

Мистецтвознавство

УДК 821.161.2-31.09:791.31

УКРАЇНСЬКЕ «ПОЕТИЧНЕ КІНО»: ЕКРАННА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОВІСТІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»

С. І. Хороб

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури;
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;
тел. +380 (342) 59-60-74, e-mail: kaf.lit@ukr.net*

У статті досліджуються проблеми українського «поетичного кіно» у зв'язку з екранізацією повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків»: доведено, що фільм за твором класика української літератури став етапним у витворенні не так школи, як системи національного поетичного кінематографу, що елементи його поетики та естетики спостерігаються в інших кінокартинах, які з повним правом можна віднести до такого типу «поетичного кіно» не лише в Україні, а й за її межами.

***Ключові слова:** М. Коцюбинський, повість «Тіні забутих предків», «поетичне кіно», школа, система українського поетичного кінематографу, естетика й поетика національного поетичного фільму.*

З часу появи на екрані фільму «Тіні забутих предків», створеного митцями Київської кіностудії імені Олександра Довженка за однойменною повістю класика української літератури Михайла Коцюбинського, пройшло півстоліття. Однак у середовищі мистецтвознавців та літературознавців і досі не вщухають суперечки про доцільність і відповідність екранізації літературно-епічної першооснови, про цілковиту самостійність кінокартини від художньої повісті, про умовність назви «українське поетичне кіно» та його хронологічні межі, про поняття «поетичного дискурсу» в стихії кінематографу та національного письменства, зосібна лірики, про роль словесного мистецтва у творенні візуальних образів екранного мистецтва, про взаємозумовленість «народно-поетичного філософізму» (Іван Дзюба), закладеного як у внутрішній, так і в зовнішній структурі повісті та фільму, нарешті, про обґрунтованість визначення «школа/система українського “поетичного кіно».

Справді, ця остання проблема, що й по сьогодні є доволі актуальною, поглиблюється і розширюється в контексті розгляду тут екранного варіанту «Тіней забутих предків». Адже одні дослідники відводять цьому фільму роль першопочатку творення українського поетичного кінематографа, інші доводять, що він став лише гідним продовженням традиції, започаткованої Олександром Довженком ще на початку 20–30-х років минулого століття, ще інші звужують й обмежують його ідейно-естетичний вплив на подальший розвиток, власне, українського «поетичного кіно», як, зрештою, аналогічних явищ у світовому кіномистецтві тощо. Хай там як, а питання розгляду повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» та її екранної версії як складової «української школи поетичного кіно» (Януш Газда) нині слід досліджувати як певну послідовно-логічну і мотивовану систему – із своїм початком, утвердження, а згодом згасанням і завершенням свого розвитку. В такому (далеко не довільному) ряду, з одного боку, виокремлюється неперебутня сутність екранізованого твору Михайла Коцюбинського з його полісемантичними рівнями зображення Гуцульщини та її мешканців, а з іншого – увиразнюється його значення для всього українського поетичного кіно як унікального мистецького явища, що органічно постає в національно-духовній атмосфері “шістдесятництва”, а також у подальшому розвитку нашого кінематографу (друга хвиля, т. зв. феномен авторського кіно).

Не вдаватимемося до з’ясування генези такого роду кінофільмів (про це йшлося у наукових працях Івана Дзюби «Відкриття чи закриття школи»? – 1970, Лариси Погрібної (Мороз) «Твори М. Коцюбинського на екрані» – 1971, Олега Бабишкіна «До проблеми “література і кіно» – 1972, Людмили Лемишевої «Украинское кино: проблемы одного поколения» – 1987, Лариси Брюховецької «Поетична хвиля українського кіно» – 1989, Ольги Брюховецької «До питання “поетичного кіно» – 2002 та ін.), зауважимо тільки, що назва «українського поетичного кіно» не вичерпується його зв’язком із творами національного письменства, зокрема із «Тінями забутих предків». А перед цим (хай і без такого означення, та все ж за суттю художньою) з кіносценаріями Олександра Довженка «Земля», «Іван», «Звенигора», «Зачарована Десна», які й започаткували відповідний тип літературно-кінематографічної драматургії, де ліризація й опоетизування зображених картин і героя стають невід’ємними компонентами авторської ідейно-естетичної свідомості – як літературного сценариста, так і режисера-постановника. «Українське поетичне кіно» – це ще й дискурсивна атмосфера в його рецепції, до речі, як колись, коли воно зароджувалося і розвивалося, так і тепер, коли як раритетні сприймаються конструйовані такою назвою фільми – «Тіні забутих предків», 1964 (режисер Сергій Параджанов), «Камінний хрест», 1968 (режисер Леонід Осика), «Вечір на Івана Купала», 1968 (режисер Юрій Іллєнко), «Комісари», 1969 (режисер Микола Мащенко), «Захар

Беркут», 1971 (режисер Леонід Осика), «Білий птах з чорною ознакою», 1971 (режисер Юрій Ілленко), «Пропала грамота», 1973 (режисер Борис Івченко), «Вавилон ХХ», 1979 (режисер Іван Миколайчук).

Де цього ряду польський кінознавець Януш Газда додає ще й «Совість» Володимира Денисенка, «Злодій» Романа Балаяна, які, якщо й не так яскраво та в усьому послідовно, все ж своєю стильовою спрямованістю з використанням лірико-поетичних рефлексій кіноперсонажів більше тяжіють до названої «української школи поетичного кіно». Власне, цим він підкреслює, що національна специфіка і забарвлення такого типу кінематографу характеризує ширші пласти українського фільмування, а відтак «поетичне кіно» як мистецьке явище назагал об'ємніше і всеохопніше. Воно не регламентується лише українськими образами, народно-поетичною філософією, фольклорно-міфологічним мисленням, а й стає принаймні з'явою загальноєвропейською, до якої цілком органічно «вписуються» названі і не згадані тут кінокартини українських митців минулого століття – оригінальні і неперебутні.

Звичайно, екранізуючи повість Михайла Коцюбинського в рік відзначення столітнього ювілею письменника, Сергій Параджанов аж ніяк не створював «поетичне кіно» як таке. Просто повість «Тіні забутих предків» своєю заглибленістю у фольклорно-міфологічні пласти минулого, своєю національною філософією людського буття, вочевидь, наштовхнула його – учня Олександра Довженка – на продовження традицій великого майстра українського кіномистецтва. А згодом поява близьких за своєю естетикою та поетикою (та аж ніяк не однотипних) фільмів «Криниця для спраглих», «Камінний хрест», «Вечір на Івана Купала» та ін. спричинилася до потреби визначення, а відтак і до поїменування цієї кінематографічної «стихії» в розвитку українського фільмотворення. Тож має цілковиту рацію Ольга Брюховецька, яка з приводу назви польським кінознавцем Янушем Газдою такого роду українських кінокартин, як «школа українського поетичного кіно», зазначає: «Ми можемо багато сперечатися, чому Януш Газда з усіх можливих варіантів епітетів (ліричне, міфологічне, етнографічне, живописне...) обрав саме термін «поетичне кіно» для означення цього явища, але, очевидно, тут треба шукати не телеології, єдиної причини, а наддетермінації, цілого клубка явних і неявних мотивів, співпадінь, випадковостей» [1, с. 104]. І вже як висновок дослідницьких рефлексій Ольги Брюховецької: «Очевидно, нам, наслідуючи герменевтичну мудрість Гадамера, нічого не лишається, як покладатися на традицію, яка закріпила і зберегла саме цю назву, та намагатися розпутати складне сплетіння наддетермінацій, відшукуючи, або створюючи нові зв'язки. Але, зрештою, ланцюжки детермінацій тут можуть виявитися не такими вже й ефемерними...» [2, с. 104].

Тож акцентуючи на тому, що повість Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» в кінематографічній інтерпретації режисера

Сергія Параджанова, оператора Юрія Ілленка, композитора Мирослава Скорика, художника Григорія Якутовича та літературного сценариста Івана Чендея, з одного боку, продовжувала розвиток традицій, закладених кіномитцями Олександром Довженком та Ігорем Савченком, а з іншого – сприяла народженню нового явища, що згодом з появою в 60–70-х роках минулого століття цілого ряду близьких за ідейними та художніми особливостями кінокартин було йменоване «школою». Її появу чи не першим намагався обґрунтувати російський критик М. Блейман у своїй статті «Архаїсти или новаторы» («Искусство кино», 1970), однак робив він це без належної естетичної логіки та характеру задекларованих творчих позицій (нерідко необґрунтованих, зчаста й прямо упереджених або й ворожих щодо українськості «поетичного кіно»), на чому в полеміці з ним наголошував Іван Дзюба у статті «Відкриття чи закриття “школи»? (Іван Дзюба. З криниці літ. – К., 2001. – С. 767-796). Однак у цих дослідженнях, як, зрештою, в інших працях про це явище українського кінематографа (приміром, Л. І. Брюховецька. «Поетична хвиля українського кіно». – К., 1989, Л. Череватенко. «З відстані двох десятиліть» // Кіно-Театр. – 1999. – № 5 або ж колективний зб. статей «Поетичне кіно: заборонена школа». – К., 2001) мовиться не так про школу як окремішне естетичне явище, стільки про системність розвитку цього явища. Відтак можна припустити, що його дослідники декларують погляди у відстоюванні концепції «українського поетичного кіно» як цілісної і завершеної системи в розвитку національного кінематографа. Адже явище характеризує «школу» як факт існування, а система цього та аналогічних явищ як її розгортання в часі (від фільмів Олександра Довженка, наприклад, «Землі»-1930 до кінокартини Сергія Параджанова «Тіні забутих предків»-1964 і завершальної кінострічки Івана Миколайчука «Вавилон»-1979), зрештою, як виявлення та утвердження відповідної естетики й поезики фільмотворення, як цілковито самостійного кінематографічного руху в українській національній культурі з властивими ідеями, образами, проблемами, пафосом та ідеалами.

Екранний варіант повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» надзвичайно близький своєю пристрасністю сприймання та енергією осягнення людського життя до кіносценаріїв Олександра Довженка. Вочевидь, у цьому нема несподіванки, якщо зважити на те, що Сергій Параджанов у своєму художньому мисленні послуговувався творчими настановами свого вчителя. Тут радше проступає естетична закономірність, що синтезує в собі якоюсь мірою деяку суб'єктивність і, може, випадкову спорідненість духовної організації обох кіномитців у художній організації життєвого матеріалу, в об'єктивному змісті творчих завдань, які вони перед собою ставили: опоетизувати, романтично передати безупинний рух і плин філософських законів людського існування. Як зауважує Людмила Лемешева, Олександр Довженко в

першій же своїй картині, що зробила його знаменитим – «Звенигорі», органічно поєднує геніальні у своїй простоті кадри традиційно міфологічних мотивів з картинами документальної кінохроніки, здорову увиразненість народного мислення з чисто ідеологічним ентузіазмом радянського митця кінця 20-х років. І все це пройнято стихією романтизму, духом поезії. Відтак і фільм «Звенигора» вийшов далеким від еkleктики – цілісним, поетичним, одушевленим ледь не в кожному кадрі. Схоже можна і треба стверджувати про такі кінострічки Олександра Довженка, як «Земля» та «Іван», а вже на початку 60-х років – і про «Зачаровану Десну».

Коли ж на зламі 60–70-х років минулого століття здійснені тодішніми кінотворцями стилістичні і жанрові пошуки, сміливі експерименти із засобами виразності та образної мови, відповідно, призвели де появи нових естетичних і поетикальних змін, зв'язаних передовсім з увиразненням ліро-поетичної стихії, тоді в українській національній культурі (в тому числі кінематографі), як і в перших десятиліттях ХХ століття, знову постало питання про підвищення ідейно-естетичних критеріїв у фільмотворенні, про те, як і яким чином досягти мистецької досконалості. Власне, тоді, на печатку 60-х років, слідом за фільмом, створеним на основі кіноповісті Олександра Довженка «Зачарована Десна», і появилася екранізація повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» – картина, яка свідомо відновлювала український поетичний кінематограф, зрештою, стрічка, що імпульсувала новий етап у його розвитку не лише як певної школи, а й як у подальшому логічно вибудованої системи.

Не вдаватимемося до реанімації тих критеріїв у визначенні «школи українського поетичного кіно», що їх бездоказово висунув М. Блейман у вже згадуваній статті. Зазначимо ще раз, що їх аргументовано заперечив Іван Дзюба у праці «Відкриття чи закриття “школи»? ще 1970 року. Нам же важливо простежити і довести, відштовхуючись від «Тіней забутих предків» як явища, системність українського поетичного кінематографа.

Так от в екранному варіанті повість Михайла Коцюбинського давала постановникам і акторам-виконавцям, насамперед Іванові Миколайчуку (Іван) Ларисі Кадочніковій (Марічка), Тетяні Бестаєвій (Палагна), Спартаку Багашвілі (Мольфар Юра), необмежені можливості у віднайденні нових стилістичних та образотворчих засобів. З одного боку, до цього спонукав літературний матеріал письменника, а з іншого – багату палітра поетичної мови, що всуціль спрямовувалася і режисером, і оператором, і композитором, і художником на психологізацію героїв фільму, їх середовища та діянь. Ні, в «Тінях забутих предків», як і в творчих принципах Сергія Параджанова та Юрія Іллєнка, годі відшукати будь-який вияв «ігрового» психологізму, не спостерігається у фільмі й розлогих психологічних характеристик не лише другорядних, а й

основних персонажів, психологізуючих монологів та діалогів, розгорнутих психологічних інтриг, які б рухали сюжет.

І все ж фільм «Тіні забутих предків», зважаючи на свідоме опоетизування як героїв, так і зображуваних у ньому картин, – глибоко психологічний. Як робить справедливий засновок Іван Дзюба, цей кінотвір увесь є історія душевних і емоціональних станів героїв, фіксування і «матеріалізація» цих станів мовою кінопластики. Людина, її пристрасті, її надії, її кохання, її горе, її внутрішня боротьба, її відчай – ось що живе на екрані, але не в побутовій чи театралізованій «натуральності», не в ілюзорній «справжності», а в поетичній експресії, у напруженій образності» [3, с. 771]. Більше того, навіть у структуруванні кінострічки з виокремлення його складових частин-розділів («Кохання», «Самотність», «Смерть» і т. д.) закладена авторами фільму не тільки поетично-метафорична символіка, а й всеохопна проникливість у психологічний малюнок образів Івана Палійчука, Марічки Гутенюкової, Палагни та інших персонажів. Для того, аби переконатися у цьому, згадаймо бодай кадри, що йдуть по висхідній розвитку сюжетних картин – як «вражаюче показано у фільмі кохання Івана та Марічки, як щемливо постали потім його самотність і неприкаяність, яким співчуттям розкрита трагедія несамотитого і, на жаль, – безплідного пошуку героєм іншої рідної душі. А жаклива боротьба між новою пристрастю – до Палагни і пам'яттю про Марічку? А вражаюча сугестивність Іванових сноводінь – смілива і яскрава об'єктивізація складних і тонких психологічних комплексів?» [4, с. 441], – риторично запитує Іван Дзюба, потверджуючи не лише психологізм, а й ліричну опоетизованість (радісних, забарвлених смутком і тугою, а відтак і трагедією) відповідних ситуативних картин.

Якщо ж зіставляти текст повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» й однойменний фільм режисера Сергія Параджанова саме крізь призму психологічної поетичності, то в кінокартині можна спостерегти процес переходу, здавалося б, цілковито натуралістичних сцен у психологічні із виразним забарвленням поетичною метафорикою. Вочевидь, митця цікавило не так психологічне виявлення цього зруху, як його поетична трансформація, що сприймалася глядачем як своєрідний художній образ сам по собі. Згадаймо, для прикладу, кіносцену «Корчма», коли оператор Юрій Ілленко так спрямовує вічко кінокамери, що вона дивиться на глядача, наче очима смертельно пораненого Мольфаром Юрою Івана: все довкілля ніби кружляє навколо нього в червоно-брунатних кольорах, щораз чимдужче пришвидчуючись в якомусь дивовижно-трагічному танку, і раптом нагло обривається, застигнувши в чеканні чогось незворотного – трагічної смерті Івана, досягаючи незвичайної концентрації напруження у глядача. «І в цій містичній порожнечі і безмовності екраном повільно, заворожливо, в один-два поштовхи пропливають потойбічно-двомірні густочервоні коні (вони нагадують

тих, які вже з'являлися у сцені закляття Мольфара), аж поки і вони не розпливаються у кров, – пише Іван Дзюба. – Тут безпосереднє зображення смерті стає одночасно поетичним образом смерті – тим, чого вимагав від кіно Ейзенштейн і над чим далеко не всі замислювалися» [5, с. 771].

Цікаво, що цей поетичний образ смерті домінує ледь не в усіх частинах-розділах фільму, тим часом як у самому тексті повісті Михайла Коцюбинського він проступає значно рідше, та й то функціонально «відтінює» лише сюжетні перипетії і окремі конфліктні ситуації. Власне, такі смислові зміщення і переакцентація не тільки цього поетичного образу, а й ряд інших поетичних картин у кінострічці є не те що несподіваними, а й доконечно важливими в сенсі творення по суті нового змісту, нової ідеї в екранному варіанті «Тіней забутих предків». Згадаймо, що перший епізод, який зафіксований у кадрах фільму, пов'язаний зі смертю старшого Іванового брата Олекси, котрий, рятуючи його, закриває тілом від падаючої сосни. Він надзвичайно промовистий і своєю напруженістю, і своєю трагічною заданістю, зрештою, і метафоричністю. Доречно зауважити, ще в повісті цьому епізоду відведено незначну роль фіксатора того, що «братчик Олекса» загинув у лісі. І більш нічого, ніякого продовження чи бодай якоїсь промовистої конкретики. А у фільмі, що знятий оператором наче з верхівки сосни, він, цей епізод, ніби проектує подальший хід трагічних подій, зосібна смертей – батька Івана, його коханої Марічки, зрештою, його самого. Звернімо увагу, як міцно стиснув руку хлопчика його вже мертвий брат Олекса, не відпускаючи малого в світ життя, а з іншого боку – немов би боронячи того від усіх його подальших трагедій. «І ота “неможлива” точка зору з вершини сосни, що так вражає з перших хвилин, є точкою зору Фатумі, Смерті, – справедливо зауважує Ольга Брюховецька. – Іван, який одного разу уник смерті, стає немов посередником між Смертю і світом живим, усе життя відчуваючи її холодний потиск» [6, с. 114].

Наступні епізоди фільму, порівняно з «реалістичним» баченням загибелі Олекси, вже набувають одвертої метафорики у сприйнятті й зображенні смертельних картин. Такими є кадри бійки двох ворогуючих родів – Палійчуків та Гутенюків, у результаті чого гине батько Івана, що передано просто вражаючими режисерсько-операторськими засобами: криваві пасма все більше і яскравіше вирізняються на екрані, поступово перетворюючись у розгнузданих коней. Ще одні кадри, передані метонімічно через погляд маленького Івана, що спрямований на сприйняття смерті, – чорні корогви, молоток, що забиває цвяхи в труну. І все це крупним планом, з великою мірою увиразнення щонайменших деталей. Так само зосереджено увагу Івана на застиглих кінцівках ніг мертвої Марічки, що показано укрупнено, наче зненацька вихоплено з камінного берега; і водночас операторська камера, наближаючись до постаті Івана, що завмер від побаченого, все більше виокремлює роз-

чахнені болем його очі, в яких – звідчаєність, жахіття, горе і трагічне безсилля перед фатумом. Для порівняння: опис цього епізоду в повісті Михайла Коцюбинського подано з дещо натуралістичною конкретикою – «В одному селі знайшов-таки тіло. Його вже витягли на зарінок, але він не пізнав у ньому Марічки. Се не Марічка була, а якийсь мокрий лантух, синя кривава маса, стерта річним камінням, як у млині... Великий жаль вхопив Івана за серце. Зразу його тягло скочити з скелі у крутіж: “На, жери і мене!” Але потому тусок погнав його в гори, далі од річки» [7, с. 204].

І від людей, бо в самотності Іван ніби хотів сховатися, замкнутися у своєму горі. Вочевидь, не випадково після цього у плині фільму з'являється частина-розділ, що має промовисту назву «Самотність». Знову ж таки, звертаючись до тексту твору письменника, зауважуємо лише незначні натяки на цей стан героя: «Люди гадали, що він загинув з великого жалю, а дівчата склали співанки про їхнє кохання та смерть, які розійшлися по горах. Шість літ не було чутки про нього, на сьомий раптом з'явився» [8, с. 204]. Тим часом режисер, відштовхуючись від цих прозових рядків, створює органічні для подальшого розвитку кінокартини зображально-оповідні епізоди, що є надто промовистими у розкритті ідеї фільму. Принаймні після частини-розділу «Самотність» стає більш зрозумілою не лише сама назва «Тіні забутих предків», а й її глибоко опоетизована та міфологізована сутність. У цій частині фільму про самотність Івана повідомляють то інтертитри, то голоси за кадром, то лише зображення його постаті – коли він копає могильну яму, грає на денцівці, мерзне в зимовій стужі побіля церкви, пере сорочку в холодній березневій воді... Розмови чи тим більше розповідей Івана тут нема, а є лише святошні чи буденні ритуали (побутові, релігійні, трудові). Така ритуалізована дія усамітненої людини спонукає задуматися над, здавалося б, звичними законами людського життя, де є початок (народження) і кінець його (смерть). Кожен із зображених у частині-розділі «Самотність» епізодів є ніби «візуальною метафорою» такого стану Івана, що «за поетичним принципом, розгортається все в нових і нових ампліфікаціях» [9, с. 204], поданих здебільшого в притлумлено чорних кольорах.

То після цієї частини фільму йтиме наступний у ньому розділ «Палагна», який і своїм змістом, і барвистою гуцульською кольористикою природи, одержі, буднів та святкувань, сімейного побуту і ритуальних дійств (як у різдвяні свята, у час весняного ворожіння) немовби відтінює своєю життєствердністю долю Івана, гальмує її трагічний кінець, що настане незабаром, після поранення, якого він зазнає в сутичці з Мольфаром Юрою у корчмі. Смерть застала його не зненацька, вона йшла по нього, аби завести його врешті до «світу тіней», де вже немає сушого, а є тільки згадка про «забутих предків». Сергій Параджанов, вочевидь, це «сходження» Івана до «померлих душ» трактує як своєрід-

ну символіку переходу життя у смерть. У своїй статті «Вечное Движение» («Искусство кино». – 1966. – № 1) режисер зізнається, що віднайдені ним у тексті повісті слова Михайла Коцюбинського про «світ тіней» стали ключем до розуміння філософського змісту як самого твору, так і його екранізації. Власне, це й стало творчим поштовхом до того, аби все зображене у кінокартині «Тіні забутих предків» було свідомо наближене до поетично-міфологічних джерел українського народу, зосібна гуцулів зі своїм мисленням, зі своїм баченням змінності природних явищ та людського життя, зі своїми уявленнями про циклічність їх існування. Відтак з таких позицій і будувався фільм постановниками (режисером, оператором, композитором, художником), а також втілювалися їх настанови, творчо доповнені виконавцями головних ролей, зосібна Іваном Миколайчуком як центром, у якому здебільшого зосереджувалися ледь не всі полісемантичні рівні кінострічки. В тому числі і її фінальне завершення у картині-розділі «PIETA», де зображено ритуал похорону Івана, який, проте, відлунує у світлі фольклорно-міфологічних традицій гуцулів життєствердним пафосом.

Багатьох глядачів фільму «Тіні забутих предків» не просто вражала ця сцена, чимало з них не могли її розшифрувати, а відтак і збагнути. Що це – байдужість до небіжчика, коли дяк читає над ним псалтир, а всі інші, переважно молоді люди, затівають в оселі, де він наряджений лежить, ігри, веселі пустощі!? Знову ж таки, якщо звернутися до тексту повісті, то в ньому це передано автором як натуралістична фіксація смерті Івана, в «кутику вуст» якого «немов застрягло гірке міркування: що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт...» [10, с. 226]. А далі письменник художньо передає традиції оспівування померлого на Гуцульщині у філософсько-екзистенційному світлі. Сергій Параджанов, помітно видозмінюючи цю акордну сцену, вирішує її крізь призму, як уже акцентувалося, ритуальної циклічності. З одного боку, такі дієства присутніх біля небіжчика наче спрямовані на його оживлення із мертвих, що їм нібито вдається («Поміст двигтів у хаті під вагою молодих ніг, і скакало на лаві тіло, трясучи жовтим обличчям, на якому усе ще грала загадкова усмішка смерті» [11, с. 227], з іншого ж – це може сприйматися згідно з гуцульською міфологією як проводи мертвого у «світ тіней» з радісним відчуттям зустрічі там із «забутими предками». Принаймні такі висновки (звісно, можуть бути й інші) напрошуються з кінематографічного трактування цього епізоду фільму. В усякому разі поетична семантика його настільки багата, що вона дає підстави для такого мистецького різнотлумачення.

Зіставляючи мимохіть літературну першооснову «Тіней забутих предків» з екранним варіантом повісті Михайла Коцюбинського, аж ніяк не переслідуюмо потреби щось чи когось «применшити» чи, навпаки, «возвеличити». Такий підхід неправомірний уже хоча б тому, що перед нами постають два рівноцінні види мистецтва, цілком самобутні і

самодостатні – література і кіно, зі своєю, притаманною їм естетикою та поетикою, дві великі й неперевершені в своїй творчості особистості – письменник та режисер. І йдеться, отже, не так про те, «була чи не була в екранного Іванка сопілка як вираз його поетичної душі», як про те, «що саме таку поетичну душу його відчуваємо в фільмі... Сопілку замінили поєднання барв, а розуміння поезії природи і стосунків Марічки й Іванка – симфонія кольорів і звуків, підпорядкована не буквалістському (...) розкриттю ідейної сутності повісті, а її образному втіленню. А це вже не “відхід від довженківських традицій ствердження сили й безсмертя народу” (на переконання сучасної дослідниці. – С. Х.), а навпаки – втілення їх і дальший творчий розвиток. Водночас це й не “відхід від ідейного духу” (знову ж таки, на думку сучасного кінознавця. – С. Х.) творчості М. Коцюбинського, а навпаки – художнє втілення ідейно-естетичних засад творчості “великого сонцелюба» [12, с. 25]. Нам же в цьому зіставленні важливо було інше завдання: виявивши органічну сутність «народно-поетичного філософізму» та «фольклорно-міфологічної стихії» у повісті і фільмі, показати їх спорідненість та відмінність у витворі такого явища, як «українське поетичне кіно», в продовженні традицій такого типу національного кінематографу та розвитку в ньому аналогічних тенденцій, що зміцніли в наступних поколіннях творців кінокартин, генетично зв'язаних з «Тінями забутих предків».

Сформована в такий спосіб «українська школа поетичного кіно», що творчо побутувала у хронологічних межах від початку 20-х років (з об'єктивною перервою) до кінця 70-х років ХХ століття, у процесі свого розвитку набула системного характеру – і в естетиці, і в поетиці тощо. Тож сьогодні варто вести мову не лише про «школу поетичного кіно» як яскраве явище національної культури, а радше як про викінчену цілісну систему, що існувала в означений час в українському кінематографі. І роль у цьому фільму «Тіні забутих предків» надзвичайно важлива, як і важливою є його літературна першооснова. «Нині, коли в паралізованій українській кінематографії лунає ображений голос, що “поетичного кіно” ніколи не існувало – а це була лише вигадка чиновників для того, щоб зручніше розправитись з “невигідними” митцями, таке питання видається особливо актуальним, – стверджує Ольга Брюховецька. – І справді, чи не занадто довгий ідеологічний “хвіст” у нашого “поетичного кіно”? Воно було то символом віри, який піднімали на щит, то образом ворога, якого треба було знищити, то ретроспективно-ностальгійною точкою ідентифікації “українськості» [13, с.103]. І при цьому його здебільшого ідентифікували як яскраве естетичне явище, що було споріднене зі «школою поетичного кіно». А ті тенденції, що йшли від цієї кінокартини і знайшли своє подальше продовження у таких стрічках, як «Камінний хрест», «Вечір на Івана Купала», «Криниця для спраглих», «Білий птах з чорною ознакою», «Пропала грамота», «Вави-

лон ХХ» та ін., стали добрим підґрунтям для системи українського поетичного кінематографу як процесу в загальнонаціональній культурі. Навіть більше, процесу, що був майже одразу ж сприйнятий в зарубіжному кіномистецтві (див.: Фомин В. От человека к «человеческому фактору» // Поетичне кіно. Заборонена школа. – К., 2001; Пазолини П. Поэтическое кино // Стрoение фильма: Сборник. – М., 1984; Брюховецька Л. Поетична хвиля українського кіно. – К., 1989; Левін Е. Художественный образ в киноискусстве. – К., 1985; Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. – К., 1988; Межевікіна С. Кіномистецтво і кінокомерція (на прикладі фільмів «Тіні забутих предків» і «Brave Heart» // Світова кінокласика: зб. статей. – Вип. 2. – К., 2002 та ін.), або в колишніх радянських республіках. Як доводять дослідники, саме українське поетичне кіно імпульсувало виникнення ледь не аналогічної хвилі в кінематографі Грузії (Т. Абуладзе), Молдови (Е. Лотяну), Казахстану (Б. Мансуров)... Відтак таке кіномистецтво, починаючи зі статей московського критика М. Блеймана і закінчуючи виступами недавніх adeptів його упередженої позиції до всього, що носило печать «поетичності», у 80-х роках припинило своє існування (навіть «Вавилон ХХ» означували вже не як поетичне, а як барокове кіно).

Як би ми не підходили до повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» та її, сказати б, екранного еквіваленту, все ж визнаємо їх надзвичайно важливу і незаперечну роль у розвитку української національної культури ХХ століття.

Література

1. Брюховецька О. До питання «поетичного кіно» / О. Брюховецька // Світова класика: зб. статей. – К.: КМ Академія, 2002. – Вип. 2. – С. 103-117.
2. Там само.
3. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? / І. Дзюба // З криниці літ: тритомник. – К.: Обереги-гелікон, 2001. – Т. II. – С. 767-797.
4. Там само.
5. Там само.
6. Брюховецька О. До питання «поетичного кіно» / О. Брюховецька // Світова класика: зб. статей. – К.: КМ Академія, 2002. – Вип. 2. – С. 103-117.
7. Коцюбинський М. Тіні забутих предків / Михайло Коцюбинський // Твори: у 7 т. – К.: Наук. думка, 1974. – Т. 3. – С. 178-227.
8. Там само.
9. Брюховецька О. До питання «поетичного кіно» / О. Брюховецька // Світова класика: зб. статей. – К.: КМ Академія, 2002. – Вип. 2. – С. 103-117.

10. Коцюбинський М. Тіні забутих предків / Михайло Коцюбинський // Твори: у 7 т. – К.: Наук. думка, 1974. – Т. 3. – С. 178-227.
11. Там само.
12. Бабишкін О. До проблеми «література і кіно» / О. Бабишкін // Рад. літературознавство. – 1972. – № 8. – С. 21-29. Див. про це також: Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. – К., 1988 і її ж: Поетична хвиля українського кіно. – К., 1989.
13. Брюховецька О. До питання «поетичного кіно» / О. Брюховецька // Світова класика: зб. ст. – К.: КМ «Академія», 2002. – Вип. 2. – С. 103-117.
*Стаття надійшла до редакційної колегії 16.05.2017 р.
Рекомендовано до друку д. мист., професором Крулем П. Ф.*

**THE UKRAINIAN OF «POETIC CINEMA»: THE SCREEN
TRANSFORMATION OF M. KOTSIUBYNSKYT'S NARRATIVE
«SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS»**

S. I. Khorob

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
Chair of Ukrainian Literature;
76018, Ivano-Frankivsk, Shevchenko St., 57;
tel. +380 (342) 59-60-74; e-mail: khorob@ukr.net*

The article investigates the problems of Ukrainian «poetic cinema» in connection with the screen adaptation of Mykhaylo Kotsiubyns'kyi's narrative «Shadows of Forgotten Ancestors». It is proved that the film made on the basis of the work of the Ukrainian literature classic became a landmark in creating not the school but the system of the national «poetic cinematography», that elements of its poetics and aesthetics can be surveyed in other motion pictures, which have a perfect right to be referred to such a type of «poetic cinema» not only inside, but also outside Ukraine.

Keywords: *Mykhaylo Kotsiubyns'kyi, narrative, «poetic cinema», school, system of Ukrainian «poetic cinematography», aesthetics and poetics of the national «poetic cinema».*