

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Гуманітарний факультет

Кафедра філології

«Ромео і Джульєтта» В.Шекспіра і «Тіні забутих
предків» М.Коцюбинського: кінематографічні інтерпретації.

Виконала:

студентка ІV курсу

групи ГФІ – 17 Б

Тетяна Стасів

Науковий керівник:

доктор філологічних наук,

проф. Ярослава Мельник

Львів 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....

РОЗДІЛ І.

«Тіні забутих предків»: словесне і візуальне поле

- 1.1. Синхронність / асинхронність сюжетних ліній.....9
- 1.2. Кольорова і звукова палітра.....18

РОЗДІЛ ІІ.

«Ромео і Джульєтта»: кінотранскрипція Карла Карлеї

- 2.1. Персоносфера: драма і фільм.....30
- 2.2. Музика. Костюми. Локації.....37

ВИСНОВКИ.....42

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ45

ВСТУП

Бакалаврську роботу присвячено осмисленню візуалізації повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1911) в однойменному фільмі Сергія Параджанова (1964) і драми Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (1595) — у фільмі Карла Карлеї (2013), одній із багатьох екранізацій тексту англійського драматурга (найбільш відомі екранізації: «Джульєтта та Ромео» (1954), «Ромео та Джульєтта» (1968), «Ромео+Джульєтта» (1996)).

Питанню взаємовідносин літератури і кіно присвячено цілу низку студій. У центрі уваги критиків, які вивчають діалог літератури і кіно (Дж.Блустон, Б.Макфарлейн, Е.Мюррей, Е.Дадлі, С.Філд, Ю.Лотман, Л.Брюховецька, О.Пуніна, Н.Горницька, Ю.Пушак, О.Степанець, А.Мазурак та ін.), одними з магістральних є такі сюжети — особливості «перекладу» з однієї знакової системи (мови літератури) на іншу (мову кіно), питання кінотранскрипції, яке з-поміж іншого з'ясовує відповідність («вірність») екранізації першотвору. Відтак у рамках кінотранскрипції виокремлюють, з одного боку, «вірність букві» оригіналу або ж, з другого боку, «вірність духу». У сучасній науковій літературі існують різні класифікації кінотранскрипцій. Одна з найпопулярніших належить Е.Дадлі, який виділяє три типи кінотранскрипції: запозичення, трансформація і перехрещення.

Питання екранізації повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» порушено у низці розвідок таких авторів, як Л.Погрібна («Твори М.Коцюбинського на екрані»), О.Лисенко («Особливості зображення трагічного в почуттях Івана та Марічки в кінострічці С.Параджанова «Тіні забутих предків»), Л.Волощук (Система інтермедіальних відносин у повісті «Тіні забутих предків» М.Коцюбинського), С.Марченко («Феномен фільму «Тіні забутих предків» у контексті розгляду мови повісті й кінокартини»), Я.Поліщук («Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: від повісті до кінофільму»). На цікаві спостереження над кінотранскрипцією «Тіней забутих предків» натрапляємо в численних рецензіях на фільм, а також у багатьох інтерв'ю з

творцями цього культового фільму національного кінематографу, насамперед із режисером Сергієм Параджановим. Екранізація драми В.Шекспіра «Ромео і Джульєтта» 2013 р. теж не пройшла повз увагу зацікавлених критиків, з'явилася низка більш чи менш просторих рецензій, зокрема англомовних. У процесі написання бакалаврської роботи значну частину цих рецензій було опрацьовано, як і відгуки українських авторів на нову (2013 року) кінорецепцію «Ромео і Джульєтта». Ще один пласт літератури, до якої я зверталася під час написання свого дослідження, це літературно-критичні праці, присвячені повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» (студії І.Денисюка, О.Черненко, Ю.Кузнецова, Т.Сапіяни та ін.).

Однак, незважаючи на немалий корпус праць, присвячених повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків», і на «огрому» літератури про драму В.Шекспіра «Ромео і Джульєтта», а також попри звернення критиків до питання їх екранізації, чимало аспектів питання перекодування цих літературних текстів на мову кіно, залишилося поза увагою критиків. Тим паче не розглядалися в рамках одного дослідження кіноекранізації повісті українського письменника «Тіні забутих предків» і драма Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта», ці дві знакові «Love stori» у світовій літературі.

Що послужило для нас підставою поставити поруч ці два тексти — «Ромео і Джульєтта» В.Шекспіра та «Тіні забутих предків» М.Коцюбинського, а відтак порівняти їхні екранізації?

Насамперед — історія любові, сильнішої за смерть. Михайло Коцюбинський багато перейняв у Шекспіра для побудови своєї повісті, але вона все ще залишилася індивідуальною історією власне через свої відмінні риси. У двох історіях ми бачимо ворожі родини, діти яких щиро закохуються одне в одного. У двох творах герої помирають, проте відрізняється те, як вони гинуть. У п'єсі Шекспіра весь час панує прикра випадковість, непорозуміння між двома персонажами, дії інших героїв. У Коцюбинського все більше виглядає, як доля. Коли Марічка помирає зовсім випадково, Іван не знає собі місця до кінця повісті, він ніколи не перестає думати про неї і все, чого він прагне, — приєднатися до

коханої. Він не хотів померати, він далі жив, і смерть його не пов'язана зі самогубством. Але все його життя як до, так і після смерті Марічки, пов'язане з нею. Чарує його відданість і зацикленість на одній людині.

Якщо Ромео випадково покохав образ Джульєтти після образу Розаліни, і їхнє пристрасне кохання тривало кілька днів, то Іван не марив самою ідеєю любові, а був відданий власне конкретній людині. Ідея кохання тут не настільки важлива, тут більше грає роль відданість одній особі, з якою персонаж пов'язав усе своє життя. Будучи одруженим із іншою жінкою, Іван жодного разу не відчував до неї того самого, що відчував до Марічки.

У Шекспіра кохання героїв у певному сенсі стає мотивом їхнього самогубства. Коцюбинський вкладає у свою повість ідею відданості. Все життя Івана пов'язане з Марічкою і гине він через те, що не має сили витримати цю втрату. Борючись із цим усе своє життя, туга за коханою бере верх, адже ніщо не здатне загоїти рану. Його смерть у жодному разі не є імпульсивним рішенням підлітка, а скоріше наслідком багаторічної депресії, з якою він, все ж, намагався боротись.

У цьому і полягає основна відмінність двох авторів. Шекспір наповнює своїх героїв пристрасстю і молодечею запальністю, а Коцюбинський робить їхнє кохання набагато глибшим, у ньому немає нічого поверхневого, випадкового, зовнішнього чи імпульсивного. Кохання героїв повісті подається однією з багатьох загадок, якими насичує свій текст автор, воно має величезну силу над людьми, їхніми емоціями, діями, рішеннями, воно повністю керує людиною, якщо поглине її. Воно протяжне і міцне, але найперше — воно живе. У коханні Івана й Марічки є сила перебороти родинні чвари, перечити рідним на їхніх же очах, подати зовнішній світ барвистішим та яскравішим, ніж він є насправді — ми спостерігаємо, як розквітає природа навколо персонажів, коли ті разом, усе навколо тоді втрачає свій сенс. А на кохання Ромео і Джульєтти, навпаки, все має вплив.

Коцюбинський сповнює їхнє кохання гармонією, вона створює баланс між персонажами, у природі, у їхніх почуттях та діях, якоюсь мірою воно казкове та чарівне, як світ, у якому вони живуть. Наповнене образами і звуками кохання подається як таїнство, яке треба берегти. У Шекспіра ми бачимо різкий, як спалах блискавки, потік почуттів, пристрасний, але поверхневий. Ромео любить очима, любить вдруге, і кілька днів їхнього кохання роблять його драматичнішим і палкішим, але менш живим і глибинним, ніж кохання Івана, який полюбив Марічку через цукерок, який та запропонувала після того, як Іван її ударив. Ця любов тривала з глибокого дитинства і була значно чуттєвішою, адже Іван закохався в душу дівчини, в її щирість і доброту. Іван та Марічка були значно старшими, ніж герої трагедії, але не були одруженими. Вони не слідували соціальним нормам та правилам, і їхня відданість не обмежувалася даними обітницями та законами шлюбу, і саме тому вважається ціннішою.

«Ромео і Джульєтта» — це історія палкої захоплюючої зненацька пристрасті, сильного і чуттєвого кохання, «Тіні забутих предків» — сюжет відданої живої любові двох людей, що надихає і зцілює все навколо, коли люблячі герої можуть самостверджуватися кожен свій спосіб. Історія підтримки, вірності та розуміння, яка жевріє крізь роки. Шекспір дає нам іскру, а Коцюбинський плекає племінь.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена потребою комплексного розгляду екранізації повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» і драми Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта».

Мета роботи: дослідити кіноінтерпретації повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» і драми Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта».

Для досягнення цієї мети потрібно виконати низку **завдань**:

- з'ясувати основні теми діалогу «література — кіно»;
- простежити питання семантичної релевантності образів-персонажів, а також синхронності/асинхронності сюжетних ліній героїв у першоджерелі та в екранізаціях;

- осмислити перекодування кольорової і звукової палітри повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків» на мову кіно;
- дослідити семантику і поетику інтер'єру в драмі В.Шекспіра і в однойменному фільмі;
- проаналізувати урбаністичний ландшафт у кіноверсії «Ромео і Джульєтта»;
- порівняти кінотранскрипцію «Тіней забутих предків» і кінотранскрипцію «Ромео і Джульєтти».

Предмет дослідження: кінотранскрипції повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» і драми Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта».

Об'єкт дослідження: повість Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків», драма Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» та кінофільми: «Тіні забутих предків» (1964 рік, режисер Сергій Параджанов), «Ромео і Джульєтта» (режисер Карло Карнеї, 2013 рік).

Методи дослідження: роботу виконано на основі підходів інтермедіальної методології, візуальних студій, структуралізму, рецептивної естетики із залученням аналітичного, порівняльного, естетичного та герменевтичного методів.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, двох розділів основної частини, висновків і списку використаних джерел і літератури.

У Вступі розкрито основні концепти взаємин літератури та кіно, зроблено огляд літератури, сформульовано актуальність роботи, її мету і завдання, необхідні для її реалізації, визначено об'єкт, предмет і методи дослідження.

У першому розділі «“Тіні забутих предків”: словесне і візуальні поле» з'ясовано проблему семантичної релевантності/нерелевантності образів-персонажів і образів-символів, синхронність/асинхронність сюжетних ліній інтерпретованих творів, проаналізовано кольорову і звукову палітру повісті та особливості її перекодування на мову кіно.

У другому розділі «“Ромео і Джульєтта”: кінотранскрипція Карла Карлеї» проаналізовано персоносферу драми і фільму, з’ясовано особливості візуалізації картин інтер’єру в фільмі, а також звернено увагу на урбаністичний ландшафт у кіноверсії.

У Висновках коротко підсумовано результати дослідження.

Список літератури складається з 35 позицій.

РОЗДІЛ І.

«Тіні забутих предків»: словесне і візуальне поле

1.1. Синхронність / асинхронність сюжетних ліній.

Екранізацію повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» однойменний фільм режисера Сергія Параджанова — визнаний шедевр не тільки в українському, але і в світовому кінематографі. В одному з інтерв'ю Серій Параджанов зізнався, що завжди хотів зняти фільм, який відобразить усю красу, пишність та вишуканість української традиції та талановитість і поетичність української душі¹. І це йому, безперечно, вдалося. Фільм Сергія Параджанова був підтриманий на найвищому державному рівні, попри те, що в СРСР на той час тривали активні переслідування інтелігенції, і період «відлиги» закінчувався. Під час прем'єри стрічки Іван Дзюба й Василь Стус виступили з протестами проти арештів української інтелігенції і попросили встати тих, хто підтримує їхні протести. Фільм показали у багатьох країнах, він отримав безліч нагород. «У “Тінях забутих предків” неперевершене все, тому що кожна дрібниця продумана режисером, кожен крок осмислений акторами, кожен рух схоплений оператором, і кожен звук тільки підсилює зміст. Це стрічка, в якій немає нічого зайвого, а надлишок емоцій підступає під горло з перших хвилин перегляду. І можна скільки завгодно разів намагатися коротко й лаконічно сказати, про що картина, але марно. Це не просто фільм — це історія, яка має своє життя»².

Справді, фільм Сергія Параджанова, погодимося з критиком, «це історія, яка має своє життя», водночас — це історія, яка дала нове життя іншому творові — повісті Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків».

На думку Володимира Тарасенка, аналіз, оцінка й інтерпретація є основними складовими процесу пізнання, саме тому текст і його

¹ Марченко С. Феномен фільму «Тіні забутих предків» у контексті розгляду мови повісті й кінокартини. Екранні мистецтва // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого, 2015, вип. 17, с.123.

² Там само, с.124.

кіноінтерпретація так чудово поєднуються в одну цілісну картину і доповнюють одне одного³. Для того, щоб пізнати значення прочитаного і його глибинний сенс, часом недостатньо одного лише твору, і кінематограф є неймовірним виражальним засобом, що ефективно координується з текстом і допомагає пояснити прочитане і яскраво його зобразити. Так, Джон Елліс переконаний, що «Успішна адаптація — це та, яка здатна замінити пам'ять про літературний твір телеверсією або фільмом»⁴.

«Тіні забутих предків» — кіно, яке доповнює літературний текст, а не підпорядковує його собі, не красується в його шатах, не прагне його переписати цілковито і створити окремий продукт. Фільм Сергія Параджанова, попри його оригінальність, передає атмосферу першотвору, його дух, аудіо- та візуальні ефекти. Ця кінотранскрипція не намагається викликати на герць літературний текст, не намагається вийти з цього уявного двобою переможцем. Кіномистецтво має свою мову, свої засоби, непритаманні словесному мистецтву, щоб якісно візуалізувати твір іншої образної системи.

Фільмові Сергія Параджанова значною мірою вдалося подолати виклики, які постають перед авторами літературних екранізацій. І це, попри те, що «перекласти» на мову кіно повість Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» кіно було величезним випробуванням для творців фільму з огляду на особливість образної системи тексту першотвору, а також тонкого і складного, як щонайкраще мереживо, плетива його сюжетних ліній.

Сергій Марченко у статті «Феномен фільму «Тіні забутих предків» у контексті розгляду мови повісті й кінокартини» виділяє три пункти, на які варто звернути увагу при порівнянні повісті й кіно. Перший — синхронні моменти. Це ті сцени, які ідентично або в дуже схожий спосіб відтворені в екранізації.

³ Тарасенко В. В. Кіноверсія як наслідок "прочитання" літературного твору / В. В. Тарасенко // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. - 2014. - Вип. 11(1). - С. 64.

⁴ Там само.

Про яку сюжетну і смислову синхронізацію можемо говорити при порівнянні оригіналу (повісті «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського) і кінотранскрипції (однойменного фільму Сергія Параджанова)?

Назвемо лише деякі з численних синхронних моментів. Це, для приклад, перша стріча Іванка з Марічкою в дуже трагічну хвилину для їхніх родів, розлога сцена приготування сиру— будзу на полонині, куди Іван змушений був найнятися літувати через злидні в хаті (у фільмі ця сцена, щоправда, експлікована значно лаконічніше, аніж у Коцюбинського).

Синхронними моментами дослідники вважають і передачу розмову вітру і бескидів, полонини тощо. Ці персоніфіковані діалоги передаються легендою, яку розповідає один із персонажів. Варто зазначити, що мовлення героїв фільму не зовсім відповідає їхньому мовленні в тексті, воно більш адаптоване до літературного мовлення та діалекту. Проте, звучання гуцульської говірки можна час від часу почути на фоні — у молитвах, співанках та пліткуваннях. Параджанов не відтворив усі особливості гуцульського мовлення за твором, але виступав проти дублювання фільму російською мовою, бо вважав, що це зіпсує всю ідентичність та етнографічність Гуцульщини.

Після першого перегляду фільму, його вирішили доробити, додати структурованості, що вдалося завдяки поділу стрічки на окремі розділи і вписуванню цитат із повісті. Відповідний настрій і автентичності фільму великий вклад зробили реквізити — костюми, декорації, ікони, а гра акторів оцінюється як справжній шедевр.

Зокрема, варто окремо звернути окрему увагу на звичаї, які Параджанов зображає в кадрах своєї кінотранскрипції. Йому важливі найменші деталі: як люди стоять у церкві під час богослужіння, як вони цілують хрест, як запалюють свічки, які їхні танці й співи. Вони використовують різноманітні музичні інструменти, дудки, сопілки, фляори, трембіти. Майже в кожній сцені чути мелодії, зіграні на цих інструментах (про звукову палітру словесного тексту та її перекодування на мову кіномистецтва трохи далі).

Параджанов додає між кадрами час від часу текст із твору, наприклад: «...Але в Івановій пам'яті смерть батька жила не так довго, як зустріч з дівчинкою...» (00:11:33). Деякі фрази, вкладені в уста того чи того героя, задумка сценариста. Наприклад, «...Святий Юра пошле їй дітей — і Палагна ворожила...» (1:12:37) Також і у фільмі, і в творі детально розказують про роботу Івана на полонині, багато сцен ідентичні або відрізняються тільки незначними деталями. У фільмі роль Івана прекрасно виконує Іван Миколайчук.

У фільмі показано смерть Марічки (артистка Лариса Кадочникова), наче вона загинула, намагаючись дістати овечку зі скелі, а тоді впала в річку. В оригінальній історії її «схопила вода», коли була повінь: «Надаремне Іван поспішав з полонини: він не застав Марічки живою. За день перед сим, коли брела Черемош, взяла її вода. Несподівано заскочила повінь, люті габи збили Марічку з ніг, кинули потім на гоц і понесли поміж скелі в долину. Марічку несла ріка, а люди дивились, як крутять нею габи, чули крики й благання і не могли врятувати»⁵. На її пошуки зібралося багато людей, і знайшли її тіло на березі. У Михайла Коцюбинського Марічку ніхто не шукав.

Не було також описано в тексті повісті, як Іван з Марічкою дивляться на одну й ту саму зірку, упущена була історія зустрічі Івана й Палагни (акторка Тетяна Бестаєва), а режисер додає ці сцена у свій сюжет. Коцюбинський пише «Тіні забутих предків» як історію Івана, озвучує його думки та погляди, тільки наприкінці «голос» забирає також інший персонаж (озвучено думки Палагни про сусіда, мольфара Юру).

Шість років життя Івана після смерті Марічки однаково пропущені у тексті та у фільмі. Натомість у кінострічці ширше розгорнено життя Івана після повернення в село після довгої відсутності. Наприклад, в кінострічці набагато більше танців та гулянок, про які не було згадано в тексті Коцюбинського; Іван та Палагна підковують разом коня, тоді жінки готують Іванові купіль та

⁵ Коцюбинський М. Тіні забутих предків // Коцюбинський М. Зібрання творів: У 7-ми т., т.3: Повісті, оповідання (1908–1913). Київ 1974, с.203–204.

вимивають його. Це все супроводжується діалогами, натомість у творі можна дізнатися скоріше його думки й ставлення до тих чи інших подій.

Найбільш колоритною в фільмі вийшла сцена Іванового весілля. У кінострічці детально показано весь ритуал: як наречений іде по довгому рушнику, кланяється, йому зав'язують очі, і молодиці ведуть його до великої скрині. З іншого краю сиділа наречена зі зав'язаними очима, її садять біля нареченого і надягають на обох плуг, пізніше зникають із церкви, даючи їм час побути вдвох. Вся сцена і ритуал весілля були повністю задумкою режисера, проте присутність додаткових сцен завжди доповнює картину, що складається в голові читача.

Параджанов дає більше інформації про будні Івана та Палагни, показує Іванову байдужість до дружини та її очевидне захоплення ним на початку і розчарування наприкінці. Натомість у фільмі дуже урізана картина Святвечора, у повісті М. Коцюбинського маємо набагато більш деталізований опис. Однак і тут є цікаві моменти. Коли Іван та Палагна перераховують мертві душі, які запрошують за стіл, жінка затинається на фразі «водами потоплені», що дає зрозуміти, що їй відомо і про перше кохання Івана, і про те, що він його досі не забув. У повісті ж Палагна ніколи не давала зрозуміти це, бо ніколи не говорила й не згадувала про Марічку, і завжди дивувалася, куди пропадає її чоловік та чого він знову засмучений: «Але часами, несподівано зовсім, коли він зводив очі на зелені царинки, де спочивало в копицях сіно, або на глибокий задуманий ліс, звідти злітав до нього давно забутий голос [...] Тоді він кидав роботу і десь пропадав. Фудульна Палагна, що звикла шість день на тиждень робити і тільки в свято одпочивала, пишаючись красним лудінням, сердито дорікала за його примхи»⁶.

Юра-мольфар (актор Спартак Багашвілі) постає у фільмі більш негативним персонажем, ніж у повісті. Він чіпляється до Палагни, та й сам погляд у нього лихий. Наприклад, у першій розмові з Палагнуою його репліка сказана з якимось

⁶ Коцюбинський М. Тіні забутих предків, с.206.

тваринним інстинктом, а в повісті вона читається з ніжним любовним захопленням:

« — Чого вилупив баньки? Не видів?

Не спускаючи з неї очей, якими скував її всю, Юра блимнув зубами:

— Такої, як ви, Палагно, бігме, не видів.

Й закинув ногу через вориння.

Вона бачила добре, як плили до неї ті дві жаринки, що спопелили її волю, а все ж стояла, нездатна поворухнутись, чи то в солодкім, чи то в жахливім чеканні»⁷.

Загалом фільм наче розділений на частини, кожна з яких розповідає про різні періоди життя села і його жителів. Історія Юри має окремий розділ, у якому він та Палагна починають свої стосунки. У ньому гарно зображено боротьбу мольфара з бурею і силу Юриних чарів, хоч їхня історія й продовжується у наступних розділах.

Варто зазначити, що режисер підкреслює Іванове небажання боротися за Палагну. До прикладу, вони разом заходять у корчму, і Палагна одразу сідає ближче до мольфара, а Іван іде веселитися з іншими людьми. Пізніше зображено бійку між Юрою та Іваном, як у творі, яку почав його брат за Палагну.

Дуже гарно зображено момент зустрічі Івана з нявкою. Кольори додають відчуття, що Іван марить, іде за дівчиною, вона простягає до нього свої сині холодні руки, і тоді він починає кричати, що означає його смерть. Тут вона не боїться розвертатися до Івана спиною, навпаки крутиться, морочить йому голову, після цього на екрані простягається червоний колір, а також гілки дерев, повністю залиті кров'ю.

Остання композиція кадрів у кінострічці — це похорон Івана та підготовка до нього. У повісті Михайло Коцюбинський не описує цього, тільки сам бенкет по звучанні трембіт. Параджанов же показує глядачам, як недбало омивають тіло

⁷ Коцюбинський М. Тіні забутих предків, с.210.

мерця, як Палагна вчиться голосити за Іваном («Помер наш Іванчик, помер. На кого ти мене залишив?» (1:30:31)), як на нього кидають монети і як проводять ритуальний танець під супровід гуцульських музичних інструментів. Ніхто й сльози не проливає за мерцем. Після голосіння й ритуального танцю люди починають виходити на двір та веселитися, вже чути веселі крики та сміх, видно ігри, а про тіло вже всі забули. Воно лежить на лаві непорушно, а навколо нього відбуваються різні динамічні дії. Наприклад, хтось активно грає на якомусь інструменті, сидячи біля тіла, потім хтось трясє лаву, на якій лежить Іван, тощо. Режисер ніби наголошує на цьому контрасті.

Взагалі фільм дуже відрізняється від писаної повісті саме способом зображення тих чи інших сцен. У ньому набагато менше кольорів та жвавості, сум і туга є наскрізною лінією. Часто в кадрі зима або голі поля, наприкінці видно спалені чи зрубані дерева замість пишного лісу, все навколо сіре чи коричневе, нема грайливості, яка присутня в повісті. У тексті змальовуються всі пори року і різні частини дня, різна погода тощо. Настрій тексту мінливий та часто зображається на контрастах. Звичайно, кінець повісті також наповнений сумними та німими сценами, автор найчастіше сам переповідає сюжет, проте за рахунок того, що читачі чують Іванові думки та почуття, рядки повісті стають ближчими до них, адже вони не є простими спостерігачами картини, як у випадку з фільмом. Найяскравішими були кадри дитинства Івана та Марічки, їхні ігри та краєвиди полонин і лісу на фоні, потім більшість сцен були зимовими, відповідно сірими та безбарвними. Коли в кадрі була весна чи літо, кольори все одно залишалися пригніченими, щоб відобразити настрій сюжету.

Загалом Параджанов збагачує фільм візуальними образами і додає багато відсутніх у повісті елементів. Наприклад, смерть Марічки супроводжується не єдиною фразою «схопила її вода», а образами скелястих гір, овець, Марічка показує свою готовність іти за однією вівцею, щоб урятувати її, вона не боїться і ризикує. Режисер додає колоритності її образу. По суті, з повісті не знаємо, як саме помирає дівчина, тому Параджанову ніби «довелося» домислити сюжет для його логічного зображення. Перед смертю Марічка дивиться на зірку, яка

блимає, — символ їхнього кохання з Іваном, і кличе його по імені. Якби вона не задивилася на зірку, то побачила б, куди ступає, і не зірвалася б зі скелі.

Одним із найцікавіших моментів кінотранскрипції Сергія Параджанова я вважаю той, коли режисер показує вагітність Марічки. Насправді, цей факт мало хто помічає, проте ми маємо дві події, які вказують саме на це. Під час танцю Марічки й Івана на святкуванні дівчина мліє, а Іван виносить її на руках. Трохи пізніше, коли закохані прощаються, й Іван іде на полонину, Марічка прямує дорогою, тримаючись за живіт. На шляху їй трапляється ворожка, яка підходить до дівчини запропонувати поїсти і, як з'ясувалося, перевірити, «що в неї там киває». Вона чіпляється за її живіт і різко й гучно сміється, чим дуже лякає Марічку. Ворожка називає її «пишною», що дає зрозуміти, що ворожка наперед побачила її вагітність. Звісно, у повісті цього не було включено у сюжет, ця сцена — повністю вигадка режисера, яка робить всю історію ще драматичнішою.

Цікаво те, що в початковому сценарії, за словами О.Брюховецької⁸, сценаристи хотіли дописати невеликий сюжет про те, як Іван дізнається про вагітність Марічки і веде її до Мольфара, — він мав з'явитися набагато раніше, ніж у кінцевому варіанті, — аби той зробив їй аборт своїми магічними чарами. Проте пізніше від цієї думки відмовилися, адже це, на думку художньої ради, суперечило традиційним моральним поглядам.

Відьма-ворожка з'являється у фільмі і в другій частині. Вона запитує Палагну «Де ваші діти?», роблячи невелику відсилку до сцени з Марічкою. До слова, вона є єдиним персонажем із живих, які фігурують в обох частинах фільму (звичайно, крім самого Івана).

Коцюбинський майстерно описує життя гуцула, звертаючи увагу тільки на найбільш важливі його моменти. Він пропускає розлогі описи посередніх подій,

⁸ Брюховецька О. Дві жінки: сексуальність у фільмі «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова // [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6908/Briukhovetska_Dvi_zhinky.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

але розписує всі істотні події — по кілька фактів із дитинства, молодості та дорослого життя, як жилося гуцулам у подружньому житті тощо. Часами Коцюбинський дає докладний опис ритуалів похорону чи приготування до святої вечері, а часами скорочує текст до кількох слів: «То байка, що Іван був дев'ятнадцятий в батька, а Анничка двадцята. Їхня родина була невелика: старині двоє та п'ятеро дітей. Решта п'ятнадцять спочило на цвинтарі біля церкві»⁹. Він не описує злиднів і тяжкого життя, читачі розуміють це самі¹⁰.

Автор упродовж всієї повісті зображає різні світи: реальний та казковий, причому міфічний світ — це не тільки вірування жителів, оскільки в третій частині Іван особисто з ними «зустрічається». Нехай це можна назвати грою його уяви та маренням, але автор вимальовує міфологічні персонажі як реальні створіння, цим ще більше додаючи відчуття магії в повісті. Михайло Коцюбинський часто використовує епітети, звукові образи, кольори, аналогії, асоціації, паралелізми. Велика частина повісті містить детальні описи ритуалів або їхніх частин. Автор часто згадує про них у своїх творах і наголошує на їхній наявності, або ж навпаки, — відсутності. Тетяна Сапіяна стверджує, що у М.Коцюбинського в «Тінях забутих предків» звучать мотиви бенкетів та оргій (у тексті автор «роздягає» Юру та Палагну)¹¹. Також письменник часто співвідносить такі аспекти, як оргії, їжа та смерть. Це описано у фінальній частині на похороні Івана. Тетяна Сапіяна називає це «наочним виявом «впускання Хаосу» в космізований світ», адже бачимо ігри як комунікацію з еротичною підосною, повно їжі та мерця на столі. На її думку, ця сцена оздоблює сюжет і формує міфопоетичний зміст твору, оскільки сильне емоційне забарвлення повісті контрастує з попереднім доволі сухим викладом подій, а масштаб веселості й насиченості забави має чіткий контраст зі спокійним тихим місцем, де лежить Іванове тіло.

⁹ Коцюбинський М. Тіні забутих предків, с.182.

¹⁰ Денисюк І. На верховині слова (Про майстерність повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків») // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. Львів: [У надзаг.: Львівський націоналістичний університет імені Івана Франка], 2005, т.1: Літературознавчі дослідження, кн.2, с.83.

¹¹ Сапіяна Т. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського. Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2000, с.21.

Сергій Марченко вважає текст Михайла Коцюбинського дуже метафоричним і насиченим недомовками й натяками, які важко перенести на екран¹². Він звертає, зокрема, окрему увагу на тему нещастя. Смерть батька Івана барвисто описана в повісті — «похитнувся, як підтята смерека», а в кінострічці режисер максимально шокує глядачів, бризкаючи червоною фарбою в об'єктив. Глядачі розуміють, що той помирає. Пізніше смерть Івана наприкінці створює аналогію з палаючими пеньками серед лісу, схоже, так режисер хотів показати, як догорає його життя. Екран знову заливає червоний колір, і герой помирає.

Окремий пункт — кінематографічні знахідки. Часто в повісті читаємо речення про якусь подію, а в фільмі розгортається цілий окремий сюжет. До прикладу, інформація про смерть Олекси на початку твору подана лише кількома словами — «трембітала трембіта», а у фільмі ця сцена задає початковий настрій цілої кінострічки.

1.2. Кольорова і звукова палітра.

Відтворити неймовірну кольорову і звукову палітру повісті Михайла мовою кіно надзвичайно складно. «А стежка вела все далі, кудись у ломи, де гнили одна на одній голі колючі смереки, без кори й хвої, як кістяки. Пусто і дико було на тих лісових кладовищах, забутих богом й людьми, де лиш готури гутіли та вились гадюки. Тут була тиша, великий спокій природи, строгість і сум»¹³; «Орел здіймався з кам'яних шпиць, благословляючи їх широким розмахом крил, чулось холодне полонинське дихання, і розросталось небо»¹⁴; «Далекі гори одкривали один за одним свої верхи, вигинали хребти, вставали, як хвилі в синьому морі. Здавалось, морські буруни застигли саме в ту мить, коли буря підняла їх з дна, щоб кинуть на землю та заллять світ. Вже синіми хмарами підпирали крайнебо буковинські верхи, оповились блакиттю близькі

¹² Марченко С. Феномен фільму «Тіні забутих предків» у контексті розгляду мови повісті й кінокартини. Екранні мистецтва, с.128.

¹³ Михайло Коцюбинський. Тіні забутих предків, с.190.

¹⁴ Там само, с.190.

Синиці, Дземброня і Біла Кобила, курився Ігрець, колола небо гострим шпилем Говерля, і Чорногора важким своїм тілом давила землю»¹⁵.

Другим пунктом виступають краєвиди. Їх важко було зобразити ідентичними до описів, тому режисер намагався показати лише схожі кадри. Мова Коцюбинського надто складна для відтворення:

Художній текст насичений колоритними образами та емоційно забарвлений. Лариса Волошук вважає, що варто звернути увагу на звукову призму повісті¹⁶. Лейтмотивом тексту дослідниця називає звук трембіти і вогонь ватри, що поєднував лісові фантазії і реальне гуцульське життя, а сам текст ділить на чотири частини симфонічної форми: сонатне Allegro; Andante; Менует; Фінал. За словами Л.Волошук, перша частина схожа на чарівну казку, бо все сповнене позитивних описів природи і чудес, магії та звичаїв, хоч гармонія час від часу замінюється переживаннями та неспокоєм, а пізніше мова йде про ворожнечу між родинами. Автор вводить читачів у життя героїв, показує смерть у супроводі звуків трембіти, згадує про бісів та горе, але й розповідає передісторію зустрічі головних героїв: їхнє знайомство та малі роки. Ця частина сповнена символів і пророцтв, які одразу зауважити та зрозуміти важко, але з часом вони трапляються все частіше, до прикладу, чорний та червоний кольори, звуки трембіти тощо.

Звук трембіти є лейтмотивом твору і завжди присутній на фоні. В тексті читачі його не чують, але відчують через те, як автор подає його. Він часто згадує про коломийки та співанки, тож у фільмі вони присутні від початку і до кінця. На фоні звучать гуцульські інструменти, і вся музика до кінострічки грається на них. Також чути співанки людей, а в кадрі часто трапляються самі музиканти.

Звук трембіти постав як символ єднання між Марічкою й Іваном, символ єдності, але одночасно символізує смерть, адже лунає на похоронах —

¹⁵ Там само.

¹⁶ Волошук Л. Система інтермедіальних відносин у повісті «Тіні забутих предків» М.М.Коцюбинського // [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/view/118657>.

«трембітала трембіта». У фільмі вона контрастує з іншими гармонійними мелодіями, ніби вертаючи глядачів у реальне життя, — вона перериває ніжні звуки флюяри та сопілки і на фоні співанок звучить грубо.

Автор також описує звуки природи – полонини, лісів, Черемошу. Часто згадує шелест дерев, звуки худоби, лісних звірів. Додає танці з Чугайстром і мелодії щезника. «Де мої кози» згадувалася і на початку і вкінці твору – наскрізна мелодія. У кожному розділі змінюється тембр і звучання слів, ніби на них впливає сюжет і настрій.

Режисер сповнив фільм звуками, чого не було у повісті. На фоні фільму завжди лунала якась музика, відтворена гуцульськими музичними інструментами, часто було видно людей на задньому фоні, що грали на них. У тексті ж часто зустрічається те, що хтось, в основному Іван, чує кольори. Автор пише «Зелені гори, убравшись у білі гуглі, прислухались чуйно, як дзвеніло на небі золото зір...»¹⁷. У фільмі це показати неможливо, саме тому кінострічка й сама повість так гарно складаються в одну цілісну картину й доповнюють одне одного.

Цікаво, що Коцюбинський використовує певні кольори, щоб передати настрої. До прикладу, зелений колір у нього асоціюється зі злом і динамічністю: «Розсипалось сонце пилом квіток, легким ходом ідуть по царинках нявки, а під ногами у них зеленіє перша трава. Зеленим духом дихнули смереки, зеленим сміхом засміялися трави, на всьому світі тільки дві барви: в зеленій — земля, в блакитній — небо... А долем Черемош мчить, жене зелену кров гір, неспокійну й шумливу...»¹⁸. «... в долині кучерявий Черемош сердито поблискував сивиною та світив попід скелі недобрим зеленим вогнем...»¹⁹.

У нього часто присутні образи води і вогню, і вони теж найчастіше вживаються саме із такими епітетами. «Зелений вогонь» показує запальність та

¹⁷ Михайло Коцюбинський. Тіні забутих предків, с.207.

¹⁸ Там само, с.186.

¹⁹ Там само, с.189.

завзятість або ж злість і ворожнечу, а вода Черемошу взагалі стала ключовим образом повісті.

Цікаво те, що фільм Параджанова починається із зимових кадрів, коли Іван вже був старший, натомість у творі ми можемо почути його історію, дізнатися про його родину та що сталося з його братами й сестрами. Матір ставиться до нього з більшою любов'ю, ніж у творі, захищає його від «щезника», якого зобразили божевільним чоловіком, а не духом, споряджає в дорогу на полонині і плаче за ним. Коли вона перераховує імена своїх дітей, стає зрозуміло, що їх всього шість, а не двадцять.

Коцюбинський надає перевагу літнім пейзажам і часто описує їхню красу, зелень та свіжість. Часто наголошує на синіх та зелених кольорах краєвидів, описує велич гір та природу, тварини (як худоба, так і лісові жителі) для нього дуже важливі. Параджанов, навпаки, більше зосереджується на людях, показує глядачам їхні емоції, одяг, ставлення одне до одного. Тварини ж відходять на задній план.

Режисер сповнив фільм звуками, чого не було у повісті. На фоні фільму завжди лунала якась музика, відтворена гуцульськими музичними інструментами, часто було видно людей на задньому фоні, що грали на них. У тексті ж часто зустрічається те, що хтось, в основному Іван, чує кольори. Автор пише «Зелені гори, убравшись у білі гуглі, прислухались чуйно, як дзвеніло на небі золото зір...»²⁰. У фільмі це показати неможливо, саме тому кінострічка й сама повість так гарно складаються в одну цілісну картину й доповнюють одне одного.

Цікаво, що Коцюбинський використовує певні кольори, щоб передати настрої. До прикладу, зелений колір у нього асоціюється зі злом і динамічністю: «Розсипалось сонце пилом квіток, легким ходом ідуть по царинках нявки, а під ногами у них зеленіє перша трава. Зеленим духом дихнули смереки, зеленим сміхом засміялися трави, на всьому світі тільки дві барви: в зеленій — земля, в

²⁰ Михайло Коцюбинський. Тіні забутих предків, с.207.

блакитній — небо... А долом Черемош мчить, жене зелену кров гір, неспокійну й шумливу...»²¹. «... в долині кучерявий Черемош сердито поблискував сивиною та світив попід скелі недобрим зеленим вогнем...»²².

У нього часто присутні образи води і вогню, і вони теж найчастіше вживаються саме із такими епітетами. «Зелений вогонь» показує запальність та завзятість або ж злість і ворожнечу, а вода Черемошу взагалі стала ключовим образом повісті.

Також не можна оминати увагою той факт, що у фільмі жодного разу не було показано міфічних істот. Щезником виявився божевільний чоловік, а чугайстра взагалі не було. Режисер залишив тільки мольфара чарівником та нявку, проте вона вже була в образі Марічки і нічим не нагадувала лісову міфічну істоту. Навіть описана у творі дірка в спині, крізь яку видно всі нутрощі, не була відображена. Всі міфічні істоти надають повісті її особливості, загадковості та надзвичайності. Вони роблять твір більше схожим на казку, додають настроя і допомагають перетворити повість на справді чарівну історію кохання. У фільмі цього немає, тому похмурі кадри і люди, які дуже часто божевільно сміються в камеру, скоріше наголошують, що це історія про трагедію та нещасне Іванове життя, а також показують, яке воно пастельне без щирого кохання й веселості.

І в повісті, і в кіно багато уваги приділяється порам року. Як я вже згадувала раніше, Параджанов вирішив додати у фільм драматичності і хоррору, постійно зображаючи холод, темряву і страх, а також різних божевільних людей, на відміну від казкової повісті, де, хоч і присутній драматичний момент смерті й містика постійного ворожіння тощо, але вся інформація ніби передається читачам плавніше. Автор не шокує нас різким сміхом ворожки чи гучними блискавками в грозу, і це не через складність передати такі моменти текстово, а тому що сама повість здається спокійнішою і добрішою.

²¹ Там само, с.186.

²² Там само, с.189.

Цікаво те, що власне весна, яка завжди була символом відлиги й відродження, створює в цьому сюжеті такий самий образ. Тільки навесні Іван з Марічкою щасливі, тоді вони закохуються, граються, саме весною описані позитивні моменти їхніх життєвих етапів — дорослішання, похід у найми тощо. Найщасливіші моменти життя героїв супроводжуються яскравими описами пробудження природи. Весною також відбулася боротьба Мольфара із хмарами за гарну погоду — етап переміни.

«Хмари все прибувають. Вони вже закрили півнеба, гасне далекий Бескид, і чорніє, і похмурніє в тінях, немов удівець, а полонина ще молодіє... На сірому небі показалось блакитне озерце. Остра полонинська трава сильніше запахла. Озерце в небі виступає з берегів і вже широко розлило води. Заголубили знову верхи, а всі долини налились золотом сонця»²³.

Коли Іван працює на полонині, приходять літо, подій відбувається небагато, цим автор показує, як довго насправді тягнеться час і помалу завертає до осені: «Стекла маржинка назад в долини, розібрана хазяями, одтрембітали своє трембіти, лежать здоптані трави, а вітер осінній заводить над ними, як над мерцем»²⁴. Осінь — сумна пора у Коцюбинського, бо саме тоді помирає Марічка, а Іван щезає на довгих шість років.

Зимою закінчується фільм, коли Іван помирає. У повісті це, ймовірно, відбулося весною або влітку, але режисер вирішує показати кінець Іванового життя саме так. Раніше я згадувала про те, що зима у фільмі зображена найчастіше, і це пора, коли вся природа (що є головною в житті гуцулів) мертва, навколо немає нічого зеленого та живого, а події зображені сумними. В цей час також додано трохи містичності, адже читаємо про Святвечір і те, як Іван спілкується з духами. Звісно, зима — це завжди кінець, проте після Іванової смерті ми бачимо святкування — продовження життя, і розуміємо, що після зими завжди настає весна. «У петрівку упали зими — і то такі тяжкі, що три дні не

²³ Коцюбинський М. Тіні забутих предків, с.193–194.

²⁴ Там само, с.203.

сходив сніг. Тоді розчахнулось багато овечок...»²⁵. «Зелені гори, убравшись у білі гуглі, прислухались чуйно, як дзвеніло на небі золото зір, мороз блискав срібним мечем, потинаючи згуки в повітрі, а Іван простягав руку у сню скуту зимою безлюдність...»²⁶.

Друга частина повісті складається з трьох епізодів, у яких автор на позір відсторонено описує спроби Івана жити після смерті Марічки. Події в повісті більше не йдуть лінійно, а виступають, радше, як констатація фактів. Цікаво також те, що Коцюбинський жодного разу не говорить про почуття Івана до Палагни, тільки пояснює, що господарю потрібно було мати господиню, тому вони й одружилися. Проте автор доволі часто використовує епітети, зокрема згадує про червоний колір, який означає заможність, силу і гарячу кров: «була червона від метушні», «верталася пізно, червона, розтріпана...»²⁷. Гама кольорів у цій частині замінює звукове забарвлення першої, адже більше не згадується про трембіту та флюяру. Персонажі описуються дуже контрастно — щастя і життєрадісність Палагни і вічний сум Івана.

Третя частина знову сповнена звуків, адже Іван марить Марічкою, танцює з Чугайстром і бачить чудесних лісових істот, тут згадується ватра як символ повісті і поєднання з реальністю. Ця частина найбільш казкова та міфічна, емоційно забарвлена, і виступає на чіткому контрасті з фіналом повісті — четвертою частиною, у якій Іван загинув, а село зібралося на його похорон. Звісно, традиції похорону і вірування гуцулів про смерть дуже відрізняються від християнських, тому людям було радісно, що Іван пішов із цього важкого життя і нарешті щасливий (у їхньому розумінні). Протягом всього часу лунали трембіти, регіт і розмови — звуковий фон, а люди веселилися, танцювали, цілувалися, все це сповнено яскравих кольорів і барв. І знову Коцюбинський використовує контрасти — образ мертвого тіла, що лежить на столі, і сумна мелодія трембіти, яка мов плаче за мертвим, виступають на противагу радісній

²⁵ Там само, с.199.

²⁶ Там само, с.207.

²⁷ Коцюбинський М. Тіні забутих предків, с.207, 214.

юрбі та веселим забавам. Символіка ігрищ тут: продовження життя після смерті, чітка межа між смертю і життям

У повісті маємо безліч відтінків червоного кольору. Сергій Параджанов також звертається до них з метою передати глядачам настрій. Він використовується як нагнітання, у сценах трагедій і лиха, у передвісті біди. Режисер часто заливає екран червоною фарбою, імітуючи кров, наприклад, у сцені смерті батька Івана або коли він сам помирає. Цікаво, що Іван у повісті впав зі скелі і був ще ледь живий, коли його знайшли, але Параджанов додає трагізму цій ідеї. Він не показує самої смерті героя, а заливає екран кров'ю, з чого глядачі розуміють, що сталося.

«Параджанов використовував колір для передачі драматичного складових,» - так стверджує куратор однієї з виставок «Тіней забутих предків»²⁸. Він вважає, що автор так передавав внутрішні переживання героїв, і режисер перейняв цей спосіб у автора. Кінокритик доповнює, що кожна сцена фільму – самоцінна, тож якби глядачі дивилися тільки окремі сцени, вони б теж усе зрозуміли. До прикладу, у сцені шлюбу не промовляється ні слова, але глядачі все одно розуміють хід подій.

Червоний колір тут домінує, адже присутній і в сценах лиха, і в життєрадісних – сцена весілля, наприклад. Багацько червоного відтінку й тоді, коли автори прагнуть донести ідею кохання та пристрасті до глядачів та читачів. На противагу йому стоять білі та чорні тони²⁹, де білі – ідея світлої чистої любові, наприклад, у мереживних стрічках нареченої, а чорні – ідея суму і трагедії, він несе смерть, у якій немає життя, на відміну від червоної колоритності.

Власне білий колір у повісті – єдиний, що не несе передвістя біди. Напередодні прочитання могло б здатися, що таку ж роль відіграє зелений

²⁸ <http://www.okraina.com.ua/blog/prikarpate/tini-zabutih-predkiv-u-cherwonih-tonah>

²⁹ Герц М. Символічне зображення життя і смерті у фільмах Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» і «Колір гранату» // [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/SUCH_PROBL_HUD_OSVITY_10.pdf.

колір – життя, весни і починань, – проте автор подає його інакше. І тільки білий – відтінок ніжності й чуйності³⁰.

Самого Івана в дитинстві зображають «маленьким і білим» і порівнюють з кульбабкою, а на противагу йому стоїть «темний ліс». Добро, представлене у білих тонах, контрастує з темним злом – «чорний привид гори», з якої Іван упав, але «білі ярки», якими гуляв у дитинстві, «синьо-білясті хмари», на які дивився. Власне білого більше на початку твору, де панує весна і любов між Марічкою та Іваном, чорний же несе смерть, тож його спостерігаємо ближче до кінця. Його часто поєднують із червоним, що зазвичай сприймається як дисонанс, проте тут вони несуть передбачення та пророцтва майбутнього.

Життя Івана на полонині також сповнене «білизни», адже там він згадує Марічку і її коломийки. Фінал цієї частини контрастує з чорними кольорами, коли йшлося про смерть дівчини. Самого Івана також називають «зчорнілим», коли той повертається після шести років відсутності. Так кожен персонаж має свій власний колір – Марічку з Іваном завжди подають у білих тонах, Палагна завжди червона, а Юра мольфар – чорний, у ньому немає добра.

Параджанов намагається відтворити таку колористику і йому вдається наповнити свій фільм ідеями Коцюбинського. Він доповнює його картину візуальними ефектами, що ще більше створюють настрій у глядачів. Михайло Коцюбинський наповнив свою повість колоритними образами, кожен з яких має свою особливість. Створюючи персонажів, він прагнув відобразити первісне світосприйняття, дати читачам змогу поринути в казку дитинства. Автор хотів назвати повість так, щоб назва гармоніювала з ідеєю. У своїх нотатках він зберіг інші варіанти назви: «Тіні минулого», «Подих віків», «Дар предків забутих», «Сила забутих предків», «Спадок віків» тощо. Іван Денисюк у своїй статті стверджує, що Коцюбинський присвятив своїм персонажам надзвичайно

³⁰ Волошук Л. Система інтермедіальних відносин у повісті «Тіні забутих предків» М.М.Коцюбинського // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/view/118657>.

важливе завдання, адже через їхні уста він роздумує над життям, його сенсом і плинністю³¹.

Одночасно письменник прославляє природу, величність гір, різнобарв'я і різноманітність форм природи. В центрі всього він ставить гуцула, якому притаманні такі погляди на життя й природу. Кожен персонаж виявляє свій характер у певних сценах, які найкраще описують його: мольфар приборкує хмари, Палагна ворожить, Іван співає й танцює з духами, а Марічка віддає кривднику цукерку.

Взагалі повість — це хвала життю, постійна радість. Її герої протягом всієї повісті шукають відповіді на ці питання, і як приклад, Іван, коли помирає, роздумує так: «По обличчю мерця все розростались плями, наче затаєні думки його ворушили, безперестанку міняючи вираз. В піднятому кутику вуст немов застрягло гірке міркування: що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт...»³². Після смерті гуцула існує традиція веселитися, всі забувають про тіло мерця, щоб показати перемогу життя над смертю: «Тугий скруцак з рушника, мокрий і замашний, гатив з лускотом в спини направо й наліво. Від нього тікали, серед реготу й крику, перекидаючи стрічних, збиваючи пил і псуючи повітря. Поміст двигтів у хаті під вагою молодих ніг, і скакало на лаві тіло, трясучи жовтим обличчям, на якому усе ще грала загадкова усмішка смерті»³³.

Марічка, як і її коханий, були дуже витонченими душами, попри їхнє гуцульське походження. Вони обоє любили і цінували природу і самі були митцями. Марічка вміло підбирала слова під певні мелодії, тож з її уст народилося безліч співанок, про які вона сама казала, що розлетяться вони полониною. Іван же з народження був ніби породженням дикої лісової природи і бачив те, чого інші не могли побачити: «Дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і не відоме нікому або без причини кричить»³⁴, «Іва!.. Мо-ой! — гукали на Івана од хати, але він того не слухав, збирав малини, пукав з листочків, робив

³¹ Денисюк І. На верховині слова (Про майстерність повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків»), с.82.

³² Коцюбинський М. Тіні забутих предків, с.226.

³³ Там само, с.227.

³⁴ Там само, с.178.

свистілку або пищав у травинку, намагаючись вдати голоси птахів та всі ті згуки, що чув у лісі. Ледве помітний в лісовім зелі, збирав квітки і косичив ними свою кресаню (бріль), а утомившись, лягав десь під сіном, що сохло на островах, і співали йому до сну та й будили його своїм дзвоном гірські потоки»³⁵.

Він завжди сприймав світ через лісові мелодії та шум Черемошу, бачив духів і навіть говорив із ними. Після зустрічі зі щезником усе життя пам'ятав і співав його пісню: «Є мої кози!.. Є мої кози!..»³⁶, часто навіть у шелестінні листя та у власній крові йому вчувався якийсь мотив. Після того, як Іван почав жити з Палагнуою, все частіше відчувалося його прагнення бути з невинною та чистою душею, як була в Марічки, тому він часто зникав, щоб побути на самоті.

Коцюбинський рідко описував героїв за їхнім зовнішнім виглядом, частіше давав змогу читачам самим уявити, як вони виглядають за короткими описами їхніх характерів. Він часто описував їхні очі, які багато чого можуть розповісти про людину. От наприклад, в Івана в очах завжди виднілися роздуми, а в Мольфара енергія і сила волі. Цікаво те, що в тексті ніде немає опису очей Палагни. Мабуть, автор не вважав за потрібне показувати читачам її внутрішній світ, але часто описував її «рожеве» тіло, «червоні» щоки тощо³⁷. Автор називав її «фудульна Палагна» — «фудульна» це діалектне гуцульське слово, яке має кілька значень, і кожне з них дуже точно описує Палагну — вона і горда, і дебела, і пихата, наприклад: «Але Палагна була фудульна, її силком не візьмеш...»³⁸.

Інші персонажі в повісті зображені не так яскраво. Про багатьох ми читаємо лише кілька фактів, більшість описана дуже загально, наприклад: «Їхня родина була невелика... Всі вони були богомільні, любили ходити до церкви, і особливо на храм»³⁹, а звідси бачимо запальний характер його побратима, який заступився за Івана через Палагну: «Якби не Семен, його побратим, що

³⁵ Там само, с.179.

³⁶ Там само, с. 181.

³⁷ Денисюк І. Денисюк І. На верховині слова (Про майстерність повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків»), с.

³⁸ Коцюбинський М. Тіні забутих предків, с.211.

³⁹ Там само, с. 182.

заступивсь за Івана, може б, нічого не було»⁴⁰. Найбільше опису зустрічаємо, звісно ж, Іванової матері, яка на характер не була дуже доброю жінкою, а справжньою гуцулкою, як пізніше Палагна. Курила люльку, вірила у ворожіння, завжди заклопотана. У режисерській версії вона була інакша — ніжніша до свого сина, добріша в розмові до чоловіка.

⁴⁰ Там само, с. 215.

РОЗДІЛ II.

«Ромео і Джульєтта»: кінотранскрипція Карла Карлей

2.1. Персоносфера: драма і фільм

Найбільш відомою екранізацією «Ромео і Джульєтти» Вільяма Шекспіра став фільм режисера Франко Дзефіреллі 1968 року. Його вважають найдостовірнішим переданням трагедії Шекспіра, класичною екранізацією. Цей фільм, на думку критиків, назагал став найкращою постановкою п'єси в кіно. У кінострічці захоплює все — і чудово підібрана музика, і неймовірна гра акторів, локації і костюми.

Інша екранізація, на яку варто звернути увагу, це стрічка База Лурманна 1996 року. У головних ролях Леонардо Ді Капріо та Клер Дейнс. Дія відбувається на побережжі півдня США. Антураж п'єси Шекспіра і водночас дещо модернізоване трактування сюжету — таке поєднання припало до вподоби і глядачам, і професійним критикам. Фільм номінували на премію «Оскар» за краще художнє оформлення і декорації.

Найновіша екранізація «Ромео і Джульєтти» — кінофільм 2013-го року, який, власне, і є об'єктом дослідження в нашій бакалаврській роботі. Його творці, режисер Карло Карлей і сценарист Джуліан Феллоуз, поставили перед собою дуже амбітне завдання: обіцяли глядачам створити шедевр, максимально наближений до оригіналу і перевершити всі попередні спроби. Ця кіноверсія викликала дуже полярні оцінки в критиків: від беззастережної похвали до такого ж несприйняття. Кінокритики оцінили бажання творців фільму максимально наблизитися до оригіналу й не орієнтуватися на попередні версії. Однак, з іншого боку, така «втеча» від попередніх екранізацій водночас зумовила певною мірою і «втечу» від самого Шекспіра, від оригіналу п'єси, адже в раніших кіноінтерпретаціях було чимало відповідного першоджерелу. Тож намагаючись не повторювати інших режисерів, творці нової екранізації тим самим у дечому не повторювали і Шекспіра. Сценарист Джуліан Феллоуз також всіляко намагався не повторювати «родзинки» Лурманна, Дзефіреллі та інших

режисерів, а створити щось зовсім нове, і почасти це йому вдалося, але водночас саме ці нове не було суголосне з літературним текстом.

Цільовою аудиторією фільму 2013 р. була молодь, аудиторія XXI-го покоління. На думку режисера, попереднім версіям бракувало романтики, притаманній Шекспірові, тому він намагався уникнути в стрічці зайвої еротики та пристрасті, і показати лише невинну підліткову любов. Критики оцінили таке бачення режисера доволі позитивно, але і тут були свої підводні течії: брак пристрасті відчувався не лише в еротичному плані, а й в емоційному. У грі акторів часто не було сильних емоцій: розпачу, радості, сліз тощо, тому фільм вийшов дуже ніжним, але стриманим. Така стриманість не свідчила про брак майстерності акторів (після прем'єри Гейлі Стайнфільд, виконавицю ролі Джульєтти, номінували на «Оскар», не вперше грав таку роль Дуглас Бут), а одним із виявів концепції фільму режисера, його побажанням.

У фільмі також чимало відступів від оригіналу. Ледь чи не третина тексту Шекспіра замінена чи відредагована, багато сцен було вирізано, деякі «допридумані» (як ось історія про те, чому посланець брата Лоренцо не передав листа Ромео), тому подекуди складалося враження, що це не завершений, продуманий сценарій, а робоча версія. Чи була виправдано таке «переписування» деяких сюжетних ліній — трохи згодом, а зараз звернемо увагу на інші відмінності від тексту Шекспіра.

У фільмі сценарист скорочує другорядні сцени, діалоги та персонажів. Варто згадати, наприклад, сцену, коли Меркуціо проголошує свій монолог про королеву Меб. У фільмі йому не приділяють достатньо уваги, хоч у Шекспіра він займає доволі важливе місце. Також в оригіналі дуже часто наголошувалось на передчутті лиха — і персонажі, і хор налаштовували публіку на трагічний кінець, що створювало особливий настрій, але в Карлея цих передбачень було недостатньо, і самі вони виглядали неважливими, без акценту.

Починається фільм із турніру, в якому сходяться в поєдинку Тібальт і Меркуціо. У цьому поєдинку виграє Меркуціо. А в Шекспіра бійку починають двоє слуг, і жодної події для примирення ворогуючих родин не існувало.

У фільмі також детальніше зображена також сцена вінчання: маємо обряд, після цього слідує поїздка на конях до озера одразу, де закохані проводять деякий час разом. В оригіналі шлюб пари закінчується на тому, що брат Лоренцо кличе їх провести святий обряд. В наступній дії читачі вже бачать бій Меркуціо й Тібальта.

Натомість, у фільмі применшена роль деяких персонажів. Як уже згадувалося, Бенволіо й Балтазара «з'єднано» в одну особу, також майже не видно батьків Ромео. Вирізана сцена, в якій синьйори хвилюються про те, що тривожить душу Ромео, коли той сумував за Розаліною. Безперечно, ця сцена грає важливу роль, адже показує їхні родинні стосунки і близькість батьків із сином. Карлей, натомість, у кінострічці майже не показує батьків Ромео. Применшує він і роль Ескала, князя Веронського, роблячи з нього зовсім непомітного персонажа. Не зазначено також його родинного зв'язку з Меркуціо. Батьки Джульєтти також нечасто з'являються в кадрі, їхні стосунки доволі холодні, як і хотів показати Шекспір.

Деякі інші сцени у фільмі видозмінено, порівняно з оригіналом. Наприклад, у фільмі Ромео не страждає, тиняючись у гаю сикоморів, а різьбить бюст Розаліни. Дехто з рецензентів оцінив такий варіант сцени як дуже вдалу відмінність від попередніх версій фільму, інші засудили таке рішення режисера і назвали його неправдоподібним і нехарактерним ні для будь-якого юнака, ні для самого Ромео. Карлей багаторазово наголошував на тому, що хоче наблизити свій фільм до сучасної молоді, то ця сцена, навпаки, дуже віддалена від розуміння сучасної молоді.

Якщо порівнювати екранізацію 2013-го року з попередніми, складається враження, що вона наповнена романтичними й ніжними почуттями, але їй, як уже зауважувалось, не вистачає пристрасті між героями. Не найкраще були

підібрані актори, на думку критиків, адже Олівія Хассі та Леонард в екранізації 1968-го року набагато правдоподібніше влилися в ролі своїх персонажів. Їхні почуття здавалися щирими та по-дитячому свіжими, ніби вони тільки «вчаться» кохати, а в Гейлі Стайнфільд і Дугласа Бута відчувалася певна досвідченість поглядах, ніби їхні стосунки не були першими та невинними.

При смерті героїв, їхні родичі не проливають зайвих сліз, а відчувають тільки злість, роздратування та бажання помсти. Ці емоції супроводжують весь фільм. В основному вони зосереджуються на образі Тібальта, який ходить в темному одязі в оточенні своїх слуг і думає тільки про бої. Він не схожий на того, за ким би плакала родина Джульєтти, бо жодного разу за фільм він не проявляє ніяких теплих родинних почуттів, тому в глядачів виникають тільки негативні емоції при сценах із цим персонажем. Його бій із Меркуціо виглядає як привід для подальшого розгортання сюжету, а не як окрема сцена втрати близького друга Ромео. Вдалим була сцена бою Тібальта й Меркуціо на самому початку фільму, вона дозволяє краще зрозуміти мотиви ненависті Тібальта до всіх Монтеккі, створюючи таким чином певну тяглість цього почуття.

Трохи незавершеним вийшов образ брата Лоренцо. У п'єсі він найперше постає батьком і наставником закоханим, це мудрість і розважливість всієї історії, але в екранізації Карло Карлея йому не вистачає цієї батьківської любові і щирості. Він скоріше вигадливий друг, аніж мудрий порадник і духівник.

Розаліна, навпаки, наділяється фразою у фільмі, і постає менш холодною дівчиною, ніж її подає сам Шекспір. Її образ більш м'який, вона жартує з Бенволіо і виглядає добрішою, ніж її прототип. Таким чином виходить, що Ромео марив не тільки зовнішнім образом без жодних почуттів, і в глядачів виникає нейтральна, а то й позитивна думка про цього персонажа.

Режисер вирішив залишити сцени бою з Парісом і покупки отрути в аптекаря, на відміну від режисерів інших екранізацій. Це наближує цю версію до шекспірівського оригіналу. Критики позитивно сприйняли таке рішення, хоч і

наголосили на тому, що ці епізоди варто було доробити і акцентувати на них більше уваги.

Найцікавішим видалося те, що епізод із посланцем брата Лоренцо до Ромео був зовсім зміненим. Згідно з Шекспіром, посланець затримався через те, що хотів узяти із собою в подорож ще одного ченця. Але в місті лютувала чума, тож їх обох там закрили з печаттю на воротах. Такий збіг подій обернувся втратою кількох життів. Неоправдане бажання монаха не їхати самим до Мантуї погубило Ромео і Джульєтту. Тобто у п'єсі виною трагедії служить людська помилка і прикрий збіг обставин. Карло Карлей запропонував своє вирішення цих подій. У фільмі ченця в дорозі затримує подорожній, який просить вилікувати його сина. Тут монах не нехтує своїм завданням і розуміє його важливість, адже відмовляється допомогти, проте все ж благання чоловіка розчулюють його душу. Він спускається з коня допомогти хворому хлопчику, а за той час сумна звістка доходить до вух Ромео. Коли посланець не застає Ромео в маєтку, до якого таки доїжджає, він не засмучується, а стверджує, що така їхня доля, і шляхи Господні незвідані.

Карлей не коментував, чому саме так він вирішив змінити оригінал. Проте глядачі можуть тільки здогадуватися. Така прикра випадковість не дозволяє думати, що монах завинив у смерті закоханих через власні світські рішення, а присвятив час благородній справі. Можливо, жертва Ромео і Джульєтти врятує життя хлопчику, який зробить щось важливе у своєму житті, а можливо, думка була в тому, що люди не мають впливу на своє життя, і тільки випадковості керують нами. Або й сама доля вибрала смерть для молодих закоханих, щоб скористатися ними як інструментами у примиренні ворогуючих родин. Так чи інакше, така зміна видалася критикам дивною, але доволі вдалою.

Ще одна вагома відмінність полягала в тому, що Ромео розмовляє з Джульєттою перед смертю. В оригіналі Шекспіра дівчина бачить хлопця вже мертвим, і попередні кіноверсії в основному дотримуються цього. Деякі

режисери дозволять закоханим поглянути одне на одного, проте Карлей залишає цілий діалог, що додає драматизму та емоційності цій сцені.

Власне, в італійських новелах, звідки черпав натхнення сам Шекспір, закохані також могли поговорити одне з одним. Можливо, Карлей вирішив послатися на першоджерела, і не слідувати за Шекспіром та попередніми режисерами. Цей епізод вийшов дуже вдалим та проймаючим.

Персоносферу «Ромео і Джульєтти» творять не лише головні герої. Другорядні персонажі, а також невідомі образи, з яких складається так званий «натовп» (наприклад, люди на карнавалі чи перехожі на вулицях, продавці та гінці), теж відіграють свою роль у тексті, вони «рухають» сюжет, задають ритм, створюють у п'єсі відповідну атмосферу. У своїй екранізації Карлей зберіг більшість персонажів тексту Шекспіра, однак, згідно зі своїм задумом, деяких дійових осіб він «позбувся» (зокрема, Самсона та Грегорі — слуг Капулетті, слугу Джульєттиної Мамки — П'єтро, пажів та стражників), декількох «злив» (об'єднав) в один персонаж (наприклад, Бенволіо — друга Ромео, і Балтазара — його слугу, показано в одній особі), натомість глядач мав змогу побачити інших героїв (як ось у сценах із аптекарем, гінцем, посланцем тощо), ще одним персонажам надав «голос» у діалогах, відсутніх в оригіналі (для прикладу, коротка розмова Джульєтти з Тібальтом, у якій той запевнив дівчину в своїй любові і бажанні відстояти гідність перед родиною Монтекі).

Як відтворені в кінотранскрипції головні герої, Ромео і Джульєтти, наскільки семантика їх образів, сюжетні лінії, взаємини з іншими персонажами, накладаються на першотвір? Почнемо з постаті Джульєтти. Її образ у фільмі дуже суголосний оригіналові, ті ж самі духовно-психологічні риси (чиста помислами, імпульсивна, безмежно закохана і віддана, рішуча і сильна, непокірна, безстрашна, її любов сильніша за смерть) та ж врода. На початку фільму глядач бачить ніжну, навіть «дитячу» Джульєтту (либонь, навіть ніжнішу, аніж у першотворі, де більше підкреслено її рішучість і завзятість). На «дитячості» Джульєтти не раз зацентровано: ось вона втікає від Мамки, її волосся

розвивається на вітрі, ось її ніжна посмішка, її невинний погляд. У Шекспіра Джульєтті було лише тринадцять років. У кінострічці дівчина, попри намагання режисера підкреслити її «дитячість», виглядає значно старшою, майже повнолітню дівчиною: у неї сформована пишна фігура, вона висока на зріст (поруч із низенькою Мамкою Джульєтта видається ще вищою). Цікаво, що у виданні перекладу «Ромео і Джульєтти» Ірини Стешенко (Харків: Фоліо, 2007) в ілюстраціях до п'єси Мамка зображена старшою і огрядною жінкою, із зайвою вагою та стомленими очима. Натомість Карлей ідеально підібрав акторку на роль Мамки (це Леслі Менвілл), дрібної базіки на схилі літ, яка постійно метушиться, щоразу міняє свої думки, і щоразу дає Джульєтті цілком протилежні поради. То вона всіляко підтримує Джульєтту в її почуттях, то радить їй ось таке: «Виходь за графа — він жених чудовий. / Ромео перед ним — лише ганчірка [...] / Той муж помер чи все одно, що вмер: / Хоч і живий, для тебе мертвий він!»⁴¹.

Подібно, як режисер «списав» психологічний портрет Джульєтти з оригіналу, так само пішов він за текстом Шекспіра і в зображенні стосунків з іншими (з Мамкою, Парісом, який домагається її руки, братом Лоренсом, батьками (можливо, з останніми ці стосунки зробив трохи м'якшими, аніж це було «насправді» (у Шекспіра)).

Зберіг режисер і всі риси шекспірівського Ромео (мрійливий — на початках), імпульсивного, сміливого, рішучого, відданого, гарячого Ромео. Так, на початку фільму Ромео такий же мрійник, як у Шекспіра. Закоханий у Розаліну, небогу синьйора Капулетті, про яку думає щохвилини. Кожного ранку він блукає в гаю сикоморів, поки не зійшло сонце, і нікому не розповідає про свої почуття («У почуттях він сам собі порадник»⁴². Режисер фільму Карлей чудово зображає мрійливого хлопця, який крутить у руках квітку та вирізає скульптуру коханої Розаліни, красивої, кокетливої дівчини. Відтак одразу закохується в іншу — у Джульєтту «Померкли смолоскипи перед нею! / І світить вродою вона своєю / На щоках ночі — діамант ясний / У вусі мавра; скарб цей дорогий / І для землі, і

⁴¹ Там само, с. 207–208.

⁴² Там само, с.23.

для життя сія / Вона — омріяна любов моя! /її оточують прекрасні дами, / Вона ж між них — голубка між галками!»⁴³.

Цікавої трансформації у фільмі зазнає образ Бенволіо (актор Коді Сміт-МакФі). У п'єсі Шекспіра Бенволіо — це друг і порадник Ромео. Він іде з ним на карнавал, щоб допомогти йому в стосунках із Розаліною, заступається за нього в бою і перед князем. У фільмі його роль трохи збільшена — він виступає не лише за друга, а й за слугу (у п'єсі це Балтазар, який їде з ним до Мантуї і проводить на кладовище). Ось як у п'єсі описано Бенволіо: «Ще б пак! У гніві ти один з найгарячіших задирак в Італії: як зачепиш тебе, ти починаєш лютувати, а як розлютуєшся, чіпляєшся до всіх... якби тут було двоє таких, як ти, то скоро не залишилося б жодного, бо вони один одного вбили б. Ти!.. Ого! Та ти здатний зчепитися з чоловіком за те, що в нього в бороді на одну волосинку більше чи менше, ніж у тебе...»⁴⁴. Проте у фільмі Бенволіо здається ще зовсім дитячим та щирим, тож характеристика його з уст Меркуціо, не здається правдоподібним. Бенволіо — один із найпогідливіших персонажів, романтичний та добрий, дбає про своїх друзів, вкінці з'єднує руки мертвих закоханих. Він не наділений Шекспіровою палкістю і злістю.

2.2. Музика, костюми, локації.

Насамперед зазначимо, що музика грає важливу роль у сприйнятті фільму глядачами. Їй приділяється багато уваги, адже за її допомогою можна як вияскравити цікаві моменти, так і назагал «удосконалити» всю кінострічку. Власне, саме музика, на думку критиків із того табору, що не надто прихильно сприйняли нову кінотранскрипцію «Ромео і Джульєтти», надала фільмові Карлея нового «звучання». Посеред періоду зйомок композитора Джеймса Горнера замінили на польського композитора Абеля Коженювського, номінанта премії «Золотий глобус». Музика вийшла доволі нейтральною, не заважала в

⁴³ Там само, с.64.

⁴⁴ Там само, с.139–140.

напружених моментах, а навпаки — підсилювала їх, і м'якше звучала в решті сцен.

Костюми до екранізації були підібрані досить вдало, вони відповідають своїй історичній епосі, хоч і не зовсім відповідають порі року. Зйомки відбувалися переважно взимку і на початку весни, тож костюми використовуються теплі, як на цей період. Проте за Шекспіром події відбуваються жарким літом, а в кадрах де-не-де видно пар від подиху.

Особливу увагу критики звернули на чоловічі костюми, які були пошиті в основному в темних тонах і підкреслювали фігуру. Такий одяг був характерним для шістнадцятого століття, коли в Італію проникла іспанська мода. Історично в 14–15 ст. в Італії одягалися яскраво і нерідко зухвало.

Варто звернути увагу на костюми учасників карнавалу в домі Капулетті. Сукні підібрані доволі пишні, навіть дещо вульгарні, маски створені на лад майстра Джузеппе Арчімбольдо, приблизно такі були популярні у 16–17 ст. Роботи цього дизайнера особливі тим, що його костюми для персонажів створені з природних речей — фруктів, квітів та тварин. У фільмі Карлея цього стилю дотримуються маски і деякі костюми, а також окремі локації садів та будинків. До порівняння можна взяти фільм режисера Дзефіреллі, який послідовно дотримувався звичаїв епохи ренесансу протягом усієї стрічки, тож повністю виконаний у стилі 15 ст.

Італія була для Шекспіра країною, звертаючись до живописання якої, він міг дати волю всій своїй творчій фантазії. Італія часто присутня у творах Вільяма Шекспіра (зокрема він написав чотирнадцять п'єс, у яких дії більшою чи меншою мірою розгортаються в Італії). Через правдоподібність, подекуди дуже високу точність описів, дослідники вважають, що Шекспір таки побував в Італії у свої «втрачені роки». Так називають період у житті автора, про який досі немає достовірної інформації. Він тривав приблизно у 1580–1590-их роках⁴⁵. Як приклад деталізованого опису міста можна використати ці рядки (слова Бенволіо

⁴⁵ Ренесансні студії / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2019, вип. 31–32, с. 221.

до матері Ромео): «І раптом бачу в гаї сикоморів,/ Що розрослись за мурами на захід, / Ваш син гуляє у годину ранню./ його догнать хотів я. / Він помітив/ Мене і зник в гущавині лісній»⁴⁶.

В оригіналі в цих рядках такі рядки: «That westward rooteth from the city's side», що вказує на західну частину міста Верони. До слова, дотепер у Вероні можна знайти цей сад і лісну гущавину за нею.

Існує також інше припущення, чому у своїх текстах Шекспір так часто звертається до дескрипції Італії. Мовляв, драматург боявся писати про Англію. У цей час в Італії було багато войовничих міст, тож таким подіям ніхто не надав би значення, а в Англії, буцімто остерігався автор, монархам можуть не сподобатися теми, яких він торкається.

Вище вже зверталася увага на правдоподібність шекспірівських описів Італії. Однак подекуди драматург відходить від цього правила. Вважається, що Шекспір часом навмисно допускав певні неточності у своїх описах, щоб не прив'язувати думку читача до фізичної локації, а звільнити політ фантазії та уяви. Тому Італія для Шекспіра завжди залишалася місцем прояву свободи думки, а не реальним обмеженим простором.

Власне, твори Вільяма Шекспіра, зокрема його «Ромео і Джульєтта», створили ще одну Верону у Вероні, своєрідний фіктивний світ навколо міста. Літературний туризм, натхненний цією п'єсою, щороку зростає. І хоча ніде немає достовірних джерел інформації про історичне існування Ромео і Джульєтти, про історію їхнього життя, любові та смерті саме в цьому місці, але Верона завжди вважатиметься містом кохання і вірності. Це можуть підтвердити навіть самі рядки п'єси, сказані синьйором Монтеккі: «Але я можу дати більше. Я / Їй статую із золота поставлю./ Покіль Вероною звемо Верону,/ Любішого не буде силуета, Аніж в коханні вірної Джульєтти»⁴⁷.

⁴⁶ Вільям Шекспір. Ромео і Джульєтта. Харків: «Фоліо», 2007 / Переклад з англійської Ірини Стешенко, с. 22.

⁴⁷ Там само, с. 286.

І в місті, справді, найбільша туристів захоплює дворик Джульєтти, де стоїть її золота статуя, створена скульптором Нерео Костантіні, а збоку видніється її балкон. Сама будівля була відреставрована після зйомок фільму в 1936 році. Окрім дворика Джульєтти, у Вероні неї є безліч інших шекспірівських локацій — гробниця Джульєтти, маєток Ромео, сад сикоморів... Але дворик Джульєтти все ж залишається Меккою для шанувальників Шекспіра. У Вероні також стоїть бронзовий бюст Шекспіра зі словами Ромео перед вигнанням, які стали пророчими певною мірою — адже поза мурами Верони і справді немає світу для Ромео і Джульєтти: «Нема за мурами Верони світу: / Чистилище там, пекло і тортури./ Вигнання звідси — це вигнання з світу; / Це — смерть, лиш названа фальшивим словом...»⁴⁸. «Родзинкою» фільм «Ромео і Джульєтта» 2013 року стало те, що його, на від багатьох інших кіноверсій, було знято в тих локаціях, де, за Шекспіром, і відбувалася історія кохання двох юних людей — у Вероні та в Мантуї.

Ще декілька спостережень, що стосуються картин інтер'єру у фільмі Карлеї «Ромео і Джульєтта». Будинки та кімнати, де відбуваються ті чи ті сцени, оформлені гарно, хоч деколи занадто вишукано. Наприклад, балкон Джульєтти здається трохи завеликим і надміру романтичним, хоч мав би виглядати домашнім та затишним. Розписи в будинках часто перегукуються з іншими деталями декору. Так, малюнки на стінах були нерідко виконані в мотиві сузір'їв і неба, навіть стеля гробниці, де померли закохані, була прикрашена розписами зірок та ангелів, тож і сукня Джульєтти на балу містила такі ж тони.

Балкон у маєтку Капулетті виглядає дуже вишукано, хоч сам будинок видається завеликим для проживання однієї сім'ї. Ромео легко дістається до Джульєтти, і перед глядачами відкривається затишна картина зі свічками, а не холодним сяйвом місяця, як у попередніх режисерів. Менш вдало виглядає сад під балконом героїні — це зелений лабіринт, у якому Ромео нема де сховатися, хоч і сама ідея з гарно рівно оформленим садом здається дуже притаманною

⁴⁸ Там само, с. 170.

настроєм родини Капулетті. Звісно, Шекспір не зазначав усіх деталей інтер'єру, тому ці допрацювання виглядають вдалим художнім домислом Карля.

ВИСНОВКИ

Бакалаврська робота присвячена порівнянню й аналізу двох текстів-шедеврів світової літературної культури та їхніх екранізацій. Вони теж заповнили серця глядачів і стали змістовними доповненнями картини, яку створили перед читачами автори текстів.

Оскільки повість «Тіні забутих предків» написана Михайлом Коцюбинським після відвідин Гуцульщини, цілком доречно те, що режисер вирішив знімати фільм саме там, в оточенні пейзажів, описаних у тексті. Інтерпретація Параджанова 1964-го року стала зразком українського кінематографу у свій час. Режисер також відмовився дублювати фільм російською мовою, що допомогло зберегти його національний дух, етнографічність, колоритність образів та українську ідентичність.

Кінострічка вдало доповнює текстову частину і візуалізує образи. Сюжет фільму повторює повість, проте у ньому все ж є деякі відмінності, наприклад, смерть Марічки, ставлення матері до Івана. Інші сцени були придумані режисером – весілля чи сцена, де розкривається вагітність Марічки. Образи в основному незмінні – Юра-мольфар, наприклад, залишається темним персонажем, хоч його особистість трохи яскравіше представлена: в його очах чи словах, на відміну від твору, зовсім немає доброти. Проте казковість твору була знецінена – фільм постає трагічним і драматичним, у ньому немає міфічності і лісових персонажів – мавки, щезника, Чугайстра, Параджанов подає їх мареннями або уявою Івана, або ж звичайними безумцями села.

Як у повісті, так і в фільмі наскрізно звучать мотиви гуцульської музики, актори грають на музичних інструментах, та й взагалі композиції були записані під ці інструменти. Автор насичує текст звуками та кольорами, що балансує текст, а сюжет постійно створює контрастний настрій. Сергій Параджанов відтворив цю гармонію і дотримався всіх основних концептів твору.

Трагедія «Ромео і Джульєтта» тісно перекликається з повістю Михайла Коцюбинського, та все ж має значні відмінності. Вільям Шекспір створив

персонажів-підлітків, які захопилися ідеєю кохання. Їхні стосунки були поверхневими та короткотривалими, на відміну від героїв «Тіней...». Дія тривала менше тижня, в той час як Коцюбинський написав історію життя – від народження до смерті, всі злети й падіння головного героя, його слабкості та сильні сторони. Це повнометражна розповідь про щире небесне любов тривалістю у все життя, це і є головна відмінність від шекспірівської трагедії.

На перший план трагедії виходить ворожнеча між родами, проте пізніше вона відходить на задній план, коли головну героїню змушують діяти проти її волі. Джульєтта постає надзвичайно сильною особистістю, здатною приймати важкі рішення в ім'я свого коханого, і її смерть стає символом миру між родинами.

«Ромео і Джульєтту» екранізували безліч разів, у цій роботі я аналізувала останню версію – фільм 2013-го року. Він вийшов доволі вдалим на думку критиків, дуже романтичним, хоч малопрестрасним. Режисер Карло Карлей мав на меті створити фільм максимально наближений до сучасної молоді з одного боку, і до Шекспіра – з іншого. Трохи змінивши сюжетні деталі й текст, йому все ж вдалося зберегти ідентичність трагедії й не загубити основної ідеї. Карлей вирішив провести зйомки у Вероні, де й відбувалися події в тексті, він відтворив локації та костюми, згідно з традиціями того часу.

Загалом, обидві екранізації вдало доповнили свої текстові оригінали. Режисери намагалися максимально точно відтворити текст, хоч і в кожному з екранізацій додали власні ідеї, частково змінивши образи чи персонажів. Їхні кінострічки яскраві й колоритні і заслуговують уваги глядачів.

Фільми Сергія Параджанова та Карло Карлея мають схожу мету. В основному вони намагаються максимально близько відтворити сюжет текстових версій, водночас додаючи деякі власні поправки. Текст Шекспіра не описує місць та декорацій, де відбуваються дії, тому режисеру набагато простіше зобразити те, що він хоче. Текст Коцюбинського — навпаки — містить надто багато деталей та описів, тож повторити його чи хоч наблизити до тексту дуже складно.

Параджанову вдалося створити фільм максимально близький до оригіналу за сюжетом, і навіть режисерські знахідки не змогли зіпсувати хороше враження. Фільм із першого разу став шедевром і наразі залишається єдиною екранізацією повісті. У ньому значно більше відмінностей від тексту, але всі вони сприймаються позитивно. Параджанов не прагнув перевершити Коцюбинського, а лише доповнити картину візуалізацією його історії, і вони, текст і фільм, чудово поєднуються одне з одним.

Карло Карлей був не першим режисером, який відтворював «Ромео і Джульєтту». Найперша екранізація цього відомого сюжету була невдалою, але за неї послідували безліч інших версій, що зробили з тексту ще більшу легенду і зібрали касу в багато мільйонів доларів. Карлей намагався перевершити своїх попередників, і в дечому йому вдалося це зробити, але попередні режисери теж поставили дуже високі планки.

Загалом обидві екранізації можна назвати дуже вдалимими, хоч і фільм Параджанова отримав кращі відгуки через меншу конкуренцію. В часи своєї прем'єри він був однозначним шедевром і досі залишається доброю стрічкою, що відтворює колорит Гуцульщини, створює свій настрій і відтворює текст автора. Карлей же задоволений своєю роботою і вважає, що виконав поставлену перед собою мету. Він дійсно створив фільм, який відповідає Шекспіровому тексту і наповнив його різноманітними відмінностями від інших режисерів. Створені ним образи колоритні і гарно обіграні, деякі деталі їхніх характерів змінені, проте дотримуються загальної ідеї. Обидва режисери вклалися на повну у свої роботи, і глядачі отримали очікувані результати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. Київ 1988.
2. Брюховецька О. Дві жінки: сексуальність у фільмі «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова // [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/6908/Briukhovetska_Dvi_zhinky.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
3. Брюховецька О. «Не – ідентичне – з – собою»: Децентрація суб'єкта у фільмі «Тіні забутих предків» // [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/344/Briukhovetska_Not%20Identical%20With%20Itself.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
4. Волошук Л. Система інтермедіальних відносин у повісті «Тіні забутих предків» М.М. Коцюбинського // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/view/118657>.
5. Герц М. Символічне зображення життя і смерті у фільмах Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» і «Колір гранату» [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/SUCH_PROBL_HUD_OSVITY_10.pdf.
6. Гребенюк Т. Міфопоетика творчості М.Коцюбинського [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: https://www.researchgate.net/publication/331438225_Mifopoetika_tvorcosti_MM_Kocubinskogo_Mythopoetic_of_M_Kotsyoobynskyj.
7. Денисюк І. На верховині слова (Про майстерність повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків») // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. Львів: [У надзаг.: Львівський націоналістичний університет імені Івана Франка], 2005, т.1.: Літературознавчі дослідження, кн.2, с.80–88.

8. Коцюбинський М. Тіні забутих предків // Коцюбинський М. Зібрання творів: У 7-ми т., т.3: Повісті, оповідання (1908–1913). Київ 1974, с.178–227.
9. Кузнєцов Ю. Поетика прози М.Коцюбинського. Київ: Наукова думка, 1989.
10. Лисенко О. Особливості зображення трагічного в почуттях Івана та Марічки в кінострічці С. Параджанова «Тіні забутих предків» через символи природи [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/3488/3407>.
11. Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2001.
12. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин 1973.
13. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів). Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство). Кіровоград 2010, с.446–454.
14. Марченко С. Феномен фільму «Тіні забутих предків» у контексті розгляду мови повісті й кінокартини // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2015, вип. 17, с.123–129.
15. Муравецька Я. Візуальні форми зображення в реалістичній прозі (на матеріалі творчості Івана Нечуя-Левицького). Дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук. Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. Київ, 2019.
16. Нікітюк Я. «Нема за мурами Верони світу»: глобальна шекспіризація Верони як столиця літературного туризму в Італії // Ренесансні студії. Київ 2019, вип. 31–32, с.209–228.
17. Нікоряк Н. Специфіка кінорецепції літературного тексту Івана Франка «Украдене щастя» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня

- народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006). Львів 2006, т.1, с.865–872.
- 18.Погрібна Л. Твори М.Коцюбинського на екрані. Київ 1971.
- 19.Поліщук Я. «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: від повісті до кінофільму // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2013, вип.1 (29), с. 142-146.
- 20.Пушак Ю. Література і кіно (не)залежність мистецтв? // Парадигма: Зб. наук. праць. вип. 6. Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2011, с.49–59.
- 21.Сапіяна Т. Міфопоетика творчості М.М.Коцюбинського. Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2000.
- 22.Степанець О. Інтермедіальний діалог епістолярного роману і кіно (на прикладі роману «небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло) // Young Scientist, 2017, № 5 (45), с.181–184.
- 23.Тарасенко В. В. Кіноверсія як наслідок "прочитання" літературного твору / В. В. Тарасенко // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. - 2014. - Вип. 11(1). - С. 64-67. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2014_11%281%29_19
24. Шекспір Вільям. Ромео і Джульєтта / Переклад з англійської Ірини Стешенко. Харків: «Фоліо», 2007.
- 25.Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника / Олександра Черненко. – Нью-Йорк: Видавництво “Сучасність” Бібліотека “Прологу” і “Сучасности” ч. 115, 1977. – 143 с.
- 26.Field S. The Definitive Guide to Screen Writing / S. Field. London: Ebury Press, 1998.
- 27.Wloszczyna S. Romeo & Juliet [Електронний ресурс] / Susan Wloszczyna – Режим доступу до ресурсу: <https://www.rogerebert.com/reviews/romeo-and-juliet-2013>.

28. Berardinelli J. *Romeo & Juliet* (2013) (United Kingdom/Italy, 2013) [Електронний ресурс] / James Berardinelli – Режим доступу до ресурсу: <https://www.reelviews.net/reelviews/romeo-juliet-2013>.
29. Chang J. Film Review: ‘*Romeo & Juliet*’ [Електронний ресурс] / Justin Chang
Режим доступу: <https://variety.com/2013/film/global/romeo-juliet-film-review-1200704641/>.
30. Ken B. *Romeo & Juliet* (2013) [Електронний ресурс] / Ken – Режим доступу до ресурсу: <https://filmreviews12.com/2014/06/22/romeo-juliet-2013/>.
31. Gandhi N. Why Do We Keep Remaking *Romeo & Juliet*? [Електронний ресурс] / Neha Gandhi. Режим доступу: <https://www.refinery29.com/en-us/2013/10/55151/romeo-and-juliet-movie-review>.
32. Manohla D. Oh, Hey, *Romeo*, What’s Up? [Електронний ресурс] / Dargis Manohla. Режим доступу до ресурсу: <https://www.nytimes.com/2013/10/11/movies/romeo-juliet-adapted-by-julian-fellowes.html>.
33. Трагедія «*Ромео і Джульєтта*». Вільям Шекспір (1564-1616). ВІДРОДЖЕННЯ [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://zarlit.com/textbook/8klas_4/49.html.
34. *Ромео и Джульєтта* — фильмы знаменитые и забытые *Romeo and Juliet on screen* [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.romeo-juliet-club.ru/cino.html>.
35. *Ромео и Джульєтта* — фильм Карло Карлея, 2013 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.romeo-juliet-club.ru/carlei2013.html>.