тактикою захисту заперечення існування школи, проти якої виступив М. Блейман, мовляв, ніякої «школи» нема, існує лише ряд «дещо незвичних фільмів, створених в останні роки на різних студіях країни»²⁵. Подібна тактика використовується також і в менш відомому, хоча своєчасно опублікованому полемічному виступі авторства Анрі Вартанова²⁶. А. Вартанов протиставляє «сучасності» в кіно не «архаїзм», а те, що він називає «національною своєрідністю», тобто принципово реартикулює терміни дискусії і розкриває подвійне ідеологічне дно цього, здавалось б, невинного технічного терміна: «Існує відома традиція дивитись на кіно як на дітище промислового віку, – пише А. Вартанов, – яке, мовляв, менше, ніж інші види мистецтва, вкорінене в історію тієї чи іншої нації, менш за інші схильне виявляти естетичні якості і прикмети культури саме свого народу, яке більш, ніж будь-який інший вид мистецтва, схильне до художньої мови, що не позначена національною своєрідністю. Аналізуючи фільми за їхніми зовнішніми, технічними ознаками, не складно встановлювати особливості, притаманні тому чи іншому десятиліттю. Так, до

²³ Евгений Громов. *Всегда в поиске*. Москва 1971, с. 34.

²⁴ І. Дзюба. Відкриття чи закриття «школи»? // *Поетичне кіно: заборонена школа / упоряд. Л. Брюховецька*. Київ 2001, с. 209-228.

²⁵ Там само, с. 210.

²⁶ Анри Вартанов. Об одном критическом бумеранге // *Искусство кино* 11 (1971) 111–113.

речі, з'явилося у нашій критиці поняття „сучасного фільму”, причому „сучасність” розумілась суто зовнішньо, виключно за тим, які технічні засоби (широкий формат, колір, стереозвук тощо) і прийоми зйомок (неспішна оповідь-розслідування, поза студійні зйомки, просвітлена тональність зображення тощо) застосовували під час виробничо-творчого процесу. А твори кіномистецтва, зроблені не в рамках сучасного технічного стандарту, а в душі національних художніх традицій, часто виявлялись в очах таких критиків „несучасними”²⁷.

Безпосередньо це протиставлення стосувалося фільму узбецького режисера Ельєра Ішмухамедова «Закохані» (1969). Це другий його фільм після дебютної «Ніжності» (1966), якою на кінематографічну карту школи поетичного кіно було нанесено студію «Узбекфільм». М. Блейманові, як і багатьом іншим московським критикам, не сподобалось, як «осучаснив» Ішмухамедов свій наступний фільм²⁸. А. Вартанов вказує на суперечність, яка виникла внаслідок цього – режисер погнався за побажаннями критика і саме цим йому не догодив. Зрештою А. Вартанов прямо звинувачує М. Блеймана в національній упередженості, у нездатності бути відкритим до далеких, незнайомих культур, які не підпорядковуються стандартному образу «сучасності», виробленому в центрі.

Але тут виникає внутрішня суперечність у самого А. Вартанова, який визначає поетику виключно через «національну своєрідність». За його логікою, інтернаціональна школа поетичного кіно неможлива, бо «національно своєрідні» культури – як монади: не мають вікон, не перетинаються, між ними неможливо встановити діалогу. І це всупереч тому, що «поетичне кіно» існувало майже в усіх національних республіках Радянського Союзу, а сам його засновник переходив з однієї культури в іншу, завжди шукаючи її своєрідність, її відмінність. Як влучно висловився щодо С. Параджанова Леонід Алексійчук: «За той дійсний інтернаціоналізм і жерли його шовіністи»²⁹.

Расизм радянської владної еліти рідко висловлювався прямо, однак в історії українського кіно залишилися обурені слова завідувача відділу науки та культури ЦК КПУ Юрія Кондуфора, що «Тіні» – це фільм про папуасів³⁰. Мабуть, саме всупереч такому побутовому расизму радянської еліти, М. Блейман у «Листі глядачам» наголошував на емансипативному, антиколоніальному характері «етнографізму» «Тіней»: «Фільм допомагає

²⁷ Там само, с. 112.

²⁸ Там само.

²⁹ Леонід Алексійчук. Воїн у полі. Про Сергія Параджанова і його часи // *Поетичне кіно: заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ 2001, с. 261-267.

³⁰ Любомир Госейко. *Історія українського кінематографа*. Київ 2005, с. 188.

нам зрозуміти, – пише М. Блейман, – як і чому в Європі ХХ століття, у відносно цивілізованій Австро-Угорщині з її потужним державним апаратом, із великим досвідом національного примусу, з продуманою системою германізації, зберіг себе маленький народ, зберіг свою мову та мистецтво, звичаї та національний характер. Етнографи-расисти вважають такі явища курйозом і пояснюють їх несприйнятливістю „нижчих рас” до справжньої цивілізації. Це, звісно, просто злісна нісенітниця. Річ у тому, що маленький народ, який не має сил скинути гнобителів, бореться з ними в єдиний доступний йому спосіб – він дбайливо й наполегливо зберігає себе, відстоює кожну, нехай і малу, рису своєї національної своєрідності»³¹. Достатньо замінити у цьому пасажі Австро-Угорщину на Росію, а «германізацію» на «русифікацію», щоб зрозуміти справжні ставки в ідеологічній боротьбі довкола «сучасності».

Чия історія, або Відкриття сексуальної відмінності

Пишучи про «Тіні», автоматично починають з того, що фільм є історією Івана та Марічки, «карпатських Ромео і Джульєтти». Це сприймається як щось очевидне, безальтернативне, повторюється як проста констатація факту. Порівняння «Тіней» із шекспірівською трагедією одразу перетворилось на кліше, причому не лише радянської критики. Богдан Небеско наводить статтю «П'ятеро зі сходу» (1966) із впливового американського журналу «Film Quarterly», в якій уперше, згідно з автором, використовується шекспірівська алюзія щодо «Тіней»³². Говорячи про ліричну тему фільму, І. Дзюба вже 1971 року нарікав на це кліше: «Усі критики швидко і дружно звели її до мотиву «гуцульських Ромео і Джульєтти», по змозі надавши такій констатації характеру похвали (у якій наївне замилювання неминуче поєднується з наївною поблажливістю)»³³. Заради справедливості треба додати, що сам І. Дзюба використовував це порівняння у статті «День пошуку»³⁴, опублікованій 1965-го в журналі «Искусство кино» (оригінальна назва статті – «А тепер перелом справжній?»³⁵). Та й С. Параджанов не оминув можливості ним скористатись, хоча він вибуду-

³¹ М. Блейман. Письмо зрителям о вечной жизни, о любви // *Советский экран* 13 (1965) 6-7.

³² Bohdan Y. Nebesio. Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film // *Literature Film Quarterly* 22/ 1 (1994) 42-49.

³³ І. Дзюба. Відкриття чи закриття «школи»? // *Поетичне кіно: заборонена школа*, с. 215.

³⁴ І. Дзюба. День поиска // *Искусство кино* 5 (1965) 73-82.

³⁵ І. Дзюба. А на этот раз – перелом настоящий? // *З криниці літ*, т. 2. Київ 2006, с. 743-766.

вав цілий ряд – Ромео, Трістан, Ферхад³⁶. Утім, питання «Чия це історія?», «Кому вона належить?» можуть мати й інші відповіді.

Безперечно, мотив трагедії Шекспіра про кохання, задушене «тінями забутих предків», про силу родової ворожнечі, яка розділяє закоханих, присутній і у повісті М. Коцюбинського, й у фільмі С. Параджанова. Однак «Тіні» можна розглядати як історію тільки Івана, адже жінки у фільмі не мають самостійного буття, вони існують тільки тією мірою, якою співвідносяться із головним героєм, є проєкціями його внутрішнього світу. Ось як сам С. Параджанов характеризує основний мотив «Тіней»: «Ми хотіли зробити фільм про вільну людину, про Данко цієї землі (Коцюбинський дуже любив молодого Горького) – про серце, яке хоче вирватися, звільнитись від побуту, від дріб'язкових пристрастей і звичок, хоче визволити від них тіло і душу. Це поет, який втратив музу і приречений жити, не знаходячи розуміння і не розуміючи»³⁷. Як видно, у наративі про гуцульського Данко нема місця жінкам, зате є місце втраті, яка запускає принцип «не-ідентичного-з-собою».

З іншого боку, можна розглядати історію «Тіней», виокремивши, як центральний, мотив двох жінок, – тоді це буде історія Марічки й Палагни, хоча ці два образи можна інтерпретувати як розщеплення одного – образу Жінки з великої літери, тієї, яка, згідно з Лаканом, не існує, бо є лише чоловічою фантазією. І. Дзюба засвідчує, що С. Параджанов вказував на картину Тіціана «Любов земна і любов небесна» (бл. 1514) як на джерело цього мотиву³⁸. Роздвоєний образ жінки споріднює «Тіні» з американським *film noir*³⁹, однак, на відміну від останнього, фільм С. Параджанова підважує усталену ідентичність, впроваджуючи роботу «не-ідентичного-з-собою».

Попри те, а може, й завдяки тому, що в «Тінях» ідеться про чоловічу фантазію, у ньому, поряд із відкриттям національної відмінності, відбувається і відкриття відмінності сексуальної. Жінка перестає бути «недоконалим чоловіком», істотою, змодельованою за маскулініними мірками, якою вона поставала у класичному сталінському кіно. Подолання у «Тінях» табу на репрезентацію жіночої тілесності мало бути, за задумом авторів, значно більш радикальним: як показує перший варіант сценарію, який С. Параджанов написав разом з Іваном Чендеєм⁴⁰, автори прагнули

³⁶ Сергей Параджанов. Вечное движение // *Искусство кино* 1 (1966) 65.

³⁷ Там само, с. 64.

³⁸ І. Дзюба Відкриття чи закриття «школи»? // *Поетичне кіно: заборонена школа*, с. 215.

³⁹ Elizabeth Cowie. *Film Noir and Women* // *Shades of Noir* / ред. J. Corjес]. New York – London 1993, с. 121-165.

⁴⁰ Сергей Параджанов. *Злет, Трагедія, Вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади* / упоряд. Р. Корогодський. Київ 1994, с. 18-57.

експлікувати тему небажаної вагітності Марічки, яка в М. Коцюбинського лише намічена⁴¹. Вони ввели сцену магічного аборту: його здійснює мольфар Юра за допомогою тієї ж дерев'яної ляльки, яка наприкінці фільму використовується для заподіяння смерті Іванові⁴². Але найперша з численних комісій, що обговорювали фільм у процесі його здійснення, забракувала ці, як вона їх назвала, «антиестетичні деталі»⁴³.

Однак авторам вдалось подолати цензуру в іншому аспекті репрезентації сексуальної відмінності – вперше в радянському кіно після фільмів «Людина з кіноапаратом» (1929) Дзиги Вертова і «Земля» (1930) Олександра Довженка (обидва теж зняті в Києві), показавши оголене жіноче тіло. У «Землі» Довженка оголена жінка здійснює свій емансипативний танець люті у своєрідному генікеї, замкненому домашньому просторі. При цьому погляд на це приховане видовище – погляд камери-глядача комфортно присутній у формі відсутності, створюючи вуаеристську позицію і заохочуючи глядача ідентифікуватись із перверзивним задоволенням підглядання. Дзига Вертов, навпаки, вводить погляд у фільмічне поле, матеріалізує його, демонструючи роботу людини й кіноапарата. Його цікавить тільки робота (дозвілля – це лише фон для відтворення робочої атмосфери), тому він знімає оголене жіноче тіло за роботою (пологи) і повністю його десексуалізовує.

Яким би чином не обрамлялась оголеність у фільмах першого кіноавангарду, вона є радикальною позицією щодо владних взаємин у полі сексуальності. Ознаменувавши собою прихід другого кіноавангарду, фільм С. Параджанова повертає оголене тіло, вигнане з радянських екранів сталінським кодексом (щоправда, на відміну від його американського аналога, неписаним). І ось що цікаво: в «Тінях» відбувається немов діалектичне зняття підходів до оголеності у Довженка і Дзиги Вертова; вже на іншому рівні взаємодії присутні й сексуалізація жіночого тіла, і матеріалізація чоловічого погляду, які увінчуються появою третього елемента – жіночого погляду, завдяки якому жінка, хай і на коротку мить, перетворюється з пасивного об'єкта на активного суб'єкта.

Це перетворення відбувається наприкінці епізоду ворожіння Палагни, в якому вона роздягається прямо перед камерою і вирушає надвір, плавно похитуючи своїми пишними формами в ранкових сутінках. У певний

⁴¹ Михайло Коцюбинський. Тіні забутих предків // *Твори в семи томах*. Київ 1974, т. 3: *Оповідання, повісті (1908–1913)*, с. 187.

⁴² *Сергій Параджанов. Злет, Трагедія, Вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади*, с. 31–32.

⁴³ Роман Корогодський. «Рік життя біля джерела натхнення» // *Сергій Параджанов. Злет, Трагедія, Вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади*, с. 62.

момент невидимий, дематеріалізований погляд глядача, що слідкує за нею, матеріалізується в фільмічному персонажеві – мольфарові Юрі, ба навіть у його руці, що виступає субститутом жагучого погляду, погляду, який обмацує (при цьому акустичний простір фільму теж суб'єктивізується, передаючи важке дихання збудженого мольфара). Суб'єктивний погляд мольфара, знятий ручною камерою, «зшивається» із зворотним планом, у якому Палагна обертається і, розгнівано дивлячись у камеру, зневажливо запитує: «Що, не видів?». Цей зворотний погляд жінки, запитання, адресоване фільмічному персонажеві, звертається також і до глядача, принаймні до того, який впізнає себе в цьому окликові.

Отже, якщо у фільмі Довженка глядач комфортно присутній як безтілесне всевидяче око, у фільмі Дзиги Вертова – значно менш комфортно в метонімічній тілесності апарата, то у фільмі С. Параджанова погляд глядача матеріалізується у фільмічному персонажеві, розкриваючи діяльність механізмів лібідінальної інвестиції в роботі кінематографічного апарата. Це створює відчужувальний ефект і позбавляє глядача безпосередньої візуальної насолоди від повного, безроздільного володіння поглядом, безперешкодного й несвідомого впізнавання себе як його суб'єкта. Чоловічий погляд у «Тінях» зазнає прямої конфронтації з поглядом жіночим, який розбиває чари репрезентативної системи, вказуючи на пряме насильство, що вписане в неї і таким чином натуралізоване. Радикальна програма «Тіней» (естетична й політична) полягає в тому, що фільм не лише денатуралізує, робить видимими владні взаємини у полі сексуальності, а й підриває їх.

Втрата ідентичності: десуб'єктивація суб'єкта у звуковому й візуальному полі

Однак загалом у фільмі зберігається домінантний чоловічий погляд, навіть якщо він належить демаскулізованому персонажеві, з яким неможлива ідентифікація і який здійснює те, що було нечуваним в офіційній системі радянської репрезентації – гине не за Справу, а від любові. Про цей мотив втрати себе пише І. Дзюба: «Він розгортається у зусиллях Івана відокремити себе від загиблої Марічки, звільнитися від пам'яті про неї, що тягне до смерті, і ствердити себе як особистість і без неї життєздатну; він розв'язується в смерті Івана, який відчув, що з Марічкою втратив і себе самого, і світ»⁴⁴. Подібно бачив основний мотив «Тіней» і сам Параджанов: «Іванові не довелося загинути разом із коханою. Він залишається

⁴⁴ І. Дзюба. Відкриття чи закриття «школи»? // *Поетичне кіно: заборонена школа*, с. 215.

на землі – він навіть переживає плотську, низьку любов до іншої жінки. Але поезія, яка в ньому живе, не може змиритись із цим. Він хоче доброї, творчої пристрасті – тієї, яка осіняє людину подібно до натхнення, благодаті. Хочє близькості та єдності з коханою. Як Ромео, чи Трістан, чи Ферхад. І тому порятунок для Івана в смерті, в небутті. Тільки там, за гранню присутності, бачить він можливість злитись зі своєю любов'ю і музою. Схожий мотив народжується в багатьох народів, і в цій темі, звичайно ж, є інтернаціональне звучання»⁴⁵.

Щоб наголосити на мотиві втрати, С. Параджанов вводить чорно-білу новелу «Самотність», що має виключно кінематографічне існування – у повісті М. Коцюбинського в цьому місці оповіді – великий еліпсис, Іван зникає, а потім повертається. С. Параджанов навпаки, акцентує на переході в царство тіней, з якого Іван так ніколи повністю не звільняється. Ідентифікація з поразкою і втратою, фіксація на нестачі, що пов'язана з мотивом десуб'єктивації суб'єкта, йде у фільмі поряд із відмовою від конструювання особистості, ідентичності героя, головним інструментом якого служить мова. С. Параджанов відмовляється від психологічного використання мови, від того звичного зживання, яке здійснює кожний, хто говорить «я». Відмова від підпорядкування кіно літературі, яке було характерне для сталінського логоцентризму, перехід від вербальної мови саморефлексії, що виробляє сталу ідентичність, на візуально-акустичну мову образів є власною емансипацією кіно, яка відкриває його первинну поетичну основу, або, як висловився П'єр Паоло Пазоліні, його «оніричну, варварську, іррегулярну, агресивну, візіонерську якість»⁴⁶.

У «Тінях» мова не зникає зовсім, але набуває інших, ніж у «розмовному кіно», функцій: це не прозоре поле інтерсуб'єктивної рефлексивності, а темна звукова матерія, яка стає елементом того, що П. Пазоліні називав «записаною мовою реальності»⁴⁷, «відтворенням відмінних мов різних типів соціальних обставин»⁴⁸. Мова в «Тінях» перестає бути придатною для перекладу, її звучання є важливішим за смисл. С. Параджанов наполіг на тому, щоб залишити фільм без обов'язкового в радянському кіно дубляжу російською мовою. Хоча не можна заперечувати в цьому жесті й підривного антиколоніального послання, але здається, що мелос інтонацій

⁴⁵ С. Параджанов. Вечное движение // *Искусство кино* 1 (1966) 65.

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini. The 'Cinema of Poetry' // *Heretical empirism*. New Academia Publishing, LLC 2005, с. 178.

⁴⁷ P. P. Pasolini. The Written Language of Reality // *Heretical empirism*. New Academia Publishing, LLC 2005, с. 197-222.

⁴⁸ P. P. Pasolini. The "Cinema of Poetry" // *Heretical empirism*. New Academia Publishing, LLC 2005, с. 177.

карпатських горян цікавив Параджанова понад усе, і в їхніх піснях та ритуалах, і в повсякденній мові⁴⁹.

Чорно-біла новела «Самотність» побудована за принципом контрапункту зображення і звуку, які не поєднані за реалістичними конвенціями єдності місця, часу і дії. На екрані безмовний Іван, тоді як звукова доріжка складається із серії монологів або діалогів односельців, автентичних голосів гуцулів, що виконують функцію давньогрецького хору⁵⁰. Цей архаїчний хор наближається до того, що французький теоретик звуку в кіно Мішель Шіон називав голосом без тіла, акусметром,⁵¹ і співвідноситься обернено симетрично із тілом без голосу головного героя. Селяни говорять про Івана, демонструючи його відчуженість від самого себе, його «не-ідентичність-з-собою».

Використання голосів у новелі «Самотність» можна порівняти із модерністським прийомом внутрішнього монологу, вивернутого назовні. Маніфестом внутрішнього монологу в кіно став фільм Алена Рене «Хіросіма, моя любов» (1959). Цей прийом, який слід відрізнити від звичайного закадрового голосу, якраз був у моді в авторському радянському кіно того періоду, він використовувався, зокрема, у фільмах Григорія Козінцева «Гамлет» (1964), Марлена Хуциєва «Мені двадцять років» (1965) та Сергія Юткевича «Ленін в Польщі» (1965). Однак асинхронність мови й образу, символічного й уявного у згаданих фільмах не є такою радикальною, як у А. Рене, тому що образ і слово не є симетричними: внутрішній монолог головного героя є тим, що надає візуальному ряду зв'язності, зшиває його. Тобто, вербальна мова конструє цілісного суб'єкта: модерністський прийом використовується реалістично, відновлюючи логоцентризм у кіно.

У «Тінях», в новелі «Самотність», навпаки, модерністська фрагментованість образу і слова радикалізується, наголошуючи на втраті головним героєм його власної ідентичності. Мовчання Івана у візуальному полі артикульоване із голосами селян поза візуальним полем, демонструє його вихід з інтерсуб'єктивного простору виробництва значень та ідентичностей. Виступаючи персонажем історій інших людей, децентрований суб'єкт радикалізує переживання «не-ідентичного-з-собою».

⁴⁹ J. First. *Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s*, c. 136, 185-186; J. J. Gurga. *Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode*. University College London (UCL), September 2012. c. 121, 214-215 (www.ucl.ac.uk).

⁵⁰ James Steffen. *The Cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin UP 2013, c. 66.

⁵¹ Michel Chion. *Voice in Cinema*. Columbia University Press 1999, c. 18.

В епізоді похорону Марічки, що безпосередньо передує новелі «Самотність», принцип «не-ідентичного-з-собою» здійснюється у візуальному полі, на рівні роботи кінематографічного апарата, або того, що французький філософ Жан-Луї Бодрі назвав первинною кінематографічною ідентифікацією, ідентифікацією з поглядом⁵². У цьому епізоді те, що ми вважали суб'єктивним поглядом, десуб'єктивується – Іван буквально входить у кадр, який спершу подається як його бачення. Іван опиняється в іншому місці, суб'єкт фільму на рівні погляду втрачає ідентичність-з-собою. Важливо наголосити, що цей епізод знято суцільним шматком, одним планом, чи, точніше, план-епізодом. Саме відсутність монтажного шва створює ефект дисоціації – якби зміна погляду (від суб'єктивного до об'єктивного) здійснювалась через фігуру план/зворотний план, то вона б сприймалась як натуралізована кінематографічна умовність, тобто взагалі б не сприймалась, залишалася б поза увагою.

Розгляньмо докладніше цей план-епізод. Іван спускається від могили Марічки, що височіє самотнім хрестом серед лісу, і підводить на неї очі – на могилі Марічки з'являється гірська лань, привид Марічки, що символізує недосяжність об'єкта бажання, втрату, яку ніщо не здатне заповнити. Погляд Івана на Марічку-лань подається не через фігуру план/зворотний план, а єдиним, цілим, незшитим шматком. Ручна камера Ю. Ілленка матеріалізує траєкторію погляду, що створює дереалізуючий ефект, роблячи погляд експресивним, інтенсивним, насиченим емоціями, екзальтованим, на межі пароксизму. Якоїсь миті камера починає рвучко рухатись вперед і зупиняється, зачаївшись за кущем трави, який своїм візерунком розмиває зображення і створює гаптичний ефект. За конвенціями кіно й логікою первинної ідентифікації ми передбачаємо, що погляд камери ідентичний поглядові Івана, що це він, зачаївшись, підглядає за появою на могилі Марічки. Однак всупереч цій створеній фільмічними умовностями ідентичності Іван несподівано входить у поле видимого з верхнього правого краю кадру, опинившись зовсім не там, де ми його очікували знайти. Іван буквально входить із поля відсутнього в поле образу, поле уявного, десуб'єктивуючи суб'єктивний погляд, залишаючи нас із тривожним переживанням «не-ідентичного-з-собою».

Підсумовуючи, зазначимо, що децентрація суб'єкта здійснюється у «Тінях» на різних структурних рівнях, створюючи складну картину «не-ідентичного-з-собою». «Тіні» – це реалізація тенденції децентрації на рівні колективної ідентичності. Кінематографічне відкриття Гуцульщини в часи української відлиги стало пошуком альтернативної ідентичності, але

⁵² J.-L. Baudry. Ideological effects of the basic cinematographic apparatus // *Film: Theory and Criticism. Introductory Readings* / ред. L. Braudy, M. Cohen. New York – Oxford 1999, с. 364.

також альтернативи ідентичності як такої. На рівні кінематографічної мови можна говорити про відхід від «сучасності» і повернення у «Тінях» до архаїчного кіно, яке зауважив М. Блейман (але зробив з цього хибні висновки). Хоча не менш продуктивно було б порівнювати «Тіні» з архаїчними пластами людської психіки. На рівні історії, розказаної у фільмі, ідентичність теж поставлена під сумнів: герой втрачає себе із втратою своєї коханої. Жіноча лінія фільму пов'язана з емансипацією раніше табуйованих питань тілесності, сексуальної відмінності. Відмова від психологічного конструювання ідентичності наголошує на матеріальному звучанні мови на протигагу її смислоутворювальній функції, а розриви у візуальному полі демонструють втрату цілісної ідентичності героя. Принцип «не-ідентичного-з-собою» діє у фільмі від найбільш поверхового смислового рівня, його «етнографізму», аж до візуальної та акустичної організації суб'єкта.

Olha Briukhovetska

**“NOT-IDENTICAL-WITH-ITSELF”: DECENTERING OF SUBJECT IN FILM
“SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS”**

The article analyzes the work of the principle of “not-identical-with-itself” in the film “Shadows of Forgotten Ancestors” (directed by Sergey Parajanov, Dovzhenko Film Studios, 1965), the most outstanding work of postwar Ukrainian cinema. This film is considered not only as an alternative to Soviet identity, but as an alternative to identity as such, as a decentering of subject on the different levels – that of a history of reception of the film, inscribed in general ideological formations, which dominated in normative prescriptions of Soviet cinema of the period; the story told in the film, which presupposes multiple interpretation with a shifting center; as well as visual and acoustic organization of cinematic subject, which introduces “not-identical-with-itself” on the level of the work of a cinematic apparatus.

Keywords: “not-identical-with-itself”, decentering, “Shadows of Forgotten Ancestors”, Sergey Parajanov.