

Христина Костюк

Містичні мотиви у творчості Юрія Ілленка

У статті аналізуються містичні мотиви у сюжетах фільмів Юрія Ілленка. Оскільки звертання до образів інфернальних створінь не є характерним для радянського кіноекрану, їхня наявність дає можливість інтерпретувати творчість митця як режисера європейського спрямування і порівнювати діяльність режисера із кращими митцями-містиками світового кінематографу.

The article contains the analysis of mystic motives in Yuriy Ilyenko's movies. As far as the rendering to the images of infernal creatures was not typical for the Soviet screen, their presence gives the opportunity to interpret Ilyenko's creative work as those of films director of the European trends and to compare it with the best mystic artists of the world cinematograph.

Юрій Ілленко – це людина, що зробила вагомий внесок у розвиток українського кіно 60-х рр. ХХ ст. і не полишила спроб зсунути його з мертвої точки за часів незалежної України. Його творче становлення припало на добу розквіту школи поетичного кіно. У своїх стрічках він активно звертається до української символіки, міфології і крізь цю призму осмислює світ, життя, історію. Творчість цього режисера дещо не вписується у контекст соцреалістичної традиції, що панувала на радянському кіноекрані. Юрій Ілленко не прагне відображення об'єктивної дійсності у своїх стрічках. Він створює власний всесвіт, далекий від безпосереднього відображення предметної і психологічної правдоподібності. «Для Ілленка-режисера візуальне рішення, зорова домінанта в картині завжди були визначальними. Він і сам твердить, що, поки не знаходить зорового образу, не починає роботи над картиною» [3, с. 351]. Така увага до формального боку картини та часте звернення до містичних мотивів дає змогу говорити про Юрія Ілленка як про режисера європейського спрямування та ставить його в один ряд із такими видатними митцями-містиками, як Даріо Ардженто. На думку про схожість у їхній творчості наводить не лише зміст, а й візуальний ряд стрічок, адже обидва режисери приділяють колосальну увагу кольору, котрий має драматургічне значення і вражає глядача своєю відкритістю та насиченістю.

У творчості Ю. Ілленка виділяються три стрічки, де містичні, міфологічні мотиви є не лише символом, своєрідною рамкою для дії, а й центром розвитку сюжету.

«Вечір на Івана Купала» – перший фільм Ілленка, де режисер звертається до відверто містичного сюжету. За словами дослідника Л. Брюховецької, «твір Гоголя послужив приводом для того, щоб звернутися до міфологічного світу українського народу» [1, с. 81]. Екранізуючи оповідання Гоголя, Ілленко не вдається до ілюстрацій, а, взявши за основу образи письменника, конструє самостійний мистецький твір, осмислюючи його у контексті тих же легенд та переказів, що і автор першоджерела. «В основу нашого підходу до екранізації було покладено таке міркування: досить прочитати перше слово, першу фразу великого письменника, як ти входиш у незвичайний та стрункий світ – творіння розуму генія, а фільм – результат зустрічей у цьому світі», – стверджує режисер картини [2, с. 35].

Герої картини Петрусь і Пидорка щиро люблять один одного, проте вони належать до різних соціальних верств, і батько дівчини прагне для своєї дочки багатого нареченого. Щоб здобути дозвіл на одруження, нещасний закоханий приймає допомогу незнайомця, що на диво вчасно нагоджується зі своєю спокусливою пропозицією – знайти казковий скарб за допомогою квітки папороті.

Згодом хлопець дізнається: щоб угода набула чинності, він має пожертвувати життям невинного. І в жертву Басаврюк намітив брата Пидорки – Івася. Закоханого хлопця це не зупиняє. Проте замість очікуваного щастя Петро отримує

непосильну ношу, яка підриває його психіку і відкриває душу для впливу нечистої сили.

Особливу увагу привертає образ Басаврюка. Сама його поява – невелика фантазмагорія, що, втім, не надто далеко відходить від народних уявлень про козака-характерника (котрий фактично вважався відьмаком), у яскравому колоритному вбранні. Він їде на коні, що враз перетворюється на свиню і навпаки. Це – маленький ескіз шабашу, де в тій чи іншій формі втілюються ключові поняття даного дійства: відьма з'являється, перетворюється на чорну кішку, обіймається та цілується з Басаврюком. Постаті з'являються то ближче, то трохи далі від глядача, стрімким монтажем це видовище перетворюється на спалахи у свідомості людини, що змушена спостерігати за цим протиприродним дійством, аж поки Басаврюк не опиниться за тином. Звідси він отримує прямий доступ до «території людей». Його приїзд сприймається радісно завсідниками шинку, де враз створюється надзвичайно шумна атмосфера, чи не вакханічне весілля. Тільки піп намагається ще якось застерегти інших. Проте представник духовенства безпомічний, він давно уже втратив необхідну силу духу. Тому Басаврюк легко заганяє його на дерево і змушує повторювати «ку-ку». Втім, збиткування нечистою силою чи бравими козаками над недолугим представником духовенства – поширений мотив у фольклорі, тож на цей момент дійство ще не виходить за рамки безневинності, принаймні зовні.

Образ Басаврюка у сюжеті фільму отримує розвиток від фольклорного чорта до образу вселенського Зла, глобального явища, яке присутнє всюди і завжди у різних подобах, просто вичікуючи момент, коли жертва прийде до пограничного стану. Коли персонаж щойно з'являється перед глядачем, натяком на глобальність його сутності є тільки звук голосу, що звучить наче відлуння з невідомих глибин, об'ємно і всеохоплююче. Це голос істоти, від якої не можливо схватись, щось явно неземної природи, що усвідомлює свою владу. Акцент на інфернальності Басаврюка дозволяє зробити і специфічне підсвічування обличчя.

Він з'являється перед Петрусем, коли той уже за межею відчаю і приходиться у шинок. На столі, за яким сидить герой, б'ються кури – чорна і біла. Це також є атрибутом відьомства, і не тільки в українській культурі: білий півень як солярний символ, символ родючості, бореться із чорним, котрий уособлює підземне царство, смерть. Окрім того, чорна курка часто використовується у різноманітних ритуалах, пов'язаних із зверненням за допомогою до демонів. Отож, цей образ у даному контексті можна класифікувати навіть як натяк на «темне» чародійство. Басаврюк сипле на стіл золоті монети і оголошує місце і час зустрічі – без подробиць. Колізія тут певним чином перегукується із сюжетом «Фауста». Хоча тут не має місця акт продажу душі як такий, проте природа допомоги все ж не залишає у глядача сумніву. Найбільш суттєва відмінність полягає у тому, що, за словами Л. Брюховецької, «не Петро використовує нечисту силу,

а, навпаки, вона його захопить у тенета і заради золота, яке стає єдиною умовою його щастя, згубить його душу» [1, с. 83].

Басаврюк згоджується провести Петруся на місце, де розквітне цвіт папороті. Коли Петро починає свій спуск у яр, купальська ніч набирає зловісного вигляду. Залишається простору, куди звичайна людина доступу не має. І простір цей населений певними істотами, примарами, що лякають, суті яких випадковий відвідувач осягнути не в силі. Кольорова гама змінюється від мертвотно-сірого до золотого, від криваво-червоного до чорного. Квітка папороті немов горить яскравим світлом, і крім Петрусевих, до неї тягнуться багато рук примарних постатей, що виникають із нічної темряви, щоб миттєво зникнути з поля зору. Коли озвучується необхідність принести жертву, з'являється Івась. Він уже виглядає як привид, наче вирок йому винесено ще в той момент, коли прийнято допомогу Басаврюка, хай і не знаючи про справжню ціну. Саме вбивство залишається поза кадром, і опісля Петро не зможе повністю згадати подій цієї ночі, як би він не намагався. Врешті Петро отримує скарб. Проте договір з нечистою силою – це гріх, він не може принести тривалого щастя. «Як і осіннє золото, засліпивши на мить блиском, воно зотліє» [1, с. 82]. Якраз коли закохані милуються осіннім листям, Петро вперше чує від Пидорки про зникнення Івася.

З моменту весілля Петра мучать видіння – спогади. На екрані ми бачимо відтворення картин, що виникають у свідомості героя. Свідомості, у яку людина добровільно впускає потойбічні, злі сили, і вже не в стані змусити їх залишити себе в спокої. Це можна розцінювати як муки совісті, або ж як образ відданої на поталу нечисті грішної душі. «Моральний ідеал... кристалізувався в боротьбі з «нечистою силою». Вона спокушала невинні душі, і якщо їй це вдавалося, то грішна душа мусила неодмінно розплачуватись за скоєне» [1, с. 83].

Концепція твору Гоголя, за мотивами якого знято фільм, тісно пов'язана із народним осмисленням гріха як проступку настільки важкого, що призводить не тільки до розладу з собою, а й призводить до фактичного виключення з громади (Петро стає об'єктом насмішок), і, фактично, позбавляє шансу на спасіння, залишаючи людину наодинці зі своїми муками. Дяки, які крутяться біля хати молодят, раз у раз зазираючи у вікна, набувають образу то янголів, то чортів – вони уже не просто люди, а проміжна ланка між нашим світом і безоднею, над краєм якої завис Петро і, разом з тим, єдине товариство молодят – постійний і надміру жартівливий супровід трагедії.

З тої купальської ночі Петро існує у світі жахливих образів. Він бачить кров, що тече з розрізаного хліба на весіллі, істот, що сприймаються як фантастичні, у весільних байдарках, шинкарку, що літає під стелею – спогад про доленосний вечір. Розписи у хаті приходять в рух. Цей епізод зловісний і фантазмагоричний через його кольорове вирішення і, мабуть, окреслює стан Петра, що поступово усе більше віддаляється від реальності.

Врешті він згорає разом із усім майном. Смерть саме через пожежу викликає асоціації із уявленнями про долю грішника «на тому світі». А єдиним можливим способом очищення для ворожбитів і тих, хто уклав договір з нечистим у цьому світі – це смерть на вогнищі.

Пидорка над попелом коханого і жінки, нахилени під гострими кутами до площини (фактично левітуючі) наштовхують на думку про образи народної ікони. Розви-

ток цього образу досягне піку у фінальних сценах фільму, пофарбованих у важкі, золотисто-чорні кольори. Тут обличчя жінки наближується до іконописного вигляду Богородиці.

Відштовхнувшись від гоголівської фрази про те, що Пидорка йде на богомілля, режисер розгортає перед нами другу частину дійства, яку дослідники назвуть «метафоричною історією України». Саме тут Басаврюк виростає із зла локального, так би мовити, особистого, до Зла глобального, іпостасі, що існує у космічному масштабі – і він з'являється серед татар, що потягнуть за собою Пидорку.

У стрічці режисер «увиразнює не тільки жертву, а й образ нечистої сили» [1, с. 83]. Містичні істоти служать для зображення морального краху героя, його пригнічення та душевного розладу. Ці іпостасі зловісні, демонічні, зображені з точки зору народних уявлень про християнську мораль.

Зовсім іншою з цієї точки зору є зображення так званої «нечистої сили» у фільмі «Лісова пісня. Мавка». Це – діти природи, її душа, своєрідні добрі генії, витворені і осмислені народною уявою. Присутній язичницький погляд на дійсність, поетизація всього прекрасного, життя у його одвічних проявах. Краса лісу у поєднанні із містичною музикою Євгена Станковича заворює, створює образ іншої площини буття, відмінного від того, де мешкають люди.

Услід за Лесею Українкою, Ілленко захоплюється їхнього безхиртисністю, невинністю, справжністю всіх цих міфічних істот у порівнянні зі звичним нам світом.

Єдиний представник людського роду, що живе у повній гармонії з духами лісу – дядько Лев, втілений Іваном Миколайчуком. Миколайчук грає тут і Лісовика – хранителя лісу, своєрідного патріарха, що акцентує увагу глядача на таку ж функцію дядька Лева у людському світі. Саме цей образ зв'язує два, здавалось би, полярні світи, у нерозривну єдність.

Перед глядачем розгортається споконвічний конфлікт між ідеальним, омріяним та дріб'язково-практичним, буденним. Мавка полюбила Лукаша за його чисту душу, проте він відмовляється від свого неземного кохання під тиском матері, робить вибір між незвичністю Мавки і приземленістю Килини на користь останньої.

Люди важкою працею відвойовують собі життєвий простір, що населений невидимими для них, але від цього не менш реальними істотами. Зрадивши Мавку, Лукаш накликає на свою родину гнів «нечистої сили».

Воюючи русалка підсилає потерчат, щоб завести Лукаша в болота, пізніше Лісовик перетворює хлопця на вовчулаку, а Куць разом зі злиднями розорюють господарство. Але це – цілком справедлива помста за долю Мавки. Окрім того, лісові духи сприймають смерть інакше, ніж люди, для них – це вічне коло засинання і повернення до життя.

Тут міфічні істоти – не образ покарання (хоча і мають силу його здійснити згідно свого розуміння), вони існують окремо і незалежно від людей, вони – це вияв розуміння того, що природа одухотворена. Хоча тут режисер, можливо, трактує духів лісу як алегорію певних людських вад. Як пише Л. Брюховецька, «Куць – дрібний пияк, русалки нагадують легковажних красунь. Крім того, вони позбавлені найсуттєвішого – природності». Проте сам характер лісових духів передано доволі точно – їх не зв'язують у їхніх пориваннях моральні заборони, характерні для людського суспільства.

Міфологічними мотивами насичена і стрічка «Молитва за гетьмана Мазепу». Можна сказати, що у цій картині присутній своєрідний міфотворчий процес. Образ гетьмана виводиться як образ особи, що перейшла через якісь пограничні стани у іпостась, що є вищою за людські можливості та уяв-

лення. Це засвідчується уже в пролозі, коли Мазепа після численних закликів встає з труни, щоб нагадати віроломному Петрові, з чого все починалось. Як історична постать гетьман тут вимальовується образом, що має для України таке ж значення, як і для сучасної Румунії Влад Цепеш – національний герой, затаврований устами своїх ворогів, особа, що має людські слабкості, але саме вони роблять його самого постаттю ледь не інфернальною, українським Каліостро, а його життя – талановитою містифікацією. Ведучи мову про постать такого значення, важко добути до історичної правди, проте митець і не ставив перед собою такої мети. Картина відтворює не політичні взаємозв'язки між подіями, а життя у його граничних, доведених часом до абсурду проявах і заграваннях із Еросом і Танатосом у специфічному бароковому дусі.

Юрій Ілленко вимальовує гетьмана як героя-характерника в контексті важливих історичних подій. Його Мазепа – це бунтар, противник усього, що сковує людину, а, отже, – і проти влади як такої. І його бунт не обмежується індивідом, він виходить за рамки особистості і затягує у свій вир цілі держави. Навіть принизливі для героя сцени – на кшталт тої, коли голий Мазепа на коні мчить крізь хащі, мають подвійне дно і можуть бути потрактовані як символ самоствердження і розплати за власну внутрішню свободу.

Мазепа стає в опозицію не стільки супроти персонажів, скільки із самою історією, до анафеми, що тяжіє над ним, як прокляття і не дає йому спокійно спочити в труні, а змушує піднятися і дати відповідь на настирні і занадто самовпевнені вигуки царя, з міфами, які уже тісно огортають його постать. «Мазепа – це наріжний камінь української свідомості, історії, долі, майбутнього й минулого. І той, хто має дотичність до цього каменя, має знати, що йому не минути ні анафеми, ні канонізації, як і Мазепі», – зазначає творець стрічки у одному із інтерв'ю [5].

Гетьман видається вправним лицедієм. Він грає невеличкий спектакль, заприсягаючись Петрові у служінні. Більш пафосним видовищем Мазепа дивує глядача у більш зрілому віці, читаючи монолог із шекспірівського «Гамлета» на фоні барокових декорацій. І, як досвідчений актор, він змінює обличчя, знімає їх, як маски, і уже у наступний момент демонструє глядачу свою іншу іпостась, які переплітаються між собою у дивовижну карнавальну круговерть непересічної особистості.

Ця багатолікість не тільки відкидає можливість односторонньої інтерпретації його постаті, а й певною мірою демонізує героя, переводить його у ранг мага, що відкидає умовності плоті і не знає межі у своїх перевтіленнях. На користь такої демонізації опального гетьмана свідчать і історичні факти. Цар Петро вибрав для усунення свого васала не світську, а духовну зброю – анафему. Він відлучений від церкви, наче середньовічний алхімік, а не змовник чи бунтар, незважаючи на те, що з боку Мазепи не було вчинено жодних дій, які могли б розцінюватись як наступ на територію чи закон церкви. Чи не свідчить це про майже забобонний страх царя перед гетьманом? І чи були для цього якісь невідомі історикам причини? Режисер дає ствердну відповідь на це питання. Адже гетьман у своїх перетвореннях часто нехтує часом і простором, деколи постаючи у свої трьох вікових іпостасях у одній сцені. Мазепа не відвертає обличчя від нечистої

сили. Смерть приходиться до нього у жіночих образах, у тому числі і у образах нареченої чи коханки. Він заграє з нею, і, здається, сам прагне такої незвичної близькості, оскільки смерть супроводжує його у більшості мізансцен.

Дія картини розгортається у дещо ірреальному просторі. Умовність декорацій акцентується у контрасті із реалістичною натурою, побут перевантажений бутафорією. Навіть межа між намальованим персонажем і макетом зникає – у сценах битв вони перетікають один в одного, малюнок оживає, а людина раптом виявляється зображеною на площині. Така підкреслена ілюзорність наголошує на суб'єктивності точки зору, на тому, що світ, який ми бачимо на екрані – це чиєсь марення. Автор картини грається із звичними уявленнями про час і простір, відкидає лінійність їх структури, суміщаючи в одному кадрі події та ситуації, що належать до різних часових відрізків. «Мазепа не може не зануритися в це різноклаптикове пекло, він сам загубився на цій сцені життя, в цьому театрі маріонеток» [4].

У сюжеті фільму режисер також трансформує реальність завдяки авторському осмисленню такого явища, як українське бароко. Химерна стилістика і тяжіння даного стилю до фантазмагорії якнайкраще підходять для життєпису гетьмана у вибраному режисером ключі. «Образ героя та його епохи переплітаються в одне ціле. І це не дивно, оскільки химерність та фантазмагорія бароко всією амплітудою властивих їм суперечностей проступають скрізь життєпис українського гетьмана», – пише про картину дослідник Ольга Ямборко [6].

Юрій Ілленко ставить перед собою завдання спростувати анафему, зняти її через молитву, і це богомілля є в уявленні творця стрічки принципово важливим для цілої нації. Адже «анафему насправді було накинуто через Мазепу на всю Україну... На її безпорадну історію, на її велетенську барокову, динамічну культуру... Лише мільйони окремих молитв, об'єднаних під час перегляду фільму в непереборну волю, знищать, розітруть на порох навіть згадку про анафему» [1, с. 190]. Але про те, чи це загальнонаціональне паломництво вдалося режисерові, ще довго вестимуться дискусії. Як в Україні, так і в усій Європі, реакція на стрічку була доволі неоднозначною. Кінознавець Сергій Тримбач пише, що «нічого схожого на молитву в картині немає, позитивні, гармонізовані цінності тут практично відсутні» [1, с. 209]. Натомість, Вадим Скуратівський свідчить на користь граничної емоційності стрічки: «Головне правило самого мистецтва: впритул, повністю наблизитися до озвучуваного ним явища. Предмета. Колізії. Особи. Таке мистецтво не соромиться украй радикальних своїх реакцій» [1, с. 209].

1. Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Ілленка / Л. Брюховецька. – Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавництво «Задруга». – 287 с. 2. Ілленко Ю. Про «Вечір на Івана Купала» / Ю. Ілленко // Новини кіноекрана. – 1969. – № 7.
3. Мусяк О. С. Українське кіно: тексти і контекст / О. С. Мусяк. – Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2009. – 415 с. 4. Тримбач С. Вибухова хвиля. Новий фільм Юрія Ілленка – молитва чи анафема?: [Електронний ресурс] / Сергій Тримбач. – Режим доступу: http://dt.ua/CULTURE/vibuhova_hvilya_noviy_film_yuriya_illenka_molitva_chi_anafema-27433.html.
5. Шаповаленко Т. «Мазепіанство в культурному просторі України»: [Електронний ресурс] / Таїсія Шаповаленко. – Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=267.
6. Ямборко О. Бароко у фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу»: стиль і стилізація: [Електронний ресурс] / Ольга Ямборко. – Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1040.