

Pytur O., post-graduate,
The Humanitarian Institute of Borys Grinchenko Kyiv University

TIME SPAN OF THE VIRGIN MARY (POETICS OF DIVINE LITERATURE ABOUT MOTHER OF GOD)

Abstract: in the given article the problem of apprehension of time and space within the collection "Hora Pochaivska" (Pochaiv Mount) is studied. The notions of iconothopos and eonothopos, as the indispensable means for analysis of divine literature about Mother of God, are also elaborated in the study.

Key words: iconothopos, eonothopos, icon, Mother of God, time, Pochaiv.

УДК – 821.162.3:791(477)

Погребняк О., здобувач,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

МІЖВИДОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ БАЛАДИ В УКРАЇНЦІ В.ВАНЧУРИ ТА І.ОЛЬБРАХТА

У статті розглядаються особливості функціонування жанру балади у різних видах мистецтва: літературі та кіномистецтві, з'ясовується місце кінобалади «Марійка-невірниця» в історії чеської україніки 20-30х років ХХ століття. Досліджуються закономірності естетичного засвоєння Іншого культурного простору у суміжних мистецьких сферах та характер реценції топосу Закарпаття у чеському кінематографі 20-30х років.

Ключові слова: балада, Закарпаття, образ України, модальність, кіномистецтво.

Різні жанрові модифікації баладної прози, що бере свій початок у міфах та фольклорі, стають надзвичайно продуктивними у чеській міжвоєнній літературі. Це, зокрема, романи «Naviřská balada» («Шахтарська балада», 1938) М. Маєрової, «Markéta Lazarová» («Маркета Лазарова», 1931) В. Ванчури, «Advent» («Адвент», 1939) Я. Глазарової, «Balada o českém vojákovi» («Балада про чеського солдата», 1939) К. Нови та інші. Окремо варто згадати романи «Nikola Šuhaj loupežník» («Микола Шугай, розбійник», 1933) І. Ольбрахта, «Poslední soud» («Останній суд», 1929) В. Ванчури та перший роман

з філософської трилогії «Hordubal» («Гордубал», 1933), «Povětroň» («Метер», 1934), «Obušejný život» («Звичайне життя», 1934) К. Чапека, які були присвячені українській проблематиці, закарпатському феномену. Цей екзотичний східний терен першої Чехословацької республіки у тридцятих роках ставав усе більш значущим та зримим органічним складником тодішнього чехословацького суспільства, його політичного, ідеологічного та культурного життя, був місцем справжнього «паломництва» чеських журналістів, політиків, мистецької еліти. Працюючи паралельно в різних видах мистецтва, письменники вдаються до міжвидової асоціативності, інтерсеміотичності, актуалізують певні проблеми, образи та символи у суміжних видах та жанрах. Яскраві, оригінальні, пластичні образи України та українців спонукають до новаторських експериментів у різних естетичних проявах: просторових, часових, просторово-часових [5]. Сміливі мистецькі пошуки В. Ванчури, І. Ольбрахта, К. Нови у сфері кінематографу засвідчують їх спорідненість з жанровими та ідейними засадами чеського літературного авангарду, а втілення баладного жанру в кіномистецтві, звернення до української проблематики – актуальність цього жанру та цієї теми для чеського суспільства часів першої Чехословацької республіки.

Виявом глибокого зацікавлення чеських митців українською проблематикою та результатом новаторських пошуків у царині кіномистецтва стала кінобалада про Закарпатську Україну (Підкарпатську Русь) ”Марійка-невірниця” 1934 року, ігровий фільм, який не мав великого успіху в тогочасній критики та глядачів, однак сьогодні вважається одним з найвидатніших здобутків чеського міжвоєнного кінематографу [4, 294; 8, 671]. Сценарій фільму написав Іван Ольбрахт спільно з Карелом Нови на основі однойменного оповідання Ольбрахта 1928 року, режисером виступив Владислав Ванчура, голова Чехословацького союзу кінематографістів. Автори проекту мали активну громадянську позицію, належали до кола прогресивної інтелігенції, В. Ванчура та І.Ольбрахт свого часу були членами КПЧ. Ольбрахт, визнаний знавець Підкарпатської Русі, також зіграв у фільмі епізодичну роль чеського туриста з фотоапаратом. Авторство фільму традиційно закріпилося за В. Ванчурою, адже, як відомо, «режисер є не лише інтерпретатором літературного сценарію, але поряд із сценаристом – повноправним автором фільму, він суттєво розширює та збагачує образний зміст сценарію за допомогою художніх засобів, які має у своєму розпорядженні» [1, 713-714]. Масштабний сміливий проект засвідчив великі потенційні можливості поєднання авангардної стилістики кінофільму та міфологічної семантики літературного тексту зі збереженням фольклорних концептів у обох видах мистецтва. Типова модель балади ідеально втілилася у кінофільмі, ставши

одним із засобів стилізації, який допомагає відтворити національне світобачення, заглибитися у психологію героїв з народу. За висловом дослідниці польського кінематографу Т. Рутковської, «йдеться про ситуацію, коли тема спровокувала застосування форми народної балади, а та, у свою чергу, навіяла митцям спосіб оповіді, сформувала образ головного героя й побудову часопростору» [6, 114].

Проблема визначення жанру у художній кінематографії зазвичай є похідною від літературної генології і базується на літературному матеріалі, який лягає в основу кіносценарію [1, 542]. Оскільки саме художні засоби літератури (лірики, епосу, драми) та театрального мистецтва найближчі до кіно, в силу синтетичності цього виду мистецтва у ньому обов'язково наявні особливості, що зближують його з драматичним твором. За аналогією з відповідними літературознавчими термінами, у кінознавстві фігурують терміни «поетичне кіно», «алюзивне кіно», «кінобалада». Перенесення жанрового означення твору з однієї мистецтвознавчої сфери до іншої, яка користується відмінними виражальними засобами, надає цьому означенню метафоричного характеру, що при спробі критичного аналізу такого твору дає змогу послуговуватись категоріями вихідного виду мистецтва (у нашому випадку – літератури).

Провідним мотивом «Марійки-невірниці», як і балад літературних, є боротьба «маленької» людини за свою гідність, сутичка з силами природи, з суспільними та побутовими умовностями, протистояння невблаганному фатуму. В основі сюжету – побутова драма колючавських селян.

...У далекому закарпатському селі живе молоде подружжя Бірчаків, Марійка та Петро, а також Петрова мати Олена. Під час нічної бурі в їхню хату влучила громовиця і вся будівля згоріла. Родина опинилася на вулиці. До того ж підприємливий корчмар, якому Петро винен борг, пропонує дешево купити цілу ділянку та маєтність, щоб побудувати на цьому місці туристичний комплекс. Петро відмовляється і розпочинає разом з родиною будівництво нового будинку. Корчмар погрожує, вимагає швидко повернути борг, отож Петро разом з іншими дроворубами йде на заробітки (на лісозаготівлю). До Марійки починає вчашати Данило – Петрів приятель. Самотня Марійка зраджує чоловіка з Данилом, а свекруха про це одразу ж написала синові. Дроворуби не отримують заробленого, їх обікрали їхні ж роботодавці. Це спричиняє страйк і погром садиби єврея-корчмаря; ситуацію почали розслідувати жандарми. Тим часом Данило вирішує приєднатися до дроворубів і вирушає сплавити ліс разом із Петром. А той за зраду дружини вирішив Данилові помститися і спричинив аварію на лісостві, у якій суперник гине. Петро також зазнає поранень і повертається додому. Марійка побоювалася чоловікового гніву за зраду, але подружжя зрештою знаходить порозуміння і їхнє життя налагоджується.

Драматична тема кохання та зради, злочину та каяття, тема співжиття мешканців багатонаціонального екзотичного Закарпаття розгортається на тлі монументальних картин первозданної природи. Як ігровий кінофільм, що завдяки режисерським рішенням наблизився до естетики документального, кінобалада «Марійка-невірниця» виносила на екран «слово видиме», в якому життя поставало як динамічна зміна кадрів. Сюжет у кінобаладі (як і в баладі літературній) розгортається у відповідності з певним внутрішнім ритмом. Як зазначає кінокритик Т. Рутковська, «моменти концентрованої напруги (у кінобаладі) переплітаються з моментами значного уповільнення, затримання дії. Ця динамічна опозиція ретардації та прискорень становить важливий конструктивний принцип фільму» [6, 115].

Історією про покарану невірність закарпатської жінки лівоорієнтовані митці намагалися привернути увагу суспільства до суворих умов життя звичайного верховинського села 20-х–30-х років. Зацікавленість чеських діячів культури не була удаваною, солідарність, щире співчуття та справжнє прагнення допомогти стражденному люду мальовничого краю були провідними мотивами цих устремлінь. Крім того, Україна (яка для багатьох асоціювалася з прокомуністичною Росією) у той час, як і сьогодні, була «в тренді». Статус кінобалади як органічного поєднання, синтезу кількох видів мистецтва дав змогу скористатися можливостями різних засобів впливу на реципієнта-публіку, активізувати цікавість ширшої (порівняно з читацькою) аудиторії, привернути увагу до України та українців усєї чеської громадськості. Адже кіно, як мистецтво видовищне, колективне, займає якнайбільше соціокультурного простору. Водночас такий жанр наперед програмував горизонт очікування глядача, формував певний контекст сприйняття, його модальність. Два центральні мотиви кінотвору (Марійчина невірність і Петрова помста суперників), у часі та просторі Закарпаття 30-х років сприймалися як об'єктивна реальність у замкненому житті відсталого верховинського села, де ніщо не забувається та не прощається, а тягар гріха, сила почуттів і серйозність учинків стають видимими.

Спільний амбітний проект «трьох письменників» став помітною подією періоду становлення чеського кінематографу, результатом зусиль в царині пошуку та прокладання нових шляхів у мистецтві. Це був суцільний експеримент як з формального погляду, так і з точки зору технічного виконання. Для виробництва кінострічки було засноване спеціальне фінансово незалежне товариство, що уможливило авторам незвичну творчу свободу, пошук нової кіномови, новаторських виражальних засобів. Орієнтуючись на кращі здобутки радянського кіномистецтва 20-х рр., зокрема на твори С. Ейзенштейна, Д. Вертова, у яких органічно поєднувались жанрові ознаки документального та

ігрового кіно [1, 543], автори намагалися максимально відтворити та підкреслити автентичність місцевого середовища у комбінації з соціальною тенденційністю. Фільм знімався в оригінальних екстер'єрах на Закарпатті, ролі виконували актори-аматори, місцеві мешканці, які до того ж говорили своїми рідними мовами – русинською, словацькою, чеською, діалектною українською, румунською, німецько-єврейською говіркою. Робота була оригінальною і з боку технічного виконання, кінокритики звертали увагу на чутливість операторської камери, динамічний монтаж, комбінацію горизонтальних та вертикальних сцен, нетрадиційну працю з деталями. [9]. Художньо виразні образи, вражаючий музичний супровід композитора Богуслава Мартіну, динамічні масові сцени, перехресний смисловий монтаж, символічні деталі великим планом – усе це підсилювало вплив на реципієнта, сприяло «зануренню» у середовище українського села часів першої Чехословацької республіки, слугувало створенню неперевершеної емоційної атмосфери.

Такі режисерські прийоми згодом стали визначальними рисами кіноробіт діячів італійського неореалізму Роберто Росселіні, Лукіно Вісконті, Вітторіо де Сікі, Дж. де Сантіса, що завоювали визнання глядачів та кінокритиків усього світу. Як цілісний ідейно-художній і світоглядний комплекс, неореалізм у літературі та кіномистецтві сформувався в 40-50-х роках. Своєрідним маніфестом неореалізму вважається спільний фільм режисера Роберто Росселіні та сценариста Федеріко Фелліні «Рим – відкрите місто» (1945) [2, 203]. Естетичні принципи цього фільму, зокрема – увага до пересічної людини, участь непрофесійних акторів, зйомки на відкритому повітрі, тяжіння до документальності, фактажу, максимальної достовірності в деталях, використання народно-розмовної мови, діалектів, та ін. – були покладені і в основу роботи над фільмом «Марійка-невірниця». Підкарпатська Русь, село Колочава та долина Чорної річки вражали глядача запаморочливими пейзажами, екзотикою тамтешніх звичаїв, незайманої природи, створювали, згідно з авторським задумом, ефект документальності. Але, крім прекрасних, незіпсованих цивілізацією красвидів, на екрані було втілено і серйозні соціальні проблеми краю та його мешканців. Історія Марійки-невірниці – це не старовинна казка, а реальний документ доби, що без патетики та зайвої орнаментальності відтворював становище своїх та чужих: місцевих українських селян, євреїв-крамарів, словаків та чехів, кожен з яких додав до місцевого колориту характерні риси культури свого етносу. Авторам вдалося задіяти та реалізувати більшість естетичних функцій, що їх покликано виконувати справжні твори мистецтва, зокрема – пізнавально-євристичну, художньо-концептуальну, інформаційну, комунікативну, сугестивну тощо [5, 191].

Відтак до чеського кіно потрапляє не лише чеська література з українською тематикою, але й реалії Закарпаття 30-х років, український фольклор, стаючи невід'ємною складовою кінематографу, якому вдалося зафіксувати на плівці живі голоси, соціально-історичний, матеріальний та духовний досвід практично зникаючої екзотичної культури. Недооцінений сучасниками, фільм здобув своє місце в історії чеського мистецтва ХХ століття, отримавши нещодавно (2010 р.) найвищу нагороду на міжнародному фестивалі архівних та відреставрованих фільмів II Cinema Ritrovato в італійській Болоньї. У категорії «найкращий DVD» виграв фільм «Марійка-невірниця» (1934, 72 хв., ч/б, звуковий), у якості бонусу на тому ж диску містилися іще три тематично об'єднані кінострічки: «Весна на Підкарпатській Русі» (1929, режисер Карел Пліцка, 10 хв., ч/б., німий), «Підкарпатська Русь» (1937, режисер Адольф Легнер, 11 хв., ч/б., звуковий без діалогів), та «Пісня про Підкарпатську Русь» (1937, режисер Їржі Вейсс, 11 хв., ч/б., звуковий) [9]. До бонусів належать також коментарі до фільмів, біографії, фільмографії та фотографії, документальні матеріали, відгуки з тогочасної преси. Перелік назв цих фільмів засвідчує активне функціонування топосу Закарпаття у процесі масової комунікації, а конотативні відтінки лексичних значень слів «пісня», «весна», пов'язані з асоціативно-образним уявленням про реалію (Підкарпатську Русь), на основі усвідомлення внутрішніх механізмів найменування вказують на позитивний модус України загалом у тогочасному чеському культурно-історичному контексті. Україна постає знедоленою, але такою прекрасною, дуже патріархальною, цілковито «природною» оазою гармонійного співжиття представників різних національностей, яким вдалося зберегти традиційні звичаї свого народу, краєм, де «простим» людям притаманні сильні почуття, а природа вражає первісною гармонією і величчю.

Таким чином, подібний характер образу українського Закарпаття в чеському соціокультурному житті 20-30-х років простежується не лише на жанровому, стилістичному рівні, спільному для кількох видів мистецтв у конкретному культурно-історичному періоді, але й на рівні оціночному. Модель та модальність засвоєння іншого культурного простору, відмінної етнічної традиції у суміжних мистецьких сферах також мають багато спільних рис. Оскільки кіномистецтво – «рід мистецтва, який поєднує у собі можливості просторових та часових мистецтв», а його твори «є продуктом колективної творчості ... письменника – кінодраматурга, режисера – постановника, акторів, оператора, художника, композитора» [1, 711], воно синтезує деякі можливості різних видів мистецтва з власними виражальними засобами і створює нову динамічну дійсність з надзвичайно високим потенціалом суспільного впливу. Поліваріативний характер символіки екранних образів, їх

багатозначність зростає у інтервидовому та інтертекстуальному прочитанні. Літературний матеріал, акторська гра, звуковий та візуальний ряд, організація художнього простору та часу (хронотоп стрічки) стають сукупністю естетичних категорій, що визначають відношення авторів до матеріалу, який лягає в основу фільму, географічного простору дії, сюжету, дійових осіб, їх характерів та вчинків, та витворюють модус України, спільний для усіх учасників проекту, водночас визначальний та характерний для часопростору Чехословаччини 20-30-х рр. – захоплений, емоційно наснажений, піднесений, прихильно-співчутливий, дещо сентиментальний і соціально загострений.

Числені екранні та театральні адаптації мав і вищезгаданий роман-балада Івана Ольбрахта із «Закарпатської трилогії». Критика та читацька аудиторія дуже схвально зустріли роман, його популярності сприяли у тому числі пізніші кіноверсії: фільми «Микола Шугай» (1947, режисер Мірослав Йозеф Крнянски), «Микола Шугай – розбійник» (1977, ТВ, режисер Евжен Соколовски). Найуспішнішою вважається легендарна сценічна імпровізація «Балада про бандита», поставлена забороненим на той час письменником, сценаристом, драматургом та політичним діячем Міланом Угде. Прем'єра вистави відбулася 1975 року у Брненському театрі «Гуска на мотузці», ця вистава досі з успіхом іде на сценах багатьох чеських театрів. Через три роки виставу було екранізовано, однойменний романтичний музичний кінофільм «Балада про бандита» зняв режисер Владімір Сіс (1978р., 89 хв.). Головні ролі виконали улюблені глядачами відомі чеські актори Мірослав Донутіл та Іва Біттова. Отже, доля роману склалася щасливо, а жанр кінобалади не втрачав актуальності і в часи новітньої історії кіномистецтва. Слід зазначити, що, хоча модальність, характер сприйняття України у чеському культурно-історичному контексті II половини XX століття зазнавали суттєвих змін та трансформацій, у кінобаладах за мотивами роману Ольбрахта вони залишалися незмінно позитивними. На нашу думку, це здебільшого зумовлене двома факторами: ставленням та силою таланту автора, а також специфікою, рамками та закономірностями жанру балади, які виявилися у цьому випадку дівішими та стійкішими до історичних чи ідеологічних нашарувань епохи.

Отже, художні практики чеських кінематографістів є невід'ємним складником чеської україніки XX століття, а екранне явлення прекрасної української жінки, чудових гір та полонин і водночас біди, такої відчутної і зримої на цьому східному окрайці Масарикової республіки, є доказом глибокого гуманізму, непересічного таланту та активної громадянської позиції двох «великих мужів» чеської культури – В. Ванчури та І. Ольбрахта.

15 квітня 2014 р.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кинословарь. В 2 томах. Гл. ред. С.И. Юткевич. М., «Советская Энциклопедия», 1966. (Энциклопедии. Словари. Справочники). Т 1. А-Л. 1966. 976 столб. с илл.
2. Кинословарь. В 2 томах. Гл. ред. С.И. Юткевич. М., «Советская Энциклопедия», 1966. (Энциклопедии. Словари. Справочники). Т 2. М-Я, Дополнения, указатель. 1970. 1424 столб. с илл.
3. Корінний М.М. Короткий енциклопедичний словник з культури / Микола Миколайович Корінний, Володимир Федорович Шевченко. – Київ : Україна, 2003. – 384 с.
4. Культура чеського народу – традиції та сучасність: навч. Посібник [О.Антоненко, Г.Гасілова, Ї.Гасіл, Н.Лобур, О.Паламарчук]. – 2-ге вид., допов. і перероб. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. – 448с.
5. Естетика: Підручник / Л.Т. Левчук, В.І. Панченко, О.І. Оніщенко, Д.Ю. Кучерюк; За заг. Ред.. Л.Т. Левчук. – 2-ге вид., допов. і переробл. – К.: Вища шк., 2005.- 431с.: іл.
6. Рутковська Тереса, Кінобалада, або про «повернення, що тривають нескінченно» // Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43569/14-Rutkowska.pdf?sequence=1>.
7. Хроніка-2000, Україна-Чехія, Випуск 29-30, Ч. II, К. : 3 листів до професора Є. Рихліка 1999. – 398 с.
8. Blahynka, Milan a kol. Čeští spisovatelé 20. století.: slovníková příručka / autorský kolektiv za redakce Milana Blahynky. – Praha. Československý spisovatel, 1985. – 830 s.
9. Zdroj: http://kultura.idnes.cz/nejlepsi-restaurovany-film-na-dvd-pochazi-z-ceska-a-je-o-nevere-pb2-/filmvideo.aspx?c=A100726_163639_filmvideo_tt [<http://www.csfd.cz/film/9283-marijka-nevernice/>]

Погребняк Е., соискатель,
Институт филологии КНУ Тараса Шевченко, Киев

МЕЖВИДОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА БАЛЛАДЫ В УКРАИНИКЕ В.ВАНЧУРИ И І.ОЛЬБРАХТА

В статье рассматриваются особенности функционирования жанра баллады в разных видах искусства: литературе и киноискусстве, выясняется место кинобаллады «Марійка-невірниця» в истории чешской украиники 20-30х лет XX века. Исследуются закономерности эстетического усвоения Другого культурного пространства в смежных художественных сферах и характер рецепции топоса Закарпатья в чешском кинематографе 20-30х лет.

Ключевые слова: баллада, Закарпатье, образ Украины, модальность, киноискусство.

Pogrebnyak E., competitor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

INTERSPECIFIC TRANSFORMATION OF GENRE OF BALLAD IS IN UKRAINIAN TOPICS OF V.VANCHURA AND I.OL'BRAKHT

In the article the features of functioning of genre of ballad are examined in the different types of art : literature and cinematographic art, the place of cinemaballad of «Mariyka-nevirnicya « turns out in history of Czech artistic perception Ukrainian topics of 20-30x years of XX of century. Conformities to law of the aesthetic mastering of Other cultural space in contiguous artistic spheres and character of reception of topoi Zakarpattia are investigated in the Czech cinema of 20-30x years.

Keywords: ballad, Zakarpattia, character of Ukraine, modality, cinematographic art.

УДК 811.581:398.8

Ракіміна М.І. асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

НАРОДНА ПІСЕННА ТРАДИЦІЯ КИТАЮ (НА ПРИКЛАДІ ПІСЕНЬ ЮЕФУ)

Статтю присвячено пісенній традиції Китаю, зокрема народним пісням юефу на різних етапах їхнього існування. Дослідницьку увагу зосереджено на їхній важливій ролі культурного надбання китайського етносу, а також на естетичній та комунікативній функціях (розважального інструменту та “соціального дзеркала” у суспільстві епохи Чжао, Хань та Південних і Північних династій. У розвідці виділено основні етапи становлення і побутування народних пісень юефу, а також окреслено притаманні їм характер та тематику.

Ключові слова: фольклор, пісенна традиція Китаю, народні пісні юефу, розважальний інструмент, “соціальне дзеркало”.