

## Ірина Зубавіна:

кінознавець, викладач Київського державного інституту театального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого



# Метаморфози ЖІНОЧНОСТІ

Переживання  
статевої  
проблематики  
у вимірі екрану

Саме в непевні часи, коли чоловік стає рабом власних страхів, загострюється його шанобливе ставлення до жінки — чаклунки, що знається з силами природи

Загострене переживання статевої проблематики видається досить симптоматичним для останнього десятиліття. На хвилі «перебудови» в українському кіно відбулося відродження фольклорно-поетичного напрямку, в межах якого здобули оригінальну транскрипцію саме жіночі образи. Про це свідчить самотність героїні містичної драми за повістю Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» (Г.Шигаєва, 1990) або розгорнутий прейскурант нечистої сили різного рангу (від водяних красунь-чаклунок до місцевої мессаліни Отдушини) у фільмі М.Ілленка «Фучжоу» (1993). Навіть певне іронічне забарвлення у ставленні до персонажів виявилось нездатним приховати укорінену в свідомості українця повагу до жіночого начала. Закономірно, що саме в непевні часи, на зламі епох, коли чоловік стає рабом власних страхів, загострюється його шанобливе ставлення до жінки — віщунки, чаклунки, що знається з силами природи та відчуває зв'язок із всесвітом. Перехід з раціонально-розсудкової сфери в царину безсвідомого породжує захоплення жіночою красою, еротикою, містикою. Елементи містичного світосприйняття у сполученні з визнанням вищості жіночого начала спостерігаємо у фільмі Н.Мотузко «Диво в краю забуття» (1991). Але найбільш показовою ілюстрацією до національного розуміння «духовного матріархату» можна вважати наступну роботу тієї ж авторки — картину «Голос трави» (1992) — історію посвячення молодій чаклунки в таємниці «професії». Ця поетична оповідь про духовну спадкоємність сприймається як притча про жіночу самотність, що є розплатою за надзнання, про відмову від еротичного кохання як ціну за здатність до польотів (метафора сублімації та творчих злетів).

Відомий дослідник Отто Вейнінгер вважав, що для жінки існує два шляхи реалізації: «жінка-мати» та «жінка-повія», і у більшості жінок є обидві можливості, але не третя — незайманої дівчини. Пізніше Зінаїда Гіпіус збагатила цю типологію жіночого начала, визначивши «героїню-страдницю». Для української ж культурної традиції більш характерною видається така модифікація диполя «мати-повія» як «покритка» — мандрівний образ літературних творів українських авторів (згадати б «Наймичку» або «Катерину» Т.Шевченка та багато інших). Цей культурний міф було реалізовано, зокрема в картині В.Домбровського «Юденкрайз, або Вічне колесо» (1996). Симптоматично: героїня — буковинська дівчина, яка народила дитину від російського офіцера і була зраджена, покинута, принижена (позначилася традиція втілення долі України в жіночому образі) — один з небагатьох в українському кіно 90-х років прикладів жіночої самореалізації через материнство.

Можна згадати хіба ще картину «Павутиння» (О.Амелін, 1992), модифікацію міфу про закладання душі дияволу — такою ціною жінка намагається здобути талант скрипалю своєму синові...

Більшість героїнь українського кінематографа 90-х реалізує архетип «повії» за наведеною термінологією. Така однастайність вибору на тлі характерного в Україні чадолобства видається дивною і викликає певні асоціації, а саме: дослідники помічали стійку «безплідність» кіногероїнь доби «шістдесятництва». Бачимо таке пояснення збігу: у періоди відносної лібералізації дитина, міцний зв'язок з родом втрачають популярність як такі, що гальмують розвиток особистості.

Подібні закономірності спостерігаються і при аналізі іншого значного масиву фільмів цього ж періоду (назвемо їх «прозаїчними», на противагу «поетико-метафоричним»). Наважимося визначити у ньому принаймні три фази в осягненні статевої проблематики:

- 1) сплеск еротичного світовідчуття на тлі спростування етико-естетичних заборон (з приматом тілесності);
- 2) заглиблення у метафізику статі, кохання, пристрасті (з розробкою духовно-душевних проявів);
- 3) фаза «знаковості».

Отже, хвиля «кіноеротики» першої половини 90-х... Перші спроби реабілітації забороненої донедавна тілесності (зокрема жіночої оголеності) відбувалися під прикриттям апробованого літературного матеріалу. Це «Секс-казка» (реж. О.Ніколаєва, 1991) за оповіданням «Казка» В.Набокова з характерним уособленням демонічного начала в жі-



ночному образі, «Яма» (реж. С.Ільїнська, 1990) — екранізація однойменної повісті О.Купріна, сповнені вітальності та ренесансної еротики «Декілька любовних історій» А.Бенкендорфа (1994) за «Декамероном» Бокаччо...

У цих творах спростовуються як стереотипи жіночої залежності, покори, так і значення інституцій, що традиційно здійснювали нагляд за етико-моральною поведінкою жінки (родина, сусіди, колеги та ін.).

«Перший поверх» (І.Мінаєв, 1990), «Жінка для всіх» (А.Матешко, 1991), «Грішниця в масці» (С.Ільїнська, 1993), «Місяцева зозулька» (С.Дудка, 1993), «Пристрасті за Анжелікою» (О.Полінніков, 1993)... Героїнь цих фільмів об'єднує пошук рецептів особистого щастя... нетрадиційними способами. Меркантильність, продажність, сексуальна нестриманість і невибагливість перетворюють їх на об'єкт сексуальних домагань. У чоловічому крилі з'являються герої, наділені атрибутами маскулінного начала: сила, войовничість, агресивність — «Афганець» (1991) та «Афганець-2» (1993) В.Мазура, «Викуп» В.Балкашинова (1993), «Охоронець» А.Іванова (1991), «Снайпер» А.Бенкендорфа (1991), а також етичними чеснотами: доброта, чадолюбство, лицарство — «Тримайся, козаче!» (В.Семанів, 1991), «Дорога на Січ» (С.Омельчук, 1994). До них належить і фільм В.Кастеллі «Вперед, за скарбами гетьмана!» (1993). Отже, здобутком кінопроцесу початку 90-х років став активний герой, який при тому не втрачає своєї «українськості».

Приблизно з середини 90-х років спостерігаємо у кінотворах спроби заглиблення у метафізику статі, кохання, пристрасті, самотності... Героїні картин «Ніагара» (О.Візір, 1991), «Дика любов» (В.Новак, 1993), «Шамара» (Н.Андрійченко, 1994), «Я люблю» (А.Черних, 1993) намагаються реалізувати себе в коханні до чоловіка (або чоловіків), але терплять поразку. Симптоматичним є товаришування героїні фільму «Шамара» з гермафродитом. Цей амбівалентний образ нагадує понівечену людську мрію про андрогінність. За ексцентризмом, неадекватними вчинками, бравадою героїнь приховується самотність жіночої душі... Між тим, згадуваний дослідник проблем статі Отто Вейнінгер заперечував саму можливість жіночої самотності (маючи на увазі, звичайно, жіноче начало): «Навіть усамітнена жінка живе у міцному зв'язку з усім

людським оточенням, відчуває свій зв'язок з ним не як духовна істота, а лише як фізична» (Вейнінгер О. «Пол и характер»). Проте, існування буттєво самотніх жінок, як у житті, так і в його екранному зображенні, не підлягає сумніву. Звідси логічно зробити висновок про перевагу в сучасних жінках чоловічого начала.

В третій фазі (орієнтуючись на нечисленність кінотворів останніх років) спостерігаємо символізм статі як прояв суму за відсутністю досконалості.

Зокрема, у фільмі «Дві Юлії» (О.Дем'яненко, 1998) ідея довершеного кохання виступає заміною кохання справжньо-

«Три історії» (1998) практично всі персонажі вже можуть розглядатися у певному розумінні як уламки атрибутів «чоловічості» та «жіночості», як спотворені, деформовані знаки певних функцій статі. Чоловіки менш за все нагадують геніїв, святих або героїв (користуючись бердяєвською типологією). Відповідно, жіночі персонажі фільму — матері, які відмовляються від своїх дітей, гетера, яка не отримує задоволення від стосунків з чоловіками (вона виставляє їм «нуль за поведінку», як, до речі, і жінкам, і дітям)...

Зовсім юна героїня останньої новели «Дівчинка і смерть» викликає асоціації з



го: між двома Юліями (закоханою жінкою та квіткою) сучасний Ромео обирає квітку. Найбільш яскраве втілення «символізм статі» отримує у творчості К.Муратової. Якщо фільм 1992 року «Чутливий міліціонер» вочевидь демонстрував нівелювання статі, «стертість», невідмінність її проявів (зокрема, знакова поява дитини у подружжя дітородного віку дивним шляхом), то у структурній побудові картини 1994-го року «Захоплення» на знаки статі припадає смислове навантаження. Саме два жіночі персонажі Віолетта і Лілія утворюють поле напруги, в якому обертаються чоловіки зі своїми захопленнями. Вісь цього світу: «життя-смерть» символізована саме жіночими постатями із символічними іменами. У наступній картині

казкою Г.-Х. Андерсена про жорстокого оголеного хлопчика, який «віддячив» за гостинність старому чоловікові: старий пустив хлопчика до себе у дім, нагодував і напоїв гарячим вином, а хлопчик витяг з колчана стрілу... і влучив старому у саме серце. Зрозуміло, що оголений малюк символізує кохання, адже колчан зі стрілами — атрибути Купідона... Натомість оголена дівчинка, що позбавляє життя старого за допомогою отрути для пацюків, символізує «не-любов». Отже, смерть постає як тотальна відсутність любові. Проте, таке очевидне знакове оформлення зовсім не означає, що проблему вичерпано. Адже кожна генерація має привнести новий струм у переживання статевої проблематики.