

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» М. КОЦЮБИНСЬКОГО І
С. ПАРАДЖАНОВА: ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОДІЇ
ЛІТЕРАТУРНОГО І КІНОТЕКСТУ**

Виконала: студентка 4-го року навчання
Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);
освітньої програми: *Мова,
література, компаративістика*

Пилипенко Аліна Олександрівна

Керівник: Борисюк І. В.,
Кандидат філологічних наук, доцент

Рецензент: Семків Р.А., к.філол.н., доц.
Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«____» _____ 2022 р.

Київ – 2022

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Кіно і література.....	5
1.1. Питома кінематографічність літератури.....	5
1.2. Взаємовплив кіно та літератури.....	7
1.3. Специфіка кінотранскрипції.....	8
1.4. Кінопоетика та семіотика кіно.....	10
1.5. Сценарій та його роль для кінострічки.....	12
1.6. Розвиток кіно в Україні.....	13
Розділ 2. «Тіні забутих предків» в літературному та кінотексті.....	18
2.1. Параджанов і його «Тіні забутих предків» як мистецтво «поза рамками».....	18
2.2. Особливості кінотранскрипції С. Параджанова.....	19
2.3. Речовий світ у «Тінях забутих предків».....	24
2.4. Зображення смерті у фільмі.....	26
2.5. Архетипний символ води у фільмі С. Параджанова.....	27
Висновки.....	31
Список використаних джерел.....	34

ВСТУП

Мова має важливе значення не тільки для комунікації людей, а й для комунікації мистецтв. Кожне з них має свою систему кодів, знаків та символів. Література володіє мовою, зрозумілою багатьом мистецтвам. Не варто звужувати її лише до словесного, вона має надсловесний зміст, що і співвідносить її виражальні засоби з мовою інших мистецтв.

У цьому контексті актуальними є інтермедіальні студії. Завдяки ним можна дослідити, як взаємодіють художні коди. На особливу увагу заслуговує взаємодія мови літератури та кіномова. Цій темі присвячені праці С. Ейзенштейна, А. Мазурак, О. Пуніної, Ю. Пушак, В. Кондрашова, Н. Нікоряк, Е. Дадлі та інших.

Дослідники звертали увагу на риси кінематографізму, властиві літературі, а також на особливості кінотранскрипцій – екранізацій літературних творів. Свою специфіку має і кінопоетика та семіотика кіно.

Зі створенням 13 березня 1922 року Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) почалися пошуки національного обличчя українського кіно. Друком виходили журнали, присвячені взаємодії кіно з іншими мистецтвами, теорії кіно: «Театр – музика – кіно» (1925 – 1927, Київ), «Кіно» (1925 – 1933, Харків, Київ), «Фото – кино» (1922 – 1923, Харків), «Молодняк» (1927 – 1937, Харків, Київ), «Театр, клуб, кино» (1927 – 1928, Одеса) та інші. На зв'язок кіно з іншими мистецтвами вказували М. Бажан, О. Вознесенський, Л. Скрипник, О. Полторацький.

З початком репресій українське кіно втратило можливість розвитку. Відродження почалося в складних умовах, коли головною метою влади було асимілювати культуру та уніфікувати мистецтва. Стрічкою, що започаткувала новий етап, – українське поетичне кіно 60-х, – стали «Тіні забутих предків» С. Параджанова. Тоді з'явилися й інші фільми, знакові для цього періоду: «Сон» В. Денисенка, «Камінний хрест» Л. Осики, «Злодій» Р. Балаяна, «Білі хмари» Р. Сергієнка. Українське кіно змогло прокричати на весь світ, поки його не змусила замовкнути влада.

Актуальність дослідження зумовлена високим інтересом до інтермедіальних студій, зокрема взаємодії кіно та літератури, а також потребою розуміння того, якими засобами впливу на глядача користується кіно порівняно із літературою і як це відбивається у фільмі «Тіні забутих предків» С. Параджанова.

Наукове значення роботи полягає у з'ясуванні кінематографічного потенціалу літератури.

Використання роботи під час дослідження засобів, котрими користується кіно під час перенесення літературного твору на екран, зумовлює **практичне значення**.

Мета роботи – дослідити, як взаємодіє літературний текст та мова кіно у «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського та С. Параджанова.

Для досягнення поставленої мети виокремлюємо такі завдання:

- 1) Дослідити історію вивчення взаємодії кіно та літератури, її специфіку;
- 2) Простежити розвиток і становлення українського кіно;
- 3) З'ясувати особливості кінотранскрипції С. Параджанова;
- 4) Виокремити основні засоби виразності фільму, що активізують можливості тексту М. Коцюбинського.

Об'єкт дослідження – літературний текст М. Коцюбинського та кінотекст С. Параджанова «Тіні забутих предків».

Предметом дослідження є взаємодія тексту «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського та його кіноінтерпретації С. Параджанова.

У роботі використано порівняльний та структурно-семіотичний **метод дослідження**.

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

Розділ 1. Кіно і література

1. 1. Питома кінематографічність літератури

Слово – дивовижний інструмент людської культури. У нашому житті воно виконує різні функції. Воно подарувало нам мистецтво, котре заспокоює душу або ж пробуджує бурхливі почуття – художню літературу. У книзі ми бачимо лише слова і речення, але під час читання ми уявляємо собі образи, епізоди, чуємо описані звуки. Здається, ніби все відбувається насправді. Одна з характерних рис літератури – візуальність, притаманна багатьом мистецтвам. У всіх мистецтв є своя мова, але мова літератури є зрозумілою для кожного з них. Різниця у засобах вираження.

Існує багато досліджень, присвячених інтермедіальності, що, за визначенням В. Просалової, означає «...спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [23, с. 17]. Це взаємодія художніх кодів, притаманних різним мистецтвам. У цьому контексті важливе місце посідає література та візуальні мистецтва, зокрема кіно. Дослідники вказують на кінематографічність літератури.

Першим, хто звернув увагу на тяжіння літератури до кінематографічності, був С. Ейзенштейн. Велике значення він надавав ролі монтажу, аналізуючи твори зарубіжних письменників і застосовуючи його до художнього тексту.

Дослідник розмежовував зображення предмета та його образ. Він навів приклад годинника як геометричне зображення циферблату зі стрілками та образ часу. «Мало побачити, треба, щоб із зображенням щось відбулося, щоб з ним було щось зроблено, і тільки тоді воно не буде сприйматися як простий геометричний малюнок, а буде сприйняте як образ “якогось часу”, під час якого відбувається якась подія» (тут і далі: переклад наш – А. П.) [27]. Ейзенштейн проілюстрував це твердження прикладом з роману «Анна Кареніна», коли

Вронський, дізнавшись, що Анна вагітна, дивився на годинник і бачив лише стрілки, образу часу в нього не виникало.

У творі Гі де Мопассана «Любий друг» Ейзенштейн проаналізував звукову складову образу часу. Дослідник вказав на «монтажність письма», адже письменник не просто дозволив годиннику пробити дванадцятую ніч, а показав, як це сталося у різних місцях і на різних годинниках. Тобто, розклав цей епізод на окремі кадри, змонтувавши їх в єдиний образ.

А. Мазурак зверталася до питання «кінематографічності» літератури, згадавши поділ О. Пуніної на *приховану* (властиву, притаманну літературному творові загалом) та *імітовану* (автор свідомо використовує кіноприйоми в художньому творі) кінематографічність. Перший тип має важливе значення у дослідженні візуальної складової літературного твору [16, с. 138]. Проте, варто зауважити, що такий поділ є спекулятивним, адже не завжди можна виявити, свідомо чи несвідомо автор використовує кінематографічні прийоми в літературі, котрі вже притаманні їй.

Д. Наливайко стверджує, що не варто звужувати вираження літератури лише до словесного. Звісно, одним з її головних інструментів є слово. «Втім і архітектоніка, метафори й символи, поетика й риторика літературного твору виражаються у слові, але водночас вони несуть і надсловесний, “метафізичний” зміст, що виявляє гомогенність із мовою інших мистецтв, семантико-художні відповідності й співвідношення з їхніми образами й символами, метафориною й риторикою, що артикулюються іншими виражальними засобами, іманентними цим мистецтвам» [17, с. 7].

Дослідник згадує і принцип «будиночка» Г. Башляра, застосовуючи його до основного значення слова та його сем, котрі мешкають в різних частинах будинку. Ця ідея має важливе значення в контексті літератури, бо на різних етапах її розвитку вона мала різний потенціал для взаємодії з іншими мистецтвами, різний вектор [17, с. 9].

Наведені Ейзенштейном приклади з художньої літератури демонструють, що їй притаманна прихована кінематографічність. Як писав Д. Наливайко,

література володіє мовою, зрозумілою багатьом мистецтвам. Монтаж існував в літературі ще до появи кіно. Письменники вже тоді були режисерами, але не кіно, а слова.

1. 2. Взаємовплив кіно та літератури

Кіно та література – *вплив чи синтез?* (курсив наш – П. А.) Досліджуючи взаємодію цих мистецтв, варто визначитися, яке з цих понять є доречним. О. Пуніна зазначає, що поняття «синтез» означає співвідношення, в основі якого є суперечності. У результаті синтезу отримаємо нову єдність [21, с.112]. Пуніна не погоджується з використанням цього поняття у контексті взаємодії кіно та літератури. Вона пише, що у результаті інтеграції не виникає нового мистецтва. Змінюються засоби та прийоми літератури, мистецтва переймають певні риси одне одного, при цьому словесне мистецтво залишається самодостатнім, відбувається «перехід від понятійно-словесної до візуальної культури» [21, с. 112].

Дослідниця згадує про специфічний тип впливу, за якого кіно може бути «каталізатором»: «приховані можливості літератури активізуються за рахунок кіно, надаючи враження новизни, прикладами чого слугують монтаж, крупний план, багатоепізодичність, просторово-часові зсуви тощо» [21, с. 116 – 117].

На нашу думку, використання терміну «вплив» є доречнішим, бо кіномова не відкидає засоби літератури, створюючи нові, а видозмінює їх за допомогою аудіо та візуальних прийомів.

А. Мазурак пише, що література мала великий вплив на становлення кіно ще на початку його зародження. Мистецтво монтажу почало опановувати часопростір, притаманний літературі, а режисер мав змогу стати автором. Візуалізація літературного твору допомагала зосередити увагу на ключових деталях, увиразнювати зображуване за допомогою паралельного, одночасного чи асоціативного зображення. Якщо ж говорити про вплив кіно на літературу, зацікавлення письменників кіномовою та перенесення її засобів в літературу

могло спочатку спантеличити читачів, адже, наприклад, швидка зміна кадрів, яку можна трансформувати в літературі на швидку зміну опису одного предмета на інший, може спричинити труднощі у розумінні тексту [15, с. 451 – 452].

Зі статті О. Пуніної можемо зробити висновок, що, коли говоримо про вплив кіно та літератури, то маємо на увазі співвіснування та взаємодоповнення, а синтез означатиме взаємовиключення та створення третього, суми двох мистецтв.

1. 3. Специфіка кінотранскрипції

Ю. Пушак, досліджуючи взаємодію кіно та літератури, пропонує вживати термін «кінотранскрипція» «...як процес і результат перенесення літературного твору на кіноекран. В англomовній літературі цьому поняттю відповідає термін *adaptation* (лат. *adaptatio*, *adapto* – пристосовую), у польськомовній – *adaptacja*. У літературознавчому словнику С. Яворського читаємо: “Адаптація – це пристосування літературного твору до його розповсюдження в іншому вигляді, ніж оригінальний; результат цього пристосування”» [22, с. 50].

Дослідниця згадує про «вірність» кінотранскрипції першоджерелу. Виокремлювали «вірність букви» та «вірність духові» твору. Вірність букви означала, що автором кінокартини є, по-суті, не режисер, а автор твору, який екранізують. Вірність духові означала навпаки, свободу творчості для режисера, зберігали лише ідею твору [22, с. 51]. Між прихильниками цих типів точилися дискусії.

В. Вєжєвський вирізняв 5 типів режисерів кінотранскрипцій:

«1. Режисер виконує кіноверсію, близьку духові першотвору, яка служить популярності класичного літературного твору.

2. Творець фільму шукає аудіовізуальні еквіваленти для вираження композиційних засад оригіналу.

3. Режисер симпатизує письменникові та його творчості, що виражається у відтворенні на екрані клімату твору або вільному трактуванні літературної інтриги.

4. Творчий режисер, який примножує значення літературного першотвору.

5. Незалежний режисер, який тільки шукає інспірації на ґрунті літератури, спираючись на поодинокі змінені мотиви, певні сюжетні лінії, фрагменти фабули» [22, с. 52].

Е. Дадлі виокремлює такі види кінотранскрипцій, як трансформація, запозичення та перехрещення. Найчастотнішим він вважав запозичення – у цьому випадку режисер використовує форму першотвору, його ідеї в кінофільмі. Трансформація означає заміну літературного, репродукцію того, що притаманне літературному тексту. Перехрещення – текст оригіналу далекий від того, що ми бачимо у кінокартині [22, с. 54].

Ю. Пушак згадує і про методологію дослідження кінотранскрипцій: інтердисциплінарну та компаративістичну. Дослідниця вважає, що варто зосереджуватись не на одній, а застосовувати обидві методики, адже кінотранскрипція вже є поєднанням двох мистецтв (кіно та література), і важливим є застосовувати прийоми різних дисциплін [22, с. 56].

Використання різних методів дослідження кінотранскрипції є актуальним, бо вона межує зі словом та кіно, тож варто аналізувати її з різних ракурсів, як це роблять режисери у фільмі із зображенням предметів. Мистецтво, котре виникло в результаті взаємодії кількох мистецтв, не може мати ознаки чогось одного.

Відмінність образу літературного та образу в кіно В. Кондрашов пояснює способом кодування інформації. Як посередника між обома дослідник використовує поняття «візія», бо це екранний образ в літературі. Мистецтво слова та кіно має одну мету висловлення, проте різний спосіб подачі. Завдяки візуальності літератури ми й можемо говорити про її кінематографічність [9, с. 64-65].

Між поділом на зображення та образ існує величезна ланка, яка поєднує візуальне та ментальне. «Картинка» того, що ми сприймаємо, видозмінюється в нашій голові через призму нашого світогляду, асоціацій тощо, в результаті чого виникає цілісний образ. Можна провести паралель між зображенням, образом та концептом: існує його знакова природа (слово), аби назвати цей концепт. Лексема має своє значення, на яке можуть нашаровуватися семи, котрі різняться в кожного народу, культури, індивіда. Проте сам концепт це явище ментальне, це спосіб мислення, що, на нашу думку, схоже з ідеєю Ейзенштейна про образ: зображення в нашій голові проходить безліч перетворень, аби стати образом, проте цей межовий стан проходить наскільки швидко, що ми усвідомлюємо лише початок та кінець процесу [27].

Взаємодія кіно та літератури є складним явищем, адже дослідники дотримуються різних методик та термінології під час аналізу того, що відбувається зі словом на екрані та який його потенціал щодо того, аби бути «показаним». Ймовірно, як зазначав Кондрашов, таки існує якась межова ланка, точка перетину кіно та літератури. По різні боки цієї спільної точки розташовані відмінні, проте водночас дуже схожі між собою мистецтва. На нашу думку, при екранізації літературного твору режисер має примножувати значення першотвору. Як ми з'ясували раніше, кіно може бути «каталізатором» зображеного в літературі, візуальні образи, створені словом, стають реальністю за допомогою використання засобів кіно.

1. 4. Кінопоетика та семіотика кіно

О. Бульбачинська запропонувала визначення кінопоетики: «...це організована, професійно сформована система прийомів і засобів кінематографії, за допомогою яких твориться високохудожній літературний твір. (...) У розкритті кінопоетики твору нам допомагають такі категорії: монтаж, кадр, план та ритм» [3, с. 26]. Дослідниця вважає, що саме від кадру залежать всі інші категорії кінематографічної виразності. Він притаманний

будь-якому літературному творові, «Швидка зміна його виконує функцію ефекту рухомого зображення у літературному творі» [3, с. 26 – 27].

Ю. Лотман під час дослідження семіотики кіно перш за все з'ясовує, що таке мова та яка роль знаку у ній. У контексті німого та звукового кіно Лотман наголошує що німий та той, що не має мови – не рівнозначні поняття [13]. О. Вознесенський з цього приводу пише: «В основу кінематографа ... — покладена не пасивна відсутність слова, а активне усунення його, не німота, а мовчання, більше за слово» [8, с. 20]. Співвідносячи мову кіно з мовою як такою Лотман оперує поняттями кінознак, кінозначення та кіноінформація.

Є два види знаків: зображальні та умовні. В умовних зміст та вираження не мотивовані. Зображальні ж знаки більш зрозумілі, тому, спілкуючись з кимось, чиєї мови ми не знаємо, нам легше «показати» те, що хочемо донести до співрозмовника. Саме на основі цих двох видів знаків виникли два види мистецтва: словесне та зображальне. Письменники та поети оперують умовними знаками, аби перетворити їхню сукупність – текст, на зображальний знак [13].

На думку спадають фрески в церквах, котрі за допомогою зображальних знаків оповідають біблійні сюжети. Не треба писати цілий текст під цими фресками, аби зрозуміти, про що йдеться (тут зазначимо, що хочемо показати зрозумілість зображальних знаків як таких. Звісно, ми усвідомлюємо, що в деяких випадках, аби зрозуміти фрески, треба мати уявлення про тексти та постаті, які там зображені). Тож це хороший спосіб розповісти про життя святих та про біблійні сюжети людям, котрі не вміли читати. В деяких випадках сюжети на фресках подано як послідовність подій – кадрів (і це задовго до зародження кіно!), а підписи до певних фресок можна порівняти з титрами у фільмі. Проте назвати фрески кадрами не можна, і ті, і ті є знаками зображальними, але існують у різних вимірах.

Дивовижно, що в багатьох мистецтвах з різною системою знаків, їхньою мовою, є стільки схожого з мистецтвом кіно, мистецтвом зображальним. І навпаки, кіно має багато спільного з мистецтвом слова. Мабуть, мистецтво кіно

бере свої початки з багатьох мистецтв. Скульптура, наприклад, могла подарувати таку категорію, як деталь, музика – ритм, малюнок, фотографія – кадр, план. Технічний прогрес допоміг реалізувати вплив мистецтв у формі мистецтва кіно. Безперечно, існує мова кіно як окремого мистецтва, але, на нашу думку, воно не черпало свої початки з самого себе. Для кіно недостатньо лише зображальних знаків. Останніми кіно оперує як лексема знаком, котрий має номінативну функцію. Але семема (значення) та семи (відтінки значень) виходять за межі знаку, те саме відбувається і в кіно. Зображення, кадру недостатньо, аби донести ідею. Важливо не «що», а «як»: це співвідносно з ідеєю Ейзенштейна про годинник.

1. 5. Сценарій та його роль для кінострічки

Багато дискусій точилося навколо того, чи є сценарій самостійним жанром та наскільки важливим він є для фільму. Е. Дюпон писав, що сценарій є самостійним мистецьким твором, новою літературною формою [7, с. 15]. Базуючись на порадах, котрі дослідник дає сценаристові, можемо сказати, що сценарист – режисер, але труднощі у його роботі в тому, щоб не тільки уявити картину на екрані, а «зрежисерувати» слово, дати кожному предметові, людині, світлу, тіні своє місце в кадрі. При цьому варто дотримуватися особливого стилю сценарію. «Фільм вимагає від сценариста ока художника, оповідальної майстерності романіста й сили драматичного образу драматурга. Цими трьома різними здібностями мусить володіти сценарист. Мислити, жити, бачити, сприймати, почувати, творити рухливими картинами – це завдання сценариста» [7, с. 32]. Окрім цього, сценарій має бути написаний так, аби втримати увагу глядача, йому має бути цікаво, він має переживати все що відбувається у фільмі, разом з героями фільму.

За М. Лядовим, сценарій може написати не будь-хто. Навіть поганий сценарій треба вміти написати. Дослідник наголошує на тому, що те, скільки головних персонажів виокремлено, як «обіграно» ту чи іншу річ, ким є

другорядні персонажі, як подано фабулу та інше мають велике значення для майбутнього фільму. Як і інші дослідники, котрі зважали на роль автора в побудові сценарію, Лядов наголошує, що останні мають бути обізнаними в теорії кіно, а «Підручники сценарної письменности» можуть стати «енциклопедією кіномистецтва» [14, с. 6].

На нашу думку, і так складне завдання сценариста стає складнішим тоді, коли йдеться про екранізацію літературного твору. Звісно, спершу треба визначитись, до якої з категорій сценарист зараховує себе, якщо послуговуватись типами режисерів кінотранскрипцій за Вежевським. Від цього залежатиме побудова сценарію.

Про сценарій за літературним твором та його «оригінальну другорядність» писала Н. Нікоряк. Такий сценарій є посередником між літературним твором (першоджерелом) та фільмом. О. Аронсон стверджує, що сценарій приречений на зникнення. Він завжди має другорядну роль [18, с. 161].

Досліджуючи сценарій Параджанова до твору М. Коцюбинського «Intermezzo», Нікоряк аналізує роль сюжетних вставок, введення нових персонажів в сценарій та реквізиту – фотографій, котрі відповідали добі письменника. Дослідниця стверджує, що це не робить першотвір новим твором на екрані. Параджанов став співавтором твору, намагаючись увиразнити словесне на екрані. Багато дослідників творчості Параджанова, серед яких Ю. Левін та В. Довгань, зазначали, що режисер «...нічого не зруйнував у тексті улюбленого письменника, нічого не перекрутив, але осяяв його світлом своєї душі» [18, с. 170]. Він довів, що другорядна роль сценарію не означає його другорядну якість.

1. 6. Розвиток кіно в Україні

20-ті роки XX сторіччя стали знаковими для розвитку українського кіно. 13 березня 1922 року було створено Всеукраїнське фотокіноуправління

(ВУФКУ). Головним завданням українських кінематографістів того часу став пошук «власного національного обличчя» [20].

Хоча багато хто тоді вважав кіно «театром для бідних», пролеткультівці вбачали в цьому мистецтві можливість говорити з неписьменним народом. Проте значення мало й те, «що» говорять. Кіно було інструментом вкорінення ідеології, а українську культуру спочатку зображували як екзотичний край. Ідею про український народ перетворили на «клюкву», з чим боролася ВУФКУ: «Мисливці на інтернаціональну клюкву починають поволі добиратися й до України. 10-15 років тому ханжонківські та дранковські збройничі з кіноапаратами в руках ретельно відтворювали на екранах колишньої “великої” царської Росії галушки, перепічки та гопаки, підсолоджені романтикою Січі в синіх штанах, незабутні в історії кінематографії сцени з минулого “Малої Русі”. І публіка, роззявивши рота, як славнозвісний гоголівський Пацюк, ковтала ті галушки, не задумуючись над тим, з чого вони зроблені...» [20]. Хоча такий спосіб зображення України обурював митців, у цьому був і позитивний момент. Про Україну та фільми нашого виробництва почали говорити за кордоном.

Пізніше підняли питання про якість сценарію та його самостійність як художньої форми. Почалася сценарна криза, вирішення якої деякі митці вбачали в екранізації творів українських класиків, проте кінодіячі не вважали це доброю ідеєю. Д. Фальківський писав: «До ставлення фільму за класичними твором нашої літератури треба підходити обережніше, ніж досі підходили. Адже коли український кіно-глядач, обурюючись з того чи іншого ляпсусу в постановці фільму, може ще вдатися до першоджерела і переконатися, що той письменник, який носить ім'я класика, невинен у хибах і витівках якогось безвідповідального режисера, то глядач інших республік Союзу і глядач закордонний, маючи за підставу те, що ім'я українського класика стоїть у заголовку картини, всі обвинувачення свої слатиме, й це цілком природньо, не на голову, насамперед, режисера, а на голову цього письменника...» [20].

Праці, присвячені теорії кіно, взаємодії кіно з іншими мистецтвами, сценарію та ін. друкували в журналах «Кіно» (1925 – 1933, Харків, Київ),

«Театр – музика – кіно» (1925 – 1927, Київ), «Экран» (1923, Харків), «Театр, клуб, кино» (1927 – 1928, Одеса), «Фото-кино» (1922 – 1923, Харків), «Нова генерація» (1927 – 1930, Харків), «Молодняк» (1927 – 1937, Харків, Київ) та ін. [8, с. 11 – 12]

М. Бажан, Л. Скрипник, О. Полторацький, О. Вознесенський у своїх працях вказували на те, що кіно мало зв'язки з іншими мистецтвами, зокрема О. Вознесенський писав про зв'язок кіно з літературою та музикою [8, с. 17].

Я. Цимбал пише про спроби синтезувати кіно та літературу футуристами, представниками «Нової генерації». Вони вдавалися до експериментів з літературною формою (кіносценарій, кінороман, кіноповість, кіноновела). Слід зазначити, що дослідниця спростовує твердження А. Білої: «...футуристи зверталися до новітнього мистецтва кіно, а не навпаки — не намагалися прищепити літературні жанри в кіномистецтві» [26, с. 201 – 202]. Вони намагалися використати кінопоетику в художній літературі, а не диктували правила літератури, котрі треба застосовувати в кіно. «Способи взаємодії літератури й кіно у кожному конкретному випадку визначали стиль та перевагу тих чи тих — літературних чи кінематографічних — елементів у творі» [26, с. 203], – футуристи говорили про синтез, а не про вплив.

Дослідники кіно 1920 – 1930-х рр. намагалися з'ясувати, як екран впливав на суспільство та масову свідомість. Праці цих років мали велике значення для торування шляху українського кінематографа. З одного боку, ці праці дали нам нові імена. З іншого – це стало катастрофою, бо ті хто, хто йшов проти системи, були репресовані. М. Скрипник покінчив життя самогубством. Пізніше на пленумі ЦК КП(б)У про нього казали: «Тільки тому, що Скрипник стояв на чолі, керував дільницею національно-культурного будівництва, тільки тому націоналістам, фашистам вдалося так широко захопити до своїх рук різні наукові заклади, Інститути...» [8, с. 24]. Такий перебіг подій дозволив владі використовувати кіно як пропаганду, а українських кінознавців, котрі зробили величезний внесок в розвиток теорії кіно, оголосили «ворогами народу».

Страшно уявити, скільки ненаписаних праць дослідників кіно ми втратили через чиєсь прагнення влади над розумом людини.

Справи почали покращуватися тоді, коли кіногалузь відокремилась від Міністерства культури. Важливу роль тоді зіграли В. Цвіркунов – директор студії ім. О. Довженка та Св. Іванов – голова держкіно УРСР. Вони нагадали світові про забуті фільми Довженка. Відродження українського кіно відбувалось паралельно зі зміною влади після «відлиги», це значно ускладнювало спроби українського кіно відродитися. Тоді був курс на асиміляцію культур та уніфікацію мистецтв [2, с. 79].

«Тіні забутих предків» С. Параджанова вважають початком поетичного кіно 60-х. У цей час на екрани українського кіно прагнуть перенести твори української літератури. «З'явилися фільми, екранне життя яких було дуже коротким, деякі з них взагалі не дійшли до глядача... А проте вони існують, виражаючи певний стан духу... Існують, як перли на дні» [5, с. 184].

Я. Газда згадує про стрічки «Камінний хрест», «Та, що входить в море» Л. Осики, «Сон» В. Денисенка, «Злодій» Р. Балаяна, «Білі хмари» Р. Сергієнка. Газда пише про поетичне кіно як окремий напрям – «українська школа поетичного кіно», що апелює до фольклору, народних легенд, називаючи це «мистецтвом мислячого зображення» [5, с. 186].

Л. Брюховецька зазначає, що українське поетичне кіно вийшло на рівень неоміфологічної свідомості, де взятий за основу не міф як такий, а тексти минулого, історичні перекази [2, с. 82]. За кілька років наше кіно змогло піднятися на світовий рівень, поки знову не зазнало нищівної критики цензури та не стало забороненим.

Український кінематограф пройшов складний шлях випробувань ідеологією, репресіями відомих кінодіячів, але він, як фенікс, знову і знову відроджувався, аби ствердити нашу національну ідентичність.

Зв'язок літератури та кіно цікавив багатьох дослідників. Тяжіння літератури до кінематографізму вимагає прискіпливішого погляду на те, яку

специфіку має цей зв'язок та у чому він проявляється. Як і будь-яке інше мистецтво, кіно має свою систему знаків, кодів, котрі можна співвіднести зі знаковою системою літератури. За визначенням Д. Наливайка, вона говорить мовою, зрозумілою усім мистецтвам.

Особливої уваги вимагає екранізація літературного твору, котру визначають як кінотранскрипцію. Мабуть, такий фільм складніше створити, ніж той, котрий вигадав сам режисер. У разі кінотранскрипції маємо справу із системою образів, символів, метафор, ритму першотвору, котрі, перейшовши від понятійно-словесного до візуального, мають зберегти цінність твору та його ідею. Блискучу спробу показати національне обличчя українського кінематографу на основі твору М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» здійснив С. Параджанов.

Розділ 2. «Тіні забутих предків» в літературному та кінотексті

2. 1. Параджанов і його «Тіні забутих предків» як мистецтво «поза рамками»

*Своїм мистецтвом творив справу
справжньої дружби, дружби національних
культур, духовного зв'язку націй*
В. Барський

4 вересня 1965 року увійшло в історію як знакова дата для українського кінематографа. У цей день в кінотеатрі «Україна» відбулася прем'єра фільму «Тіні забутих предків» С. Параджанова. Він і не підозрював, що саме прем'єру фільму І. Дзюба обере як можливість заговорити про велику трагедію – арешти і репресії творчої молоді. Тоді його підтримали В. Чорновіл і В. Стус. Проте зі спогадів Дзюби: «Слова протесту, що пролунали в залі кінотеатру "Україна", впали як камінь у болото» [28], – а для Параджанова прем'єра фільму поставила крапку в його кар'єрі.

«Фільмом, що приніс славу Параджанову, були Тіні забутих предків. Для Сергія цей фільм був ніби відкриттям самого себе, першою картиною, в якій він зміг по-справжньому висловитися [1, с. 46]». М. Скорик, Ю. Ілленко, С. Сергієнко, Ю. Якутович, І. Миколайчук, Л. Кадочнікова та інші створили кінокартину, котра стала знаком протесту, символом національної культури. І. Дзюба зазначає, що фільм «протистоїть як лженаціональним маскарадним профанаціям, провінційній рутині і солодкоголоссю запічно-сентиментальних хуторян, так і безстатевим позанаціонально-всесміщанським покручам, всесоюзній вульгарності й номенклатурному “космізму” циніків від канцелярського “загальнолюдуства”» [19, с. 23 – 24]. Та й сам Параджанов, за словами В. Барського, був людиною «поза рамками»: «все в цій людині було поза ідеологією, поза шаблоном, поза сприйнятливою нудною серединкою, все

було “інако”» [1, с. 53]. Також Барський, згадуючи творчий шлях С. Параджанова, вказує на те, що саме О. Довженко вплинув на митця [1, с. 46].

Для Параджанова важливим було не просто зобразити, а стати частиною того світогляду, котрий він переносив на екран. Найбільшою майстерністю було не «скопіювати» життя гуцулів, а власною поетичною мовою, символами, деталями передати природу їхнього світогляду і способу життя. Він часто зупиняється на деталях, крупним планом показує предмети, обличчя, одяг, каміння тощо. Проте його бачення «Тіней...» далеке від самого тексту. Звісно, збережено багато сюжетних деталей, але важливу роль мають саме розбіжності. Парадоксально, але вони не віддаляють інтерпретацію Параджанова від першоджерела, а, навпаки, зближують. Словесну метафору митець перетворює на візуальну, втілюючи її саме в речах, а не в мові. «І тому найцікавіші фрагменти в параджановському фільмі не ті, в яких він іде за сюжетом, не етнографічно-фолкльорні частини, а якраз ті епізоди й місця, де він відходить від усього цього, зокрема від розповіді, та тільки пластичними кінематографічними засобами висловлює своє почуття міту, казки, глибоких основ буття... Якраз на цих епізодах й тримається фільм, і саме вони й зробили його великим кіном» [1, с. 48].

2. 2. Особливості кінотранскрипції С. Параджанова

*Найбільша слабкість і ... найбільша
сила моєї режисури в тому, що
вона розчинилася в живопису
С. Параджанов*

З перших кадрів фільму «Тіні...» стає зрозумілим, що кольори, музика, спосіб зображення переважають над сюжетом. Режисер іноді відхиляється від оповіді, роблячи акцент на деталях, що мають вагоме значення для ідеї фільму. Психологічний стан героїв, їхні стосунки певною мірою більше обігрують не актори, а камера. Вона й сама є активним діячем у фільмі. У кінокартині

(мабуть, доречнішим буде називати це саме так, адже Параджанов більше малює, ніж розповідає історію) є безліч моментів, котрі вимагають уваги. «Хоча заголовні титри проголошують, що темою фільму є любов Івана (Іван Миколайчук) та Марічки (Лариса Кадочникова), будь-хто може сказати, і це не буде великим перебільшенням, – що справжнім предметом фільму є зухвале і вражаюче використання Параджановим камери і кольору» [6, с. 4]. Переважає динаміка, що робить фільм швидким. Статичні кадри можна побачити рідко, при цьому все-одно в такому кадрі щось рухається. Наприклад, статичне зображення люльки стає динамічним за допомогою потоку води, в котрій та лежить. Особливого динамізму набувають кадри під час танців і співів. Зазвичай немає плавного переходу, швидкий кадр може вмить змінитися на повільний, при цьому одразу змінюється і характер музики.

Розповідь Параджанова починається зі смерті Олекси. Іван біжить по лісу до брата, камера рухається в горизонтальній площині. Побіжно бачимо вогнище, котре часто з'являється протягом усієї картини. Іван зупиняється саме на тому місці, куди згодом впаде дерево, Олекса ж відпихає брата і бачимо, як кадр змінюється на вертикальний – разом з падінням камери падає і дерево. Вперше лунають трембіти – їхній звук буде лунати під час напружених моментів і смерті. Хоча багато подій коментують закадрові голоси, смерть Олекси ніяк не коментовано, мовчання поряд зі звуком трембіт лише підсилює трагічність.

Коли жінки одягають хустки одна за другою, камера рухається надзвичайно швидко. Динамізм, засвідчений у перших кадрах, на цьому моменті досягає кульмінації, а коли камера деталізує, зображення сповільнюється.

«Всі вони були богомільні, любили ходити до церкви і особливо на храм. Там можна побачитись було з далеким родом, що осівся по околишніх селах, та й траплялась нагода оддячити Гутенюкам за смерть Василеву та за ту кров, що не раз чюрила з Палійчуків» [10, с. 458]. Для Параджанова зобразити сварку двох ворожих родів у церкві стало можливістю наголосити на тому, наскільки

запеклою є ворожнеча між ними. Коли Іван питає у батька, чи то Щезник зображений на іконі, той відповідає, що в церкві немає ні щезника, ні сатани. Сатана є серед людей. Камера зупиняється на Гутенюкові, Палійчук починає сміятися. Всі в церкві починають із осудом дивитися на нього. Сварка і сміх нівелюють священний простір, а ненависть виявляється сильнішою за віру. Релігійний код у фільмі представлено не тільки походами до церкви, а й звуками дзвонів.

Настання весни, про яке пише Коцюбинський в повісті, у фільмі показано через цвітіння дерева у вікні. Крупним планом взято руку Палагни, яка прибирає завісу на вікні, а камера зупиняється на зображенні яблуні, що цвіте. Ймовірно, це відсилка до тексту М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». У цьому творі цвіт уособлює ідею життя, що контрастує з почуттям болю батька, котрий втратив дитину.

Для фільму цей символ має дещо інше значення. З настанням весни почався новий етап у житті Палагни та Івана. Жінка віддається іншому, а Іван починає не жити, а доживати.

Те, що описано словами, візуально ми сприймаємо і усвідомлюємо завдяки зупинці кадру на цій деталі. Про це писав В. Кондрашов. Зважаючи на різний спосіб кодування інформації в літературі та кіно, ми можемо описати одне й те ж явище різними способами. Образ весни, продемонстрований за допомогою гілки дерева, виникає в нашій уяві сам по собі, бо цвітіння ми зазвичай асоціюємо з приходом цієї пори. Окрім цього, весна асоціюється з життям, початком.

Візуальність кіно дозволяє йому «говорити мовчки», бо, як пише О. Пуніна, взаємодія кіно та літератури означає перехід від понятійно-словесного до візуального.

Важкий життєвий період для Івана після смерті Марічки постає перед нами в чорно-білому кольорі. На нашу думку, важливими є слова, адресовані Іванові, коли той повернувся на полонину: «Іване, не загаси вогонь. Він сам повинен згаснути». Це можна трактувати як пораду для Івана, аби не намагався

разом з душею Марічки поховати в собі і любов до неї. Якщо ж вогонь трактувати як символ життя, то, мабуть, це порада не копати собі яму, бо кінець настане тоді, коли передбачено долею, і ми не можемо її перехитрити. Копати собі яму слід сприймати буквально, бо у фільмі Іван, приголомшений втратою коханої, показаний на кладовищі, і він справді копає собі яму. За кадром чуємо голоси гуцулів, котрі обговорюють, як бачили Палійчука. Вони запевняють: «Це любов його до цього довела». Такий же висновок робить і жінка, голос якої чуємо за кадром, коли Іван пере сорочку в річці. Закадрові голоси теж мають значення для фільму. Споглядати за кимось збоку і обговорювати когось є частиною нашого менталітету. Особливістю традиційної культури є також людський поговор. Для самого фільму закадрова розповідь слугує частиною оповіді.

«Палагна збудилась, як тільки почало дніти... Палагна розщібнула сорочку, скинула з себе, постояла гола посеред хати і, боязко озираючись на Івана, пішла до дверей... Гори ще спали... Палагна ступала по мокрих травах і злегка тремтіла в ранішнім холодку» [10, с. 482], – цей момент у фільмі подано ідентично, але засобами кіномови. Поки Палагна йде, на неї наведено світло, таким чином увага прикута до її постаті. Добре видно, що вона гола. Атмосферу тиші розбавляє спів на фоні. Як і в Коцюбинського, в цей момент приходить Юра. У фільмі випущено сцену другої зустрічі, про яку пише Коцюбинський, але, як і в повісті, після відмови Палагни Юрі гине ягничка. Це ми розуміємо з кадру, де Іван виносить на руках нерухому ягничку й кладе її посеред подвір'я.

У фільмі не залишили поза увагою фрагмент з повісті, коли Юра хоче відвернути бурю. Атмосферу передає сильний вітер, від якого коні ледве стоять на ногах, град, грім і блискавка. Її спалахи членують епізод, зображення на мить зупиняється, перетворюється на сепію. Юра якнайшвидше жене коней. У повісті читаємо: «...хмара гарчала, плюскала громом, готова впасти, а він [Юра], залитий потом, ледве переводячи дух, метався грунем в нестямі, боячись втратить останні сили» [10, с. 485]. Цей епізод у фільмі передано чітко не

тільки за допомогою звуку, а й візуально. Короткі зупинки кадрів-сепій, котрі збігаються зі звуком грому, ніби вказують на те «падіння хмари», про яке пише Коцюбинський. Кульмінацією стає влучання блискавки в дерево, котре починає палати (цього немає в повісті). У цей момент Палагна віддається Юрі.

Цікавим є момент «накладання» кадрів. Коли Іван перебуває у церкві, на передньому плані з'являються зображення святих. На фоні них Ісус Христос оживає і знімає свій вінок. Він починає горіти, а Іван гріє руки над ним. Це відбувається якраз тоді, коли Іван одужує від хвороби після смерті Марічки. Чорно-білі кадри змінюються на кольорові, перехід символізує вогонь свічок, показаний крупним планом.

Цим кадрам передує момент, коли Іван гріє руки над вогнем свічок. З сюжету дізнаємося, що місцеві жителі чекали неврожаю через студінь, а для самого Івана ця студінь символізує стан душі, його хворобу. Те, що Ісус на фресках оживає і кидає Іванові вінок, над котрим той гріє руки, є частиною релігійного коду у фільмі. Вогонь і Бог стали символами зцілення.

Таке подвійне зображення, де кадри накладаються, а центральним з них є фрески, може апелювати до майбутнього фільму С. Параджанова «Київські фрески».

В повісті питання: «Чому ти ся бай не жениш, високий Бескиде?» [10, с. 468] – вплітається в опис полонини та гір. Бескид відповідає: «Бо зелена полонинка за мене не піде» [10, с. 468]. Цю історію в повісті нам розповідає наратор, а у фільмі – ватаг. Вкінці він додає: «І стоять вони отак обоє, одвіків. Милуються красою, а поженитися не можуть. Тільки вітер їм співаночки носить». Цими словами ватаг ніби передбачив долю Івана та Марічки. У фільмі ця розповідь трансформується, вона вже належить не до опису природи, а стосується долі головних героїв. Цим увиразнюється трагічність їхніх стосунків. Співаночки були невід'ємною частиною їхнього життя, вітер став носієм пам'яті про кохання, якому не судилося мати щасливий кінець. Справді, пізніше, після смерті Марічки, Іван чує мелодію співаночки.

Хоча Параджанов у фільмі використовує не весь сюжет, він звертає увагу на окремі моменти, описані в повісті. Наприклад, крупним планом показано, як ватаг, плещучи молоком, дістає з молока будз. Руки в чоловіка голі, зарослі волоссям. Він вмиває будз молоком з усіх боків. Навколо тиша. Дуже наближено до оригіналу: «Молоко в путині жовкне і гусне. Ватаг схилювся над ним скуплений, навіть суворий... занурює в нього свої голі, зарослі волоссям руки. І так застигає над молоком... Руки оживають потроху, то підіймаються вище, то опускаються нижче, закруглюються лікті, щось плещуть, бгають та гладять там всередині, і раптом з дна посуду, з-під молока, підіймається кругле, сирове тіло, що якимось чудом родилось» [10, с. 471 – 472]. Саме завдяки крупному плану цей момент зазнає нового прочитання. Завдяки цьому можна передати деталі, в яких описано весь процес у Коцюбинського.

Розбита, скалічена душа Івана після років розлуки з коханою та зрадою Палагни співвідносна з блуканням чоловіка по спопелілому лісу. Якщо на першому кадрі вогонь горить, як і життя малого Івана, то вже перед його смертю ми бачимо лише тління лісу. Це знак того, що душа Івана згасла. Цікаво, що навіть коли він перебував на полонині і під час дощу разом з іншими грівся біля розпаленого вогнища в будинку, де протікав дах, вогонь не погас. На пошуки Марічки хлопець теж вирушив з факелом. Тобто, поки у фільмі вогонь не гас, жив і Іван. Згасання вогню, точніше спалений ліс, котрим блукає Іван, це його згоріла від болю душа.

У стані трансу Іванові ввижається Марічка. На відміну від повісті, де вони довго говорили, в фільмі їхній діалог відсутній. Втрата мови, як втрата життєвого шляху, долі, стала важливішою за слова. Сама ж смерть показана як дотик до того світу – Іван торкається руки Марічки і помирає. Далі – червоні дерева.

2. 3. Речовий світ у «Тінях забутих предків»

Якщо у Коцюбинського оповідь починається з розповіді про самого Івана і простору, в якому він зростає (пленеру), то Параджанов, навпаки, деталізує цей простір: бачимо коників, стрічки, хрести, вбрання героїв, засушені ягоди, сопілки. «Світ предметів — то важлива частина візуальної поетичної кіномови, якою Параджанов говорить з глядачем» [1, с. 45].

Одними із найчастотніших предметів, котрі з'являються у фільмі, є топірець і сокира. Ці образи мають два втілення у фільмі – візуальне і звукове. Саме зі стукоту сокири починається фільм. Згодом гине Олекса. Як пише Коцюбинський: «[Іван] Знав, що на світі панує нечиста сила... що живе в лісі голос сокири» [10, с. 454]. Параджанов посилює роль сокири і топірця у сюжеті фільму, показуючи глядачеві його в руках когось із героїв. Спершу топірці з'являються під час сварки Гутенюків з Палійчуками. Коли Онуфрій б'є топірцем батька Івана, по камері л'ється кров. З'являється зображення коней у червоному кольорі.

У цьому моменті глядач ніби сам стає жертвою, бо момент удару показано з ракурсу, як це бачив Петро.

Далі, під час похорону, крупним планом показано топірці, якими забивають труну батька Івана. Хоча камера зосереджена на обличчі Івана, саме зображення топірців висунуто на перший план. Тобто, навмисно фокусуючи зображення на Іванові і розмиваючи зображення топірців, котрі мали би бути другорядними, режисер тільки посилює роль останніх.

Як і перед смертю Олекси, знову чуємо стукіт: топірцями забивають труну Іванового батька. Цей стукіт, але вже невидимої сокири, як у Коцюбинського, чують Іван та Марічка, гуляючи разом. Далі звукове змінюється на візуальне: топірця тримає в руках мати Івана, проводжаючи його на полонину.

Під час з'ясування стосунків між Іваном і мольфаром Юрою знову бачимо цей предмет. Проте Параджанов зображує сварку інакше, ніж Коцюбинський. На відміну від першоджерела, нам не показують момент удару: «Іван тям перший, просто в чоло. Але Юра, умиваючись кров'ю, встиг рубанути

Івана між очі і об'юшив аж до грудей» [10, с. 487]. У фільмі Юра б'є топірцем об стіл. Стукіт – і Іванові стає зле, зображення перетворюється на сепію. Стан Івана підсилює спосіб зображення: картинка уповільнюється, чути гудіння. Мабуть, як і звук трембіти, стукіт топірця у цьому кадрі попереджає про щось погане.

Здається, цей стукіт стає останньою краплею для Івана. Відсутність фізичної боротьби, а лише стукіт, котрим мольфар завдає шкоди Іванові, означає перемогу Юри, перемогу магії. Юра переміг Івана на любовному фронті і переміг саме життя, бо саме цей момент готує нас до смерті чоловіка.

Свою роль у стосунках Івана із жінками відіграє намисто. Ще коли вони були малими, Іван зірвав хрестика з грудей Марічки. Коли ж він одружився з Палагнуою, роздягаючи жінку, він зірвав з її шиї намисто. Камера фокусує увагу на тому, як з рук чоловіка висипаються намистини. Коли Іван зриває намисто з Палагни і хрестик з Марічки, це означає, що вони «його». Разом із деревом, яке горить після влучання блискавки в той момент, коли Палагна віддається Юрі, намисто і хрестик є еротичною символікою.

Під час весілля Палагни та Івана у фільмі на них надягають ярмо. У Коцюбинського читаємо: «Чи кохав він Палагну? Така думка ніколи не займала його голови. Він газда, вона газдиня, і хоч дітей у них не було, зате була худібка – чого ж ще більше?» [10, с. 479] Без дітей, без любові, вони жили і плекали силу зі свого газдівства, з догляду за худобою, а не зі своїх почуттів. Вони приречені на двох тягнути ярмо своїх стосунків.

Для Параджанова світ предметів є світом всієї картини. Вони створюють візуальну метафору, яку не потрібно пояснювати. Ці приклади доводять, наскільки знакова система літератури може бути увиразнена за допомогою знакової системи кінематографа.

2. 4. Зображення смерті у фільмі

За звичними уявленнями смерть означає кінець. Але для головного героя повісті Івана Палійчука саме смерть стала своєрідним початком. Смерть Марічки поклала початок Івановій хворобі, його стражданням. Хоча, здається, він, з одного боку, оживає після зустрічі з Палагною, проте саме через смерть коханої він змушений починати нові стосунки, аби газдувати. Це поклало початок тому ярму, яке тягли на собі обоє. Палагна тягла ярмо жінки, котра не відчуває любові, котра не має дітей від чоловіка, з яким живе. Іван же тягне ярмо обов'язку створити родину з людиною, про почуття до якої він ніколи і не думав. В результаті такого життя Іван згасає, і смерть тягне його в свої тенета.

У фільмі присутні певні деталі, котрі сигналізують про те, що хтось із героїв скоро віддасть Богові душу. Першими з них були чорні вівці. Вперше вони з'являються перед смертю батька Івана. Вдруге – коли Марічка намагається наздогнати чорну вівцю, котра відбилася від стада. В результаті і життя дівчини, і вівці забирає швидка вода. Окрім цього, перед падінням дівчини був кадр, як вівця зривається зі скелі.

Параджанов вводить до сюжету і роль зірки. За біблійним сюжетом, вона мала би вказати правильний шлях. Згідно з фольклорним уявленням, зірка з'являється на небі з народженням людини, а в момент її смерті гасне. У фільмі ж зірка стала причиною смерті дівчини. Марічка прямує за світлом, котре веде її стежкою загибелі.

Як зазначає М. Герц, смерть у фільмі має вияв через її атрибути. Дійсно, стукіт топірця, його поява у кадрі або ж стукіт сокири постійно віщують щось погане. Смерть символізує і домінантний у всій кінокартині червоний колір: це і потоки крові, які розтікаються по екрану, коли Гутенюк вбиває Палійчука, і вогненні коні наприкінці кадру – вершники Апокаліпсису, що несуть смерть.

«Цікавим є кінематографічне вирішення сцени смерті Марічки. Режисер майже не фіксує уваги на її тілі. Камера стає неприродно закляклого, заціпенілого, показуючи нерухомого Івана, який дивиться на кохану. Марічка залишається “піднесеним тілом”, нетлінним і вічним» [4, с. 38]. Режисер уникає показу тіла Марічки, яке у повісті зображено як пошматовану камінням масу.

С. Параджанов використовує предмети, звуки і кольори як сигнали, котрі готують глядача до смерті. З першого погляду їх іноді важко помітити, бо зазвичай їх показано ненав'язливо і швидко. Для митця інструментами оповіді і передачі самої ідеї твору слугують саме такі сигнали та образи-символи.

2. 5. Архетипний символ води у фільмі С. Параджанова

Характерною ознакою повісті Коцюбинського є архетипні символи. С. Параджанов не полишив їх поза увагою і у своєму фільмі. Архетипний символ є складнішим явищем, ніж символ звичайний. Він існує в нашій картині світу як підсвідоме. «Символи-архетипи – це символи, засновані на найдавніших міфологічних або первинних несвідомих уявленнях про світ, з прихованим перенесенням» [24, с. 122]. Але й не кожен символ може бути архетипним.

Центральним архетипним символом у повісті і у фільмі є символ води. Перехід від понятійно-словесного до візуального увиразнює значення цього символу. Вода життєво необхідна всьому живому на землі, її вважають основою плодючості. В Біблії її вважали символом очищення, доказом чого є кидання відьом у воду. Окрім цього, вода має важливе значення для обрядів, свят, наприклад, на Івана Купала. Не забуваймо і про обряд хрещення у воді, що означає вступ до нового духовного життя [24, с. 122]. У народних піснях образ річки означає перепони в коханні [24, с. 123].

Як архетипний символ з позитивною семантикою (очищення, народження, перехід до духовного життя), воду пов'язують і зі смертю, забуттям, звідси поняття *мертва* і *жива вода*.

Як і в повісті, у фільмі перша розмова Івана з Марічкою відбувається біля річки. Діти сперечаються, і хлопець кидає кісники до води. Це викликає асоціацію зі смертю дівчини, коли вода забирає її життя. Окрім цього, для обох вода стала початком і кінцем їхнього кохання в реальному світі.

На потік річки схожий і ритм фільму, бо стаціонарна камера майже відсутня. Яскравого втілення цей момент набуває під час бігу, особливо коли герой біжить згори донизу.

Перед прощанням Івана та Марічки, коли хлопець йде на полонину, вони проходять мостом через річку. Як ми вже зазначали, річка в уявленні українців означала перепони в коханні, для Івана та Марічки у фільмі це передбачення справдилося. Тому не дарма камера зупиняється саме на моменті, коли обоє проходять мостом. Під час прощання закоханих йде дощ. Це можна трактувати як знак з неба про те, що скоро вода їх розлучить.

З обрядом хрещення можна порівняти купання Івана перед весіллям з Палагнуою. Для нього це стало ініціацією, переходом до нового життя, очищенням. Вода змила його минуле, аби він міг думати про майбутнє. Вдруге і востаннє Івана купають після смерті. Вода забрала його душу на той світ, як і душу його Марічки.

«Куди він ішов? Не міг навіть згадати. Блукав без мети, злавив на гори, спускався і підіймався, куди ноги носили. Нарешті побачив, що сидить над рікою. Вона клекотіла та шуміла під ногами у нього, ся кров зелена зелених гір, а він вдивлявся без тям в її бистрину, аж нарешті в його стомленім мізку засвітилась перша ясніша думка: на сім місці брела колись Марічка. Тут її взяла вода» [10, с. 488]. Річка стала початком їхніх стосунків, вона ж забрала життя Марічки. У фільмі Іван дивиться на своє відображення у воді і бачить там Марічку-мавку. Вода поєднала життя реальне і потойбічний світ. У цьому виразна риса бачення С. Параджанова. Завдяки володінню візуальним мистецтвом він надає символу роль такого, що може вирішити долю героя, або ж такого, що може її передбачити. Він нанизує їх як намистини, і протягом фільму глядач не лише споглядає, а й думає.

Як і в повісті, у фільмі вода стала початком і кінцем, символом кохання і розлуки, межею життя і смерті. До цього переліку С. Параджанов додає ще очищення водою під час купання Івана. Цей момент аж ніяк не віддаляє його від першотвору. Як ми зазначали, саме розбіжності визначають цей фільм і

допомагають більше заглибитися у світ традицій, обрядів і вірувань, світогляд гуцулів.

Під час перегляду фільму виникає враження, що С. Параджанов знає про специфіку кінотранскрипцій більше, ніж люди, котрі досліджують її протягом багатьох років. У його фільмі герої говорять мало, більше значення мають деталі, ракурси, пісні, закадрові голоси, спосіб зображення. Ми маємо справу з кінострічкою, у якій мовчання більше за слово. Повторення звуків, поява у кадрі одного й того ж предмета змушує глядача задуматись над тим, про що це може сигналізувати. Образи-символи, переслідуючи героїв протягом усього фільму, передбачають їхню долю.

Колорит краю Параджанов зображує не за допомогою пленеру, як це робить Коцюбинський, а, навпаки, збільшуючи для нас цей простір, деталізуючи. Розбіжності фільму із першоджерелом не віддаляють кінотекст режисера від літературного тексту. Саме розбіжності роблять цей фільм винятковим.

ВИСНОВКИ

Кінотранскрипція має свою специфіку. Перед режисером стоїть складне завдання, адже, працюючи з літературним твором, він бере на себе відповідальність співавтора. Для С. Параджанова фільм «Тіні забутих предків» став не тільки відкриттям самого себе, а й відкриттям обличчя українського народу. Як людина, мистецтво якої завжди було «поза рамками», він ризикнув і не помилився, проте разом з успіхом прийшов і кінець його кар'єри. Завдяки таким самопожертвам і небажанню коритися українське національне обличчя, попри утиски, репресії митців, виборювало своє право на існування. Мабуть, у цьому і є наша сила – ми не боїмося за своє життя, ми боїмося, щоб наша культура не втратила свій голос.

Спосіб зображення, а не саме зображуване є важливішим для фільму Параджанова. Про психологічний стан героїв дізнаємося не від них самих, а завдяки тому, на якому тлі це все відбувається, про що сигналізує зміна кольорових кадрів на чорно-білі або на сепію.

У фільмі переважає динаміка, котру можна співвіднести з одним із центральних образів – водою, а точніше, з потоком річки. Статичних кадрів майже немає, але в такому кадрі обов'язково щось рухається – коли бачимо крупним планом зображення люльки, її обриси розмиває потік води. Кульмінації динамізм досягає під час пісень і танців. Плавних переходів немає, зазвичай ритмічний кадр може одразу змінитися на повільний.

Важливе значення мають звуки. Звук трембіти і топірця або сокири сигналізує про щось погане, зокрема про смерть когось із героїв.

Релігійний код у фільмі представлено запеклою боротьбою двох родів і їхньою суперечкою у священному місці – в церкві. Час від часу у фільмі лунають звуки дзвонів.

Про зміну пори року сигнализують не субтитри, а цвітіння яблуні, котре показано крупним планом. Окрім окреслення часової межі, це апеляція до твору М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». Параджанов переосмислює значення цього образу і вкладає сюди не тільки звичне уявлення про прихід весни, а й про

новий етап у житті Палагни та Івана – згодом жінка віддасть своє тіло і душу іншому, а Іван віддасть свою душу Богові.

Цікавим є зображення моменту боротьби Івана та Юри, котрий Параджанов зображує інакше, ніж Коцюбинський. Як тільки чуємо стукіт топірця – Іван втрачає зв'язок з реальністю. «Боротьба без боротьби» означає перемогу Юри над Іваном за допомогою магії.

У С. Параджанова дещо інша еротична символіка, ніж у М. Коцюбинського. У фільмі вона представлена інтенсивними переживаннями, через промовисті образи. Коцюбинський вписує цю символіку в повсякденне.

Її атрибутами у фільмі є хрестик, котрий зриває Іван з шиї Марічки і намисто Палагни. Цей жест означає, що вони «його». Також сюди зараховуємо і дерево, котре палає після влучання блискавки у той момент, коли Палагна віддається Юрі.

Словесні метафори режисер перетворює на візуальні. Однією з них є ярмо, котре одягають на Івана та Палагну під час їхнього весілля як символ того, що вони разом тягтимуть ярмо своїх стосунків, у яких не матимуть ні дітей, ні кохання.

Протягом усього фільму С. Параджанов показує нам знаки, котрі сигналізують про те, що може статися далі. Чорні вівці з'являються в кадрі лише кілька разів, і кожна поява приносить смерть. Особливо на цьому акцентовано в той момент, коли Марічка намагається спіймати чорну вівцю. Як тільки вона бере її до рук, дівчина зривається зі скелі і її життя, як і життя самої вівці, забирає швидка вода.

Символом смерті у картині є також червоний колір. Це бачимо в епізоді, коли на камері з'являються потоки крові після боротьби Палійчука і Гутенюка, а також після смерті Палійчука – вогненні коні є вершниками Апокаліпсису, котрі несуть смерть.

Архетипний символ води у фільмі Параджанов доповнює сценами, коли Івана миють перед весіллям та після смерті, що символізує очищення і переродження або перехід в інший світ. Зображення мосту і річки перед

прощанням Марічки та Івана сигналізує про перепони в коханні. Цими прикладами символіка води у фільмі не вичерпується.

Дивовижно, як С. Параджанов зміг побачити твір саме з тих ракурсів, які показані у фільмі. Сюжетні вставки, гра з кольором, рухом, звуком – усе це каталізує написане М. Коцюбинським. Це приклад того, як засоби літератури, виражені засобами іншого мистецтва, не втрачають свого значення, а примножують його. Треба бути неабияким митцем, аби перетворити слово на мовчання, котре у фільмі має більше значення за голос.

Завершуючи, підкреслимо, що під час дослідження взаємодії літературного та кінотексту М. Коцюбинського та С. Параджанова «Тіні забутих предків» перспективним було б залучення обрядів, пісень, одягу у фільмі та їхнього впливу на інтерпретацію тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барський В. Про Параджанова та його фільми / В. Барський // Сучасність. 1984. № 12. С. 43 – 55.
2. Брюховецька Л. І. "Війна культур" чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження / Л. І. Брюховецька // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2008. Т. 75. С. 77–84.
3. Бульбачинська О. Кінопоетика: реконструкція поняття. Закарпатські філологічні студії. Вип. 3. Том 3. С. 24–28.
4. Герц М. Символічне зображення життя і смерті у фільмах Сергія Параджанова "Тіні забутих предків" і "Колір гранату" / М. Герц // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2015. Вип. 10. С. 37–40.
5. Газда Я. Українська школа поетичного кіно // Поетичне кіно: заборонена школа [Електронна копія] : [зб. ст. та матеріалів / Нац. ун-т "Києво-Могилян. акад.", Каф. культурології та археології НаУКМА ; авт. ідеї та упоряд. Л. Брюховецька]. Київ : АртЕк : Ред. журн. «Кіно-Театр», 2001 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017). —(Бібліотека журналу "Кіно-Театр"). С. 184 – 186.
6. Джонсон Тімоті В. Тіні забутих предків. Пер. з англ. // Кіно-Театр. 1995. № 1. С. 4 – 5.
7. Дюпон Евальс Андре. Кіно й сценарій / пер. і передм. А. Басехеса, В. Хмурого. К.: ВУФКУ, 1928.
8. Кінознавчі розвідки в Україні (друга половина 1920-х — перша половина 1930- х рр.) (укр.) / Упор., передм., комент., прим. В. Н. Миславський. Ч. 1. Харків: Видавництво Точка. 2020. 560 с. ISBN 978-617-7856-03-9.
9. Кондрашов В. Структура образу в кіно та літературі: точки перетину / Володимир Кондрашов // Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки /літературознавство/ / ред.: Г. Д. Ключек, В. В. Лучик, В. П. Марко. Кіровоград : КДПУ. 2012. Вип. 110: Художня література і кінематограф:

- проблеми інтерактивності : Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 4–7 квітня 2012 р. С. 61–66.
10. Коцюбинський М. Цвіт ябуні: Оповідання, новели, повісті. К.: Рад. Шк. 1989. с. 453 – 499. ISBN 5 – 330 – 00831 – Х.
 11. Коцюбинський М. Цвіт ябуні: Оповідання, новели, повісті. К.: Рад. Шк. 1989. с. 274 – 280. ISBN 5 – 330 – 00831 – Х.
 12. Левченко О. Неоромантичні риси новели «Цвіт яблуні» Михайла Коцюбинського / Левченко О. // Наукові записки Центральноукр. пед. ун-ту. Серія: Філологічні науки. Кропивницький. 2018. Вип. 164. 598 с.
 13. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://royallib.com/book/lotman_yuriy/semiotika_kino_i_problemi_kinoestetiki.html. – [останній перегляд 21.06.2022].
 14. Лядов М. Основи кінодраматургії та техніка сценарія. Київ : Укртеакіновидав, 1930. 90с.
 15. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів) [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://elibrary.donnuet.edu.ua/529/1/Pokulevska_article_10_10_2010.pdf. – [останній перегляд 21.06.2022].
 16. Мазурак А. Про вроджену "кінематографічність" художньої літератури докінематографічного періоду / Наукові записки КДПУ. Серія: Філологічні науки /літературознавство// ред.: Г. Д. Клочек, В. В. Лучик, В. П. Марко. Кіровоград: КДПУ, 2012. Вип. 111. С. 137–156.
 17. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства (закінчення) / Д. Наливайко // Слово і Час. 2003. № 6. С. 7–19.
 18. Нікоряк Н. В. Оригінальна другорядність: кіносценарій за літературним текстом ("Intermezzo" Сергія Параджанова) / Н. В. Нікоряк // Питання літературознавства. 2017. Вип. 95. С. 160–174. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2017_95_14.

19. Поетичне кіно: заборонена школа / [упоряд. Л. Брюховецька]. К. : АртЕк, 2001. С. 21 – 26.
20. Примаченко Я. Українське кіно 1920-х років у пошуках власних тем та смислів [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema>. – [останній перегляд 21.06.2022].
21. Пуніна О. Вплив як тип інтегративної взаємодії: література і кіно / О. Пуніна // Волинь філологічна: Текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: [зб. наук. праць]. Вип. 10. Луцьк: РВВ ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. С. 111–120.
22. Пушак Ю. Література і кіно: (не)залежність мистецтв? / Ю. Пушак // Парадигма: Зб. наук. пр. — Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. 2011. Вип. 6. С. 49–58.
23. Савчук Г. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й методології // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: «Філологія». 2019. № 81. С. 15–18.
24. Тімоніна А. Архетипні символи як засіб створення мовної картини світу (на прикладі архетипних символів вода та вогонь) / А. Ю. Тімоніна // Нова філологія. 2012. № 54. С. 121–124.
25. Тіні забутих предків [Електронний ресурс] / авт.сцен. С. Параджанов, І. Чендей; реж.-пост. С. Параджанов; оператор Ю. Ілленко; композ. М. Скорик; звукоопер. С. Сергієнко; у ролях І. Миколайчук, Л. Кадочникова, Т. Бестаєва та інші. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1964. URL: <https://megogo.net/ru/view/15333-teni-zabytyh-predkov.html>. [останній перегляд – 23.06.2022].
26. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці: література і кіно в "Новій генерації" / Я. Цимбал // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2014. Вип. 20. С. 197–203.

- 27.Эйзенштейн Сергей – Монтаж (1938) [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://royallib.com/read/eyzenshteyn_sergey/montag_1938.html#0. – [останній перегляд 21.06.2022].
- 28.Як прем'єра фільму «Тіні забутих предків» зламала життя режисеру Параджанову [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.bbc.com/ukrainian/blog-history-53977038>. [останній перегляд 21.06.2022].