

УДК 821.161.2 – 96

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-9-145-157

DEATH AS AN UNKNOWN EXPERIENCE (“L’EXPERIENCE INEPROUVÉE”). YURII YANOVSKIY’S OPTION

СМЕРТЬ ЯК НЕСПІЗНАНИЙ ДОСВІД (“L’EXPERIENCE INEPROUVÉE”). ВАРІАНТ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

HALYNA KHOMENKO,

Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor

<https://orcid.org/0000-0002-8461-3597>

galkhom12@gmail.com

*H. S. Skovoroda Kharkiv National
Pedagogical University*

✉ 29 Alchevskykh St.,
Kharkiv, 61002

ГАЛИНА ХОМЕНКО,

кандидат філологічних наук,
доцент

*Харківський національний
педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди
✉ вул. Алчевських, 29
м. Харків, 61002*

*Original manuscript received: August 23, 2019
Revised manuscript accepted: September 14, 2019*

ABSTRACT

The given article is an attempt to read one of the most expressive aporic constructions in contemporary space of literature and philosophy overlapping: the experience of non-survived death. The theoretical basis of the study is Jacques Derrida's philosophy, who both observed it in Maurice Blanchet, his contemporary, and also predicted the possibility of its manifestation while rereading the complicated texts of the past, namely, by Friedrich Nietzsche, whom Jacques Derrida associated with the “deconstruction to deconstruction” of the death unknown experience. In Ukrainian science, the mystery of unknown death has not been investigated so far. Like the rare text that touches on this problem: a screenplay by Yu. Yanovskyi, the follower of the German philosopher, called “Bearded Hunters Find Youth!”, is structured by the event of a Red Army young soldier's execution who remains to live, whether by chance, or because of his insidious ability to control the will to live. The death unknown experience is explored in a cinematic way: as a reaction to the “silent era” death commensurate with the desire to use this event for “image-time” (J. Deleuze), presented under the laws of ghost studies, where the living beings require the presence of the absent, even the dead, really important but unacceptable, the distinction of which is possible at the level of “image-movement” (J. Deleuze). Under such circumstances, “the death without death” paradox which is a kind of “condemned to death” experience filing and its “upside-down” motivated by formalism triumph during Yu. Yanovskyi's epoch which implies every topos from the “death without death” space: a ship, the sea, an island, the caves etc. An exceptional moment is the survivor's story, which did not become a reality of the latter's own death, so that the

character's autobiography is qualified as autotanography. The mechanism of transformation is justified by the cinema language, the expansion of which is beyond doubt in the text (first of all, a "close-up" that plays a dual role: singling out the most important and its reference in psychoanalysis dimension). A gallows is described as an event center under where the impossible is possible: the mechanism of death with a supra-logical amplitude and structure is analogous to the semantic space, the previous logic is Derrida. The death mechanism due to the wave supra-logical amplitude structures analogous semantic space, is subject to Derrida's "suspended" logic. The word "hanged", pushed, according to deconstructive procedures, into the space of ordinary synonymic relationships, possesses some additional meaning of "the young one" due to the French jeu (game). The conclusion is that the situation of the death unknown experience in Yanovskyi's literary work is a source of the reader's or philosopher's irresistible desire to solve the riddle of the death rather than a description of the doomed man's unbearable experience.

Key words: deconstruction, death, autotanatology, aporia, game, cinema, impossibility

Напевно, кожен сучасний науковець, для якого літературознавство не може не утворювати хіазм із філософією, відзначає мортальний характер цього загадкового перетину. Ідеться як про взаємопідсилення двох площин гуманістики в ситуації кризи, так і про смерть як виняткову проблему, винятково складну й винятково не завершувану, герметичну й відкриту водночас. Можливість такому судженню надає деконструкція Жака Дерріда, яка передбачає апеляцію до неможливих структур, неможливих не в розумінні їх нереальності, а в значенні граничного напруження ситуації, що вимагає до краю ускладненого думання. Одну із них – смерть, яка не відбулася, не була пере- (про)житою, не спізнаний досвід ("l'expérience ineprouvee") (Derrida, 1998: 57) смерті – Дерріда деконструє на основі книги/автотанатографії Моріса Бланшо "Мить моєї смерті" ("L'instant de ma mort") (1994): свідчення людини, яка мала померти за мить і навіть констатувала реальність факту власної смерті, однак чомусь залишилася живою, структурує філософію *survivant* (переживателя); незносна легкість, яка стає набутком у мить смерті, висуває її у поле смертного, "ні живого, ні мертвого", того, що в мить "смерті без смерті" дістає незбагненне відчуття легкості, так що страсні муки трансформуються в пристрасть пізнання незбагненої таємниці зустрічі зі смертю, гарантуючи не безсмертя, а неминучу підпорядкованість смерті. У логіці "смерті без смерті" важливим є не логіка новизни, яка розгортається немовби з нічого, але досвід пристрасного переживання, пристрасті як "страсти"/страждання/*passion* у мить смерті, що породжує відчуття незбагненої легкості. "Смерть без смерті" постає відповідником апорійності неможливого пізнання в деконструкції, апорійності, піднесеної до найвищого ступеня напруги: "смерть без смерті" як "крок по той бік" ("Le pas au-delá") (1973) – таку назву мала інша книга М. Бланшо, яка структурує "життя без життя".

Не спізнаний досвід ("l'expérience ineprouvee") смерті у філософській деконструкції – складному живому дискурсі "учителя для розумних" (С. Зенкін) – структуруватиме ідея відповідності. З інтерв'ю Жака Дерріда, "у кожній ситуації слід створювати відповідні способи показу, винаходити закономірності унікальної події..." (Автомомова,

2011: 198). Так, межовий статус “ще не мертвий, але вже не живий” тут передано з допомогою Mittelwesen Фрідріха Ніцше – проміжної істоти, подібної до примарного човна, який на своїх білих вітрилах ширяє морем, як буттям, немов гігантський метелик. Спроба доторку до виняткового стану приреченого до страти неодноразово висувалася в простір морської конотації. “Ї корабель закутий у льодах” (Янкелевич, 1999: 144) – така метафора визначає незносний стан людини, яка дістала смертний вирок. Знання свого смертного часу повністю позбавляє її як майбутнього та мрій про нього, так і минулого й живих спогадів про нього: “поміж замороженим майбутнім та застиглим минулим більше немає безперервного кровообігу, властивого становленню” (Янкелевич, 1999: 144). Час очікування смерті, виявлений філософом в оповіданні Віктора Гюго “Останній день засудженого до смерті” (“Le Dernier Jour d’un condamné”) (1829), у повісті Леоніда Андреева “Оповідання про семеро повішених” (“Рассказ о семи повешенных”) (1908), у романі Федора Достоєвського “Ідіот” (“Идиот”) (1868 – 1869), має найголовнішу характеристику – Ніщо навіть за умови раптового помилування, як у випадку Достоєвського.

Українська елітарна література – література академіків-вітаїстів 1920-х, зачарованих дерзновенною “деконструкцією до деконструкції” (Ж. Дерріда) Ніцше, теж шукає особливі, унікальні покази ітерабельного, того, що стало не тільки типовим для революційної реальності, а її банальним моментом. У просторі радикального оновлення досвіду смертника з’являється картина страти на вітрильнику. Це відбувалось у спосіб інтегрального примноження дійсних якостей судна: легкий човен, яким граються морські хвилі, стає знаком романтичного шукача а(у)топічного, життя для якого – ризикована гра із долею, гра на межі життя і смерті, гра (з) життям, яка увиразнює саме життя. Есенціальна життєтворчість вітрильника висуває його в простір уваги трансформативного мистецтва, яким у час філософії життя/філософії примноження життя вважається кіно: у кіномові Жилія Дельоза життя співвідноситься не тільки з “образом-рухом”, але насамперед із “образом-часом”, що надає зображенню нового/живого інтелектуального змісту, передбачаючи складну гру асоціацій (Горяинов, 2017). У деконструкції Дерріда французьке “jeu” – не тільки гра, але й “функціонування”: “мова йде про таке розташування частин всередині механізму, яке допускає їх рух і взаємоартикуляцію” (Автономова, 2011: 333).

Зразковим варіантом тексту про смерть-“l’expérience inévitable” є кіносценарій Ю. Яновського “Бородаті мисливці знаходять молодість!” (1929). Як про те можна судити із книги “Голівуд на березі Чорного моря” (1930), він написаний для німого кіно в час, коли “милий німий фільм” відходив у минуле. Час смерті німого фільму й дає імпульс до окільного шляху розуміння неспізнаної смерті як парадоксальної події, критерію непроминального мистецького втілення, висуваючи запитання: “...Чому нам такий милий є час? Чому ми хочемо залишити себе і свою працю так, щоб обриваючи останню хвилину свідомости, ми знали, надіялись, що наша робота, одірвавшись від нашого тіла, собі йтима

далі разом з новими людьми, з новими мерехтіннями життя, з віку в вік між народами планети?” (Яновський, 1930: 4). У філософії Деррида таке судження окреслюється як “donner le temps”, де “дар часу” парадоксально можливий тільки у мить розриву, в мить припинення плинності часу. На території кіно парадокс співвідноситься з хантологічним прагненням людини: бачити (й чути), як живих, тих, кого немає серед живих: “Можна сказати, що слід було винайти кіно, щоб задовольнити бажання людини спілкуватися з привидами”. Так що стосовно німого кіно йдеться про подвійну привидологію; “...привид залишається загадкою, й тіні, які одна за одною проходять перед нами на полотні екрана, оточені таємницею” (Кіно, 2004).

Кінопривидологія Яновського – досвід людини, яка усвідомлює не так альтернативність кіно й книги, скільки живу динамічність їх симетрії, що позначилася як на його історії – кінця великого німого, образи якого аналогічні знакам письма, і народження звукового фільму, імагіологія якого супроводжується голосом, – так і на проектуванні симетрії автор тексту/режисер фільму/кіномеханік. За книгою, новий досвід Яновського є не тільки відкритим доповненням досвіду Олександра Довженка, сцени смерті в авторському кіно якого як кіно абсолютної авторської відповідальності, кіно як унікального виду мистецтва, філософського й поетичного за своєю природою, були більш вражаючими, анж їх життєвий відповідник, попри повну відсутність у них жахливих картин. Робота над загадкою часу співвідносна в Яновського з необхідністю оновлення миттєвості смерті у власних текстах, варіантом якої була смерть Кіхана в оповіданні “Байгород” (1927): “смерть без смерті”, “уже не життя ще не смерть” підлягає приписам формалістського “остранення” теорії Месмера, що дістала випробування в англомовних письменників. У сценарії ж Яновський, який у стилі сюрреалістів вважає авторство безкінечно розплинуваним феноменом, відкриває смертнику перспективу знайти порятунок у морі після неспізнаної смерті під вітрилами за законами складного й безмежного палімпсесту. Він гомогенний людині шанованого в “Hollywood в Одесі” французького німого кіно (Брюховецька, 2018). Скажімо, герою шукача “букв кінематографічного алфавіту” Блеза Сандрара: його “мокрый поганенький військовий картузик” (Яновський, 1930:41) – аналог “кашкета під пахвою”, який дістає насичене життя поза межами руху, залишаючись нерозгаданим фактом, більшим за звичний ефект, структурований можливостями кінокамери й кіноплівки – мертвих речей, які народжують життя. Саме слово “картузик” у тексті Яновського може бути єгипетським кодом: ієрогліф “картуш”, що є продовгуватим зображенням із лінією внизу, указує на написане як на царське ім’я. У кіносценарії він стосується не тільки проблеми нової політичної еліти, нових обраних, що дістали апотропейну відзнаку поряд з тими, хто цю відзнаку загубив. Мовою деконструкції картуш є тим, що не може не відбитися “скрізь, де є місце питанню життя, “мого життя””, а відтак “царськість”, про яку він сигналізує, передбачає відмову від чітких автобіографічних асоціацій попри відчуття автором боргу перед висунутим на край, попри постійний поворот до цієї висунутої тонкої й гострої лінії: картуш передбачає “неможливий протокол читання”; тут “усі висловлення, до і після, справа й зліва, одночасно можливі” (Деррида,

2002: 58-60). Напевно, симетричним такої деконструктивній позиції може бути жест юнака: по-/пере-вертання свого картузика, який сприймається за слід топосу гри у видимість/невидимість перед смертоносною силою; вона хоча й була для Яновського зовсім не фантазією (відомо, ще в дитинстві він пережив декілька складних операцій, пов'язаних із трепанацією черепа), однак дістає більш загальний і радикальний сенс: необхідність азартного й напруженого проживання будь-якого моменту – чи то битви, чи то письма, чи то читання. Імовірно, цьому відповідає “учуднений план оповідання” (Яновський, 1930: 56): він включає як оповідь про власну смерть того, хто зробив крок по той бік, так і сприйняття слухачами оповідача як “оману, мару» (Яновський, 1930: 58). Оповідач Яновського – аналог пережителя/survivant-а, який перетворює автобіографію в автотанатографію.

Синдром картуша/ картуза підпорядковує правило “крупного плану” Девіда Гріффіта, яке супроводжує сам смертоносний механізм – шибеницю: “уся споруда якось дивно самотна і наче жива” (Яновський, 1930: 45). “Кінокамері, як і психоаналітику, властиве розглядати деталь крупним планом. Але укрупнюючи річ, ми не просто змінюємо її розмір – ми змінюємо сприйняття самої речі. Ми отримуємо доступ до іншого простору, до іншого, чужорідного часу” (Кино, 2004), – так Дерріда розгортає думку Вальтера Беньяміна про психоаналітичний сенс кінотехнологій. Тож поспіхом сконструйований засіб закутування постане в тексті парадоксальним “образом-часом” не тільки як код безсилля старого режиму перед наростанням нового етапу революційних змін, де знаряддя смерті є куля. З цим образом пов'язаний комплекс переживань жертви, яка відповідає новому часу: часу розхитування канонічного героїзму, що відбувається на грані усвідомлення своєї смертності й віри в ілюзію безсмертя, бажання легкої смерті й волі до перемоги. Крупний план шибениці співвідноситься із парадоксом “остранення” політики шибениці політикою революціонера як шибеника / розбійника / розбишаки / бешкетника / баламута.

Гетеросемантика закутування, коливання між страхом звичайного смертного та безстрашністю виняткового структурує іншу семантичну розколотість – ту, яка стосується сцени виживання. Вона підпорядкована гімену безсилля “не героя”, не спроможного усунути неминуче, внести корективи у страту, і людини обов'язку й відповідальності, здатну на нечувану волю до виживання, що знайде варіацію в історії безіменного листоноші з роману “Вершники” (1935). Тільки в кіносценарії необхідність такої грані більш відчутна. Тут вона співвідносна з неможливим розмежуванням реального/ірреального: “Одразу на його шляху повстає темний хід до печери. Він заплює до неї. По той бік – прекрасні луки. По луках бродять люди в білому. Нереальність. Мати простягає до сурмача руки: “Сину!”. Але сурмач біжить далі, сестра простягає руки – “брате!”. Сурмач – далі. Батько з розрубаним чолом (колись замучений) простягає руки – “синочку!”. Сурмач поминає всі ці свої спогади. Він зустрічає командира – “Негайно на бері! Ми їх всіх втопимо в морі!” Командир посміхається і маше

безнадійно рукою – “кінчай!” кричить командир і зникає. Сурмач – сам на зеленій траві. Поступово крізь траву з’являються дошки палуби і ноги з острогами, що стоять перед сурмачем” (Яновський, 1930: 48).

Скрупульозний опис сцени повішення – спосіб “остранення” забутих архаїчних практик ініціації, коли часова послідовність операцій зазнає зсуву: зникає межа поміж самим процесом утаємничення як наділення новими (надприродними?) можливостями та спроби завдати смерті втаємниченому. Закатування, яке не відбулося, може викликати алюзію на екстатичну техніку вознесіння в небо й сходження до пекла, яка обов’язкова в ритуальній смерті мага чи знахаря, що нею людина або володіє на момент страти, або яку пізнає під час страти, що не відбулася. Часовий хізм стосується вже печери, яка є чи то бажаним місцем втечі від перспективи смерті, чи то спогадом про печеру як особливий топос із минулого. Між тим невправність у розмежуванні послідовності подій при пригадуванні стає характеристикою людини, яка пройшла ініціацію, як можливий слід забування всього, що пов’язане з її життям у минулому (Еліаде, 1998: 47). Тому печера – неможливе для однозначної ідентифікації місце “по той бік смерті”. Хіба така неможливість – слід можливостей, які отримує втаємничений у самій “надзвичайно глибокій печері ... недалеко від чистих джерел води” (Еліаде, 1998: 47), де ритуальна смерть передбачає миттєвий спалах усієї власної історії від перинатального стану до останнього моменту, де людина дістає можливість комунікації як із живими, так і з померлими. Однак досвід homo religiosus одержує в тексті пояснення в його контузії. Тільки це не дає підстав для ототожнення письменником психопатології та містики. Радше, навпаки, переживання “смерть без смерті” стає миттю повернення здоров’я: на вітрильник юнак потрапляє в пошуках лазарету й лікаря, і його поведінка контрастує з поведінкою божевілья та істерії інших.

Пасаж дозволяє означення смерті(ей) людини як ініціації червоноарма. За логікою тексту про “смерть без смерті” п’ятикутна зірка на його кашкеті – наслідок “остранення” магічних знаків на тілі (лобі) втаємничуваного, які полишають адепти: на зразок рисунку “ерунчильда” (“рука диявола”): у тексті Яновського зірка постає таким же енігматичним знаком, як і знак ерунчи (Еліаде, 1998: 47). Закону “остранення” як “переломлення” магічного, сакрального “в нашій добі, в наших будівництві, в матеріалістичнім світогляді” (Яновський, 1930: 31) підлягає інструмент засудженого на смерть – сурма. Джерело образу важко визначити. Однак навіть його апокаліптична генеалогія підпорядкована диссемінації, послідовно розсипаючись множинно значень: “Це – довгий сигнал – пошана мерцєві, привітання життя і заклик одночасово” (Яновський, 1930: 65); закляття сонця, не привітання його, а пробудження: “Сурмач починає сурмити, швидко видніє на дворі, повстає ясний ранок” (Яновський, 1930: 70) тощо.

Ситуація гомогенна сцені страти на шибениці. У ній можна розгледіти знак парадоксальної порожнечі, лінію, окреслювану тілом шибеника/вішалника: порив угору й падіння в морську глибину. У 1920-і, напевно, розпізнали б тут перш за все апорійне креслення берґсонівської тривалості (durée). Вона постає розклиненим корелятом: 1) шляху до тривалості не у спосіб її тривалого шукання, а “одним

махом”, падіння у тривалість як трансформацію логосу в інтуїцію, де вічне абсолютне відкривається як таке, що є поряд, з нами / у нас, і є сутністю цілісною, психологічною, а не фрагментарною, математичною; 2) моря як суперечливого образу тривалості: на його поверхні немає жодного сліду, тут неможливий доторк до того, що вже було, тут кожна дорога нова; морські глибини приховують витіснене, яке може виявити себе на поверхні чи то у формі уламків, чи потужного потоку.

Людину Яновського цей загадковий рух, заданий машиною смерті, визволяє з-під влади міфічного часу та його автоматизму. Усупереч долі, імплікованої в кореляції шибеника/“сорванца”/“сорвиголови”, що передбачає “срыв” езекуції. Деконструкція гетеросемантики слова “шибеник” дозволяє запідозрити у випадковому переможцеві смерті того, хто руйнує канони міфу та ставить під сумнів його задану логіку: мова йде про те, щоб “протиставити фікції порядку анархічний імпульс уяви” (Горяинова, 2017). Деконструкції підлягає тривіальна асоціація шибеника та Повішеного/Зависнутого (The Hanged Man, Le Pendu), XII карті Таро, яка символізує як спиритуалізацію нижчої природи, так і втрату духовних якостей чи здібностей, “тимчасову перемогу полярності над духовним принципом рівноваги”, що сигналізує про необхідність перевертання способу мислення з тим, щоб стати філософом. Це передбачає відмову від персонального оволодіння чимось, “відмову від правила золотого на користь золотого правила” (Холл, 1984: 476). Така трансформація – доторк до логіки “Балади повішених” (“Епітафії Війона”) (“Ballade des pandus” (“L’Épitaphe Villon”) (1462) з її проською про помилування.

“Смерть без смерті” шибеника в Яновського могла б підлягати ніцшеанському декодуванню. Порятунком шибеника – аналог благословення “випадку, невинності, відваги і завзяття” (Ніцше, 1993: 163), найдавніших шляхетних якостей, звільнених від рабської покорності розрахунку. Смерть без смерті полишає знак нової знаті. Позасвідомий танець на палубі, що була місцем смерті, радісні ритмічні рухи випадково порятованого тіла – корелят блаженного танцю “ногами випадку” (Ніцше, 1993: 163), на що спроможні “царські речі”. Натомість загибель – фінал фаталіста. Так гине офіцер, який в усьому вдається до мімесису Наполеона. І це смерть людини, яка не просто абсолютно довіряє долі й не здатна стати над нею. Катастрофа офіцера – у неспроможності до висот amor fati. Він далекий від думки, що “необхідність не усуває й не скасовує випадковості”, а “утверджується у випадковості цілком у такому ж сенсі, у якому буття утверджується в становленні, а єдине – у множинному” (Делёз, 2003: 79).

Між тим варто зауважити не тільки культурний, але й автобіографічний код шибеника. За спогадами сучасників, Яновський – це таємниця “завше чогось юнацького, хлопчачого, пустотливого, навіть наївного”, “буяння зворушливого хлопчачого запалу, що його він і згодом цілком не позбувся...” (Лист, 1980: 6, 23). Звідси, зауважують вони, відсутність точності вислову в його текстах. Однак не можна помітити вражаюче відшліфованого судження Яновського,

афористичної апології шибеництва, що є тожсамістю молодості – не відтинку життя, а життя взагалі: “Життя – є молодість, любов і труд. ... Все життя чоловік лише шліфує грані своєї молодості”. Фізична старість – не опозиція молодості, а її майстерно оброблений скарб – “дивовижний рубін”: “На заході днів він засяє нестерпучим блиском. І погасне. Бо другої молодості немає у світі” (Яновський, 2012: 56).

“Не зовсім повішений” може співвідноситися зі станом підвишеності семантики, яка забезпечує “питому вагу творчого напруження” (Юринець, 1929: 277). Філософ переходової доби співвідносить його із зразковою (“Наполеонівською”) “холодною розумовою страстю” (Юринець, 1929: 278) автора як відповідник психології провідного класу. У випадку Яновського, напружений спокій – наповнена нюансами характеристика тих, хто переживає зустріч зі смертю як неминучістю. Це “спокійна жорстокість... облич” (Яновський, 1930: 30), яку він розпізнає в козаків із “Звенигори” Довженка. У кіносценарії ж “обличчя людини спокійне, але бліде. Це – не герой, що може бравувати й вихвалитися – цим керує необхідність, неможливість інакше повернути справу” (Яновський, 1930: 47).

Апорійність шибеника-смертника Яновського ускладнюється часовою апорією: вона передбачена темпоральним зсувом, енонсованим у назві кіносценарію “Бородаті мисливці знаходять молодість!”, що підпорядковує його законам “реконструкції “зворотного тексту життя”” (Цивьян, 1991: 83), є прозорою алюзією на “мирсконца” авангардистів, на утверджувану ними можливість “от кончины плыть к молодости” (В. Хлебников). Логіка *tempus reverses* як заперечення другого закону термодинаміки, за яким час може рухатися лише в одному напрямку, задавала семантику можливих світів, яку в кіно закріпили за проєкційним апаратом: цей “автомат із підвищеною свободою” допускав не тільки рух у прискореному чи уповільненому темпі, але й поворот, рух у зворотному напрямку. Досвід катабазису/анабазису шибеника Яновського сигналізує не про реміфологізацію навіть у множині відомих симетрій острів/поліс, острів/материк, колонія/метрополія, а про відкриту структуру, яка передбачає доповнення і зустріч з неможливим. Вона розпочата в романі “Чотири шаблі” (1928), де співвідноситься з незрозумілим переміщенням “маршалів революції” в простір сибірської тайги, в авантюрний світ шукачів золота, можлива референція чого забезпечується деформацією назви “чітірі сашкі” (Костюк, 2008: 375). Це “лінгвістичне шибеництво” – можлива спроба утвердження “органічного національного” в спосіб глибокого маневру, приступного особливим козакам-характерникам, для яких чужий простір дозволяє “винюхування” свого: у нім можна відчути запах сибірських шаманів.

Підпорядкованість неможливному прочитанню стосується в кіносценарії не тільки сцени смерті, яка не стала реальністю. Посиленню неможливості сприяє місце порятунку “не зовсім мертвого”: острів, дивна, особлива зона, водночас закрита й відкрита. Дивна і як міфологічна формула, що не розрізняє рівнів царства мертвих: “інший світ”, “ірій” є антиномічним локусом “рай/пекло”. І як формалістська емблема мистецтва, сповненого передчуття: “Уже майже усвідомлене

народження нового, але його ще немає” (Шкловский, 1961: 260).

Людина, яка втекла від смерті на острів, сприймається його мешканцями за невідомого, чужинця, який “приніс ... багато неспокою”, зустріч з яким аналогічна зустрічі із привидами: “він омана і кара” (Яновський, 1930: 58). Той, хто ні живий, ні мертвий, завис між світами, хоча й спроможний до інтенсивного переміщення. Він не свій “в іншому світі”, у царстві мертвих. Але він інший серед живих, носіїв архаїчних вірувань: їм привид несе не невідомість, а небезпеку: матрос із парусника, куди повертається “не зовсім закатований” як на свою могилу, “хоче плигати за борт – він боїться мерців – найбільше шибеників і утоплеників, котрі оживають і приходять уночі” (Яновський, 1930: 68).

“Остраненіє” традиції, де “ саме поняття номінації стосовно острова умовне і не впливає на семантичне поле образу” (Горницькая, 2013: 19–20), супроводжується його називанням ц(Ц)арський. Важливість акту номінації увиразнена тим, що паралельна назва кіносценарію “Бородаті мисливці знаходять молодість!” – “Царський острів”. Оновлення паратексту/картушу передбачає прочитання насамперед його самого у вимірі *différance*. Царський – можливий уламок історії революційного перевороту в жовтні 1917 року, центром якої стає полишений державцем острів та його обслуга. Однак уже “очисленість життя” на острові (кількість військових із царської обслуги співвідносна з повторюваною Яновським сакральною пропорцією 4+7) сигналізує про пронизування реального сюжету ірреальним сенсом, про інтенсивний рух поміж реальним та умовним, що передбачає невдоволеність аналогією поезії та “ігривого нахабства” (Юринець, 1929: 276) і дає поштовх до інтервенції напруженого розгадування. Тут ц(Ц)арський острів – решток езотеричних сюжетів, важливих у пореволюційний час, про Північне море та острів *Basileia*, себто “Царственный”, або *Osericta*, аналог Острова божественних Царів чи Богів-Царів (Блаватская, 1998: с. 915–916). У міфології його знають як острів Атлантида, місце народження Богів та початку Божественної династії царів Атлантиди, а відтак появи перших людей унаслідок остаточного втілення богів. Бородаті мисливці з ц(Ц)арського острова – маневр на території поетизації дідів у Довженка. Ця Довженкова “призма часу”, що дозволяє розглядати конкретне й індивідуальне як узагальнено філософське, так що воно, вириваючись з часових меж, розростається у віки” (Довженко, 1984: 29), за законом “подвійного кола”. Діди/варвари Яновського, позбувшись борід, перестають бути “домовиками історії”/хранителями “царських скарбів”, стаючи її солдатами: дістали молодість у(після) смерті – стати революціонером. Новий статус передбачав перевертання буття й існування до основ: революціонер повертав невідомість і незнаність життю, діставши досвід неспізнаної смерті. Усупереч обставинам Яновський утверджуватиме це відкриття завжди. Скажімо, у романі “Вершники” (1935) воно в невтраченому посланні з озер-саг до мартенівського цеху, від листоноші до металурга, просторі демонстрації новою елітою волі до нового й до свободи, навіть у найрадикальнішому її розумінні як волі до

самовбивства/свободи самовбивці.

“Остраненіє” острівної історії смерті без смерті Яновського дістане новий акцент у Юрія Шереха *Displaced Persons*, який вважатиме письменника тим окремим митцем, хто спроможний дістати самих безодень національного. У Шереха рух з острова на озері до материка – символ подолання етапу національної ідентифікації, етапу адаптації до часу та самоврятування в ньому (“як мишей з корабля, що тоне” (Шерех, 1998: 579)). Це новий етап вписування у світ того, хто може “витворити й запропонувати людству свою концепцію доби” (Шерех, 1998: 572), почавши з напруженого самовипробування питанням про можливість пропозиції людству і здійснення “нового і може справді людського варіанту маршруту доби... вищих супроти досі відомих можливостей” (Шерех, 1998: 572). Неможливо непросте подолання української психології можливе через уміння дерзновенно мислити й розуміти на противагу традиції фанатизму й сліпої віри. Ризикнути, узяти життя у свої руки – це, за прикладом Миколи Хвильового, “шикарним леопардом” увірватися в храм української провінційності й розбити його священне начиння: “... і Христос більше цинив розбійника, а не митарів і фарисеїв” (Шерех, 1998: 574). Ризик розпочати незнане, а не очікувати на те, що “має початися невідоме нове” (Шерех, 1998: 579), – стиль людини, яка спалює корабель як можливий поворот на острів.

Фігура неспізаного досвіду смерті на шибениці вітрильника у версії Ю. Яновського дозволяє не просто висунути під сумнів гіпотезу автора коментарів до інтелектуальної біографії Деррида щодо українського письменника в референції французького філософа (Петерс, 2018: 104), а використати її як імпульс до складного осмислення, як того варті особливі явища й події. Ризикована сильна думка стає корелятом і способом утвердження сили життя.

Смерть без смерті в кіносценарії Яновського стає доказом того, що українська література 1920-х визначала себе як література переходової доби в буквальний спосіб: апелюючи до проблем порогового мислення, на переході між життям і смертю, висувачи цю проблему на саме вістря оновлення й вивільнення від автоматизму й передбачаючи напружене нюансоване вдумливе перепрочитання, де остаточна інтерпретація зазнавала редукції/смерті, гарантуючи тексту парадоксальну можливість жити.

Література

1. Автономова Н. Философский язык Жака Деррида / Н. Автономова. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 510 с. (Российские Пропилеи).

2. Блаватская Е. Тайная доктрина: Синтез науки, религии и философии / В 2-х т. / Е. Блаватская. – Санкт-Петербург: Кристалл, Корона принт, 1998. – Т. 2. – 992 с.

Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції / Л. Брюховецька. – Київ: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2018. – 570 с. (Кінематографічні студії. Випуск восьмий).

3. Горницкая Л., Ларионова М. Место, которого нет... Острова в русской литературе / Л. Горницкая, М. Ларионова. – Ростов-на-Дону: Изд-во ЮНЦ РАН, 2013. – 226 с.

4. Горяинов О. В защиту кино-модернизма. Один комментарий к третьему комментарию Делёза к Бергсону / О. Горяинов // *Cineticle*. Интернетжурнал об

авторском кино. Философии (в) кино. – 2017. – № 23. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.cineticle.com/magazine/1559-23-0-deleuze-avec-bergson.html>

5. Делёз Ж. Ницше и философия / Ж. Делёз; пер. с фр. О. Хомы под ред. Б. Скуратова. – Москва: Ad Marginem, 2003. – 392 с.

6. Деррида Ж. Разбойники / Ж. Деррида; пер. с фр. Д. Калугина под ред. А. Магуна // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 72 (2). – С. 31-60.

7. Деррида Ж. Ухобиографії. Учення Ніцше і політика імені собственого / Ж. Деррида; пер. с фр. и коммент. В. Лапицкого. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – 106 с. (XX век. Классическая библиотека).

8. Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. Статті. Есе. Рецензії. Спогади. Доповіді. Відгуки. Листи. Телеграми / Упоряд. С. Плачинда. – Київ: Рад. письменник, 1984. – 224 с.

9. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида Антуана де Беком и Тьерри Жусса / Лит. Редакция Стефана Делорма // Сеанс. – 2004. – № 21-22. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/>

10. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади: У 2-х книгах / Г. Костюк; передм. М. Жулинського. – Київ: Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с.

11. Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського / Упор. Т. Стах. – Київ: Дніпро, 1980. – 349 с.

12. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Ф. Ніцше; пер. з нім. А. Онищука, П. Тарашука. – Київ: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.

13. Петерс Б. Деррида / Б. Петерс; пер. с фр. Д. Кралечкина. – Москва: Изд. дом “Дело” РАНХиГС, 2018. – 640 с. (Интеллектуальная биография).

14. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. П. Холл; пер с. англ. и предисл. В. Целищева. – Санкт-Петербург: Спикс, 1984. – 794 с.

15. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896 – 1930 / Ю. Цивьян. – Рига: Зинатне, 1991. – 492 с.

16. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи / Ю. Шерех; ред. рада В. Шевчук та ін. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – 607 с. (Українська література ХХ століття).

17. Шкловский В. Художественная проза: Размышления и разборы / В. Шкловский. – Москва: Советский писатель, 1961. – 666 с.

18. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / М. Элиаде; пер. с англ. – Киев: София, 1998. – 384 с.

19. Юринець В. Діялог останній / В. Юринець // Літературний ярмарок. – 1929. – Кн. 135 (5). – С. 275-280.

20. Янкелевич В. Смерть / В. Янкелевич; пер. с фр. и лат. – Москва: Изд-во лит. института, 1999. – 448 с.

21. Яновський Ю. Голівуд на березі Чорного моря / Ю. Яновський. – Київ: Укртеокіновидав, 1930. – 72 с.

22. Яновський Ю. Чотири шаблі: оповідання, есеї, романи / Ю. Яновський; автор передмови, комент., словника Г. Хоменко. – Харків: Фоліо, 2012. – 572 с.

23. Derrida J. Demeure. Maurice Blanchot / J. Derrida. – Paris: Galilée, 1998. – 143 p.

References

1. Avtonomova N. (2011). *Filosofskiy yazyk Zhaka Derrida*. Moskva: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN). (Rossiyskiye Propilei) [in

Russian].

2. Blavatskaya E. (1998). *Taynaya doktrina: Sintez nauki, religii i filosofii*. V 2-kh t. T. 2. Sankt-Peterburg: Kristall. Korona print [in Russian].

3. Briukhovetska L. (2018). *Perervanyi polit. Ukrainske kino chasiv VUFKU: sprobа rekonstruktsii*. Kyjiv: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia" (Kinematohrafichni studii. Vypusk vosmyi) [in Ukrainian].

4. Gornitskaya L., Larionova M. (2013). *Mesto. kotorogo net... Ostrova v russkoy literature*. Rostov-na-Donu: Izd-vo YuNTs RAN [in Russian].

5. Goryainov O. (2017). *V zashchitu kino-modernizma. Odin kommentariy k tretyemu kommentariyu Deleza k Bergsonu*, Cineticle. Internetzhurnal ob avtorskom kino. Filosofii (v) kino, 23. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.cineticle.com/magazine/1559-23-0-deleuze-avec-bergson.html> [in Russian].

6. Delez Zh. (2003). *Nitsشه i filosofiya*. Moskva: Ad Marginem [in Russian].

7. Derrida Zh. (2005). *Razboyniki*, Novoye literaturnoye obozreniye, 72(2), 31-60 [in Russian].

8. Derrida Zh. (2002). *Ukhobiografii. Ucheniye Nitsشه i politika imeni sobstvennogo*. Sankt-Peterburg.: Akademicheskyy proyekt. (KhKh vek. Klassicheskaya biblioteka) [in Russian].

9. (1984). *Dovzhenko i svit. Tvorchist O. P. Dovzhenka v konteksti svitovoi kultury. Statti. Ese. Retsenzii. Spohady. Dopovidi. Vidhuky. Lysty. Telehramy*. Kyjiv: Rad. Pysmennyk [in Ukrainian].

10. (2004). *Kino i ego prizraki. Intervyu s Zhakom Derrida Antuana de Bekom i Tyerri Zhussa*, Seans, 21-22. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: <https://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki/> [in Russian].

11. Kostyuk H. (2008). *Zustrichi i proshchannia. Spohady: U 2-kh knykhakh*. Kn.

1. Kyjiv: Smolokyp [in Ukrainian].

12. (1980). *Lyst u vichnist: Spohady pro Yuriia Yanovskoho*. Kyjiv: Dnipro [in Ukrainian].

13. Nitsشه F. (1993). *Tak kazav Zaratustra. Zhadannia vldy*. Kyjiv: Osnovy, Dnipro [in Ukrainian].

14. Peters B. (2018). *Derrida*. Moskva: Izd. dom "Delo" RANKhiGS. (Intellektualnaya biografiya) [in Russian].

15. Khol M. P. (1984). *Entsiklopedicheskoye izlozheniye masonskoy germeticheskoy, kabbalicheskoy i rozenkrejtsеровskoy simvolicheskoy filosofii*. Sankt-Peterburg: Spiks [in Russian].

16. Tsivian Yu. (1991). *Istoricheskaya retseptsiya kino: Kinematograf v Rossii. 1896 – 1930*. Riga: Zinatne [in Latvia].

17. Sherekh Yu. (1998). *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii*. Try tomy. T. 1. Kharkiv: Folio. (Ukrainska literatura KhKh stolittia) [in Ukrainian].

18. Shklovskiy V. (1961). *Khudozhestvennaya proza: Razmyshleniya i razbory*. Moskva: Sovetskyy pisatel [in Russian].

19. Eliade M. (1998). *Shamanizm: arkhaischeskiye tekhniki ekstaza*. Kijev: Sofiya [in Ukrainian].

20. Yankelevich V. (1999). *Smert*. Moskva: Izd-vo lit. institute [in Russian].

21. Yanovskiy Yu. (2012). *Chotyry shabli: opovidannia, esei, romany*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian]

22. Yanovskiy Yu. (1930). *Holivud na berezi Chornoho moria*. Kyjiv: Ukrteokinovydav [in Ukrainian].

23. Yurynets V. (1929). *Dialoh ostannii*, Literaturnyi yarmarok, 135(5), 275-280 [in Ukrainian].

24. Derrida J. (1998). *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée [in France].

АНОТАЦІЯ

Стаття – спроба прочитати одну із найвизрашніших апорійних

конструкцій в сучасному просторі перетину літератури й філософії: досвід смерті, що залишився не прожитим. Теоретична основа дослідження – філософія Жака Дерріда, який не тільки спостеріг її у сучасника Моріса Бланшо, але й передбачав можливість її вияву при перепрочитанні складних текстів минулого, перш за все Фрідріха Ніцше, з яким пов'язував “деконструкцію до деконструкції” неспізаного досвіду смерті. У вітчизняній науці загадка не спізаного смерті досі не стала предметом уваги. Як і рідкісний текст, що торкається цієї проблеми: кіносценарій прихильника німецького філософа Ю. Яновського “Бородаті мисливці знаходять молодість!” (1929), структурований подією страти юнака-червоноарма, що залишається жити чи то з волі випадку, чи то внаслідок приступного втаємниченим уміння керувати волею до життя перед смертю, яку усвідомлює як необхідність та неминучість. Неспізнаний досвід смерті в кіносценарії досліджується в окільний спосіб: як реакція на вмирання “великого німого”, співвідносна з бажанням використати цю подію за “образ-час” (Ж. Дельоз), поданий за законами привидології, де живі потребують присутності неприсутніх, навіть померлих, справді важливих, але не приступних розумінню, розрізнення яких можливе на рівні “образу-руху” (Ж. Дельоз). За цих обставин парадокс “смерті без смерті”, який є і філіацією досвіду “приреченого на смерть”, і його перевертанням, вмотивований тріумфом формалізму в час Яновського, звідки “остранєніє” кожного топосу із простору “смерті без смерті”: корабля, моря, острова, печери тощо. Винятковим моментом визнано розповідь порятованого про власну смерть, яка не стала реальністю, так що автобіографія героя кваліфікується як автотанатографія. Механізм перетворення виправданий мовою кіно, експансія якої у текст безсумнівна (насамперед “крупний план”, що виконує подвійну роль: виокремлення найбільш важливого та його референцію у вимірі психоаналізу). Шибеницю окреслено як центр події, в якій можливе неможливе: механізм смерті з надзвичайною амплітудою розмаху структурує аналогічний семантичний простір, підвладний логіці “підвішеності” Дерріда. Слово “шибеник”, висунуте, за деконструктивними процедурами, у простір звичних омонімічних відношень, дістає, згідно з французьким *jeu* (гра), доповнення у значенні “молодий”. Звідси висновок, що ситуація неспізаного досвіду смерті в Яновського є не так описом незносних переживань приреченого, як джерелом нездоланної рішучості розгадування вражених нею глядача чи філософа.

Ключові слова: деконструкція, смерть, автотанатографія, апорія, гра, кіно, неможливість