

Свобода творчості у літературі української діаспори та українській постмодерній літературі

УДК 821.161.2 – 31 Барка. 08:791

Х. З. Макарадзе

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Свобода письменника та режисера в інтерпретації теми голодомору (В. Барка «Жовтий князь» та О. Янчук «Голод – 33»)

Макарадзе Х. З. Свобода письменника та режисера в інтерпретації теми голодомору (В. Барка «Жовтий князь» та О. Янчук «Голод – 33»). У статті здійснено спробу порівняти на основі семиотичного аналізу два послідовні висловлювання, одним з яких є роман В. Барки «Жовтий князь», а другим – знятий за мотивами роману фільм О. Янчука «Голод – 33». Переклавши мову кіно та літератури у спільну мову знаків, ми спробували дослідити ступінь втручання у твір індивідуальності режисера, а також чинники, що зумовили ці втручання. Були застосовані описовий метод та метод дискурсивного аналізу тексту.

Збігаючись у ключових сюжетних моментах, фільм відрізняється від роману різними акцентами, зокрема, ступенем розгортання тих чи інших мотивів. Було відзначено зменшення релігійної символіки, нівеляцію психологізму на користь ідеології та посиленому викривальному пафосу.

Ключові слова: Голодомор, Василь Барка, Олесь Янчук, символ, мотив, фільм.

Макарадзе К. З. Свобода писателя и режисера в интерпретации темы голодомора (В. Барка «Желтый князь» та О. Янчук «Голод – 33»). В статье предпринята попытка сравнить на основе семиотического анализа два последовательных высказывания, одним из которых является роман В. Барки «Желтый князь», а вторым – снятый по мотивам романа фильм А. Янчука «Голод - 33». В результате библиографического обзора было установлено, что фильм был мало исследован, поэтому статья, в которой сравниваем два представленных произведения, актуальна и имеет научную новизну. Совпадая в ключевых сюжетных моментах, фильм отличается от романа разными акцентами, в частности степенью развертывания тех или иных мотивов. В фильме наблюдаем усиление звучания идеологии и уменьшение художественного наполнения.

Ключевые слова: Голодомор, Василий Барка, Олесь Янчук, символ, мотив, фильм.

Makaradze Kh. Z. Freedom of the writer and director in the interpretation of the topic of the Holodomor (V. Bark's "Yellow Prince" and O. Yanchuk "Famine – 33"). The article attempts to compare two sequential statements on the basis of semiotic analysis. One of statements is the novel "Zhovtyy kniaz" by V. Barka and the other one is the film "Famine – 33" by O. Yanchuk, because the film is based on the novel. As a result of the bibliographic review it was clarified that nobody has compared "Zhovtyy kniaz" by V. Barka and "Famine – 33" by O. Yanchuk yet. It was considered the novel and the film as a commutative system with its own language. We have translated the language of cinema and literature into a common language of signs and tried to investigate the extent of producer's intervention. Also it was given a detailed analysis of motives, symbols, compositions in both of these works.

Despite the fact that the film coincides with the novel in key story moments, the film differs from the novel by different accents. For example, director reduced religious symbols, psychology in the film. And on the contrary ideology and revealing pathos increase.

Key words: Holodomor, Vasyl Barka, Oles Yanchuk, symbol, motive, film.

Роман «Жовтий князь» В. Барки відображає одну з найтрагічніших сторінок історії українського народу – Голодомор 1932-33 років. В результаті багаторічної радянської політики, ідеології, ця подія досі викликає резонанс у суспільстві і має доволі різноманітні оцінки. Зрозуміло, що роман про Голодомор не міг з'явитися у межах Радянського Союзу, тому праця над ним стала можливою лише після того, як В. Барка емігрував до Німеччини, а потім до США. Саме там у 1963 р. у Нью-Йорку I том роману «Жовтий князь» був представлений світу. Для українців він став

доступним тільки у 1991 році, після здобуття Україною незалежності. Цікаво, що цей твір В. Барки був включений до шкільної програми, але вже за президентства В. Януковича був із неї вилучений і оцінений як низькоякісний.

Задум створити фільм про Голодомор у режисера О. Янчука з'явився, коли на фоні перебудови вперше були оприлюднені найпотворніші факти з історії сталінської держави. Тема Голодомору шокувала й зацікавила режисера, і він, вивчивши документальні джерела, поспілкувавшись з В. Баркою, на основі повісті «Жовтий князь» втілює її у фільмі «Голод – 33» у 1990 році.

Наша мета – розглянути роман і фільм як два послідовні висловлювання з теми Голодомору 1932–33 рр. Ми спробуємо реконструювати, як режисеру вдалося втілити один з найтрагічніших й найглибших творів української літератури у кінематографі. Тобто ми простежимо свободу режисера О. Янчука в інтерпретації висловлювання В. Барки.

За період незалежності України твір В. Барки «Жовтий князь» був доволі ґрунтовно досліджений у літературознавстві. Т. Музика пропонує розглядати твір в ракурсі літературознавчої антропології [6:163-167]. Р. Мовчан вивчає образ-символ жовтого князя, називає модерністичні риси твору [5: 472-511]. Я. Орлюк аналізує метафізичний план зображення, звертає увагу на символіку хліба, місяця [7:34-36]. Л. Плющ називає роман-хроніку «Жовтий князь» першим твором, що «художньо усвідомлює мегатруп і мегавбивцю» [9:14]. Цей дослідник звертає увагу на особливості хронотопу, відзначаючи, що у творі реальний час вплетений у коло церковного річного календаря.

Фільм «Голод – 33» майже не репрезентований у наукових дослідженнях. Лише О. Папаш показала на прикладі цієї картини, як прагнення заповнити білі плями історії призводить до віктимізації образу української нації [8:73-75].

Методологічною основою для порівняння літературного твору та фільму як явищ, що належать до різних видів мистецтва, ми беремо семіотику, значний вклад у яку зробив Ю. Лотман. Вчений будь-яке повідомлення розглядає як комунікативну систему зі своїми знаками, які й уможливають формування та сприйняття повідомлення: «Кожен раз, коли ми маємо справу із передаванням або збереженням інформації, ми можемо ставити питання про мову цієї інформації» [3:11]. Оскільки мистецький твір – це повідомлення, він також має свою власну метамову, свою специфічну систему знаків. Якщо в основі літературного твору лежать лексичні одиниці, які, об'єднуючись, утворюють складніші структури, то мовою кінофільму є переважно іконічні знаки, тобто візуальне наповнення кадру. Попри таку формальну відмінність, позначуване в обох повідомленнях може збігатися повністю чи частково, і в останньому випадку будь-які відмінності також набувають знаковості. У романі та фільмі, що є висловлюваннями на одну тему, такими об'єднуючими знаками можуть виступати сюжет, мотив, персонаж, символ тощо. І нашим завданням при порівнянні обох творів є дослідити, коли знак змінює тільки свою форму, підлаштовуючись під закони кінематографу і коли відмінності сягають глибинного значеннєвого рівня і є результатом втручання індивідуальності режисера.

Сюжет роману «Жовтий князь» розгортається навколо історії однієї родини, села, країни в умовах Голодомору протягом року. Події підпорядковані зовнішнім чинникам, на які неможливо впливати, тому сюжет тяжіє до хронікального. Експозиція лаконічна, розпорошена і переплітається із зав'язкою: вже в епізоді «Одягає доню» ми не лише знайомимось із персонажами, а й спостерігаємо перші паростки назріваючого конфлікту у тривогах Дарії Олександрівни, Мирона, дітей. Зав'язкою є усі події, що передують остаточному запевненню у тому, що Голодомор настав: промова Отроходіна, перший обшук, вилучення хліба і врешті пограбування церкви. Розвиток дії підпорядкований бажанню родини врятувати себе від голодної смерті, бажанню знайти їжу. Процес пошуків нерозривно пов'язаний із мандрами, які проте не дають результатів. Моментом найгострішого напруження є розлука матері з сином на вокзалі, бо саме цей момент вирішує долю родини як цілісності: чи буде повністю знищена, чи продовжуватиме своє існування, адже смерть останніх членів родини неодмінно означала б смерть усіх цінностей, духовних надбань, носієм яких вона є. Проте у романі фактично відсутні кульмінація та розв'язка, оскільки зовнішня проблема голоду не вирішується, незважаючи на те, що Андрійко таки залишається живим, а церковна чаша осяє його шлях.

На перший погляд, О. Янчук дотримується основної сюжетної лінії роману, його поведження з текстом доволі обмежене, навіть діалоги головних персонажів збігаються з текстом «Жовтого князя». Проте при детальному розгляді роман В. Барки та фільм О. Янчука, зберігаючи спільну антирадянську гуманістичну концепцію, відрізняються на сюжетному, композиційному, символічному рівнях. Завданням режисера було обрати із тексту такі моменти, які б містили викривальний пафос.

Якщо літературний твір має закінчену й гармонійну структуру, то кінематографічний програє йому у чіткості, послідовності, концептуальності, а епізоди В. Барки, позначені тонким психологізмом, глибиною поставлених проблем, залишаються за кадром. Часом фабула фільму постає обірваною й незакінченою. Наприклад, у фільмі Мирон помирає у прірві з вогнем, скинутий із потяга разом з колодами, у романі ж його життя закінчується на порозі рідної домівки. Крім того, у фільмі показана знесилена, морально розчавлена Дарія Олександрівна з хлібиною в руках в опустілій хаті. У тексті ж вона – незламна у боротьбі за останнього сина, вічна бунтівниця проти смерті. Це той елемент, що, не впливаючи на загальну концепцію твору, дискредитує його метафізичну, психологічну атмосферу.

Роман «Жовтий Князь» наскрізь просякнутий релігійними символами та образами. В основі людської душі таких, як Катранники, їхні сусіди, друзі, товариші, лежить глибоко вкорінена релігійна свідомість, яка майже унеможливує шлях до моральної деградації, адже страх перед Богом сильніший за страх смерті. Тому й неможливість зради, допомога один одному, людяність – це не стільки моральний вибір, скільки природно обумовлений єдино можливий шлях. Мирон не зміг спокуситися зерном і розповісти про чашу: «Щоб так, за це зерно продати? А тоді куди? Від неба кара буде, мені і дітям...» [1:91]. У фільмі цей же мотив глибокої вкоріненості у свідомість релігійного простежуємо в епізодах допитів та спокушування їжею партійцями родини Катранників, зокрема, Мирона та Дарії. У цих епізодах вбачається алюзія до біблійного сюжету із Євангелія, в якому демон спокушав Ісуса Христа їжею під час сорокаденного блукання пустелею.

В. Барка наголошує на значенні церкви у житті селян. Показовою є остання літургія у храмі перед закриттям, на яку прийшли люди з усіх околиць. Церква – «біла, як празниковий хліб» [1:18], – говорить автор і у зіставленні хліба та церкви підкреслюється безкінечна цінність кожного з цих понять.

Фільм починається цією ж сценою у церкві: селяни відбувають службу, під час якої священник рекомендує звернути очі до неба «у час іспиту, що надходить» [1:19], незважаючи ні на що не сумніватися у Всевишній любові. Глядач ще не знає, що чекає його далі у фільмі, але вже у цей момент можна здогадатися, що режисер позиціонує подальші події як кульмінацію будь-якого зла на Землі, тож можна говорити, про апокаліптичний мотив. В. Барка підкреслює необхідність плекати віру, бо зло врешті буде подолане Богом і Великий Суд здійсниться, врятувавши душі тих, хто були вірними Христу. Чаша як символ віри, справедливості, спасіння червоною ниткою проходить крізь весь твір, а у фіналі наче возноситься над спустошеним селом, над смертю, щоб «навіки принести порятунок» [1:284]. У фільмі чаша так само є найбільшою цінністю, знаком надії, віри, режисер акцентує на цьому, знімаючи її крупним планом, але у фіналі її доля залишається невідомою.

Євангельську алюзію у фільмі спостерігаємо в епізоді із катуванням Мирона. Чоловіка підвішують за руки, і у цьому положенні він дуже нагадує Христа під час розп'яття. О. Папаш визначила як один із провідних мотив мучеництва. І саме цей епізод яскраво унаочнює цю тезу. Через подібну алюзію режисер зображує тернистий шлях народу через голод, через смерть, як шлях Христа на Голгофу. Як Христос своєю смертю відкупив гріхи

людства і знайшов вічне життя, так і жертви Голодомору очищуються через страждання.

Цікавим є протиставлення у романі та у фільмі «своїх» та «чужих». Вчинки жорстоких, байдужих до людського горя партійців та влади, що над ними стоїть, незрозумілі селянам, які звикли жити за іншими законами. «Чужі» сприймаються як люди з іншого метафізичного простору, і через байдужу рішучість у винищуванні невинних людей, і, більше того, дітей, співвіднесення їх із демонічними силами цілком обґрунтоване і логічне.

У фільмі саме в той момент, коли священник закриває царські ворота, вхідні двері церкви розчиняються і в сакральний простір вривається ворожа сила – партійці. Те, що дія відбувається у храмі, підкреслює антагонізм між світлим, святим і демонічним началом, яке втілює комуністична влада. Найзмістовнішим епізодом ми вважаємо сповільнені кадри того, як розбиваються дзвони, скинуті з дзвіниць представниками влади. Ця сцена стає початком відліку Голодомору, початком жахів та надлюдських страждань, адже недарма вона є останньою, знятою у кольоровій гаммі, усі подальші кадри представлені у чорно-білій палітрі. Крім того, після неї продовжуються титри, які теж умовно розділяють фільм на два фрагменти: зав'язку і подальші частини сюжету. Режисер пояснював, що використання при зйомках фільму чорно-білої плівки мало створити ефект документальності та реалістичності.

Для роману В. Барки характерний мотив дороги як пошуку долі у світі, що втратив стабільність і перетворився на хаос. Вперше із рідною домівкою розлучається Мирон, ідучи до Воронежа, пізніше Дарія Олександрівна з дітьми, а потім знову Мирон, щоб повернутися і вмерти на порозі. Дорога розлучає Дарію Олександрівну з єдиним сином Андрійком, і саме дорога стає її останнім пристанищем. Дорога виступає водночас і знаком боротьби за життя, і втрачених спокою і захисту. Персонажі дуже прив'язані до своєї хати, і розлука з нею постає такою ж трагічною, як і розлука з рідними: «Як же нам їхати? <...> Душа до вікон приросла» [1:32], – говорить Дарія Олександрівна. У фільмі мотив дороги простежується лише в окремих епізодах, таких як подорож Дарії Олександрівни до міста або подорож поїздом усієї родини Катранників (щоправда, мета поїздки та її обставини залишаються поза кадром), тому можна стверджувати, що цей мотив не такий яскравий, і у фільмі виконує лише сюжетотворчу функцію.

Дослідники говорили про необхідність розглядати твір крізь призму екзистенціалізму. Для роману характерний мотив руйнації звичного світу та перетворення його на хаос. Цей мотив впливає з неможливості людини пояснити для себе ті жахливі події, свідком і учасником яких вона є, адже вони вибиваються із звичних законів природи,

Божих законів тощо. Відповідно, єдиним способом хоч якось структурувати несподіваний хаос у світобаченні є співвіднесення його із демонічними силами. Дорога хоч і виступає способом приборкати цей хаос (аби хоч щось робити), проте не приносить результатів, бо лихо глобалізується до вселенських масштабів. Ворожий не конкретний локус, а весь світ, якщо допускає існування у ньому такого зла.

Дослідники відзначали у творі мотив руйнації усіх підвалин людської особистості. Р. Мовчан наголошує, що образ хати є символічним, уособлює рід, історію родини. Хата представлена певним сакральним простором, адже обов'язковим її атрибутом є ікони, що «споконвіку осіявали хліб на столі...». Для героїв В. Барки хата – оберіг родини, святиня, гарант внутрішньої цілісності й гармонії, тому поступове нищення, спустіння хати підкреслюють жорстокість, інфернальність режиму.

У фільмі хата вперше з'являється вже після того, як почався голод. У центрі кадру знаходиться миска з їжею, навколо якої збирається родина Катранників. Інтер'єр хати подається лише з декількох ракурсів, наповнення видимої частини доволі бідне. Глядач має змогу спостерігати хату у її первісному яскравому вигляді тоді, коли герої переживають найдраматичніші моменти і звертаються до спогадів, що лише підкреслюють занедбаність, безнадійність у теперішній момент. Важливим є той факт, що на стінах ми бачимо багато ікон, і це свідчить про високу релігійність персонажів, а також позначає хату як сакральний простір. Вже за мить він постає сплюндрованим, оскверненим після обшуку партійців.

У фільмі у портретах персонажів, інтер'єрах хати присутня певна статичність. На обличчях

можемо помітити дуже вузький спектр емоцій від суму до скорботи. О. Янчук доволі часто виносить мовчазні статичні портрети на перший план, і це наповнює кожний з них символічним сенсом. Хата також показана майже завжди з одного й того ж ракурсу, і завдяки цьому режисеру вдалося продемонструвати динаміку її знищення.

Режисер О. Янчук додав у фільм свої власні образи та символи. Один із них з'являється у повторюваному кадрі із чорним деревом без листя на фоні сірого неба. Дерево має символічне та концептуальне значення – саме поруч із деревом з'являються могили спочатку бабусі, потім Миколки. Саме у дереві Катранник ховає чашу. Дерево можна тлумачити як зв'язок між земним світом зі світом небесним, а також як зв'язок між минулим та майбутнім, режисер ніби говорить, що колись жайття закінчаться, жертви знайдуть своє вічне життя на небі, вороги будуть покарані, а нащадки ніколи не забудуть трагедії. Зокрема, саме Андрійко залишається носієм культури, історичної правди, тому можна говорити про дерево як про символ роду, символ спадковості.

Отже, у фільмі простежуємо майже ті ж знаки, ті ж мотиви, що і у повісті, але ступінь їх розгортання підпорядковується викривальному пафосу, тобто антирадянській ідеології. Закони кіномистецтва, що передбачають обмеженість у часі та просторі, а також конкретна мета – показати правду, змусили режисера дібрати з роману такі епізоди та з них створити такий відеоряд, який би став певною квінтесенцією написаного В. Баркою. У фільмі спостерігаємо підсилення звучання ідеології та зменшення художнього наповнення.

Література

1. Барка В. Жовтий князь. К. : Дніпро – 1991. – 286 с.
2. Лотман Ю. Семиосфера – С. – Петербург : «Искусство СПб», 2010. – 704 с.
3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин : Ээсти Раамат 1973. – 92 с.
4. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі. – К. : Смолоскип, 2008. – С. 472–511.
5. Музика Т. С. Домінанти художнього втілення антропологічної концепції Василя Барки / Т. С. Музика // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – Серія : Філологія. – 2012. – Вип. 65. – С.163–167.
6. Орлюк Я. Василь Барка і його роман «Жовтий князь» / Я. Орлюк // Дивослово. – 2000. – № 6. – С. 34–36.
7. Папаш О. О. Колективна травма в ігровому кіно: випадок одиначної репрезентації («Голод-33») // Наукові записки НаУКМА. Том 114. – Серія Теорія та історія культури / О. О. Папаш // Національний університет "Києво-Могилянська академія". – 2011. – С.73–77.
8. Плющ Л. Заразар-казазар / Леонід Плющ // Сучасність. – 1987. – № 10. – С. 13–25.