

МІФІЧНІ СЮЖЕТИ: ДОСВІД КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Кохан**Тимофій Григорович**кандидат мистецтвознавства,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України**Кохан****Тимофей Григорьевич**кандидат искусствоведения,
Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины**Tymofii Kohan**Ph.D. in Art history, Institute
for cultural research of the National
Academy of Arts of Ukraine

Анотація. У статті відтворений досвід кіноінтерпретації “міфічних сюжетів”. Показано як вплив теоретичних традицій осмислення широкого кола проблем, пов’язаних з міфом, так і сучасних наукових розвідок на естетико-художню практику мистецького втілення “міфологічної думки”. Наголошено на фактах активного використання “міфічних сюжетів” у світовій літературі першої половини ХХ століття й виявлено специфіку підходу до їхньої інтерпретації у логіці літературної творчості. Визначено, що трансформація “міфічних сюжетів” у простір кінематографу — фактично — співвідносна з історією цього виду мистецтва. Підкреслено самобутність виражальних засобів, якими володіє кіномистецтво в процесі відтворення образів “міфічних” героїв на екрані.

Ключові слова: міф, “міфічні сюжети”, транскультурність, позачасовість, умовність, антропоморфізм, кіноінтерпретація.

У логіці розвитку сучасного кінознавства проблему інтерпретації “міфічних сюжетів” не можна вважати пріоритетною, хоча дослідники, передусім кінокритики, досить активно аналізують “екранне втілення” грецьких, єгипетських, кельтських, скандинавських чи слов’янських міфів. Як відомо, феномен міфу ґрунтовно вивчають представники практично всіх гуманітарних наук, спираючись на досвід, що закладався протягом XVII–XIX століть. Сучасний підхід до відпрацювання цієї проблеми представлений у дослідженнях Л. Баткіна, Я. Голосовкера, А. Козлова, О. Кривцуна, С. Кримського, О. Лосева, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, М. Поповича, І. Роговіна, С. Стоян, О. Фрейденберг, М. Ямпольського та ін., здебільшого формується завдяки власне змісту міфу та припущенню щодо існування “міфологічної думки”, яку українські культурологи інтерпретують як специфічну нерозділеність об’єкта та суб’єкта, природного та надприродного, просторового та часового. За цих умов ігрове начало, метафоричність, символізм чи “нереальність” поведінки міфічних героїв не викликають жодних заперечень.

Якщо реконструювати, так би мовити, теоретичну історію міфу, то виявиться, що до її осмислення долучилися як філософи, естетики, мистецтвознавці, психологи, так і ті науковці, хто “працював” на перетині гуманітарних наук, виявляючи сутність міфу в специфічному просторі історико-культурологічного, філософсько-естетичного, морально-психологічного чи мистецтвознавчого знання.

Процес більш послідовного й повного відтворення ступеню наукового опрацювання широкого кола проблем (прямо чи опосередковано), пов'язаних з міфом, показує, що від XVII століття природою міфу, самобутністю міфологічної форми освоєння світу займалися Ж. Віко, І. Гердер, Б. Фонтенель, Ф. Шлегель та ін. Міф та близькі до нього проблеми на межі XIX–XX століть осмислювалися в роботах таких відомих європейських дослідників, як Р. Барт, К. Бюхер, Е. Гроссе, Л. Леві-Брюль, Ф. Ніцше, Е. Тайлор, Дж. Фрейзер. Наразі, найбільш послідовно міф — як об'єкт теоретичного аналізу — представлений у дослідженнях психоаналітичної орієнтації, оскільки й засновник психоаналізу З. Фрейд, і його послідовники О. Ранк та К. Юнг розглядали міфологічну свідомість у якості глибинного рівня позасвідомого. У контексті нашої статті доцільно звернути увагу на монографію Отто Ранка (1884–1939) “Міф про народження героя” (1909), на сторінках якої не лише представлена психоаналітична модель осмислення міфу, а й інтерпретовано “міф про Паріса”, який найбільш активно використовується в “міфічних” кіносюжетах.

Повертаючись до реконструкції історико-культурної традиції осмислення природи міфологічної свідомості, зазначимо інтерес і українських науковців до низки питань, пов'язаних з міфом. Виокремимо, зокрема, прізвища М. Костомарова, В. Менжуліна, Д. Овсянико-Куликовського, М. Поповича, О. Потебні, С. Стоян. Необхідно підкреслити й значення “міфічних сюжетів” щодо процесу формування естетико-художньої спрямованості творчості українських письменників. У цьому зв'язку показовим прикладом є як драматургічна спадщина Лесі Українки, так і проза Володимира Винниченка.

На нашу думку, предметом самостійного аналізу може виступати досвід активного використання “міфічних сюжетів” як у європейській, так і в російській літературній творчості протягом першої половини XX століття. У цьому контексті український естетик С. Стоян, котра досліджує трансформації міфологічної традиції в літературі означеного періоду, зосереджує увагу на експериментах Дж. Джойса, котрий, спираючись на транскультурну природу міфу, утверджує “концепцію циклічних повторень, яку символізує “цирковий кінь”, що кружляє по колу, як і головні герої “Уліса” [1, 10].

С. Стоян має рацію, коли транскультурну сутність міфу розкриває на прикладі “міфу про вічне повернення”, який “знаходить своє відображення в епопеї “Сто років самотності” Г. Маркеса, у “Споминах по Фінегану” Дж. Джойса та в багатьох інших творах неоміфологічного напрямку” [1, 10].

Що ж стосується російської літератури означеного періоду, то новаторським характером відмічена інтерпретація міфів у творах А. Белого, В. Брюсова, В. Хлебнікова, М. Булгакова та ін. “Міфічні сюжети” є важливим структурним елементом у естетико-художніх експериментах представників українського та російського авангардизму, зокрема, Н. Гончарової, М. Бойчука, О. Богомазова, К. Малевича, М. Ларіонова, В. Кандинського, О. Лентулова та ін.

Від часів античності теоретичне осмислення міфу зазнало суттєвих змін. У перебігові часу загальноприйняте тлумачення поняття “міф” (від грец. *mythos* — переказ, легенда, розповідь) та поняття “міфологія” — вчення про міф — залишилися незмінними. Хоча поняття “міф” і “міфологія” є спорідненими, їхнє теоретичне використання вимагає чіткого розмежування. Герої та сюжети, які існують у площині міфу, повинні визначатися як “міфічні”, а “міфологічною” називається теоретична концепція, спираючись на яку осмислюється сутність міфу. На цьому слід акцентувати, оскільки останнім часом деякі автори вживають поняття “міф” та “міфологія” як тотожні, як такі, що здатні замінити одне одного. На наш же погляд, некоректно використовувати поняття “міфологія” стосовно тих процесів, які є похідними від конкретного “міфу”. У контексті складного комплексу проблем міфології особливу увагу необхідно приділити чіткості використання понятійно-категоріального апарату: вчений працює не з “міфологічним” сюжетом чи героєм, а з “міфічним”.

Звернення до відповідного історико-культурного матеріалу та узагальнення теоретичного досвіду вивчення природи міфу дозволяє розглядати його як специфічну форму світовідношення народів, які знаходилися на архаїчних етапах свого розвитку. Міфологічна свідомість чітко не розрізняє специфічність тих чи інших речей та явищ, а розглядає їх як співпричетні. Наслідком такого підходу є перенесення якості одних речей та явищ на інші, а підґрунтям міфології виступає принцип персоніфікації, передусім, сил природи, зображення їх у формі чуттєвих образів.

Для давнього грека або слов'янина часів язичництва міфічний герой чи міфічна істота, народжена людською фантазією, не були чимось нереальним, чимось надприродним, а сприймалися “реальними”, “природними”, тобто такими, які послідовно виконують покладене на них завдання. З огляду на це, аналізуючи поведінку героїв міфу, сучасний вчений — заради розуміння психології архаїчної людини — повинен постійно “експлуатувати”, передусім, поняття “реальність”. Неймовірні подвиги героїв подаються в міфі й сприймаються тими, для кого створений “міфічний сюжет”, як повністю реальні вчинки, здійснені цими непересічними особистостями. Діяння міфічних героїв виявляються надзвичайно складним переплетенням фантазії та уяви, яке (переплетення — Т.К.) ототожнюється міфологічною свідомістю з реальністю: Атлант “реально” утримує на плечах небосхил; Аполлон (Феб) “реально” бог-цілитель, вішун, покровитель мистецтва; Зевс “реально” скинув у тартар свого батька титана Кроноса й став вищим з богів; Прометей “реально” викрав у богів Олімпу вогонь; Харон “реально” перевозить небіжчиків через річку підземного царства до воріт Аїда; Дажбог — син Сварога — “реально” є богом Сонця й небесного вогню.

Поступово, у процесі “дорослішання” людства, реальність набувала зовсім інших рис і ознак, а фантазія та уява трансформувались у світ мистецтва. Міф, з одного боку, виявлявся об'єктом інтерпретації в різних видах мистецтва, виконуючи такі важливі функції, як пізнавальна, виховна, морально-етична, емоційна, комунікативна та ін., а з другого, — стимулював процес художньої творчості, наснажуючи фантазію та уяву сучасних митців на осягнення феномену міфологічного світовідношення, яке вражає синкретичністю бачення людини.

Підкреслимо, що поняття “синкретизм” у різних його теоретичних модифікаціях використовує більшість дослідників, аналізуючи природу міфу. Теоретично перспективну спробу систематизувати наявні бачення щодо пояснення феномену синкретизму зробив український культуролог Д. Усов, котрий вважає, що, передусім, доцільно враховувати традиційне пояснення поняття “синкретизм” — “нероздільність думки, почуття й вчинку в міфі” [2, 54]. А окрім цього, як підкреслює Д. Усов, міфологічна свідомість створює “особливий космос, який

Кассіер назвав “своєрідним світом”, а Голосовкер говорив, що в ньому “нема меж бажанню та творчій волі людини, а тому нема й неможливого” [2, 54]. Як бачимо, відштовхуючись від прийнятої моделі інтерпретації поняття “синкретизм”, Д. Усов фокусує увагу на важливих теоретичних “доповненнях”: міф — своєрідний світ, у якому не існує неможливого. Співпричетними до цієї наріжної ідеї виявляються такі феномени як “бажання” та “творча воля людини”.

Заявлені теоретичні позиції, завдання яких полягає у виявленні всього об'єму змісту міфу, доповнюються, згідно концепції Д.Усова, “синкретизмом самої міфологічної думки”, атрибуція якої в сучасній українській гуманістиці вже була представлена нами.

На наш погляд, аналіз та оцінка досвіду кіноінтерпретацій міфічних сюжетів — саме це і є метою нашої статті — потребує, хоча б і в стислій формі, показати складність і специфічність міфу, який митець намагається проінтерпретувати засобами кіномистецтва. Своєрідний парадокс полягає у створенні культурного простору, у якому будуть співіснувати, з одного боку, “архаїка” міфу, а з другого, — сучасні технічні та естетико-художні засоби кіномистецтва. Також необхідно підкреслити, що всі міфи антропоморфічні, тобто уподібнені людині: у їх сюжетах людські риси, людські якості “приписуються” як міфічним істотам, так і тваринам, неживій природі, небесним тілам і тому подібному. Антропоморфізм — це риса архаїчної культури, яку кіноверсії трансформують у сучасний культурний контекст. Сьогодні антропоморфізм надає міфічному сюжету певної казковості або легендаризованості, оскільки він (антропоморфізм — Т.К.) не може співіснувати з реалістичним зображенням історичних подій. Ми вважаємо, що в такому контексті достатньо значне навантаження несе феномен інтерпретації, який необхідно співвідносити зі специфікою міфічного матеріалу, що осмислюється засобами кіно.

Поняття “інтерпретація” (лат. — interpretation) у традиційному сенсі означає тлумачення, пояснення, переклад на спрощену й зрозумілу мову. Окрім того, “інтерпретація” виступає засобом вивчення художніх творів, передусім, літературних, що допомагає пояснювати зміст, стиль, принципи художньої структури тексту або системи художніх образів. У тому ж випадку, коли мається на увазі інтер-

претація “міфічних сюжетів”, необхідно враховувати різницю між психологією архаїчної та сучасної людини. Цей специфічний аспект і міфу, і процесу його “сприймання — інтерпретації” переконливо акцентовано українським культурологом О. Куліш: “Складність сприймання і розуміння картини подій давніх міфів полягає не тільки у кардинальній різниці між сучасним логіко-раціональним та пра-логічним (згідно Леві-Брюлю) мисленням, але й у тому, що людина сучасного типу мислення не відчуває власної безпосередньої співпричетності до містичних складових елементів у змісті міфів” [3, 307].

Апелюючи до тези О. Куліш, не важко, поперше, уявити, які труднощі постають перед кінематографістами, коли вони роблять спроби трансформувати “пра-логічне” мислення в контекст світоставлення сучасної людини. А по-друге, складність інтерпретації визначається необхідністю “перекласти” певний матеріал — міф — з одного виду мистецтва або типу художньої творчості в інший — кінематограф. За таких умов особливого значення набуває особистість інтерпретатора (митця), котрий здійснює цей складний процес.

Враховуючи специфіку кінематографу як колективного мистецтва, доречно констатувати, що значне творче навантаження в процесі створення інтерпретаційної моделі міфічного сюжету, лягає на всіх учасників кінопроцесу. Складність кіноінтерпретацій, на наш погляд, переконливо демонструє досвід “перенесення” на екран, наприклад, фактів життя Александра Македонського. З одного боку, це реальна історична персона, певні сторінки життя котрої достовірно документовані, а з другого, — сам Александр уважає себе сином Зевса, і практично в усіх кіноворах, присвячених йому, присутній відповідний міфічний контекст.

Реконструюючи життя македонського царя, кінематографісти намагаються поєднати “історичний” і “міфічний” матеріал. Ці “спроби” мають достатньо довгу історію: з 1941 року, коли була створена перша кіноверсія, присвячена військовим походам Александра, до 2010 — виходу на екрани фільму “Юний Александр Великий”, головну роль у якому зіграв Сем Хьюган. Обсяг статті не дозволяє нам детально розібрати всі наявні моделі об’єднання історичного та міфічного аспектів життя царя. Необхідно враховувати, що таке об’єднання подекуди завершувалося появою спрощеної, а іноді

й відверто звільгаризованої “міфічної історії”. Розглянемо декілька прикладів кіноінтерпретацій життя й подвигів “історико-міфічного” героя — Александра Великого.

Перша кіноверсія життя Александра Македонського — фільм “Іскандер” (1941) — був знятий в Індії й обмежується історією індійського походу видатного полководця. Виконавець головної ролі — Прихтвірадж Капур — зовні не був схожий на македонського царя. Слід підкреслити, що фактор зовнішності з часом буде вважатися чи не найвизначальнішим у процесі відбору актора на роль Александра. Автори ж фільму “Іскандер” не стільки опікувалися зовнішністю героя, скільки свідомо використовували як екзотичність індійських пейзажів, одягу, звичаїв, так і елементи грецьких міфів, які, зазвичай, супроводжують кіноверсії життя царя.

У 1956 році на екрани виходить фільм “Александр Великий”, сценаристом і режисером якого виступив Роберт Россен (1908 — 1966), а роль Александра виконав молодий Річард Бьортон (1925–1984).

Кіноверсія Р. Россена, хоча й оцінюється кінокритиками дещо іронічно, усе ж накреслила тенденції, які — згодом — набули характеру стереотипів, і в тому чи іншому вигляді присутні в наступних фільмах, присвячених цій видатній особистості. До таких стереотипів слід зарахувати загальну “театральність” матеріалу, підкреслено відпрацьовану статичну форму “перебування” головних героїв на екрані, повну відсутність хоча б натяку на свободу їх пересування, свідоме експлуатування крупних планів та штучне створення “красивого” кадру. Не дивлячись на усі труднощі військових походів, зачіска Р.Бьортон дивує досконалістю й витонченістю форми, а його звернення до “батька” — бога Зевса — своєю пафосністю здатні викликати в глядача лише іронічну посмішку.

Важливою діючою особою у фільму Р. Россена виступає жрець, котрий, з одного боку, розповідає про волю богів, а з другого, — спрямовує дію фільму. Наразі, тих функцій, що їх виконує у фільмі жрець, режисеру видається замало — і періодично екран заповнює географічна карта, на якій відтворюється рух військової армії Александра.

Протягом 1961–1980 років з’являються ще декілька кіноверсій життя македонського царя: англійський телефільм з Шоном Коннері в голо-

вній ролі (1961), американська картина “Александр Великий” з Уільямом Шетнером (1968), грецька стрічка з Омеро Антонутті (1980) та японський телефільм з Сонні Чангом у головній ролі. У 2004 році масштабну екранізацію життя Александра Великого здійснює відомий американський режисер Олівер Стоун.

Фільм О. Стоуна, у якому головну роль зіграв Колін Фаррелл, певною мірою повторює попередні кінематографічні досягнення. Ще до виходу стрічки на екран його авторами був широко розрекламований принцип відбору виконавця головної ролі, а саме: відповідність скульптурним зображенням Александра Македонського. Зовнішність К. Фаррелла, на погляд режисера, виявилася найбільш близькою до “першоджерела”, хоча з професійного бачення йому (К. Фарреллу — Т.К.), можливо, не вистачає ані акторського темпераменту, ані харизми, поза якими вкрай складно створювати образ македонського царя. Не можна забувати, що Александр, отримавши престол двадцятилітнім, зумів за тринадцять років правління побудувати величезну імперію, підкорити Персію, Індію та ввійти в історію великим полководцем.

Неоднозначними, на наш погляд, є й інші рішення режисера. Так, реконструюючи події життя Александра, він звертається до реальної історичної постаті Птолемея — царя Єгипту. У фільмі О. Стоуна старенький Птоломей нагадує слов'янського гусяра — оповідача казок та легенд. Подібну інтерпретацію не рятує навіть акторська майстерність Ентоні Хопкінса.

Відомо, що й критики, і глядачі зустріли фільм “Александр” дещо прохолодно, зосередивши увагу на очевидних прорахунках цієї кіноверсії. Найбільш емоційно авторів фільму критикували за вибір Анжеліни Джолі на роль цариці Олімпії — матері Александра, адже актриса лише на рік старша від свого кінематографічного сина. Зрештою, у цьому зв'язку слід пам'ятати, що, інтерпретуючи життя македонського царя, О. Стоун не виключає з контексту кінорозповіді міфічної складової, яка дозволяє повною мірою використати умовність міфу, від якого — ми вже звертали на це увагу — не слід вимагати документальності. Режисер, обираючи міфічний сюжет основою свого твору, має право припустити, що глядач розуміє й приймає умовність того, що відбувається. Це — свідомо чи інтуїтивно — робиться задля долучення його (глядача — Т.К.)

до загальнолюдських морально-психологічних колізій і цінностей, на яких “будується” й міф, і повинна “будуватися” кіноінтерпретація. Певним чином, у процесі опанування міфів, їхня моральнісна сутнісність перевершує умовність. Такий висновок можна зробити відносно більшості “міфічних сюжетів”, котрі присвячені Прометею, Аполлону (Фебу), Одиссею, Едіпу, Антігоні, Медеї, Сізіфу, Електрі та ін.

Умовність міфу співіснує з позачасовим характером того матеріалу, який він (міф — Т.К.) повинен донести до реципієнта. На наш погляд, аналізуючи міф як транскультурний феномен, і міф як об'єкт інтерпретацій, необхідно враховувати взаємодію трьох специфічних особливостей “міфічних сюжетів”, а саме: загальнолюдськість, позачасовість та умовність.

Варто зауважити, що окрім “історико-міфічних” подій життя Александра Македонського, продуктивний досвід кіноінтерпретацій “міфічних сюжетів” представлений також фільмами, присвяченими історії Трої та троянської війни. Древня Троя (Іліон) — деяким чином — міфічна сама по собі: до 70-х років XIX століття, коли Генріх Шліман (1822–1890) знайшов її під час розкопок Гіссарлікського пагорбу. Трою вважали фантазією автора “Іліади” й “Одіссеї”. Оскільки саме в цих епічних поемах найбільш яскраво представлені ті події, які існують на перетині історії та міфу, той чи інший кінематографічний досвід може бути співвіднесений як з “міфічним сюжетом”, так і з гомерівським варіантом його відтворення.

Кінематографічна історія Трої та троянської війни, яка розпочалася в 1910 році фільмом “Падіння Трої”, що зняв італійський режисер Джованні Пастроне (1883–1959), сьогодні існує й в ігровому, і в документальному, і в анімаційному варіантах. Окрім того, є й телевізійні версії цих “історико-міфічних” подій. Історія життя Александра Великого відтворена й у жанрі анімації. Зауважимо, що доцільність анімаційних версій “історико-міфічних” сюжетів потребує самостійного аналізу й може стати предметом широкого обговорення як кінознавців, так і педагогів-істориків. Зрозуміло, що, з одного боку, це шлях до популяризації міфів, одна з можливостей активізації інтересу молоді до подій давнини, до архаїчної культури, водночас, з іншого, — це спосіб спрощення, так би мовити, “розмивання” й делегандаризації історичного матеріалу.

Подекуди специфіка анімаційного фільму, роблячи наголос, передусім, на сюжеті, трансформує міф навіть не в легенду — від лат. *legenda* — те, що треба прочитати, те, що подається як достовірне, а в казку. В анімаційному варіанті міфу наголос свідомо робиться на “казковості”, оскільки інтерпретація сюжету міфу розраховується на глядача певної вікової категорії, передусім, це школярі, які починають опановувати курс історії.

Повертаючись до проблеми кіноінтерпретації “історико-міфічного” сюжету про троянські війни, відзначимо фільм “Троянська війна” (1961), який був створений спільними зусиллями французьких, італійських та югославських кінематографістів, а його режисером став Джорджіо Ферроні (1908–1981), котрий у ті роки вже мав досвід зйомок масштабної історичної стрічки “Помпея” (1936).

На наш погляд, “Троянська війна” Дж. Ферроні — професійно зроблена, костюмована стрічка, для участі в якій були запрошені відомі актори, що представляли кіномистецтво трьох країн. Цей фільм і сьогодні присутній, принаймні, на телевізійних каналах і є типовою “історико-міфічною” картиною з числа тих, що активно знімалися європейськими та американськими кінематографістами протягом 50–60-х років минулого століття: “Камо грядеші” (1953), “Лукреція Борджіа” (1953), “Клеопатра” (1963), “Падіння Римської імперії” (1964), “Фараон” (1966), “Даки” (1967), “Колонна” (1968).

Відаючи належне всім кінематографістам, хто працює зі складними “історико-міфічними” сюжетами, намагаючись зацікавити ними глядача, і, так би мовити, адаптувати їх до специфіки сучасного мислення, звернемо особливу увагу на модель кіноінтерпретації історії Трої, яка була створена в 2004 році режисером Вольфгангом Петерсенем. Цей фільм став спільним проектом американських, англійських та мальтійських кінематографістів.

Перше, на чому слід наголосити, так це жанрова дифузія, оскільки в картині присутні й елементи бойовика, і драми, і мелодрами, й історичного фільму. Зрештою, на нашу думку, це все ж “історико-міфічний” фільм з усіма елементами, що були окреслені на сторінках цієї статті.

Окрім складності визначення жанрової приналежності стрічки “Троя”, необхідно підкреслити свідоме порушення її авторами сутності міфу, на підґрунті якого “будується” ця кінематографічна історія. Наріжна концепція причин початку троян-

ської війни, знакові символи міфу, наприклад, “Троянський кінь” і низка “міфічних героїв” авторами фільму збережені. Водночас, ними вносяться й суттєві корективи, які — іноді — деформують саму сутність “міфічного матеріалу”, з яким кінематографісти намагаються працювати. Наведемо кілька прикладів. Загальновідомо, яку важливу роль у міфі відведено богині Афродиті. Автори ж фільму — дещо довільно — скоротили “міфічну” складову, пов’язану з її неоднозначною роллю в майбутній трагедії. Коли Паріс — один з принців Трої — погодився вибрати найкрасивішу серед трьох богинь, Афродита його “підкупила”, пообіцявши показати першу красуню серед смертних жінок: Єлену — дружину Менелая — царя Спарти. У міфі досить детально розповідається про “низький” — у моральному значенні цього слова — вчинок Паріса, котрий викрадає Єлену. Честь Менелая відстоює його брат — цар Агамемнон, армія котрого під керівництвом Ахіллеса підійшла до Трої та взяла її в облогу.

Слід зазначити, що інтерпретація у фільмі постаті Паріса залишає поза увагою цілу низку подій з його життя, які висувуються на перший план у вже згадуваній нами книзі О. Ранка “Міф про народження героя”. Так, О. Ранк, по-перше, звертає увагу на постаті Аполлодора та Хігіна, котрі, розповівши історію народження Паріса, дозволили йому зайняти гідне місце на “високих щаблях” троянської спільноти; по-друге, особливого значення у міфі надається сновидінню цариці Гекуби, яка повинна народити дитину — майбутнього Паріса. У сновидінні, яке бачить Гекуба, у неї народжується не дитина, а палаюча деревина. Есак — тлумач сновидінь — радить царю Пріаму — чоловіку Гекуби — позбавитися дитини; по-третє, Пріам віддає народженого хлопчика рабу Агелая, котрий відносить дитину на верхівку гори Іда, де її — як з’ясується пізніше — своїм молоком вигодує ведмедиця [4, 176–177].

Якщо “йти за Ранком”, то на цьому складні перипетії життя “сильного й красивого юнака”, якого раб Агелай назвав Парісом, не завершуються. На щастя, у найскрутніший для Паріса перебіг подій, у його життя “втручається” Кассандра, котра змогла “.упізнати в ньому свого брата, і Пріам з радістю прийняв його як свого сина” [4, 177]. Якби в “міфічних” кіносюжетах повністю зберігалася канва “початкового міфу”, то чимало морально-етичних

чи психологічних наголосів у подальших інтерпретаціях були б іншими і, можливо, зовсім новий зріз фіксувався б у проблемах “батьки і діти” та “мотивація героїчних вчинків”.

Повертаючись до фільму В. Петерсена, слід наголосити, що в процесі подальшого розвитку його сюжетних ліній трансформується роль і значення конкретних героїв, котрі не стільки відображають достатньо складні міфічні перипетії, скільки існують або задля динамізації сюжету стрічки, або задля спрощення достатньо неоднозначних стосунків “міфічних” героїв. Так, Брисеїнда — кохана дівчина Ахіллеса — ніколи не була донькою царя Пріама і не вбивала Агамемнона. Прекрасна Єлена — згідно міфу — була вірною та відданою власному чоловікові й не зраджувала його. Наразі, сюжет фільму розвивається таким чином, що у глядача — не знайомого з колізіями грецького міфу — складається враження, що саме Єлена спонукала Паріса до викрадання. Романтична тема “підстьобується” поведінкою виконавців ролей Єлени (Д. Крюгер) та Паріса (О. Блум): вони щиро кохають одне одного. Саме на таке сприйняття чуттєвого світу своїх героїв актори налаштовують глядача.

На наш погляд, доцільно згадати й ще один важливий момент: згідно з міфом, на полі бою зустрічаються Паріс і Менелай. Автори ж фільму головне “героїчне” навантаження покладають на плечі Гектора — брата Паріса й спадкоємця троянського престолу. Пояснення цьому слід шукати в тій інтерпретації образів Гектора та Паріса, яка запропонована у фільмі. Гектор у виконанні Е.Бана символізує собою честь і гідність троянців, чітко формулюючи власні моральні принципи: “Усе своє життя я був вірний законам честі. Закони ці

прості: поважай богів, люби свою дружину, захищай свою Батьківщину”. На відміну від Гектора, його брат Паріс демонструє на екрані витонченість, розпещеність та відстороненість від жахів війни. Глядачам було б досить важко сприйняти його в якості переможця спартанського царя Менелая.

Якщо проаналізувати та узагальнити відмінності “міф — фільм”, а їх значно більше, ніж ті, що висвітлені нами, то створюється враження, що автори “Трої” намагалися дещо підсилити історичний матеріал за рахунок “документальності” міфу. Проте, далеко не всі зміни “міфічного сюжету”, який розгортається навколо Трої й протягом сторіч намагає митців, передусім живописців, на втілення “суду Паріса”, образів Єлени, Пріама або Гектора, позитивно вплинули на “історіорізацію” фільму.

Нам видається, що ми припустилися б помилки, як би обмежилися лише порівняльним аналізом “міф — фільм”, хоча всі, хто займається кіноінтерпретацією “міфічних сюжетів”, повинні бути готові саме до такого підходу як з боку глядачів, так і з боку критики. Оцінюючи фільм “Троя” як приклад успішного сучасного естетико-художнього проекту, слід віддати належне, по-перше, масштабності відтворення “історико-міфічного” матеріалу, по-друге, намагання авторів фільму відтворити “героїчний дух” троянців — пересічних чоловіків, жінок, дітей, котрі протягом дев’яти років витримували блокаду свого міста, по-третє, оцінити рівень професіоналізму акторів, котрі досить успішно існували у складному просторі “міф — історія” та “фантазія — реальність”. Усе це зробило “Трою” помітним явищем у мистецькому житті першого десятиліття XXI століття й збагатило досвід кінематографічних інтерпретацій “міфічних сюжетів”.

Література / References:

1. Стоян С. Міфологічна традиція в літературній творчості XX століття: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук: спеціальність 09.00.08 — естетика. К.: 2001, С. 18.
2. Усов Д. Міфологізація свідомості в сучасному суспільстві. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*: альманах. К.: Тов. “Міжнародна фінансова агенція”, 1998. С. 53–58.
3. Куліш О. Міфологічний смисл зоо-антропоморфних гравірованих зображень у мистецтві кам’яної доби. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*: альманах. Випуск № 22. К.: Видавничий центр КНЛУ, 2008. С. 307–315.

1. Stoian S. Mifolohichna tradytsiia v literaturii tvorchosti XX stolittia: avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata filosofskykh nauk: spetsialnist 09.00.08 — estetyka. K.: 2001, P. 18.
2. Usov D. Mifolohizatsiia svidomosti v suchasnomu suspilstvi. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti*: almanakh. K.: Tov. “Mizhnarodna finansova ahentsiia”, 1998. P. 53–58.
3. Kulish O. Mifolohichni smysl zoo-antropomorfnnykh hravirovanykh zobrazhen u mystetstvi kamianoi doby. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti*: almanakh. Vypusk № 22. K.: Vydavnychiy tsentr KNLU, 2008. P. 307–315.

4. Ранк О. Миф о рождении героя: монография. Пер. с англ. А. Хомик, М. Кобылинская. М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. 252 с.

4. Rank O. Myf o rozhdeny heroia: monohrafiya. Per. s anh. A. Khomyk, M. Kobylynskaia. M.: Refl-buk; K.: Vakler, 1997. 252 p.

Кохан Тимофей Григорьевич

Мифические сюжеты: опыт киноинтерпретации

Аннотация. В статье отражен опыт интерпретации “мифических сюжетов”. Показано как влияние теоретических традиций осмысления широкого круга проблем, связанных с мифом, так и современных научных изысканий на эстетико-художественную практику воплощения “мифологической мысли” в искусстве. Акцентировано на фактах активного использования “мифологических сюжетов” в мировой литературе первой половины XX столетия и аргументирована специфика подхода к их интерпретации в логике литературного творчества. Отмечено, что трансформация “мифических сюжетов” в пространство кинематографа — фактически — совпадает с историей этого вида искусства. Подчеркнута самобытность выразительных средств, которыми владеет киноискусство в процессе создания образов “мифических героев” на экране.

Ключевые слова: Миф, “мифические сюжеты”, условность, транскulturность, вневременность, антропоморфизм, киноинтерпретация.

Tymofii Kohan

Mythic Plots: the Experience of the Movie Interpretation

Summary. The article reflects the experience of “mythic plots” in movie interpretation. It is demonstrated both the influence of theoretic traditions of the comprehension of wide circle of the problems connected with myth and modern scientific searches on aesthetic-artistic practice of artistic embodiment of mythological thought.

Special attention is paid to the ideas of “neomythologism”, in the development of logic of which artists abandon the principle of personification — the humanization of the forces of nature and their consideration as sensual images. It has been shown that “neomythologism” concentrates on the phenomenon of “personalization”, and this in turn switches attention from fantasy and imagination to the “reality principle”. The significance of the psychoanalytic model of understanding the role of myth in the development of European culture on the example of O. Rank’s theoretical concept is emphasized.

The accent is made on the facts of “mythic plots” using in the world literature of the first half of the XX-th century and the specific character of the approach to their interpretation in the logic of literary creation has been revealed. It is defined that the transformation of mythic plots in movie’s area — in fact — coincides with the history of this kind of art as far as the first attempt of movie interpretation of the myth about Troy and Trojan wars was made in 1910, when the Italian film “The Fall of Troy”, filmed by G. Pastrone, appeared on European screens. It is emphasized that after the first experience of film interpretation of this “mythic plot”, attempts to comprehend the events of the Trojan War were made in all film genres, including animated films. It is shown that the interpretation of “mythic plots” by emotional and expressive means of animation has become a subject of discussion among historians, teachers and film critics, since, on the one hand, animation can be viewed as a way of popularizing myths and forming interest in archaic culture, and on the other, it is simplification, erosion and delegendarization of historical material.

The originality of expressional means which inherent to movie art at the process of incarnation images of “mythic plots” heroes at the screen has been underlined. Theoretical analysis leans on the restoration — in chronological sequence — the process of the embodiment of separate “mythic plots” on the screen to the interpretation of which movie turned very often. The importance of the estimation “for” or “against” of those creative experiments which world movie worked enough during the century has been stated.

Key words: Myth, “mythic plots”, timeless, convention, anthropomorphism, movie interpretation.