

Брюховецька О. В.

ЛЕДІ ЗНИКАЄ: ТРАВМАТИЧНА ПАМ'ЯТЬ КОЛЕКТИВУ У ФІЛЬМІ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

Яким чином проявляється травматична пам'ять про криваві події першої половини ХХ століття, яка не могла, але мусила бути проробленою в культурних текстах його другої половини? У фільмі «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, структуруючим принципом якого є оплакування смерті, мати Івана, головного героя, зникає з екранного простору без сліду, без похорону. У статті проаналізовано це зникнення як значуще, як символічний збій в екранній реальності, як симптом того, що Олександр Еткінд назвав «кривим горем», незавершеністю роботи скорботи за жертвами сталінізму. Мати Івана в екранних «Тінях» (на відміну від повісті Коцюбинського) постає як втілення травматичної пам'яті колективу, наближаючись до ліричного «Я» поеми «Реквієм» Анни Ахматової, але водночас цей екранний образ акумулює в собі чорну енергію ресентименту і родової ворожнечі. Складність материнського образу у фільмі Параджанова дає змогу винести на поверхню свідомості те, що перебуває у «несвідомому» цього культурного тексту, у його невисловленому підтексті: показане, але не сказане.

Ключові слова: травматична пам'ять колективу, «криве горе», жертви сталінізму, «несвідоме» культурного тексту, «Тіні забутих предків», Сергій Параджанов, Михайло Коцюбинський.

Постановка проблеми. У фільмі Альфреда Гічкока «Леді зникає» (Велика Британія, 1938) детективна історія розгортається довкола зникнення під час подорожі в потягу старшої жінки, місіс Фрой. Головна перешкода на шляху героїв, які намагаються знайти зниклу леді, полягає в тому, що ніхто, схоже, не просто не помітив цього зникнення, а й самої леді, так що їм постійно доводиться боротися за свою версію реальності і наполягати, що їхній досвід не був простим маренням чи галюцинацією, що леді таки існує (чи існувала), хоч від неї й не лишилось майже жодного сліду. Навряд чи цей передвоєнний політичний детектив великого майстра саспенсу, вільну екранізацію роману Етель Лінди Вайль «Колесо крутиться» (1936), можна вважати свідомою відповіддю на сталінський терор з його незчисленними зникненнями людей. Радше це цілком пряме звинувачення, адресоване європейським демократіям, які не хотіли помічати інший терористичний режим прямо в центрі самої Європи. Безсумнівним, однак, є те, що Гічкок любив робити у своїх фільмах різнопланові політичні алюзії, тому безслідне зникнення жертв за сталінізму не може не резонувати із сюжетом про зникнення леді, яке всі заперечують.

Виклад основного матеріалу. У фільмі Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (Україна, 1965) немає детективної історії, але є зникнення, причому глядачі і персонажі фільму поводяться

майже так, як усі ті скептичні пасажири потяга, з якими має справу молода пара: вони цього зникнення не помічають. І хоча навряд чи хтось заперечуватиме існування «леді», яка зникає в «Тінях», сам акт її безслідного зникнення з екранної реальності містить ту саму суміш банальності і загадковості, помітивши яку мимоволі опиняєшся в ролі детектива. Але щоб перейти до пошуків, слід зробити невеличкий відступ і розглянути структуруючий принцип фільму Параджанова.

Мета статті полягає в аналізі зникнення матері героя фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» з екранної реальності в модусі травматичної пам'яті колективу.

На відміну від повісті Михайла Коцюбинського, яка, як зазначив Богдан Рубчак, структурована трьома сходженнями головного героя в гори, сходженнями, які репрезентують його творчі піднесення (Rubchak 1981, p. 108), екранізація Параджанова структурована трьома похоронами: батька Івана, його коханої Марічки і самого Івана. Ця центральна тема передчасної загибелі і ритуалу поховання закладена в пролозі фільму, який свого часу шокував глядачів як рвучким рухом камери, що дивиться з «неможливої» точки зору – вершини підрубаної смереки, яка падає смертельною гільйотиною на людину, так і наляканим благанням маленького Іванка, зверненням до Олексі, старшого брата, мертве тіло якого, «перекреслене» косою рисою стовбура, розпластане на снігу:

«Пусти, братчику, пусти». Намагаючись вивільнитись із чіпкої руки мерця, що схопила його і не відпускає, маленький Іванко немов переживає свою подальшу долю як відчайдушне зусилля розімкнути лещата смерті і вирватись на свободу. Зіткнення хлопчика зі смертю, яка тримає його мертвою хваткою протягом усього фільму, стає своєрідною ініціацією. Якщо в повісті Коцюбинського ініціація головного героя відбувається через зустріч із гірським богом Паном (потойбічним у поцейбічному), то у фільмі Параджанова ініціація відбувається, навпаки, через болісно поцейбічний досвід потойбіччя: загибель старшого брата, яка стається на його (і наших) очах. Фільм, на відміну від повісті, не про те, як герой виходить у потойбіччя, а про те, як потойбічне не відпускає його тут, у цьому світі, про те, як мертво володіє живими. Перший кадр фільму (після прологу і титрів), хрест, який ставлять на могилі Олекси, задає правило екранних «Тіней»: кожна смерть має супроводжуватись похороном.

Важлива деталь цієї першої, матричної смерті, яка визначить подальше розгортання фільму: ми не бачимо сокири, яка підрубує смереку. Саме так, через цей перший із багатьох наступних еліпсисів ми зустрічаємо наскрізний образ фільму – стукіт невидимої сокири, втілення фатуму. «Це пастка смерті, що закривається, закон бартки, луна якої проходить петлею на фонограмі», – описує цей акустичний образ Любомир Госейко (Госейко 2005, с. 185). Але цей образ складніший, ніж символ смертельної загрози, що в моменти наближення горя нагадує про себе звуком присутньої у формі відсутності сокири. Сокира, втілюючи фатум, смертельні удари якого переслідують Іванове життя, є водночас звичайним предметом побуту. У синкретичності побутового і символічного, яка не розмежує, а, навпаки, робить єдиним подвійний характер цього образу, проявляється анімістично-матеріальне мислення Параджанова: не просто наділення життям того, що в розчаклованому світі модерності вважається неживим, а своєрідне зрівняння в статусі людини і речі. Це специфічно параджанівське мислення стає особливо очевидним, якщо згадати, як це свого часу влучно помітили Інна Соловйова і Віра Шитова, що режисер цілковито відмовляється від міфологічної складової повісті Коцюбинського, залишивши поза екранним простором той фольклорний пантеон язичницьких духів, яким населений гуцульський світ: «Параджанов байдужий до фантастики в чистому вигляді, до всіх цих козлоногих демонів пасовищ, що грають на флюярі, до цієї наївної фауни повір'їв. Карпати в Коцюбинського – гірський ланцюг, що немов змикається своїми

відрогами з говірливими, танцюючими горами Еллади, що кишать богами. На екрані нічого цього нема. Є ліс, є дім, є церква, така ж рублена і вискоблена, як домовиті стіни житла, як підлога в бані на дворі. Сироварня. Димна кошара, де пастухи варять куліш і сушать штани і сорочки. Кузня. Хлів. З небуття викликається просте» (тут і далі переклад наш. – О. Б.) (Соловьева, Шитова 1989, с. 86). Потойбіччя Параджанова іманентне матеріальному світові: він не показує якийсь інший, фантастичний світ, а очуднює цей, цілком чуттєвий і матеріальний.

У тому, наскільки фальшивою є екранна присутність міфічних, казкових істот, наскільки суперечить вона специфіці кінематографічної матерії, Параджанов міг переконатись на власному досвіді, працюючи (спільно з Яковом Базеляном) над своїм дебютним фільмом «Андрієш» (Україна, 1954). Достатньо згадати екранізацію «Лісової пісні» Віктора Івченка, яка вийшла на студії ім. О. Довженка у 1961 році, щоб зрозуміти, що Параджанов мав можливість освіжити свою пам'ять про те, що кінематограф не терпить заgrimованих під духів людей, і шукати інші способи матеріалізації нематеріального. Чого не помітили Соловйова і Шитова – це те, що Параджанов таки переніс одну міфічну істоту з повісті Коцюбинського на екран. Вибір цієї істоти не є випадковим, бо вона, будучи водночас і фантастичною, і побутовою, і невидимою, і видимою, і нематеріальною, і матеріальною, поєднує в собі два аспекти, які відображають суть параджанівського пластичного мислення. У дитячому епізоді фільму (новела «Іванко та й Марічка») ідилію близькості розриває стукіт і нелюдське завивання; цей звук вривається у світ малечі як нагадування про фатум, як моторошний поклик майбутньої втрати. «То Невидима Сокира», – каже Іванко Марічці, і вони схоплюються зі своєї схованки, тікаючи в сонячну радість. Цей епізод взято з повісті Коцюбинського майже без змін: «Вони обоє знали, що то бродить по лісі невидима сокира, гупа об дерева і хека з втомлених грудей. Ляк проганяв їх звідти в долину, де потік плив спокійніше. Вони робили собі курбало у потоці, глибоке місце, і, роздягшись, бовтались в нім, як двоє лісних звірят, що не знають, що таке сором. Сонце спочивало на їх ясній волоссі і било в очі, а льодова вода потоку щипала тіло» (Коцюбинський 1974, с. 185). Хоча голос невидимої сокири у фільмі, на відміну від повісті, це далеко не «хекання» і «гупання», а радше завивання, подібне до вітру, в яке переходить стукіт, перенесення у фільм цього епізоду створює глибше додаткове значення з іншої причини. На перший погляд, воно є (єдиним) порушенням того принципу матеріальної

поцейбічності, коли на екран «з небуття викликається просте», фізичне. Поява нефізичної істоти в екранному просторі, однак, має специфічний характер: вона з'являється як істота, в якій є лише голос, але немає тіла. Джей Джей Гурга, докторська дисертація якої зосереджена на звуковому світі «Тіней», зауважила, що Мішель Шіон відсилає до цієї акустичної появи в «Тінях», формулюючи визначення «акусматону», «звуку, який є уявним, або чиє джерело є невидиме» (Gurga 2012, р. 217). Розробляючи концепцію голосу в кіно, Шіон звертається до ідеї психоаналітика Дені Вас про зв'язок пуповини і голосу, що відсилає до первинного досвіду зародка в утробі, який чує материнський голос. Шіон поширює цю ідею на кінематографічний досвід: «...Голос може уявним чином взяти на себе роль пуповини, як живильний зв'язок, що не дає жодного шансу для автономії суб'єктові, який перебуває у пастці пуповинної мережі. Вочевидь коли голос чути окремо від тіла, тобто в регресивній ситуації, він найкращим чином відіграє цю роль» (Chion 1999, р. 63). Пізніше у фільмі материнську семантику сокири буде підкреслено, а її глухий стукіт постійно балансуватиме між досвідом зовнішнього і внутрішнього простору: його можна прочитати і як удари невидимої сокири, і як биття серця. З другого боку, сокира – це також звичайний побутовий і цілком фізичний предмет, яким рубають дерева, вбивають людей чи вимірюють тіло мертвих для домовини.

Пролог «Тіней» задає правило, якого фільм дотримується до кінця: кожна смерть супроводжується ритуалом. Чи це похорон батька Івана з прокльонами на адресу ворожого роду Гутенюків, які змішує з плачем його овдовіла мати; чи це провал ритуалу, який намагається відновити вже напівбожевільний від горя Іван, встановлюючи саморобний, неотесаний хрест на могилі потопленої Марічки (з усім комплексом асоціацій з похороном шекспірівської Офелії); чи це фінальна новела «Pietà», в якій (підкреслено) нещире оплакування Палагною загиблого Івана перетворюється на моторошні, майже бісівські ігри при мерці. Жодна значуща людина з фільму не йде в той світ без поховального ритуалу: старший брат Івана, його батько, його кохана і, зрештою, він сам. Але це правило діє за однієї умови – якщо фільм «знає» про смерть цієї людини. А якщо «не знає»?

У своїй розвідці про «криве горе», незакінчену роботу скорботи за жертвами сталінізму Олександр Еткінд описує кропіткою, майже детективне з'ясування обставин смерті Осипа Мандельштама в ГУЛАГу, якому присвятила себе його дружина. Надії Мандельштам постійно

снівся сон, у якому вона не могла поставити своєму чоловікові запитання, яке її мучило, «що з ним “там” роблять?» (Еткінд 2018, с. 25). Покров секретності щодо загибелі людей у руках терористичної держави, зазначає Еткінд, створював дивний парадокс: «немов ця загибель була водночас державною таємницею і неважливою деталлю, яку не варто згадувати» (Еткінд 2018, с. 72). Долаючи надзвичайні труднощі, дружині великого поета таки вдалося з'ясувати, що він помер «доходягою» (так називали в радянських таборах деградовану категорію людей, які повністю втратили рештки людського і мало чим відрізнялись від помийних ям і сміття, серед яких вони існували). Ця жахлива історія, викладена Надією Мандельштам у спогадах, немов від протилежного розкриває головну, на думку Еткінда, рису радянської скорботи: «невідомість, яка оточувала смерть тих, хто став жертвою режиму» (Еткінд 2018, с. 72), невідомість, яка робила скорботу незавершеною.

Фільм Параджанова став не лише першим, який зміг зобразити принаймні подобу табірної доходяги на радянському екрані (чорно-біла новела «Самотність»), але й залишився неперевершеним у неможливого наближенні до «голоного буття між життям і смертю», як Еткінд слідом за Джорджіо Агамбеном визначає цей тип існування, яке не піддається репрезентації. За нашаруваннями асоціацій, на перетині яких здійснюються культурні операції фільму, він досягає і цього дна, за межу якого не може вийти фотографічне відтворення реальності. Робота скорботи Івана у фільмі Параджанова заповнює еліпсис повісті, що описує її зовсім по-іншому. У Коцюбинського Іван просто зникає після смерті Марічки (про її похорон узагалі не згадано): «Великий жаль вхопив Івана за серце. Зразу його тягло скочити зі скелі у крутіж: “На, жери і мене!” Але потому шемлячий тусок погнав його в гори, далі од річки. Затуляв вуха, щоб не чути зрадливого шуму, що прийняв до себе останнє дихання його Марічки. Блукав по лісі, поміж камінням, в заламах, як ведмідь, що зализує рани, і навіть голод не міг його прогнати в село. Знаходив ожини, гогози, пив воду з потоків і тим живився. Потому щез. Люди гадали, що він загинув з великого жалю, а дівчата склали співанки про їхнє кохання та смерть, які розійшлися по горах. Шість літ не було чутки про нього, на сьомий раптом з'явився» (Коцюбинський 1974, с. 204). У фільмі все інакше: скорботу Івана за Марічкою зображено через фізичну працю, важку і виснажливу. Іван – обірваний, брудний – немов привид перебуває серед людей,

і водночас абсолютно відсутній, відокремлений від них своїм горем. В одному з кадрів новели з'являється сокира. Як дамоклів меч, вона нависає над головою Івана, хоч і замаскована під звичайний робочий інструмент: сокира ввіткнута у верхній контур рамки дверей ще не побудованої хати, в яку вписаний Іван. Усе в цій композиції є пластичним вираженням його безмовного і невимовного горя: і сокира, що застигла над його головою, готова злетіти вниз ударом гільйотини, і порожня рама дверей, яка відокремлює Івана від решти світу. (Прийом поліскрана, рамки в рамці, Параджанов починає використовувати в «Тінях» саме після того, як Іван дізнається про загибель Марічки, і його світ стає чорно-білим, втративши не лише кольори, а й цілісність.) Немов затиснутий у стіни труни, Іван з відсутнім поглядом грає на дрімбі, найбільш філософському з музичних інструментів.

На відміну від реального життя, в кіно, особливо реалістичному, зникнення другорядних персонажів є нормою: вони зникають легко і непомітно, так що про них забувають і екранна реальність, і глядачі. Здавалося б, у поетичному кіно, яке створює реальність, а не імітує її, відхилення від зв'язності оповіді не потребує нормалізації. Тут зникнення персонажів може бути частиною свідомого антиреалізму. Але тільки не тоді, коли реальність фільму зосереджена на роботі скорботи. У фільмі, який, відкриваючи непосильні безодні «кривого горя», робить похорони своїм центральним структуруючим принципом, зникнення без похорону стає хоч і непомітним (через інерцію реалістичних умовностей), але кричущим порушенням його внутрішньої логіки. Саме тому, коли Іванова мати (у виконанні Ніни Алісової) зникає з екранної реальності «Тіней», нормалізація цього зникнення не спрацьовує повністю. Мати Івана зникає без пояснення, без жодного сліду і, головне, без похоронів. Її просто викреслено зі «свідомого» фільму, а саме це викреслення стерто. Навряд чи така повна анігіляція екранної пам'яті про матір, яка у версії Параджанова перетворюється на втілення самої скорботної пам'яті, є незначущою у фільмі про неможливість повного забуття. Навряд чи стирання зникнення матері позбавлене сенсу у фільмі, в якому загинула кохана головного героя знову і знову повертається на екран. У «Тінях» смерть не є межею, за якою припиняється екранна присутність. І саме тому, що загинула Марічка не зникає, а й далі з'являється на екрані після своєї смерті, мати головного героя (не мертва і не жива) не просто зникає, немов перестає існувати, а саме більше не з'являється.

Роздумуючи над цим дивним зникненням, однак, ми можемо припустити, що воно є всього лиш непередбачуваним результатом осучаснення твору Коцюбинського, здійсненого Параджановим. На це осучаснення не так сюжету, як структури світу у фільмі, здається, ще ніхто не звернув уваги. В екранній версії «Тіней» кардинально змінено соціальну конфігурацію сім'ї головного героя. У повісті Коцюбинського зображена традиційна родина, велика сім'я, в якій мати дистанційована від дітей. Цій традиційній родині абсолютно чужа ідея турботливого материнства, як вона постає в сучасній нуклеарній сім'ї. Сильний емоційний зв'язок з дітьми, материнська любов і піклування, дитина як емоційна власність матері – усі ці оспівані і фетишизовані ознаки турботливої матері, які подаються як вічні і природні, є порівняно недавнім історичним продуктом. Мати в повісті Коцюбинського дуже далеко від такого модерного материнства, вона з'являється один раз, буквально на першій сторінці повісті, як щось абсолютно стороннє для життя й ідентичності Івана: «Іван все плакав, кричав по ночах, погано ріс і дивився на неньку таким глибоким, старече розумним зором, що мати в тривозі одвертала од нього очі. <...> Дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і невідоме нікому, або без причини кричить. Гачі на йому спадають, а воно стоїть серед хати, заплющило очі, роззявило рота і верещить. Тоді мати виймала люльку з зубів і, замахнувшись на нього, люто гукала:

– Іги на тебе! Ти, обміннику. Щез би у озеро та в тріски!..

І він щезав» (Коцюбинський 1974, с. 178).

Більше в повісті Коцюбинського мати не згадується, вона не є значущою постаттю і її зникнення зі світу оповіді сприймається як щось цілком природне.

Натомість у фільмі Параджанова перед нами постає сучасна турботлива мати і модерна нуклеарна сім'я, до того ж розладнана (втрата батька відображає долю багатьох радянських дітей повоєнного покоління, чий батьки не повернулися з таборів чи з війни). У цій нуклеарній сім'ї з'являється тісний, навіть задушливий емоційний зв'язок між матір'ю і дитиною: мати тримає Іванка дуже близько до себе. Цей зв'язок сприймається як справжнє материнство. Ось як пафосно (хоч зазвичай його стиль значно спокійніший) оспівано це материнство в рецензії Івана Дзюби: «І оте тихе благання старої Палійчучки: “Боже мій милосердний, сохрани мені хоч останню дитину, мого Іванка... Боже...” – говорить нам все про життя цієї багатостраждальної матері і про горе, що сталося. Важко було вкласти в ці прості слова

більше безнадійної любові й відчайдушної надії, ніж це зробила Н. Алісова. Її роль скупа і вражаюча. Ще одного разу, коли на обрядовому ігрищі маленький Іванко задивиться на кривляння юродивого, вона злякано кине́ться до нього, немов захищаючи від усіх злих сил: «Іванку! Іванку! Ходи сюди, дитино! Не треба дивитися. То скажений. Не треба дивитися...» – і в її лихоманковому, уривчастому голосі стільки всепоглинаючої тривоги і нестямно-ніжної відданості, що вже все передчувається: ні, не буде владна навіть її велика материнська любов над лихою долею, не вберегти їй останнього сина...» (Дзюба 2001, с. 24).

Ми бачимо, що в повісті і у фільмі постають два абсолютно протилежні образи материнства – традиційне і модерне. Можна було б пояснити безслідне зникнення матері Івана з екранної реальності саме цим зміщенням від традиційної до нуклеарної сім'ї, яке збільшило її роль у порівнянні з повістю, і зупинитись на тому, що стирання цього зникнення є всього лиш непередбачуваним наслідком осучаснення материнства. Але цікава деталь: у своєму наступному фільмі «Колір граната» (Вірменія, 1968) Параджанов, свідомо чи ні, немов компенсував відсутній похорон матері в «Тінях», включивши тривалу сцену урочистої і всенародної траурної процесії з труною матері. Як зазначає Джеймс Стеффен, материнство в цьому фільмі Параджанова постає в потрійній іпостасі: особисте, колективне і божественне (Steffen 2013, р. 142), і саме колективне материнство передано через похорон, через оплакування матері синами і доньками, які і є народом. Як ми побачимо нижче, мати у «Тінях» частково переходить від індивідуальної до колективної іпостасі, перетворюючись на втілення травматичної пам'яті свого (на)роду.

Слід підкреслити, що у фільмі Параджанова мати є не просто втіленням ніжно-задушливої турботи, вона також втілює те родове тяжіння, той тиск тіней забутих предків, який у повісті Коцюбинського залишається туманним, невідзначеним тлом. Мати у фільмі персоналізує травматичну пам'ять знищеного роду, тоді як Іван, навпаки, втілює пам'ять іншого гатунку, не родову, а індивідуальну, яка йде всупереч родовому закону кривавої помсти. Пам'ять Івана, який забув про вбивство свого батька, але запам'ятав зустріч із Марічкою, посміла звільнитись від чорної енергії колективної ненависті, змінила ворожнечу на любов. Ресентиментний характер материнської пам'яті стає очевидним із ходом першої половини фільму, протягом якої материнство набуває все більш зловісних форм. Якщо на початку фільму, коли мати злякано

пригортає до себе Іванка, цей жест ще можна прочитати як материнську турботу (як це зробив Іван Дзюба), то в епізоді прощання з матір'ю, який передує відходу Івана на полонину, – це вже чорна мати, яка своїми прокльонами душить його і руйнує його життя. Вона проклинає рід Гутенюків, тим самим, якщо вірити в магічну силу слова, заряджену темною енергією ненависті, непрямо спричиняючись до загибелі коханої Івана. Перед своїм остаточним зникненням це вже чорна мати, втілення травматичної родової пам'яті, що стає чистим ресентиментом.

Остання поява матері у фільмі Параджанова відбувається в епізоді прощання з Іваном, який йде на полонину: у воротах свого занепаłego родового обійстя Іван просить материнського благословення. Після цього камера не слідує за Іваном, а залишається з матір'ю, яка повертається у двір і сідає біля хати. Вона поминає своїх мертвих дітей, перераховуючи довгий список імен вимерлого роду, і промовляє (майже повністю) «Отче наш» – нечувана зухвалість на радянському екрані. Здійснюючи свій ритуал скорботи за загиблими, мати в «Тінях» пригортає до грудей сокиру, яку, прощаючись, вручає їй Іван. Те, що тут відбується розрив, втрата цілісності і внутрішньої зв'язності екранної реальності, символічний збій у «свідомому» фільму, можна побачити через неспідовність, яка виникає в наступному кадрі: Іван, який щойно віддав сокиру матері, прямує на полонину, перекинувши за плече сокиру (хоч перед цим нам показано лише те, як він цю сокиру віддає). Сокира перекинута через плече Івана, на неї підвішений вузлик із пожитками; це вже не символ горя і смертельного фатуму, а звичайний побутовий предмет. У цій точці відбувається немов роздвоєння на сокиру-символ і сокиру-предмет. Або, якщо спробувати висловити цей дивний анаморфічний ефект по-іншому, символічне немов матеріалізується в материнському горі, створюючи симптоматичне подвоєння, травматичний розрив реальності. Це подвоєння сокири, порушення вимог елементарної наративної зв'язності і відверта неспідовність візуального ряду – єдиний слід зникнення матері з фільмічного простору, який можна прочитати лише у зворотному напрямку, подібно до ретроактивного характеру дії самої травми, на якому наголошував Зигмунд Фройд.

Сцена останньої появи матері в «Тінях» є своєрідним кінематографічним аналогом поеми «Реквієм» Анни Ахматової, поеми, яка втілює в собі непророблену скорботу за жертвами сталінського режиму. Ахматова написала основний корпус поеми протягом другої половини

1930-х років, але не записувала її на папері, довіряючи ці пекучі рядки «кривого горя» лише пам'яті. Пік кампанії десталінізації припав на кінець 1961-го – початок 1962-го років і ознаменувався такими подіями, як винос (під покровом ночі) тіла Сталіна з Мавзолею, публікація в газеті «Правда» вірша Євгенія Євтушенка «Спадкоємці Сталіна» і вихід у журналі «Новий мір» повісті Олександра Солженіцина «Один день Івана Денисовича». Саме в цей період «великої ілюзії» відлиги з'явився перший машинописний варіант поеми «Реквієм». На початку 1963-го «Реквієм» був відхилений «Новим міром» для друку, а наприкінці цього року переправлений через кордон рукопис був опублікований у Мюнхені. На цей час уже тисячі копій поеми циркулювали у самвидаві (Василевская 2014, с. 68–70). Назва поеми, в оригіналі написана латиницею, взята з першого рядка католицької поминальної молитви: «Requiem aeternam dona eis, Domine». Чи випадково остання глава екранних «Тіней» теж має назву латиницею: «Pietà»? Назва цієї останньої новели у фільмі виконана іншим шрифтом, ніж решта титрів: не грубими, експресіоністичними червоними літерами, а видовженими, виведеними тонкою білою лінією, яку, немов догораючий вогник свічки, ось-ось поглине п'ятьма. Можна звести ці два тексти у спільній точці травматичної, або навіть травмованої, пам'яті: непроробленої роботи скорботи, «кривого горя». Як і в поемі «Реквієм» Ахматової, воно постає через негативне: розрив, відсутність, неможливість.

Надмірність і неосязність цієї роботи неможливо передати позитивним змістом, а лише через негативну роботу збою, яка відкриває можливість репрезентації відсутності: смерть без похорону, без символічного упокоєння.

Висновки. Розрив, спричинений безслідним зникненням матері головного героя в екранних «Тінях», є надто дивним, щоб сприймати його лише як непередбачуваний наслідок осучаснення інтерпретації материнства у фільмі Параджанова, випадковість чи банальний недогляд. Відомо, що Параджанов не мислив лінійно, його не цікавило створення несуперечливого наративного простору, йому було чуже те, що Фрейд стосовно сновидінь назвав вторинною обробкою, операцією свідомості, яка раціоналізує і впорядковує матеріал сновидіння, додаючи йому позірної зв'язності. Поділ на новели тому і був зроблений у «Тінях» на етапі монтажу, що без нього фільм видавався надто незв'язним, він ніяк не хотів вибудовуватись в одну лінію. Можливо, у цій ситуації точніше говорити не так про режисерське «упущення», як про те, що у стосунках із фільмичним матеріалом Параджанов не завжди був у ролі творця, деміурга. Можливо, ми маємо справу із ситуацією, коли фільмична матерія стає автономною і починає говорити те, що автор лише невиразно схоплює. Інакше кажучи, зникнення матері з екранної реальності може бути тим моментом, коли фільмична матерія несе на собі рубці травматичної пам'яті колективу, яка проривається на екран, незалежно від того, чи вкладав Параджанов у це якийсь смисл, чи ні.

Список використаної літератури

- Василевская О. Ахматова А. А. Реквием. *Тамиздат: 100 избранных книг* / сост. Сеславинский М. В. Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2014. С. 67–75.
- Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ : КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
- Дзюба І. День пошуку. *Поетичне кіно: Заборонена школа* / ред. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, ред. журн. «Кіно-Театр», 2001. С. 21–26.
- Коцюбинський М. Тіні забутих предків. *Твори в семи томах*. Т. 3. Київ : Наук. думка, 1974. С. 178–238.
- Соловьева И., Шитова В. Накопление устойчивости. *Искусство кино*. 1989. № 11. С. 83–91.
- Эт kind А. Кривое горе: память о непогребенных. Москва : НЛО, 2018. 324 с.

- Chion M. *The Voice in Cinema* / ed. and transl. by Claudia Gorbman. New York : Columbia University Press, 1999. 183 p.
- Gurga J. J. *Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode*. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University College London (UCL). September 2012. 342 p.
- Rubchak B. The music of Satan and the bedeviled world: an essay on Mykhailo Kotsiubynsky. *Mykhailo Kotsiubynsky. Shadows of Forgotten Ancestors*. Littelton : Ukrainian Academi Press, 1981. P. 77–121.
- Steffen J. *The Cinema of Sergei Parajanov*. Madison, London : University of Wisconsin Press, 2013. 306 p.

References

- Chion, M. 1999. *The Voice in Cinema*, ed. and trans. by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Dziuba, I. 2001. Den Poshuku [Search Day]. In *Poetychne Kino: Zaboronena Shkola* [The Poetic Cinema: The Prohibited School], ed. by L. Briukhovetska, 21–6. Kyiv: ArtEk, editorial office of journal Kino-Teatr [in Ukrainian].
- Et kind, A. 2018. *Krivoie Gore: Pamyat' o Nepogrebennykh* [Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of Unburied]. Moscow: NLO [in Russian].
- Gurga, J. J. 2012. “Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode.” A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University College London (UCL).
- Hoseiko, L. 2005. *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinema. 1896–1995]. Kyiv: KINO-KOLO [in Ukrainian].
- Kotsiubynsky, M. 1974. Tini Zabutykh Predkiv [Shadows of Forgotten Ancestors]. In *Tvory v Semy Tomakh 3* [The Works: In Seven

- Volumes, Vol. 3], 178–238. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Rubchak, B. 1981. The music of Satan and the bedeviled world: an essay on Mykhailo Kotsiubynsky. In *Mykhailo Kotsiubynsky. Shadows of Forgotten Ancestors*, 77–121. Littelton: Ukrainian Academi Press.
- Solov'eva, I., and Shitova, V. 1989. "Nakoplenie Ustoichivosti." *Iskusstvo Kino* 11:83–91 [in Russian].
- Steffen, J. 2013. *The Cinema of Sergei Parajanov*. Madison, London: University of Wisconsin Press.
- Vasilevskaya, O., 2014. Akhmatova A. A. Requiem. In *Tamizdat: 100 Izbrannykh Knig*, comp. Seslavinskiy M. V., 67–75. Moscow: OLMA Media Group [in Russian].

Olha Briukhovetska

THE LADY VANISHES: COLLECTIVE TRAUMATIC MEMORY IN THE FILM *SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS*

How does traumatic memory of bloody events of the first half of the 20th century, which had to but could not be worked through in the cultural texts of its second half, makes its appearance? The mother of the main character of the film *Shadows of Forgotten Ancestors* by Serhiy Parajanov disappears without a trace, and without a funeral, despite the structuring rule of the film, which makes the mourning of its numerous deaths obligatory. The article analyzes this disappearance as significant. It is seen as a symbolic failure of the screen reality; as a symptom of what Aleksandr Etkind refers to as a “warped mourning,” an unfinished work of mourning for the victims of Stalinism. It is shown that the main character’s mother in the screen version of *Shadows* (unlike in Kotsiubynsky’s novel) becomes an embodiment of the collective traumatic memory; in this respect she merges with the lyric person of Anna Akhmatova’s *Requiem* on the intertextual level. Yet, despite this association, the mother in Parajanov’s film accumulates the dark energy of resentment and ancestral feud, which is present in Kotsiubynsky’s novel as an impersonal mythic background. The role of mother has changed from novel to film not only in terms of the quantity of her presence but also in terms of the quality of her relation with her son and her overall family. A secondary character, who makes only one appearance in the novel, she represents the distant relation of a traditional family; on the contrary, the mother in Parajanov’s film turns out to be a very significant figure, who holds her son very tightly through the first half of the film, as it is more typical for the modern nuclear family. Parallel to this transformation, the article follows the transformation of an object-symbol of invisible exe, the voice of which could be heard throughout the film. The invisible exe is what Michel Chion refers to as “acousmaton,” a character with the voice but without a visible body. This complex object-symbol, the only mythical entity that was taken by Parajanov from Kotsiubynsky’s novel densely populated by natural spirits, finds its body (not as an ordinary object, but as an incarnation of the doom) in the episode of the last appearance of the mother. This episode reveals the aberrant presence of this object-symbol, which marks erasure of the mother from the screen reality. Unraveling the intertwining texture of the meanings of these characters that emerge in the film as opposed to the source novel one can see the working of the collective traumatic memory both on the conscious level of this cultural text as well as in the gaps and ruptures that appear in it. Analysis of the complexity of maternal image in Parajanov’s film helps to unpack the “unconscious” of this cultural text, its nonverbalized visual subtext: what is shown, but not told. As in Alfred Hitchcock’s spy film *The Lady Vanishes* the disappearance of an older woman reveals a dense ring of silence that blocks the work of memory.

Keywords: collective traumatic memory, “warped mourning,” victims of Stalinism, “unconscious” of cultural text, *Shadows of Forgotten Ancestors*, Serhiy Parajanov, Mykhailo Kotsiubynsky.

Матеріал надійшов 27.04.2019