

Лариса Брюховецька

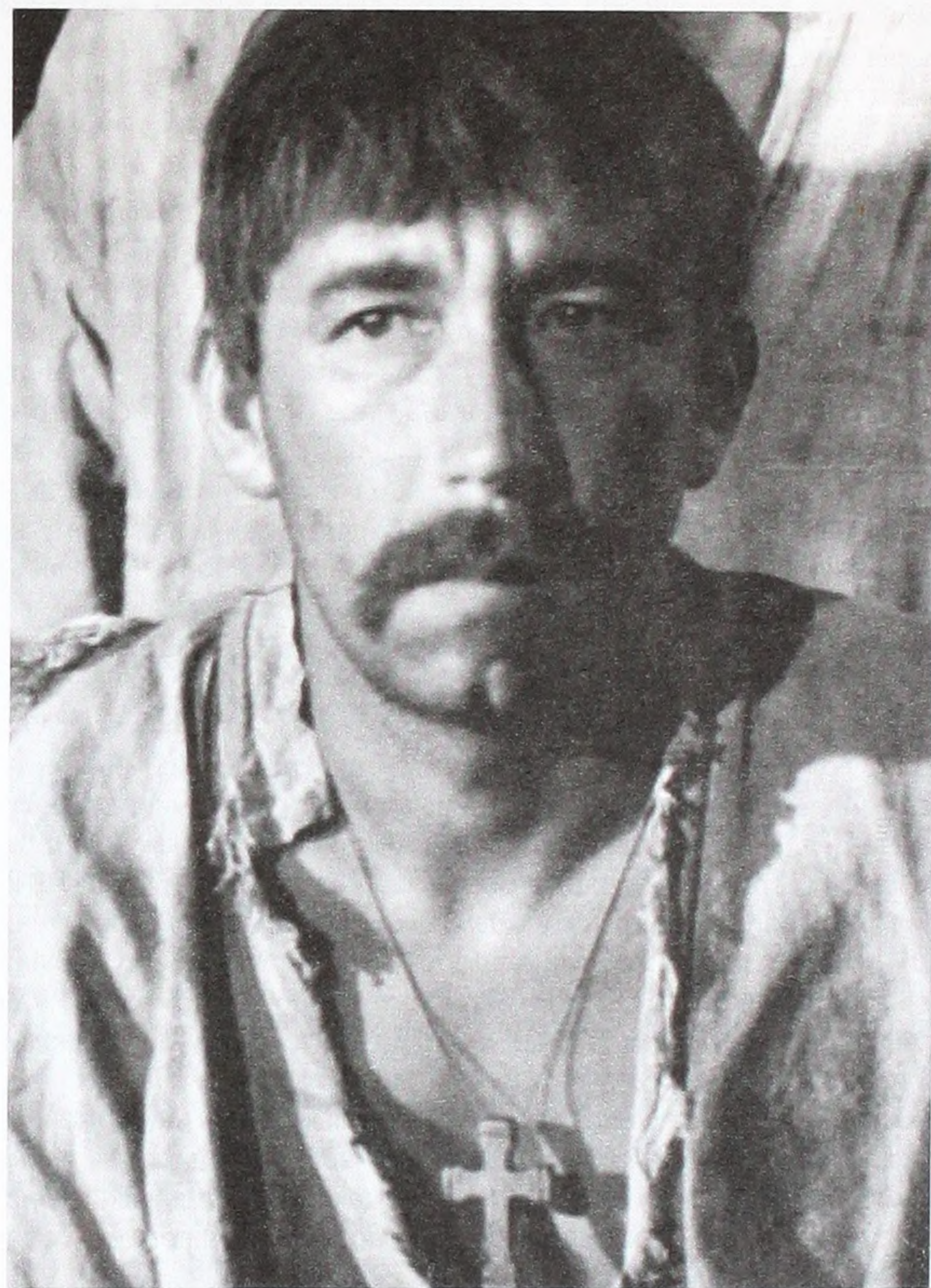
# Територія ідей. Українське кіно в контексті європейського\*

Частина II



Кадр з фільму «Камінний хрест» за В. Стефаником.  
Режисер Леонід Осика. Київська кіностудія ім. О. Довженка. 1968.

Борислав Брондуков в ролі злодія у фільмі «Камінний хрест».



## Світоглядні проблеми: безсмертя і присутність Бога

Кіно може бути засобом самопізнання й засобом самообману – залежно від того, в чийх руках перебуває. Сьогодні воно переважно розглядається як товар зі сфери розваг або як торгівля ілюзіями. Насправді, всупереч такому поширеному тлумаченню, авторське кіно, яке у

1950–1970 роках досягло найбільшого розквіту, зверталося до найпекучіших проблем людини, її екзистенції, до вічних питань, і завдяки цьому залишило по собі багату поживу для розуму та емоцій.

Не обминало кіно питання християнської віри і релігії. Карл Теодор Дрейер стверджував силу віри, здатної воскресити мертвого, і показав це у «Слові». Інґмар Берґман – безсилля релігії, нездатної втримати людину від фатального кроку, й психологічно точно висловив це у фільмі

\*І розділ в №6 за 2009)

«Причастя». Луїс Бунюель у «Назаріні» й «Вірідіані» звернув увагу на неспроможність сучасників розпізнати і віддячити людині, яка не на словах, а на ділі сповідує заповіді Божі та готова на самопожертву.

Розкриваючи важкі сумніви лицаря Антоніуса Блока, який віддав свої сили у походах хрестоносців, Інґмар Берґман у «Сьомій печаті» порушив питання про існування Бога під час епідемії чуми (XIV століття), і відтак констатував, що єдиною незаперечною істиною людської долі є смерть, яка у фільмі була персоніфікована й вела діалог з головним героєм. Однак ця песимістична світоглядна позиція не завадила шведському кінорежисеру впродовж довгого творчого життя тримати в полі зору людину, її психологію, проблеми взаємин, ускладнених відчуженням, залишити по собі багато глибоких фільмів, у яких ми це життя бачимо. Прочитання його фільмів як єдиного тексту наводить на думку, що втрата людиною віри призводить до таких тяжких наслідків, як самотність, духовна порожнеча, ненависть. Режисер-філософ досліджував моральне самопочуття людини у зміненому нею світі, коли людина, втративши Бога, втратила опору і захист. Через два роки після «Сьомої печаті» в Берґмана запитали про ставлення до віри – його відповідь була така: «Я вірю в Бога, але не в церкву, протестантську чи в будь-яку іншу. Я вірю у вищу ідею, яку називають Богом. Я так хочу, і це необхідно. Справжній матеріалізм може завести людство лише в холодний тупик»<sup>1</sup>.

«Бог – це любов», – пояснює хлопчикові жінка в одному з фільмів «Декалогу» Кшиштофа Кесльовського. Це просте пояснення дає відповідь багатьом людям, в тому числі й Берґманові та його лицарю Блоку: коли між людьми зникає любов, залишається жорстокість й очікування смерті. Берґманівські герої поневіряються між спрагою любові й нездатністю любити, емоційною спустошеністю, між надією і зневірою, між душевним теплом і холодом самотності, між радістю спілкування і відчуженістю та розбратом.

З радянського кіно, яке влада, що сповідувала атеїзм, розглядала як знаряддя ідеології, було викреслено саме поняття Бога, а відтак – і тему віри. Однак воно також не обминало цієї проблеми, хоча, ясна річ, могло висловлюватись лише через алюзії, метафори й притчі. А саму проблему, яка, попри вольові рішення, не піддавалась зникненню, порушувати у глибоко захованих від стороннього ока щоденниках.

Питання Бога й безсмертя людської душі постає перед мислячим художником і вимагає відповіді. У щоденнику воєнної пори 8 травня 1944 року Олександр Довженко, який у молоді роки не мав пієтету до релігії, пише: «Страшна думка пронизала недавно мою свідомість. У нас лише сильним дано право на безсмертя – вождям, великим митцям, полководцям чи героям, невеличкій меншості сильних.

Величезна кількість же малих людей, отих, що здобували у поті чола свого хліб, сподівалися в релігійному опіумі на вічне життя на тому світі за чесноти свої, отся велика кількість звичайного люду позбавлена зараз перспективи і жодної надії.

Облиш надію, людино. Земля еси і в землю одійдеш, і тільки, і більш нічого, аж нічогосінько нічого. У малої людини одібрано щось велике і важливе. Смутно і страшно,

і безрадісно їй стало. Вона стала безпорадною в серці своєму, піщинкою в океані»<sup>2</sup>.

1946 року, коли Довженко повною мірою переживає наслідки обструкції, позбавлений можливості творити в кіно, займатися громадською діяльністю і навіть їхати в Україну, коли прогресує стенокардія, він пише: «Я почав молитися Богу. Я не молився йому тридцять сім років, майже не згадував його. Я його одкинув. Я сам був бог, богочоловік. Зараз я постиг невеличку краплину своєї облуди. (...) І став я думати, що страшно і вбого на світі, коли його нема, як от зараз, наприклад. Він є, він був у Павлова, у Мічуріна, і, очевидно, був у Дарвіна, як у людей найглибшого синтезу, як інфангильно, себто первісно поетично персоніфіована ідея прекрасного, ідея добра, себто те, що підіймає духовну структуру людини над звичайною сумою її фізіологічних процесів, робить людину доброю, людяною, духовно високою, що дає людині почуття «состраданія», без якого людина не людина.

Бог в людині. Він є або нема. Але повна його відсутність – се великий крок назад і вниз. В майбутньому люде прийдуть до нього. Не до пона, звичайно, не до приходу. До божественного в собі. До прекрасного. До безсмертного. І тоді не буде гнітючої сірої нудьги, звірожорстокого, тупого і скудного безрадісного будня»<sup>3</sup>.

Європейські режисери в різний спосіб торкалися цієї теми. Вже згадувався Дрейєр – він розглядав життя людини як спокуту за страждання Ісуса Христа. Близькі погляди у французького режисера Робера Брессона, для якого людина була в'язнем матеріального і чия душа не могла вирватися із в'язниці плоті. Для деяких режисерів окремі епізоди або все життя Месії ставали основою для нарації і сюжету, як, наприклад, «Голгофа» (1935) за Ж. Реймонном Жюльєна Дювів'є з Робером Ле Віганом в ролі Христа і Жаном – Габеном в ролі П'єра Паоло Пазоліні (1967) з непрофесійним виконавцем Епірке Ірасоки в ролі Христа, де Ісус Христос – бунтар, який закликає до бунту. Здавалося, таке тлумачення суперечить всепрощенню Месії, який проповідував любов до ближнього.

В СРСР тему віри чи невіри в Бога можна було розглядати хіба що в ідеологічно-викривальному ключі, як це мало місце в українському кіно, наприклад, в «Івнні» Віктора Івченка. Сакральне витіснялося зі сфери культури: замість віри в Бога в країні насаджували своїх ідолів. Але навіть в умовах суворої регламентованості українські режисери змогли вести мову про сенс людського існування, зрештою про існування свого народу, про його страждання. Звичайно, виражалося це не таким способом, як у Берґмана, та це й природно, адже, окрім заборон, ідеться про різні країни, де докорінно відмінні і світогляд, і ментальність людей, і конфесія, і характер вияву релігійних почуттів.

Сьогодні окремі наші фільми того часу потребують нового прочитання й поглибленої інтерпретації. Якщо у європейському кіно проблема сакрального розгорталась у площині душі окремого індивіда, то в кіно українському – у площині життя народу. Адже у XX столітті неодноразово поставало питання про те, чи існуватиме цей народ як такий, чи його буде знищено. Тому в 1960-х роках українським кінематографістам важливо було довести, що народ є, що він живий і жива його духовна сила. У «Тінях



Макс фон Сюдоров у фільмі «Сьома печать». Кадр з фільму «Сьома печать». Режисер Інґмар Бергман. Швеція. 1957.

забутих предків» Сергія Параджанова сакральне заявило про себе на повний голос. Воно проявилось у сцені Різдвяного богослужіння в гуцульській церкві. Але не тільки: сакральне виявлялося в самій стилістиці фільму, у тих численних предметах народного мистецтва, у яких закодована духовна суть талановитих гуцулів.

Звучанням панахиди завершується фільм Леоніда Осики «Камінний хрест», проникнутий болісним прощанням героїв картини з рідним краєм; скорбні молитви немов переконували: назавжди покинути свою землю рівнозначно смерті. Родина Дідухів іде через засніжене поле, за кадром звучить панахида, на пагорбі височить камінний хрест, якого як пам'ять про себе поставив старий газда. Залишитися на рідній землі неможливо, вона не в силі прогнати людей, і вони подалися за океан. Жителі Покуття, змальовані Василем Стефаніком, тоді не здогадувались, що, започатковуючи процес міграції на початку ХХ століття, вони тим самим рятували себе, адже через якихось 20 років (на західних землях трохи пізніше) українського селянина вивозитимуть з його рідної землі насильно, а хто залишиться, приречений буде гинути від голодної смерті. Постановники фільму цю заборонено-засекречену інформацію знали і, тримаючи її за кадром, творили драматичну напругу. Хоругви, сперті на хату Дідуха, немов у ній є покійник, музики, чия присутність на прощанні також необхідна, святковий одяг односельців. І це не просто візуальна вишуканість. Це етнографічно точне відтворення селянського побуту, психології людей, що дозволяє вважати фільм документом, який має велику цінність, бо в ньому зафіксовано не тільки історію Дідухів, а й долю українців у ХХ столітті, долю народу, що його відривали від своєї землі. Завдяки високій зображальній культурі фільм підноситься до позачасових узагальнень і викликає асоціації зі Старозавітним сюжетом про Мойсея, який вів свій народ через пустелю (земля на початку фільму, знята з висоти пташиного польоту, саме до таких алюзій відсилає).

Але є у фільмі Леоніда Осики один штрих, який засвідчує відмінність між характером віри Антоніуса Блока і вірою українського селянина Івана Дідуха, яка містить в собі непокору. Як пишуть дослідники, Бергман, вихований у протестантській релігії, яка загострила середньовічне почуття страху і вини перед Богом, що й породило переконання: людське життя є безоднею розпачу, зробив по-стать середньовічного лицаря свого роду медіумом драгливих релігійних проблем і роздумів над сенсом життя, а матеріалізувавши образ Смерті, позбувся страху перед нею.

Леонід Осика спільно з автором сценарію Іваном Драчем взяли за основу фільму два оповідання Василя Стефаніка: «Злодій» і «Камінний хрест». Та є в ньому одне речення з оповідання «Сини», і воно концептуальне, тому що виявляє діалог покутського селянина з Богом. Старий Максим з того оповідання звертається до жайворонка, який співав над його головою: «Лети собі геть до неба, скажи своєму богові, що най не посилає мені дурну птаху з співом, бо як він такий потужний, най мені пішле моїх синів»<sup>4</sup>. (У фільмі – «нехай не посилає мене до Америки»). Далі в

«Синах» герой ще ризикованіше висловлює свої питання, звернені до Бога: «Господи, брешуть золоті книги по церквах, що ти мав сина, брешуть, що-с мав! Ти свого воскресив, кажуть. А я тобі не кажу: воскреси їх, я тобі кажу: покажи гроби, най я ляжу коло них. Ти видиш цілий світ, але над моїми гробами ти отемнів»<sup>5</sup>. Йдеться про Максимових синів – Андрія та Івана, які пішли «землю нашу від ворога відбивати» та й загинули, а старий батько навіть не знає, де їхні могили.

Біблійними алюзіями перейнятий «Білий птах з чорною ознакою» Івана Миколайчука та Юрія Ілленка. Георгій Побідоносець, який убиває змія, зображений на іконі, до якої моляться в хаті Дзвонарів. Ікона ця є символом і підтекстом усього твору, адже йдеться про драму, пережиту не тільки однією родиною, два брати з якої воюють у ворожих арміях. Йдеться знову-таки про долю народу в часи війни, що котиться по цій багатостраждальній землі і втягує у страшну круговерть людей, покликання яких – грати на весіллях – мирне і прерасне. Дитиною Георгій прочитав у Біблії сюжет про заборонений плід. Він тут же починає шукати дерево добра і зла: «Я шукаю дерево, щоб прозріти, – пояснює він Вівді. – Щоб... як Бог... Щоб пізнати... добро і зло».

Як в українському іконописі, у цьому фільмі біблійні алюзії переплелися з яскравими народними легендами, прислів'ями, завдяки цьому фільм концентрує в собі народну мудрість. Фільм високої краси, яка існує поряд із трагедією: вражають прекрасна музика, танці, чудове вбрання й народні вироби – все це випромінює божественне, духовне світло. Але цей талановитий народ змушений брати до рук зброю: виборювати справедливість і відстоювати національну гідність.

Власне виявом божественного є сама творчість. «Якщо ми створені за подобою Божою, – писав Макс Райнгардт, – то й ми маємо в собі щось з Божого потягу до творення. Тому наново творимо світ в мистецтві, разом з усіма його елементами, а в перші дні творення – як коронація – створюємо людину за своєю подобою»<sup>6</sup>.

1 Cahiers du cinema. – 1958. – п 88 // цит. за кн. Божович В. Современные западные кинорежиссеры. – М.: 1972. – С. 115.

2 Довженко Олександр. Щоденник. // Олександр Довженко. Господи, пошли мені сили. – Харків: 1994. – С. 241–242.

3 Там само. – С. 308–309.

4 Стефанік Василь. Твори. – К.: Дніпро. – 1971. – С. 300.

5 Там само. – С. 301.

6 Рейнгардт Макс. Мова про актора. Перекл. з польс. // Кіно-Театр. – № 5, 2009.