

Скриньку Пандори закрито не повністю

Містичний жах, потяг до потойбічного, зацікавленість надзвичайним і очікування дива живлять незмінну прихильність глядача до картин, що наслідують традиції страшної казки. В українців є схильність до “химерного” світосприйняття. Досить згадати містичну орієнтацію творів М.Гоголя, Лесі Українки, І.Котляревського або російських “містиків” О.К.Толстого та О.І.Купріна, які теж походять від українського кореня. Продовження традицій “химерної” прози спостерігаємо у Т.Осьмачки (“Старший боярин”), В.Земляка (“Лебедина зграя”, “Зелені млини”), Є.Гуцала (“Парад планет”), О.Сомова (“Київські відьми”).

Зацікавленість надзвичайним проявила себе й у вимірі наймолодшого з мистецтв. Захоплення кінематографа початку століття потойбічними пристрастями, всім непевним і темним, за внутрішньою логікою розвитку реалізувалася в перші пореволюційні роки у фільмах так званої “сатанинської” серії. Проте в цих стрічках протистояння Бога та антихриста набуває вже певного ідеологічного підтексту. Надалі тенденція до розподілу на “чистих” і “нечистих” зберігається і розглядається переважно в проекціях у сферу соціально-політичних стосунків, причому повністю усувається містичний компонент. Можна припустити, що за часів тоталітарної держави реальний жах повсякденного існування був самодостатнім, отже не потребував зайвих компенсацій жахами кінематографічними. Тому цілком закономірним видається повернення до містичної романтики на злеті нової доби у 60-ті роки. У певному розумінні злий чаклун Мальфар (“Тіні забутих предків”, 1964, режисер С.Параджанов) був провісником пожвавлення екранного існування темних сил. Від ревних охоронців квітки папороті (“Вечір на Івана Купала”, 1968, режисер Ю.Ілленко) до лісових духів (“Лісова пісня. Мавка”. 1983, режисер Ю.Ілленко).

Невипадковою є укоріненість “химерного” у фільмах переважно “поетичного” напрямку, бо і “химерне”, і поетичне світосприйняття знаменує

Діалектика еротичного і танатичного в українському “химерному” кінематографі

51

вихід за межі буденності (відповідно - в інфернальні або у високі сфери). Отже, “поетичне” певною мірою виступає як сублімація “химерного”.

Найяскравіші прояви містицизму в українському кіно пов’язані з екранізаціями творів М.Гоголя: “Вечір на Івана Купала” (режисер Ю.Ілленко), “Пропала грамота” (режисер Б.Івченко за участі І.Миколайчука, 1973) - з числа найцікавіших прикладів. Ці картини були чи не єдиною заповідною зоною, де знаходила притулок різна “нечисть” на кшталт чортів, басаврюків, відьом та інших образів фольклорної демонології.

Зважаючи на сталу традицію уособлення “українськості” в жіночому образі, логічно простежити, які зовнішні риси є характерними саме для жіночих персонажів, що знаються з нечистими. Одразу ж приходить на згадку прекрасна панночка (Н.Варлей) з фільму “Вій” за однойменною повістю М.Гоголя, що поставив 1967 року на “Мосфільмі” режисер з України К.Єршов. Прегарне обличчя панночки, неприродна білизна та нерухомість якого символізують холодну омертвілість, вражає значно глибше, ніж страшна потворність Вія. До того ж, образ чарівної панянки має виразне чуттєве забарвлення. Підтверджують це польоти чаклунки у труні під склепінням церкви. Не може Хома Брут відірвати очей від небезпечного “човна смерті”, від палаючих очей красуні. Ці сцени переконують: краса може бути загрозливою. Саме в цій звабливості, протилежній Еросу, заковано пульсацію смерті. Таке співвідношення прекрасного та потворного видається цілком закономірним, враховуючи спільне походження почуття страху та чуттєвості - з суміжних зон сфери безсвідомого. Напруження, що утворюється містичним жахом перед потойбічним і бажанням відриву від буденності, жи-



■ Іван Миколайчук,
Земфіра Цахілова,
Федір Стригун
у фільмі *"Пропала грамота"*.
Режисер Б.Івченко.
1973.

■ Спартак Багашвілі
в ролі Мольфара.
"Тіні забутих предків".
Режисер С.Параджанов.
1964.

52

вить поле "парадоксальної медитації" та левітації-чаклунських польотів.

Впадає у вічі певна закономірність: і померла панянка ("Вій"), і літаюча під стелею шинкарка, примарні чаклунки ("Вечір на Івана Купала"), молода дівчина, яку спокушає нечистий, та "чортова" жінка одного з козаків-побратимів ("Пропала грамота") мають досить привабливу зовнішність: чорні коси, брови й очі зовсім не маркерують їх як негативних персонажів, а є лише типовими ознаками національного фенотипу. Особливий контраст помічаємо у порівнянні з відразністю дійових осіб російських казок (Баба Яга, Кікімора тощо). Навіть виконання цих ролей при кінематографічному втіленні доручали іноді чоловікам (Г.Міллер, Г.Шпигель, Є.Лебедев та ін.).

Натомість український кінематограф являє нам прекрасні жіночі постаті лісових духів та примарних створінь (у виконанні Д. Фірсової, Р. Недашківської та інших красунь). Згадати хоча б чарівну Мавку, образ якої створено Р. Недашківською, а пізніше — Л. Єфіменко)...

Таке прихильне ставлення до нечистої сили, принаймні до її жіночих уособлень, в українському кіно можна пояснити проявами "пантеїзму" як характерної риси української ментальності, з її глибокою повагою до жіночого начала внаслідок близькості до природи, поширення культу землі-матері-годувальниці.

Шанобливе ставлення до жінки як медіуму, як віщунки, відунки, що знається з примхливими природними силами, духами - як підкреслює відома дослідниця Сімона де Бовуар - помітно поглиблювалось у часи, коли чоловік ставав рабом своїх страхів. Зокрема, в періоди економічних спадів, промислових або політичних криз лавинно зростав потік захоплень жіночою красою, еротикою, містикою. На зламах епох спостерігаємо закономірні тенденції до випадання з раціонально-розсудкової сфери у царину безсвідомого. Специфічними проявами згаданих процесів в українському кіно можна вважати неприховану

вітальність, буяння первнів, прозязичницькі деформації світоглядного каркасу. На уламках віджилої епохи дає сходи соковита містика (як у 20-ті, 60-ті, в кінематографі кінця 80-х). Саме поєднання таких ознак як "еротизм" і "містицизм" привертало увагу на тлі догматичного атеїзму і було певною мірою проявом прихованого опору.

Про відновлення містично-фольклорного напрямку в українському кіно, що відбулося на хвилі "перебудови", свідчить поява таких фільмів, як містична драма за повістю Г.Квітки-Основ'яненка "Конотопська відьма" (режисер Г.Шигаєва, 1990). Атмосфера страшної казки панує в окремих епізодах фільму "Фучжоу" (режисер М.Ілленко, 1993), де нечиста сила мешкає, як їй і годиться, у болотах та інших сирих місцях і зберігає при цьому свою страшну привабливість. Елементи містичного світосприйняття спостерігаємо у фільмі Н.Мотузко "Диво в краю забуття" (1991). Але найбільш показовою ілюстрацією до діалектичних зв'язків еротичного і танатичного можна вважати наступну роботу тієї ж авторки - картину "Голос трави" (1992) - історію посвячення молодої чаклунки в таємниці "професії". Це - поетична оповідь про духовну спадкоємність, про участь жінки в акті єднання буття, злиття землі з небом, це і притча про жіночу самотність як розплату за надзнання, про дівочу відмову від еротичного кохання як ціну за здатність до польотів (читай - можливість творчої самореалізації).

Прекрасні героїні цієї містичної драми (їхні образи створили Р.Недашківська та О.Сумська), сповідуючи ідею служіння і самозречення, на шляху до Мудрості відмовляються від особистого жіночого щастя, що проявляється у служінні чоловікові. Отже, свідомо обираючи самотність, яка трактується як злиття з Космосом, здатність почути тишу і "голос трави", вони живляться не стільки силою Ероса, скільки Танатоса. Але в цьому немає суперечності, адже саме з погребальних оргій народжується піднесена сила кохання, що закарбована в Пісні Пісень: "Кріпка, як смерть, любов..."



■ Раїса Недашківська
і Ольга Сумська
у фільмі *"Голос трави"*.
Режисер Н.Мотузко.
1992.

■ Кадр из фільму
"Фучжоу".
Режисер М.Ілленко.
1993.

Ідеться вже про вищий ступінь любові - до Мудрості, до Бога.

Співвідношення Любов - Смерть є специфічним в українському менталітеті. Згадаємо, у поетичній розповіді про кохання "Тіні забутих предків" мотив смерті виникає з першого кадру і осмислюється до останнього. Епізод "Смерть Івана": іде Іван повз пні та дими до води, що є межею між життям і смертю. У водяному плесі відбиваються образи його та Марічки, а між ними дерево як символ дерева родового. У цьому випадку вода як провісник майбутнього дає відповідь на запитання, з яким зверталася Марічка до Івана: "А чи будемо ми в парі?". Там, в "задзеркаллі" водного плеса, в світі ірреального, наче гілки дерев, тягнуться одне до одного, сплітаються руки закоханих, які за язичницьким віруванням після смерті перетворюються на природу. Романтична історія, що спиралася на міфологічне підґрунтя, трансформувалася у філософську притчу про споконвічну боротьбу Добра і Зла, Кохання і Смерті. Синкретизм віри, коли ранньохристиянські символи (вода, баранець, гора) вжиті поруч з язичницькими символами і обрядами, було модифіковано у синкретизм смислу. Звідси - дивний ритуал поховання Івана, що трансформується на обрядові ігри і танці. Пригадаємо: танок - це "квазіеротичний" ритмічний рух - метафора відродження до життя. Інваріант тієї ж ідеї - дитячі голівки у вікні. Іван і Марічка пішли у небуття, але життя триває.

На жаль, кінець 90-х суттєво знижує планку філософічності кінотворів на шляху "приборкання" містичного, спроб пристосування потойбічного до суто побутових потреб. Твори цього ряду - "Ну, ти й відьма!", "Моя дружина - чаклунка" та короткометражна стрічка "Русалонька" (режисер В.Тихий, 1996). Незалежно від "рангу" героїні - чи то лісова відунка, емансипована сучасна чаклунка або химерне створіння - русалонька, всі вони в той чи інший спосіб намагаються реалізувати себе у родинному щасті. Особливість цих стрічок полягає в

тому, що в них містичний жах як похідне від трагічного примхливо поєднується, сплітається з комічним. Можна сперечатись щодо мистецьких вартостей цих творів. Але вони демонструють факт наступного вихлюпу зі сфери безсвідомого. Отже, скриньку Пандори прикрито не щільно. Може, звідти, нарешті, випурхне Надія...

