

Христина Січна

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого, Україна*

КОНЦЕПЦІЯ ЗЛА В ОБРАЗІ ДИТИНИ: КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ВАРІАЦІЇ У ФІЛЬМАХ ЖАХІВ

Khrystyna Sichna

Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Ukraine

CONCEPT OF EVIL CHILD CHARACTER: CINEMATOGRAPHIC VARIABILITIES IN HORROR MOVIES.

The article considers one of the main themes of modern horror culture: evil embodied in the child character. In the context of the subject, the most revealing are movies, where the incarnation of Evil reaches its climax, namely, those whose plot develops around the main concept of Christian eschatology – the coming of the Antichrist. Considered screen works emphasize the question of the "normal" nature of an ordinary child and the presence in it of principles, which eventually lead to total disaster. The movies are analyzed not only from the point of view of thematic content and used symbols, but also through review of the expressive means of cinema that are used to achieve the frightening effect: drama, editing, frame composition, etc.

Keywords: evil, child, horror, Antichrist, montage.

Реалізований в кінематографі концепт «Зло в образі дитини», яка виокремлена з середовища однолітків, пердусім ґрунтується у належності поняття «зло» до основоположних етичних і світоглядних обґрунтувань універсальї культури. У різних джерелах саме традиції культури і принципи буття в ній (суспільний аспект співіснування) трактуються як такі, що зумовлюють однозначну негативність щодо пов'язаних зі злом індивідами, процесами чи явищами, оскільки вони суперечать і протиставляються прийнятим в ній нормам етики і моралі. При цьому «зло осмислюється синтетично – через тотальні образи, які вбирають в себе всі види руйнування і шкоди.., і аналітично – через розпад цілісної індивідуальності на окремі якості – пороки»¹. Головним чином, до поля уваги потрапляє зло, що чиниться індивідом, – персоніфіковане, що криється у самому суб'єкті і породжує довкола себе, можна сказати, наслідкові концентричні кола деструктивного характеру (більш чи менш агресивного психологічного тиску, фізичного і соціального зла з супроводжуваними переживаннями й емоціями тощо) в особистісному (відсутність гармонії між духовними і фізичними якостями), соціальному (загроза деградуючого переродження соціуму) і навіть містично-космічному вимірах. Останній фактор у «Новій філософській енциклопедії» трактовано «як безособовий хаос, що загрожує світовому порядку, відстала матерія чи ворожа людині духовна сутність, що викликає природні катаклізм»². Ці аспекти, тією чи іншою мірою втілені в дитині, надають центральним персонажам обраного тематичного кола фільму жахів рис архетипу Жахливої дитини. Його небезпечність для оточуючих тим більша, чим більше зовнішній образ віддалений від «звичного» образу Зла – чудовиська чи демонічної істоти (принцип відсутності очевидної загрози, а відтак і потреби захисту). У такому випадку обрана для сюжету дитяча зовнішність є лишень вдалою маскою. При цьому Зло в дитині набуває метафізичних і містичних ознак, якщо втілюється у індивіді, чий якості від появи в сюжеті стабільні, а проєкція внутрішніх деформацій на оточуючий світ визначається тільки можливостями впливу на нього у власних цілях.

¹ Скрипник, А.П. (2001). Зло. *Етика: Енциклопедический словарь*. Москва, 154.

² Скрипник, А.П. (2001). Зло. *Етика: Енциклопедический словарь*. Москва, 154.

У контексті обраної проблеми найбільш показовими видаються стрічки, де земне втілення Зла досягає свого апогею, а саме ті, сюжет котрих розвивається довкола основного концепту християнської есхатології – пришествя Антихриста. Найбільш лякаючими та впливовими зразками сучасного хорору є фільми, присвячені саме дитячим рокам анти-месії, так би мовити, періоду його становлення.

Не зважаючи на не надто великий масив стрічок, котрі репрезентують безпосередньо постать Антихриста, їх місце у розгляді проблеми дитини як носія Зла є вкрай важливим, адже вони демонструють, так би мовити, максимамальну концентрацію деструктивних потойбічних сил у дитячій постаті та підготовлюють глядача до подальшого розвитку негативних дитячих образів на екрані.

Першою ластівкою окресленого тематичного напрямку є стрічка «Омен», знята 1976 року Річардом Доннером. Кінематограф жахів попереднього десятиліття уже звертався до негативного образу дитини. Проте це перший випадок, коли головним діючим злом виступає саме дитина, у той час, коли в «Екзорцисті» В. Фрідкіна – це демон, а в «Дитині Розмарі» Р. Поланського – сатанинська секта. Відповідно зміщено і акцент – від трактування дитини як мимовільного носія зла до образу апріорі «диявольської дитини»: у містичному розгортанні сюжету відбувся модифікуючий синтез раніше втілених у кінематографі версій вторгнення чужорідності у традиційний людський світ.

На перший погляд, історія про те, як у сім'ї дипломата Роберта Торна зростає Антихрист (не рідна дитина подружжя, а підмінений у пологовому будинку за згодою батька хлопчик-«сирота»), відтворює звичайні для усиновлення ситуації – початкове обожнювання й нюанси відчуження у випадку наступної власної вагітності матері. Та довкола малюка розгортаються дивні і лякаючі події: його няня накладає на себе руки під час дитячого свята, невротичний напад у Демієна викликає бажання батьків бути присутніми у церкві, тварини в зоопарку агресивно на нього реагують, дивний священник попереджує дипломата про сутність дитини, та переконаний атеїст Торн тривалий час не звертає на це уваги і т. Стрічка апелює насамперед до страху перед пришествям сина диявола у подібні зовні звичайної дитини, який максимально користується тим, що дорослі не вірять навіть у ймовірність такої ситуації. Фактична відсутність особливих спецефектів, продовжує лінію максимальної «уреальності» подій, закладену у хорорі 60-х. На відміну від стрічок попередніх років, які пропонували, так чи інакше, хеппі-енд (Розмарі знаходить у собі сили прийняти свого сина, а священники рятують Ріган), то у «Омені» щаслива розв'язка неможлива: у Демієна немає жодних теплих почуттів до своїх прийомних батьків, а його помічники – легко замінювані лише гвинтики в механізмі, тому також не цінуються. Цим забезпечено враження абсолютної безвиході.

Відповідна задуму атмосфера формується вже з початкових кадрів завдяки комплексу аудіовізуальних засобів. Перший супроводжуючий титри музичний трек, трансформуючи достатньо класичний початок у зловіще заклинання, створює важливий смисловий колорит для білих титрів на чорному фоні. Його лиховісний відтінок посилює поява кривавого відблиску, що перетворює темний силует дитини на перевернутий хрест в її тіні. Відповідно й монотонне скандування основної фрази отримує у своїй важкості асоціацію чи то набатними дзвонами, чи закарбованої у світовій класиці алегорією ненависті – темою танцю рицарів з «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва, тим більше, що мелодичні лінії вокальних партій або абсолютно неприродно «заломлюються», або, досягаючи верхньої межі діапазону, звучать майже як крик. Втім, у різних сценах початковий мелодичний фрагмент має різне емоційне значення, у різних варіантах провіщуючи лихе або посилюючи напругу. Більше того, іноді композитор докорінно трансформує експресивну чи символічну сутність цього лейтмотиву. Так, у епізоді усвідомлення Робертом втрати дружини він виявляє надзвичайну ніжність почуттів дипломата, а в епізоді повернення до Лондона з кинджалами – невідворотність потреби здійснення жертви.

Величезну роль природно відіграє монтажна драматургія. Так, зіставлення початкових титрів з крупним планом солідного чоловіка, що, переживаючи, поспішає кудись у Римі в 6 годині ранку 6 червня – за переведення в середній план знижує рівень концентрації на його фігурі як композиційному центрі, але не знижує рівень експресивності, переводячи образні сенси у площину повсякденних реалій. Ця модуляція пом'якшена й дещо відстороненим голосом за кадром з деталями смерті дитини. Напруга утримується і у викликаючому замилюванні кадрів з немовлям на руках черниці, у яке напружено вглядається з заднього плану «пан посол». Натяк на непевність ситуації надає усвідомлення, що це – відображення у дзеркалі, тим більше, що священник говорить з тіні, оскільки його торс зміщений від центру по діагоналі в край кадру. На це ж вказує й інший

нюанс – прозора стіна між Торном і дитиною з її опікункою, тоді як священник говорить майже з-за спини і також з краю кадру, викликаючи асоціацію з традиціями зображення «диявольського нашіптування». Цей початковий фрагмент показовий в аспекті режисерських знахідок – балансування відбувається на межі одночасного утримання і поступового послаблення напруги в реакціях персонажів; надалі така подвійність відіграватиме значну роль у багатьох ситуаціях. Локальна розв'язка в епізоді принесення немовляти до Кеті привносить певну ідилічність: три крупних плани мимоволі асоціюються з моделями зображень «Святого сімейства», але саме дитина плачем розбалансує цілісність.

«Стрибок» до наступного монтажного кадру – епізоду призначення послом у Лондон – підкреслює непомітно минулий час і змушує не замислюватись на деталях цього призначення. Режисер акцентує інше. У загальному плані кадр з одяганням на столі малюка у пальто означає те, що в сім'ї він піднятий «на п'єдестал». На осмислення символічної перспективи спрямований і монтажне щеплення з загальним планом вулиць Лондона – міста, що досьгодні символізує осердя монархічно-імперської системи. Майже водночас створена ще одна важлива смислова паралель: в оголошенні Кеті своїх амбіцій щодо чоловіка (бажання бачити його президентом США) виявляється не тільки марнославне владолюбство, притаманне цій добропорядній парі, а й програмується майбутнє просування Демієна. На цій фазі розгортання ще прихованого конфлікту природними є ідилічні сімейні сцени, причому такий експресивний тон посилено операторськими засобами – чудовими пасторальними пейзажами або демонстрацією знімків щасливої родини.

Фазова драматургія зумовлює наступний «стрибок» до епізоду святкування дня народження, де Демієн демонструє цілком яскраві і невимушені дитячі емоції, а фотограф озвучує сакраментальне враження: «незрозуміло, чи це просто спадкоємець мільйонів Торна, чи новий Христос». З цього моменту починається «вклинення» містики в поведінку різних персонажів: чи то ревності матері, чи то поява – невідомо звідки – чорної собаки провокують самогубство няні. Ця кульмінація монтажної фрази здійснена як «вихоплення» оператором деталі, що дозволило режисеру сформувати ефект погляду очі-в-очі тварини і няні як концентрації на способі і сутності диявольського впливу (знищення конкретної людини); надалі, у поглядах Демієна, він отримує значення візуального узагальнення, що помітно майже одразу, коли хлопчик із захисних обіймів батьків спостерігає за тією ж собакою і вітає її жестом руки. Згодом застосування крупних планів обличчя малого із особливим фокусуванням на його очах мають першорядне значення у сцені перед нападом на матір у машині перед церквою (вражаюча гра маленького актора від нагнітання в персонажі страху до демонстрації агресивного захисту з суто «звірячим» дряпанням у створенні максимально нестійкої внутрікадрової композиції), епізодах у сафарі-парку з аналогічними прийомами тощо.

Надалі нарощення рівня експресивності також відбувається за принципом фазової драматургії, але ускладнюється принципами паралельних монтажу і драматургії. У цьому Р. Доннер пішов вже апробованим у «Екзорцисті» шляхом і досяг необхідної ефективності завдяки більшому розгалуженню й, так би мовити, просторовому розпорошенню сюжетних ліній – гувернантки Бейлок у охороні Демієна і її закономірного переходу від стриманої майже-зверхності до агресії щодо його прийомних батьків, спілкування Торна з отцем Бременом і фотографом Кітом Дженінгсом чи епізодично з археологом Бугенхагеном, особистої мікролінії фотографа та ін. Відсутність же спецефектів як таких сповна компенсується ефектом введення цілком реальних деталей, деякі з яких унаочнюють матеріалізацію смертельних загроз (проявлені фотографії), або мають значення чітких містичних символів (дальній план з церквою, у яку вглядається Демієн, нагадує пам'ятник на кладовищі; ротвеллер у домі і собаки на кладовищі однозначно символізують містичних пекельних псів; закриті ворота і церква у спробі порятунку Бремена є символом закритої для відступника освяченої землі, а вітер і блискавка у цій конкретній ситуації – диявольського переслідування тощо). Трансформації ж у психології і сутності образів, особливо у ході розробки сприйняття Торнами неїх дитини, є вдалими і при цьому дзеркально зворотнім продовженням «параної» Розмарі (варто звернути увагу на констатацію Кеті тривоги з приводу розладів її психіки після відвідин сафарі-парку). Адекватно сприйнятими знаками є хіба що родимі плями у формі трьох шестірок. Натомість надмірна затятість на містичних цитатах і метафорах у цитуванні Бременом віршованих пророцтв з «Одкровення» – укорінених у масовій свідомості певного покоління і водночас не менше чужих йому релігійних символів, як і показ фотографом вихоплених з потойбіччя деталей не сприяють сприйняттю реалій аж до певного часу, що вказує на залучення режисером і сценаристом мотиву

необхідності подолання упередженості до сакральних знань. А обклеєна сторінками з Біблії і намальованими на її дверях 47 хрестами кімната, в якій жив Брекен, поглиблює думку посла про параноїдальну ненормальність священика. І саме незнання й відчуженість щодо них є важливою драматургічно-сценарним акцентом у нагнітанні страху майже до останнього епізоду картини. Та режисер не відмовляється від апелювання до символічних планів. Так, чудово застосована операторська зйомка зверху пейзажу з монастирем і отарою овечок як створюючий ілюзію виходу в іншу, божественну реальність кадр стає метафорою внаслідок наступного ряду зі скаліченим пожежею Спілетто й іншим монахом, що, пояснюючи його провину, цитує пророцтво-вирок пастирю, що залишає «своє стадо». Завершують цей епізод кадри зі дзвоном у поєднанні з католицьким піснеспівом, в якому, символізуючи відкриття істини, за вікном дзвіниці відкривається пейзаж з горами на тлі захмареного неба. Фактор замикання певних образно-символічних кіл зі збереженням майже буквальних аналогій у режисерській драматургії відіграє значну роль, очевидно, з розрахунку на зіставлення символічних значень тих чи інших подій. Зокрема, він виявляється у епізоді на кладовищі: Торн і Дженінгс, перелізаючи через паркан, створюють аналогію зі згаданою ситуацією за участі отця Брекека, але час і місце зйомок – ніч і кладовище – символізують порушення кордонів зони сутінок і темряви та виявлення в ній схованої істини. Так само і композиційно важливі заключні титри з початковим треком, який після всього сприймається як вираз невідворотності і зверхності водночас, а останній титр з назвою фільму «ставить крапку»: «Омен» – «Знамення». «Маючий очі та побачить ...».

Отже, Демієн виявляється персонажем другого плану, спостерігачем подій і поведінки дорослих, які до пори на здатні зафіксувати у власній свідомості його суті як Антихриста, що навіть не потребує вдаватися до маніпулювання їх психікою чи, тим більше, тиснути на них задля власної користі. Все здійснюють самі дорослі, як, наприклад, Кеті, яка повідомляє про своє небажання мати дітей одночасно зі звісткою про те, що вагітна, або ж кількаразовий показ крупним планом очей гувернантки, що ставлять під сумнів, чи Демієн збив Кеті з власної волі, чи це результат її гіпнозу (загалом крупні плани виконують основну роль у показі психологічних змін в поведінках персонажів чи подальших трагедіях). Продовження ж у сюжеті мотиву пов'язування істини про дитину з певним географічним ареалом (Близьким Сходом) і доступною внаслідок археологічних розкопок інформацією про древнє зло вказують на окреслення в кінематографії ще одної тенденції, безпосередньо спровокованої геополітичними процесами. І в цьому – втілена в кіноверсії Зельцера-Доннера найжахливіша реалія сьогодення. Не дарма у фінальному кадрі Демієн стоїть поруч з президентом, котрий, вочевидь, усиновить його. Так зло проникає у найвищі ешелони влади; так нишком ламаються останні перепони на шляху до всесвітньої катастрофи.

Постать Демієна – важлива ланка у розвитку образу *enfant terrible*. Він – уособлення перехідного етапу між пасивним підлітковим бунтом, котрий спрямований передусім на викликання шоку у старшого покоління, та «неусвідомленим вбивством» як складовою частиною ігор та/або пізнання світу для персонажів, що надалі виникають на екрані. Творці стрічки через образ Демієна ще не піднімають питання про здатність дитини коїти зло у його найвищому прояві – позбавлення життя людської істоти, та все ж таки антихрист несе зло згідно свого визначення, є інферальною постаттю і відособлений від інших персонажів. В «Омені» звернення до традиційної релігії (передусім – до християнства) подається як єдиний засіб порятунку, повернення дитини до віковичних гуманістичних і релігійних цінностей, або ж її знищення, якщо іншим чином усунути загрозу неможливо.

Особливу цікавість викликають варіації довкола теми «Омена», які демонструють інший ракурс можливої поведінкової лінії малюка-Антихриста. Сюжетна й уже класична інтрига, достатньо актуальна в очікуванні містичної дати 2012-го року в контексті багатьох культур, виявила значні перспективи в наближеній до сучасних реалій інтерпретації режисера Стюарта Хендлера (фільм «Шепіт» (2007)). Спочатку вона розгортається цілком в дусі кримінальних бойовиків: банда кіднеперів, по суті своїй не таких уже і поганих хлопців – просто загнаних в глухий кут життєвими обставинами, викрадає сина багатого та впливової сім'ї, прагнучи отримати за нього достойний викуп і завдяки цим коштам почати нове життя. Далі сюжет наштовхує на асоціації зі старим добрим радянським мультфільмом про неслухняне кошеня: ми вам заплатимо, тільки заберіть його назад. Адже горе-викрадачі не врахували однієї важливої деталі: Демієн виявляється аж ніяк не звичайною дитиною. Він – посланець темряви у нашому світі.

Окрім фабульних, у «Омена» з «Шепотом» є інші цікаві відмінності. Восьмирічний юнак не заявляє про себе як про антихриста у загальноприйнятному розумінні даного слова. У той час,

коли у стрічці Р. Доннера у образі Дем'єна постає як замкнута особистість, носій інфернального зла, у «Шепоті» головний герой – базіка, лицемір та вмілий маніпулятор, який надприродним чином отримує доступ до людської підсвідомості. Образ антихриста втрачає свою масштабність. Тут хлопець залишається безіменним демоном, котрий називає себе ангелом або павшим ангелом у залежності від ситуації. Він маскується і у жодному разі не заявляє про свою справжню сутність відкрито: кожен може обрати те, що йому більш імпонує. Творці стрічки наголошують на цьому, взявши у якості епіграфу до стрічки цитату із Біблії: «Сам Сатана прикидається ангелом світла» (2 Послання Коринфянам 11:14). Він не планує спричинити глобальний катаклізм або масові руйнування, його мета здається більш філософською – знайти найбільш зневірених і підштовхнути їх до суто індивідуальної помсти людству, переповнити чашу загального відчаю.

Саме цим зумовлене те, що глядач спостерігає, як далеко не першопланові персонажі здійснюють у кадрі жорстокі вбивства своїх друзів, коханих і знайомих. Час від часу камера панорамує місце дії з висоти «пташиного польоту», наче намагаючись продемонструвати істинні масштаби дійства, що розгортається на екрані. Втім, у цій стрічці метафізична ідея нівелюється перед прагненням творців залякати глядача, внаслідок чого картина переповнена ефектами, які викликають страх більш на інстинктивному, рефлексорному рівні і ніяк не претендують на створення атмосфери «космічного», всеохоплюючого жаху.

Це також свідчить про зміну погляду на можливий кінець світу у масовій свідомості – від масштабного космічного дійства до зосередження на краху клзного окремого індивіда.

Симптоматично, що проблематика й сюжет кінотрилогії «Омен» залишаються затребуваними до сьогодні. Більше того, 2016 року кілька режисерів – Нік Копус, Тім Ендрю і Ернст Р. Дікерсон – розгорнули його в десятисерійному (перший сезон) серіалі «Демієн», присвяченого розвитку особистості юнака уже у більш зрілому віці. Втім, у цьому випадку автори перетворюють його на заручника власного призначення.

Розглянуті стрічки виносять питання про «нормальність» зовні звичайної дитини, про присутність у ній того начала, котре з часом спричинить тотальну катастрофу. Завдяки виокремленню образу дитини як носія зла стрічки обраного тематичного напрямку набувають екзистенціально трагічного звучання. Адже маля, котре в усталеній культурній традиції було світлим символом, ознакою продовження життя, раптом виявляється джерелом загрози. І навіть після виявлення своєї справжньої сутності дитина не підлягає банальному знищенню, індивід, зіткнувшись з проблемою, змушений шукати нові способи боротьби зі злом, що постало у такому образі, що загалом ускладнює ситуацію перебування зла у світі.

References:

1. Marriot, J. (2004). *Horror Films*. London: Virgin Books, 298 [in English].
2. Skal, D. (2009). *Kniga uzhasa: Istorija Horora v kino* [The Book of horror: History of Horrorn cinema]. Saint-Petersburg: Amfora, 319 [in Russian].
3. Skripnik, A.P. (2001). Zlo [Evil]. *Jetika: Jenciklopedicheskij slovar'* [Ethics: An Encyclopedic Dictionary]. Moscow. [in Russian].