



Ірина ЗУБАВІНА

Трансформація БІБЛІЙНИХ МІФОЛОГЕМ в українському кіно

Навіть побіжний погляд на радянську "цивілізацію", яка нині, немов Атлантида, занурюється в безодню історії, дозволяє помітити парадоксальну обставину: геть уся матеріальна та духовна соціалістична культура, яка на початках виходила із суворих атеїстичних засад, просякнута алюзіями, образами, ідеомами біблійного походження. Від партійного гімну "Інтернаціонал" з його закликком "відтрусити порохи старого світу" з ніг

пролетаріату до творів класиків соцреалізму, які з плином часу почали звично вибудовувати фінали своїх "оптимістичних трагедій" цілком за християнською парадигмою "смертю смерть поправ". Присутність цієї вартої більш детального розгляду традиції переконливо засвідчує хрестоматійний образ невідвладного смерті Тимоша з фільму О.Довженка "Арсенал", або життєстверджуючий фінал його ж фільму "Земля".

Чому ж офіційна міфологія держави, створеної на атеїстичних засадах, так відверто скористалась запозиченнями з міфології біблійної? Це було перспективним, бо біблійні міфи канонізовані часом та закріплені у колективному безсвідомому, на ментальному рівні; це було й доречним, бо ще фундатор ідеї поховання "старого світу" силами пролетаріату К.Маркс помітив, що саме в кризові революційні епохи люди звертаються "до духів минулого, переймають у них імена, бойові гасла, одяг, аби у цьому вбранні, яке вже освячене часом, на запозиченій мові розіграти нову сцену світової історії"*.



Кадр із фільму "Звенигора". Режисер О.Довженко. 1928.

Можна припустити, що ідеологічна політика більшовизму, яка базувалась на працях Маркса, наче на Святому Письмі, досить свідомо орієнтувалась на цю особливість культурного спадкоємництва в епоху революційних зламів.

Практика радянського мистецтва, а особливо кінематограф радянського періоду переконливо підтвердили цю закономірність.

Ось як пояснював суть державного експерименту по запровадженню у масову свідомість нової системи міфів відомий український поет і публіцист Є.Маланюк: "Існує незнищальний інстинкт релігійності в людині, і саме більшовизм, намагаючись витиснути з СРСР християнство, свідомо або несвідомо перетворює себе на якусь одверто сатаністичну модифікацію історичного "православ'я"***. І справді, офіційна ідеологія час від часу набувала суто релігійних рис. Можна навіть говорити про створення у певному сенсі квазірелігії, нового Абсолюту замість того, що разом із церквою було відлучено від держави. Складалась ситуація, при

якій концепція дійсності поступово здавалась більш реальною, ніж сама дій-сність, і кінематограф, утворюючи "іншу реальність", став чи не ідеальним засобом для самореалізації неоміфологічної свідомості. З його допомогою офіційна ідеологія намагалась запровадити у свідомість глядачів заповіді своєрідного "антикатехизису".

Про заповідь, що стосується заборони на створення ідола (кумира), зайвим буде навіть згаду-

вати. Сама сюжетна й монтажна структура кінотворів, яка передбачала реалізацію принципу "герой посередині", працювала на однозначне трактування питання про співвідношення мас та особи.

Щодо заповіді "Не свідчи неправдиво на свого ближнього", моральні перешкоди було знято досить швидко. Поступово запроваджувалась думка про те, що Ідея вище будь-яких законів. Тож "Не вбивай!" втратило абсолютну цінність заповіді. Вбивство отримало моральне підґрунтя. Кінематограф творив і тиражував цю антиморальну модель, а підтримка Влади проявлялась в економічному вигляді - у фінансуванні. Можна вважати, що це був час встановлення домінант міфологічної свідомості на екрані.

Отже, розглянемо лише кілька біблійних міфологем, характерних для української культурної традиції взагалі і для українського кінематографа зокрема, особливо увагу приділяючи періодові, коли мав місце найбільш повний самовияв міфологізованого світосприйняття - сталінській добі.

Наскрізний сюжет: брати-вороги...

“...І сталось, як були вони в полі, постав Каїн на Авеля, брата свого, - і вбив його” (Книга Буття, 4;8). Таким чином, Каїн поклав початок братовбивчому протистоянню. Маємо чимало прикладів втілення цієї міфологеми у світовому кінематографі (“Рокко та його брати” Л.Вісконті - яскраве тому підтвердження). Але саме для українців ця проблема є дуже болючою. Два брати... Андрій і Остап у Гоголя в “Тарасі Бульбі”. Цей твір цікавить нас не тільки як літературна спадщина. Задум екранізувати цю повість виношував О.Довженко. Паралелі з цим класичним сюжетом являє фільм М.Донського “Нескорені” (за сценарієм Б.Горбатова, 1945).

Доречно пригадати єдиний надрукований вірш О.Довженка під промовистою назвою “Українське” (або “Не розборонити”), який закінчується рядками: “...Перед образами/ Убиває брат герой предателя брата” (1944)***.

Взагалі у пореволюційному українському мистецтві мотив братнього протистояння набув популярності:

Тиміш та Павло в “Звенигорі”(1928) О.Довженка, побратими Худяков та Глушак в його ж “Аерограді”(1935). Розведені по різні боки ідеологічних “барикад” і два сини куркуля Власенка у фільмі “Вовчий хутір” (реж.О.Штрижак, 1930) - петлюрівець Кондрат та червоний командир Гнат. Пізніше - у фільмі “Земля”, екранізації повісті О.Кобилянської (реж. А.Бучма, О.Швачко, 1954) - розповідь про трагічний вплив влади

землі на долю заможника Федорчука закінчується вбивством: молодший Сава вбиває старшого брата Миколу, бо той має успадкувати крашу землю.

Символічний “батьківський скарб” ледве не зробив ворогами братів Соколюків у картині І.Миколайчука “Вавилон XX” (1979-1980). Брати Звонарі у фільмі Ю.Ілленка “Білий птах з чорною ознакою” (1972) відверто уособлюють протилежні позиції, як політично-ідеологічні, так і світоглядні...

З плином історії зовнішні мотиви братнього протистояння час від часу змінювались, незмінним залишався сам факт опозиції. Так розшарування українського народу на ґрунті національних, релігійних (межконфесійних), політичних конфліктів передавалося у мистецькому осмисленні зіткненням братів на відповідних засадах. Пригадаємо, що в період XVI - початку XVII століть чинився опір католицизму як віросповідання та ідеології польських магнатів і шляхти, а також покатоличених українських феодалів. На цьому тлі й відбувається протистояння, так би мовити, “націоналіста” Остапа “зрадникові” Андрію, що закохався у польську панночку (у повісті “Тарас Бульба”). Відлуння цієї боротьби ми й бачимо у “Звенигорі”, але тут в основу колізії покладена ще й класова міфологема, бо Тиміш уособлює гегемона-пролетаря, а Павло - представників “націоналістичного куркульства”.

Проте це - зовнішні причини, справжня ж - прихована у глибинних шарах безсвідомого і ґносеологічно пов’язана з ідеєю “двоїс-

тості” української душі. Таке своєрідне “роздвоєння душі” було породженням, на думку фахівців з етнофілософії, геополітичною ситуацією України - плодючою межевою смуги між Сходом та Заходом. В екзистенціальному розумінні це осіло в психіці українця на рівні “колективного безсвідомого”.

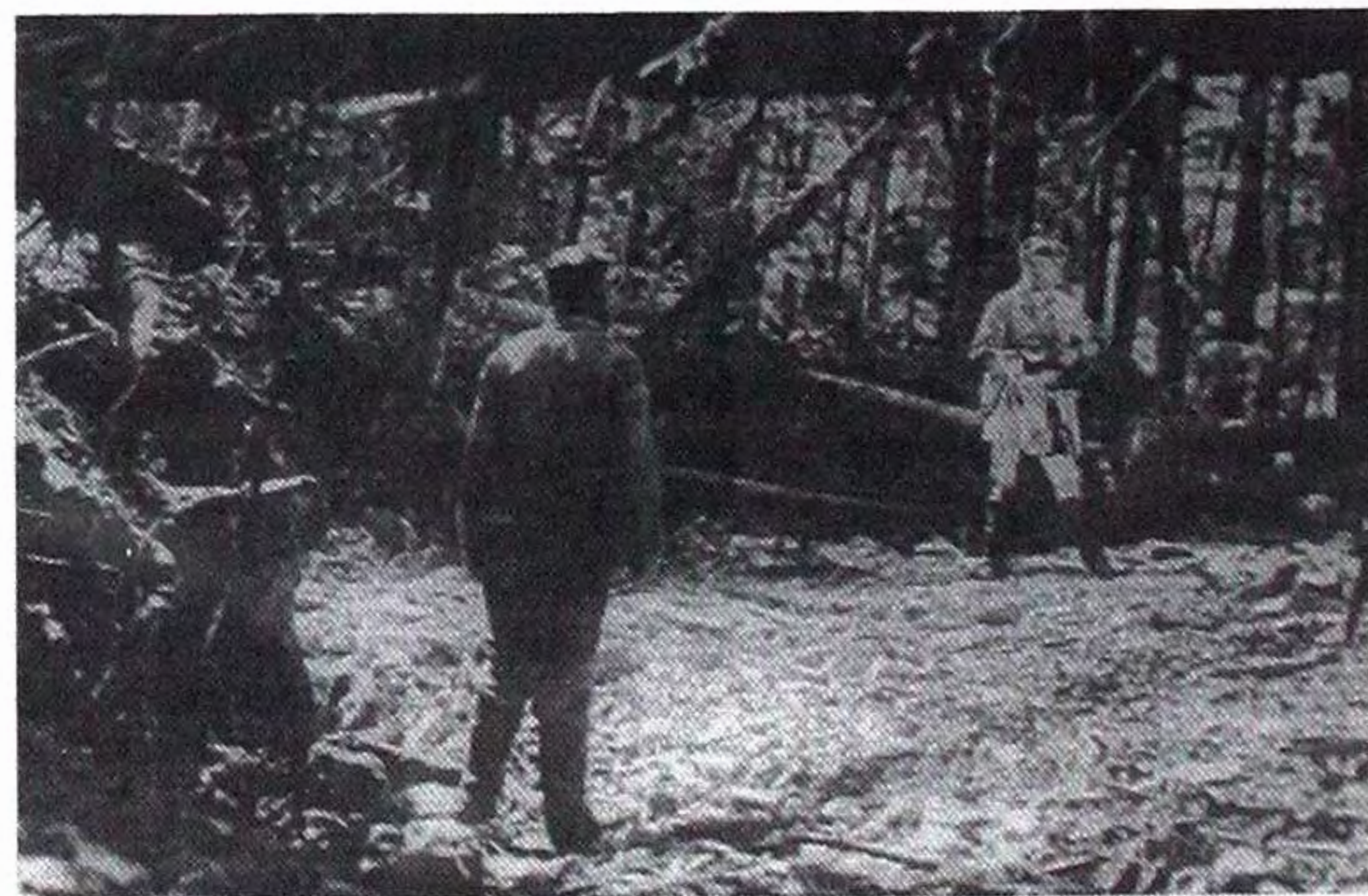
На українському ж ґрунті сформувалися первні двоєдиного джерела: скіфсько-елінський і варяго-римський. А з XI століття, з часів розподілу єдиного християнства у 1054 році, українська душа опинилась під впливом двох сил: християнського “заходу” і “сходу”. Ця тенденція до коливань між Сходом та Заходом, здається, збереглася й до сьогодні: з одного боку - бажання вписатися в “європейський контекст”, а з іншого - могутнє тяжіння масиву, що виник на руїнах СРСР.

Звичайно, існують й інші гіпотези щодо витоків “двоїстості” української душі. І.Нечуй-Левицький, зокрема, простежував у цьому прояв дуалізму, наявні риси якого знаходимо ще в архаїчній українській міфології.

Наважимося запропонувати ще одну версію. Як було доведено вище, міфологічна свідомість тоталітарної доби наочно являла квазірелігійні риси, до того ж релігії “батьківського” типу, такої, що побудована на заборонах і авторитеті, в той час, як на ментальності українців позначився вплив двох первнів: “батьківської” релігії - християнства і язичництва, “материнська” спрямованість якого визначається культом матері-землі, що згодом трансформувалася у ви-



“Райдуга”. Режисер М.Донської.1943. Як своєрідне жертвоприношення сприймається вбивство фашистами немовляти...



“Аероград”. Режисер О.Довженко. 1937. Побратими Худяков і Глушак розведені по різні боки ідеологічних барикад.

разне вшанування Божої Матері (Оранти).

Схоже, таке глибинне протистояння квазірелігійної неоміфології "батьківського" типу та етнонаціональної сакральності, наділеної рисами переважно "материнського" типу, виявилось сприятливим для "роздвоєння" української душі (з виділенням двох антиподів спільного походження).

Таким чином, якщо припустити, що згадане протистояння братів в основі своїй має феномен "двоїстості" душі, тоді наведені теоретичні обґрунтування можуть певною мірою пояснити як популярність цього "блукаючого сюжету" саме в українському кіно радянського періоду, так і причини актуалізації міфологем в часи громадського розшарування на будь-яких засадах.

Ще один біблійний мотив, що був дуже поширеним у кіно радянської доби - це мотив принесення людської жертви і власне дитячого жертвопринесення - офірування. Це цілком закономірно, бо саме шляхом жертвності та страждань можна наблизити час втілення мрій - становлення Царства Божого на землі.

В українському кіно мотив вбивства батьком сина вперше зустрічаємо в картині "Митько-бігунець" (реж.М.Салтиков, 1920), де Митько-дезертир гине від руки рідного батька.

Яскравий приклад перемоги революційного обов'язку над почуттям батьківської любові подає фільм "Тобі дарую" (або "Ніж прадідів тобі дарую", реж.В.Радиш, 1929): старий селянин Остапчук займає в партизанському

загоні місце свого сина Левка, який зрадив справі, бо відмовився вбивати петлюрівців, на яких був український національний одяг: "Це ж свої... Українці!". Коли ж партизани захопили в полон "зрадника" Левка, батько власноручно позбавляє свого сина життя.

Замах на сина здійснюють і вороги радянської влади у фільмах "Експонат з паноптикума" (реж. Г.Стабовий, 1929) та "Вовчий хутір" (реж.О.Штрижак, 1930), але їхні рушійні ідеї не є переможними, тому й замах лишається невдалим.

Як своєрідне жертвопринесення сприймається вбивство фашистами немовляти у фільмі М.Донського "Райдуга" (1943). Більше того, в цьому випадку маємо відомості про те, що жертва прийнята, бо веселка, яка з'являється у фіналі картини, за Книгою Буття є символом "заповіта Бога з землею" (Книга Буття, 9): "Я веселку дав у хмарі, і стане вона за знака заповіту між Мною та між землею" (Книга Буття, 9; 13)... "і між кожною живою душею в кожному тілі, що воно є на землі" (Книга Буття, 9; 16).

Якщо вийти за межі кінематографа, акт дітовбивства спостерігаємо у Шевченка в "Гайдамаках": Гонта вбиває двох своїх синів, яких жінка охрестила за католицьким обрядом (до речі, театральна вистава Л.Курбаса за поемою "Гайдамаки" і насамперед сцена, в якій Гонта накриває вбитих синів червоною китайкою, за свідченням І.Кавалерідзе, надихнула його на створення фільму "Злива").

Жертва синів є знаком перемоги Ідеї над родинними зв'язками. Віра в надособисту мету спо-

нує до замаху проти рідної крові, подібно до того, як у ветхозавітного Авраама жертва сина є найвищим проявом Віри: "І простяг Авраам свою руку, і взяв ножа, щоб зарізати сина свого..." (Книга Буття, 22; 10). "...І Ангел промовив: ..."тепер Я довідався, що ти богобійний, і не пожалів для Мене сина свого, одинака свого." (Книга Буття, 22;12).

У певному сенсі і смерть Василя у фільмі "Земля" О.Довженка - це трансформована міфологема про принесення синівської жертви. Цього разу - на вівтар колективізації. Тому і батько його, Опанас Трубенко, вирішує поховати сина без священників - "поновому" (аби жертва була сприйнята "за призначенням"). Аналогічно сприймається смерть молодого комсомольця у фільмі О.Довженка "Іван" (1932). На цей раз надособиста мета має назву: індустріалізація. А мати хлопця бажає лише дізнатися, чи жертва не була марною... Справа в тому, що жертва сприймалася майже оптимістично, якщо вона відбувалась задля ствердження надії.

Частина наведених вище прикладів виявляє зв'язок міфологем про принесення жертви "рідною кров'ю" із ще однією інваріантною для українського кінематографа (і для української культурної традиції взагалі) проблемою, якою є опозиція "батько - син". Цікаві розвідки щодо глибинних мотивів цього суперництва в дусі ідей З.Фрейда зроблено в дослідженні О.Онищенко "Творча спадщина О.Довженка. Естетико-мистецтвознавчий аспект". Ми ж звернемо увагу на інший вимір. Починаючи з 20-х років, за допо-



"Щорс". Режисер О.Довженко 1939. Вустами Чижі О.Довженко формулює жахливу главу нових "Діяній".



"Вавилон XX". Режисер І.Миколайчук. 1980. Символічний батьківський скарб ледве не зробив ворогами братів Соколюків.

могою “найголовнішого з мистецтв” у масову свідомість запроваджувалась ідея спростування кривної близькості, натомість висувалась ідея споріднення за ідейно-класовими ознаками, що робить виправданим титул “Атец всех народов”. А згодом - невпинні хвилі репресій зводяться до того ж мотиву принесення кривної жертви. Пригадаємо, як Сталін вчинив щодо свого рідного сина - Якова Джугашвілі...

У довженківському “Щорсі” (1939) мотив родинної ворожнечі сягає свого апогею і сформульований досить відверто: “І нерідко сини одержували батьківську кулю в голову, і самі стріляли в батьків з парабелумів і наганів. І не вважалося це ні синовбивством, ні батьковбивством, а звалось просто: син проти батька, батько проти сина, треба, так треба - час такий”. Вустами Чижа - одного з героїв кіноповісті, Довженко формулює жахливу главу нових “Діяній”, що виявляє ознаки наближення кінця віку: “І віддасть на смерть брат брата, а батько - дитину. І “діти повстануть навпроти батьків,” і “смерть їм заподіють.” (Єв. від Марка, 13;12).

Взагалі, вбивство навіть з ідейних міркувань все одно залишається вбивством людини. Але за допомогою надмірного пафосу та патетики страшний гріх подавався майже як прояв героїзму.

Ще одне спостереження. На відміну від народної міфології, в якій есхатологічне забарвлення пов'язується з повторенням природних феноменів, квазірелігійна неоміфологія подає опис подій, пов'язаних із революцією та громадянською війною, подібними до сакральних Євангелійних подій. Вони набувають характеру першопочатку і мають силу парадигми: визначають моральні норми і форми культу, тобто основну структуру міфу.

Аби закарбувати зміни в колективній свідомості, кінематограф знов і знов повертався до подій, які офіційним міфом трактувалися як По-

чаток. З поняттям “Початку” пов'язана міфологема про створення світу. Мається на увазі створення “Нового світу” на уламках світу старого (який мав бути зруйнованим відповідно принципу “до основанья, а затем...”). Саме тому, можливо, час від часу на кіноекрані у відвертій або закамуфльованій формі проявляють себе ознаки кінця світу. У “Звенигорі” є навіть титр “Восстал народ на народ, царство на царство. Враг рода человеческого царит над нами”, що майже відтворює одну з ознак кінця світу за Марком: “Бо повстане народ на народ, царство на царство”, будуть землетруси місцями, буде голод. Це початок терпіння п о р о д и л ь н и х” (Єв. від Марка, 13;8).

Впадає в око цікава деталь: майже всі фільми О.Довженка, які відтворюють події революції або громадянської війни, супроводжуються біблійною символікою кінця світу (семантично це позначає межу, де народжується новий світ у “породильних муках”). Саме такі асоціації викликають апокаліптичні дими на початку історико-героїчної драми про епоху громадянської війни - “Щорс”. Але окрім зовнішніх, тут наочні й глибинні зв'язки, бо розподіл на “чистих” та “нечистих” та завдання “почистити” полк, яке стоїть перед Щорсом як перед “апостолом” нової Віри, відсилає нас до “Пояснення притчі про кукіль”: “а поле - це світ, добре ж насіння - це сини Царства, а кукіль - сини лукавого; а ворог, що всіяв його - це диявол, жнива - кінець віку, а жінці Анголи. ... І як збирають кукіль, і як палять в огні, так буде

й наприкінці віку” (Єв. від Матвія, 13; 38-40). У фільмі як про щось цілком природне, закономірне говориться про початок такої партійної “чистки” в полку - “тридцятьох вигнали, десятеро - пішли під трибунал...” Свідчення про це сприймається майже буденно не тільки завдяки усвідомленню, що “час був такий”, а й тому, що воно майже органічно вкладається в приказку (сі речь - притчу) про планову “чистку поля Господня”, а тому наче освячене церковним каноном.

Перервемо низку прикладів, хоч їх легко продовжити... Помітимо лише один нюанс: офіційний міф впродовж кількох десятиріч живився від невичерпного джерела - біблійного міфу, врівноважуючи цей факт послідовною атеїстичною пропагандою. Але тим самим він чинив як відомий необачний лісоруб, який рубав “рятівний сук”, бо така людська риса як жертвність була наслідком саме християнського виховання людських душ. І, як помічав М.Бердяєв, “навіть після того, як люди відмовились у своїй свідомості від християнства і навіть стали його ворогами”, результати цього виховання продовжували свою дію, але лише певний час... Бо так звана епоха “застою” дає нам блискучий приклад того, що відбувається із суспільною свідомістю, коли вихолощуються, стають “гробами повапленими”, що зберігають пишність форми, а всередині - порох) ґрунтовні міфологеми, які забезпечували незаперечний моральний потенціал суспільства протягом кількох післяреволюційних десятиліть.



“Білий птах з чорною ознакою”. Режисер Ю.Іллєнко. 1972. Брати Звонарі уособлюють протилежні позиції, як політично-ідеологічні, так і світоглядні...

* К.Маркс и Ф.Энгельс об искусстве, в 2-х томах, Т.1, М.: “Искусство”, -1967, -С.116.

** Маланюк Є. Книга спостережень. - К.: “Атика”, 1995. - С.175.

*** Довженко О.П. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи., Харків: “Фоліо”, 1994. - С.54.