

Таким образом, воспринимая отдельные элементы коллажа, их автономную значимость, можно предположить, как складывается общий смысл главной темы: библейская метафора о жертве Христа, тема, которая объединяет в общую серию коллаж с рыбами А.Варази. Варази был одним из первых нонконформистов в Грузии, в работах которого текст связан с визуализацией, текст становится изображением, образует свою пространственную среду. Приведенный анализ серии «Рыбы» еще раз убеждает, что коллажи Варази с рыбой явно выражают библейскую тематику, хотя, как и вообще в коллажах, все эти коллажи сохраняют открытость для дальнейшей интерпретации. В период за погоней за новизной на Западе, когда художнику предлагалось завоевать будущее, Варази оставался в концепции вечности, о чем бы ни говорили со зрителем его коллажи, они воспринимаются во временном универсуме.

Литература:

Бондарева ... 2002: Бондарева Е., Гуляк А. Числовая символика мифа. Киев. 2002

Варадзишвили ... 2011: Варадзишвили Ж., Менабде С. *Бык как архетипическая мифологема богатства*. Congreso International, Granada: 2011.

Шейнина 2007: Шейнина.Е. *Я Энциклопедия символов*. Москва: 2007.

Nataliia Nikoriak

Ukraine, Chernivtsi

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

The Duality of the World as an Artistic Premonition of History: the Film by Y. Illienko and S. Parajanov „Swan Lake. The Zone“ (1990)

The historical events of the late 80-s and early 90-s of the XX century have provoked the emergence of a few masterpieces that have simultaneously become both a “verdict” and a “prophecy” for the existing system. A good example of this phenomenon is the film by Yuriy Illienko “Swan Lake. The Zone”, produced on the basis of “oral narrations” and

short stories by Sergey Parajanov about the years he spent in imprisonment. This movie may be regarded as a forerunner of the Communist regime collapse.

Key words: Yuriy Illienko, Sergey Parajanov, “Swan Lake. The Zone”, Duality.

Наталія Никоряк

Україна, Чернівці

Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича

**Двоємиріє як художественне предчуття історії:
фільм Ю. Ільєнко і С. Параджанова «Лебедіне озеро. Зона»
(1990)**

Кризисные периоды исторического развития в художественном дискурсе обычно порождают монументальные явления. Так, исторические обстоятельства, сложившиеся к концу 80-х – началу 90-х гг. XX в., когда «заколебались» опоры «великой и нерушимой» советской империи, когда «кирпичи» коммунистической системы, утратив предыдущую прочность, стали покрываться трещинами, когда пришло время начинать говорить правду, какой бы горькой и страшной она ни была, – в искусстве в целом все это спровоцировало появление ряда произведений, явившихся одновременно и «пророчеством», и «приговором» тоталитаризму.

В частности, среди знаковых фильмов украинских режиссеров этого переломного периода с ярко выраженным «обличительным взглядом на историю СССР» следует назвать «Распад» М. Беликова, «Голод-33» А. Янчука, «Венчание со смертью» М. Мащенко, «Из жития Остапа Вишни» Я. Ланчака, трилогия «Танго смерти», «Долой стыд!», «Вальдшнепы» А. Муратова и, наконец, «Лебединое озеро. Зона» Ю. Ильенко (см.: Брюховецька 2003: 67). Именно последний из них в решающий момент истории станет реальным предвестником краха коммунистического режима. Как акцентировал один из авторитетнейших историков украинского кинематографа Л. Госейко, «снятая на грани сатиры и аллегории картина «Лебединое озеро.

Зона» является пророческим произведением о крахе коммунизма: доведенный до максимума концлагерный кошмар, последнее некачественное обмазывание скульптуры перестройкой, искупление советского рода через самоубийство ээка. <...> Ильенко ставит картину, считая недопустимым не сделать этого в решающий момент истории» (Госейко 2005: 368). Следует подчеркнуть, что хотя фильм напрямую не связан с одноименным названием известного балета П. Чайковского, однако и этот факт стал пророческим: именно балет «Лебединое озеро» Большого театра показывали по телевидению в кризисные моменты истории советской системы, когда умирали выдающиеся персоны режима и его же показывали 19 августа 1991 г., когда происходил т.н. августовский путч, и ставший предвестником распада СССР.

Киолента режиссера Юрия Ильенко (1936-2010) «Лебединое озеро. Зона» (1990) на Каннском кинофестивале в 1990-х годах была удостоена премии ФИПРЕССИ и премии молодых кинокритиков, а на кинофестивале «Кинотавр» (1990) фильм отметили призом за лучшую операторскую работу. Кинодистопия Ю. Ильенко была создана на основе «устных рассказов» и новелл Сергея Параджанова о годах его пребывания в тюрьме. Сотрудничество этих двух выдающихся художников порождало и раньше знаковые явления в киноискусстве, вспомним «Тени забытых предков» (1964). Однако позже судьба развела их на долгие годы, в первую очередь, из-за заключения С. Параджанова, а затем его вынужденную эмиграцию из Украины. В 1988 г. кинематографисты, наконец, встретились в Тбилиси: Ю. Ильенко приехал «проведать Параджанова», который на тот момент из опальных перешел в «фавориты» (см.: Брюховецька 2003: 69). Тогда и возникла идея передать ужасающие истории о пребывании в тюрьме языком кино: «Годы в заключении, невероятное моральное унижение художника, физические страдания, которые он испытал, складывались в картину жуткую и обличительную, они стали обвинением системе» (Брюховецька 2003: 69). Одновременно это стало и обвинением стране, где «страшная тоталитарная сила «дробила» интеллигенцию, превращая одних в доносчиков, других в пьяниц, третьих в конформистов» (Борев 2002: 410). Для документального фиксирования страшных преступлений системы

Ю. Ильенко поэтому и поедет снимать фильм именно в Перевальскую колонию близ г. Комунарска на Донбассе, где в свое время отбывал заключение С. Параджанов.

Позже режиссер в статье под красноречивым названием «Сергей Параджанов был гениальным мистификатором» напишет об этой знаковой встрече: *«Сергей мне все время рассказывал о тюремных годах, повторяя: «Я тебе это дарю». Он все дарил: ковры, хлеб, вино, драгоценности... До меня со временем дошло, что значит это «Я тебе дарю». Когда я попал в зону, где он отсидел, то понял, что он даже как режиссер не мог туда вернуться»* (Ильенко 1999). Пять лет строгого режима, запрет снимать фильмы после освобождения наложили свой отпечаток на мироощущение и миропонимание автора. С. Параджанов бросил вызов системе и жестоко поплатился за это: он был *«официальным государственным гомосексуалистом», который «поблагодарил» советское правительство за то, что оно «вполне нечаянно одарило (его) бессмертностью», приговорив к худшему тюремному лагерю на Украине со строгим каторжным режимом работы (Женін 1989: 51). Заключение режиссера стало настоящей трагедией не только для него, но и для всех, кто знал и работал с «сумасшедшим гением».*

Картину своей тюремной «жизни» С. Параджанов изображал достаточно подробно: *«Меня уpekли в наиболее страшные патологические зоны, надеясь на мою гибель. Более мягкий человек вполне вероятно мог бы там погибнуть. И только из-за моего сообразительного характера и хитрого ума мне удалось выжить. Я стал мусорщиком. В тюрьме поют песню о воре, который никогда не пойдет на то, чтобы стирать белье. Но именно это я и делал. Я рисовал игральные карты в персидском стиле для воров и обменивал их на пачки чая. Я нарисовал образ Христа на ткани, которой они покрыли труп. Я многое сделал для тех тюремных «птичек», и они уважали меня»* (Женін 1989: 54). Заметим, именно метафора тюремной пташки и станет сквозной в фильме «Лебединое озеро. Зона».

Тюремные условия, отмечал С. Параджанов, были в определенной степени сносные, но атмосфера была гнетущая, *«голода не было, и в баню пускали круглосуточно, но получать передачи позволялось лишь после отбытия половины срока. Со мной отбывали наказа-*

ние преимущественно воры и преступники-рецидивисты. Я был единственный с образованием. Политических заключенных там не держали. Условия были очень жестоки. Протестуя, люди вешались и резали себе вены» (Женін 1989: 54). Однако, вопреки всем этим нечеловеческим испытаниям, режиссер считал, что «те потерянные годы были лучшими годами (его) жизни, потому что (он) мог наблюдать широкую панораму патологии и рецидивизма»; «то был великий соблазн для художника. Я вернулся с шестью сценариями о тюремной жизни. Страсти там переливаются через край. Но никого из членов советского правительства не заинтересовало то, что я написал» (Женін 1989: 54-55).

Парадоксальная двойственность данной ситуации становится очевидной не только для С. Параджанова: «Я имею 800 рисунков и художественных изделий, погрызенных крысами, которые я вывез из заключения. Я вернулся оттуда миллионером. Так что я благодарен советскому правительству за открытие для меня удивительного и захватывающего мира. Я попал в зону абсолютно официально как гомосексуалист, и там мне грозила опасность от толпы преступников, которые ждали гомосексуалистов. Но я счастливо пережил эту трагедию. Более того, я стал якобы священником зоны. Я начал закрывать глаза трупам и запираю мертвые челюсти. Я взялся лечить людей, выслушивая их жизненные истории, и вернулся оттуда великим человеком. И я благодарен за то, что жизнь никогда не делала меня частью номенклатуры. Я также благодарен, что жизнь лишила меня некоторых привилегий» (Женін 1989: 55). Одновременно, в связи с фильмом Ю. Ильенко, режиссер гневно резюмирует: «Вы думаете, мы уже не имеем Варлаамов? Даже если Михаил Сергеевич (Горбачев) творит чудеса, все равно система и дальше будет работать по инерции. Раскаianie, возможно, очень хороший дилетантский этюд, но тюрьма, изоляция, преследования, ссылки и недоверие в действительности в сто раз хуже, чем это показано в фильме. Люди хотят видеть природу в неприкрашенном, голом виде, а не те аллегории с глупыми образами, будто режиссер был сам Феллини. Пришло время делать фильмы-извинения перед людьми за жестокости, которые проводила система – рентгеновские фильмы, проникающие вглубь. Проблема в том, что трагедия недоверия,

трагедия преследований, трагедия унижений, от которой страдали люди в Советском Союзе, – это жесточайшая трагедия, которую когда-либо пережило человечество – от первобытных времен до XX столетия. Советский Союз создал не только огромные строительные проекты и демонстрации на Красной площади. Он также создал удивительный режим, который уничтожает личность, и я также стал его жертвой» (Женін 1989: 56).

Именно о жертвенности и уничтожении системой в человеке человека и рассказывает фильм «Лебединое озеро. Зона». Как ключевая парадигма тоталитарной страны зона становится местом, из которого стремится сбежать и сам С. Параджанов, и герой его сценария: *«В тумане над освещенным лагерем осенью кричали всю ночь заблудшие гуси. Они сели на освещенное ограждение, и их ловили голые осужденные, их хоронили, их отбирали прапорщички цвета хаки. Утром ветер шевелил серые пушинки. Шел дождь. Моросил. Осталось 998 дней ... // Вот он и родился только, один из той сотни незаписанных сценариев. Затем гуси превратятся в лебедей, потом сценарий станет фильмом «Лебединое озеро. Зона» (см.: Илленко 1990).* Ю. Ильенко отмечал, что этот последний сценарий С. Параджанова явился *«метафорой его жизни, историей о человеке, который вырвался. Убежал из зоны»* (Илленко 1990). Метафоричность этого образа побуждает зрителя к переосмыслению категорий «тюрьма↔свобода» как специфической формуле двоемирия, где т.н. свобода является настоящей тюрьмой и, наоборот, тюрьма предстает зоной «временной свободы» от уже осуществившихся доносов, преследований, гонений и тотального страха перед режимом. И это достигают авторы с первых кадров киноленты, где перед зрителем в сцене побега заключенного возникают просто «впечатляющие пейзажи» истерзанной природы: куда ни глянь – везде терриконы и потоки грязных вод, побуждающие задуматься: мы действительно видим земной пейзаж, или, возможно, это внеземные картины.

Комментируя первые кадры фильма, исследователи подчеркивают, что здесь *«окружающая среда – это аномалия, сгусток неволи как онтологической черты этого общества, этой земли, где мы видим мрачные терриконы, землю, грязную от сточных вод»* (Брюховецька 2003: 71). Безусловно, эти первые кадры глубоко

символичны, чем объясняется довольно длительное во времени сосредоточения внимания зрителя на них. Поскольку они скорее напоминают настоящий ад с обожженной землей, с дымящимися кроваво-коричневыми реками, каким являлась настоящая жизнь в тоталитарной системе. Эти кадры откровенно диссонируют с ключевым тезисом советской эпохи о «создании рая на Земле». Именно человек, равняющийся к самому Творцу, в своей гордыне, в вере в собственное всемогущество экспериментируя над природой и обществом, собственными руками сотворил не «рай», а настоящий «ад».

Мужская фигура, одетая в белые одежды, разительно контрастирует с черно-серой землей, которая оставляет грязные следы на теле и одежде. Такая монохромность цвета не только привлекает внимание реципиента, усиливая его восприятие, но и несет глубокую металогическую нагрузку, апеллирует к обобщению, подчеркнутой реалистичности, даже документальности. Дыхание бегущего тяжелое, прерывистое. Мы его слышим очень близко, хотя сам заключенный, как муравей – очень далеко, то поднимается, то опускается на терриконах, удаляясь все дальше от своей «неволи» (Лебедина озеро... 1990). Однако поначалу реципиент не догадывается, от чего и куда бежит этот человек. Благодаря мастерски выписанному визуально-звуковому ряду, зритель может не только наблюдать, но даже физически чувствовать преодолеваемый тяжелый путь.

После апокалипсических картин природы, реципиент в итоге может идентифицировать четкий хронотоп изображаемого, поскольку в кадре появляется огромный жестяной монумент *серпа и молота*, стоящий вдоль дороги. Этот монумент приобретает глубоко символическое значение, олицетворяя страну под названием Советский Союз: «*В тесном оболочке серпа и молота вынуждены были жить все, кто родился в этой стране. Если же кто-то хотел выбраться из этой оболочки, его ждала тюрьма*» (Брюховецка 2003: 71). Таким образом, топос реальной тюрьмы масштабируется, переносится на страну в целом.

Поражает парадоксальность и одновременно глубокая символичность многих кадров. Например: беглец склоняется возле монумента напиться воды, собравшейся в оттиске чьей-то *руки* на бетоне, а затем прычется внутрь железного символа, десятилетиями воп-

лощавшего «единство рабочих и крестьян» (см.: Лебедине озеро... 1990). Проснувшись здесь утром, он видит под самым монументом наряд солдат, ищущих именно его. Тогда беглец, по словам Ю. Ильенко, «превращается в заложника серпа и молота – из одной зоны он попадает в другую, откуда ему уже не уйти. Символ социализма, символ угнетения человека при помощи серпа и молота. С. Параджанов, как и его герой сценария, сам был заложником этого символа. Однако, не в силах осуществить физический побег, он делает прорыв в другую сферу – сферу духовную, обретая свободу через духовное возрождение!» (см.: Иллэнко 1990). Таким образом, полный тоталитаризм неисполним, поскольку невозможно проконтролировать сознание, душу, ум творческого человека.

Двойственность интерпретации сюжетных ситуаций становится смыслообразующим принципом этого фильма Ю. Ильенко. Тесный и холодный монумент тождественен тюремной камере, откуда так стремился убежать заключенный. Но, одновременно, он же становится местом надежды на спасение. Особым символом этой надежды являются белые лебеди, летящие клином в небе, клич которых не раз слышится на протяжении фильма. Приземлившись во двор тюрьмы, они будто зовут заключенных с собой, призывая вырваться из тесных клеток. Однако охрана, которая обильно поливает водой и заключенных, и птиц, гасит этот порыв к свободе. Самое мрачное впечатление производят кадры, в которых мы видим кузов грузовика, наполненного трупами погибших лебедей, вывозимых за пределы зоны (см.: Лебедине озеро... 1990). Птицы в данном случае выступают символом загубленной души. Не случайно, заключенные в белых одеждах, сотрясая решетку, очень напоминают тех же лебедей, бивших крыльями и пытавшихся вырваться. В этой сцене одновременно заключены метафорический, символический и метонимический смыслы, побуждая реципиента к глубокому анализу, к экстраполяции эпизода на больший масштаб: на народ всей страны.

Белым лебедем в фильме ассоциируется не только узник, которому, пусть ненадолго, все же удалось вырваться из неволи, но и женщина, которая нашла беглеца в монументе. Образ этот довольно типичный для советской эпохи (но не для советского ки-

но!): одинокая женщина, воспитывает самостоятельно мальчика, несчастная, очень бедно живет неподалеку монумента. Беглец и женщина оказались друг для друга лучом надежды на простое человеческое счастье. Это подчеркивают выразительные кадры киноленты: женщина покупает белое платье, серьги с серпом и молотом – символом места зарождения их любви, а также и билеты на ночной поезд, чтобы вместе скрыться от своей беды.

Сцены, где изображаются отношения мужчины и женщины, по мнению продюсера В. Балея, являются наиболее оптимистическими: *«Помните, любовный момент в серпе и молоте? Женщина украшает тесное пристанище, чтобы создать хоть какой-то уют. Этот короткий эпизод имеет общечеловеческое значение и обращается к каждому человеку. Поскольку в любых обстоятельствах, при любом строе и социальных условиях человек будет стремиться к красоте, любви, душевному, физическому, сексуальному удовлетворению. Если дать человеку возможность, он найдет способ украсить свою жизнь. <...> Этот кадр – один из самых оптимистичных, известных мне в современном кино»* (цит. за: Брюховецька 2006: 185-186).

Однако, страдальцы лишены права на счастье: сын женщины, ревнуя мать к заключенному, контролируя каждый ее шаг, выдает место укрытия правоохранителям, беглец снова попадает в тюрьму. Первые же минуты в неволе побуждают его к суициду: не раздумывая, человек выпивает растворитель и попадает в больницу (см.: Лебедине озеро... 1990). Этот эпизод Л. Брюховетская интерпретирует как жертвенность во имя любви и свободы: *«Большое художественное достижение фильма – это портрет героя, который меняется. Да, хотя мы о нем ничего не знаем. Вначале он, конечно, не смог бы пожертвовать собой во имя другого. Но, встретив близкого человека, поняв стоимость жизни, он становится другим, хотя и не признается в своих внутренних изменениях. Суть фильма в жертвенности. Именно потому, что герой принес себя в жертву любви, смерть его является значимой. Это и есть художественное достижение, хотя раскрыто человека очень скугими средствами»* (см.: Брюховецька 2006: 186). На мой взгляд, этот эпизод про безысходность жизни, лишенной люб-

ви. Любовь между мужчиной и женщиной также лебединая песнь, они остаются верными, даже если разделены тюремной решеткой.

Попытка лишить себя жизни сорвалась – с того света героя возвращает санитарка морга, переливая ему кровь милиционера, который и привез его. Натуралистические сцены в морге в духе итальянского неореализма переворачивают представление реципиента о жизни и смерти, о смерти и воскресении: как акцентирует та же исследовательница, *«режиссер, не отходя от конкретики, переносит события на другой уровень – в фильме начинают прочитываться библейские мотивы о распятии и воскресении. А это уже – о Парраджанове, ведь его после тяжелых лет непризнания и унижений возносили на вершины мировой славы»* (Брюховецька 2003: 71). Глубокая метафоричность кинотекста побуждает реципиента к «отчитыванию» как биографических, так и интертекстуальных его кодов, к заполнению лакун, оставленных автором, который использовал «документально-протокольную», довольно скупую манеру изложения (см.: Монтажная запись... 1991), в связи с чем Г. Погребняк отмечает, что Ю. Ильенко «постоянно стремится ввести зрителя от созерцательно-реального в сферу мысли, выстраивая при этом свои произведения по законам контрапункта. А это позволяет одновременно звучать нескольким самостоятельным темам. Они переплетаются и снова расходятся, в результате образуя единую целостную структуру. В основу этого специфического построения положен принцип диссонансной драматургии» (Погребняк 1997).

Возвращенного в зону узника ждут только издевательства и глумления из-за крови «овчарки», которая теперь течет в его жилах – главари зоны, т.н. «шерстяные», не принимают спасенного от смерти товарища в свои ряды. Здесь образ «зоны» подается в реалистической палитре: избиение до полусмерти, насилие моральное и физическое, унижение и изоляция, голод и жажда, вонючая камера, постоянные угрозы – спасают только воспоминания о минутах любви и повторяющийся «лебединый полет мыслей» о свободе как единственном способе существования личности (см.: Лебедине озеро... 1990). Этот разительный контраст реальности и бреда,

страшной действительности и светлых воспоминаний, достигается автором с помощью монтажа (в случае Параджанова – коллажа), что поражает зрителя, заставляя его пересмотреть и свое личное восприятие действительности.

Женщина передает с охранником письмо, из которого узнаем, что она хлопочет о его увольнении. Однако письмо прочитывают узники и угрожают ему расправой даже вне зоны. Узник не хочет подвергать опасности свою возлюбленную, он не видит другого выхода и режет себе вены. Последние кадры фильма поражают своей глубиной – мертвый узник, приютился на железные решетки и истекает кровью, как раненная птица в клетке, рядом безразличные эзки, которые играют в домино и громко разговаривают, даже не подозревая о смерти сокамерника.

Прежде всего, Ю. Ильенко обличает не эзков, а всю систему тотального укрощения народа, которая выстроена была на тюрьмах, режиссер очень тонко выстраивает кинопортрет «передового» строя: *«Я искал для себя вход в эту зону и нашел его очень просто. Когда я начал работать над фильмом, понял, что серп и молот, в котором скрывается беглец, – это вся моя жизнь, которая прошла в зоне, в этом серпе и молоте»* (Ильенко 1995: 49-50). Понятно, что фильм Ю. Ильенко не на поверхностный вкус, он несет глубокую смысловую нагрузку, не прост в восприятии, каждый кадр «выписан» очень тщательно и многозначно. Режиссер предлагает реципиенту почувствовать имманентную природу сложившегося в советском обществе двуличия, двоемирия, трагизм той двойственности, которая проступает сквозь данный кинотекст, начиная с названия, в котором с чистотой «белого лебедя» коннотирует «черная реальность». Реалистичность и иррациональность событий, где герою, например, удастся «воскреснуть» после самоубийства, фокусируется на понятиях «смерть» / «надежда на жизнь» (надежда воплощается в образе реальной женщины). Параболическая архитектоника фильма, к которой прибегает автор, позволяет в четко выраженной притчевой форме очертить мир героя и мир вокруг него, показать глубокие внутренние противоречия на фоне чрезвычайно трагической эпохи, показать, что среда – это «аномалия», «стусток неволи», воплощение «тотальной тюрьмы»: *«...Зона, думаю, вообще более значима в нашей*

жизни, чем мы себе представляем. Это очень серьезные вещи. Мы сейчас в зоне. Она немного поменяла надзирателей на башнях, фасон колючей проволоки уже другой, другое освещение, но это все еще зона. Не надо думать, что мы уже вышли за ворота на свободу» (Ілленко 1995: 50). Эти слова были сказаны уже после распада Советского Союза, но в них звучит всегда актуальный жизненный скепсис художника.

Литература:

Борев 2002: Борев, Ю. *Эстетика*. Москва: Высшая школа, 2002.

Брюховецька 2003: Брюховецька, Л. *Приховані фільми: Укр. кіно 1990-х*. Київ: АртЕ, 2003.

Брюховецька 2006: Брюховецька, Л. *Кіносвіт Юрія Ілленка*. Київ: Задруга, 2006.

Госейко 2005: Госейко, Л. *Історія українського кінематографа*. Київ: 2005.

Женін 1989: Женін, О. *Творчі та життєві бурлакування Сергія Параджанова*. Сучасність. 1989. № 10.

Ілленко 1990: Ілленко, Ю. *Вільна людина*. На екранах України. 1990. 4 серпня.

Ілленко 1995: Ілленко, Ю. «Ми ще не вийшли на свободу...». Кіно-Теарт. 1995. № 2.

Ільенко 1999: Ильенко, Ю. «Сергей Параджанов был гениальным мистификатором». Столичные новости. 1999. № 3.

Лебедине озеро... 1990: *Лебедине озеро. Зона* (1990), реж. Ю. Ілленко.

Монтажная запись ... 1991: *Монтажная запись фильма «Лебединое озеро. Зона»*. ТПО «Фест-Земля», 1991.

Погребняк 1997: Погребняк, Г. П. *Художне осмислення дійсності у творчості Юрія Ілленка*. Київ, 1997.