

ДО 200-РІЧЧЯ М.В. ГОГОЛЯ

УДК 821.161.1–311.6:791.43

Наталія Нікоряк

КОНВЕРСІЙНІ ЗАСАДИ КІНОРЕЦЕПЦІЇ ЗА КЛАСИЧНИМ ЗРАЗКОМ: СПЕЦИФІКА КІНОТЕКСТУ В. БОРТКА „ТАРАС БУЛЬБА”

У вимірах рецептивної проблематики висвітлюється продуктивний тематичний компонент сучасної поетики: взаємозв'язок різних форм мистецтва. Йдеться про феномен міжвидової конверсії художнього задуму в чиннику перетворення словесного тексту в кінотекст. За зразок взято один із найбільш резонансних у новітньому кіно зразків – кінотекст В. Бортка „Тарас Бульба”. В аспекті авторської ідеї-задуму аналізуються провідні вектори переходу від класичного першоджерела через сценарій до кінотвору.

Ключові слова: текст, екранізація, сценарій, кінотекст, конверсія, рецепція, Гоголь, Тарас Бульба.

Відомо, що в генезі кіномистецтва закладено літературний виток, що перший успіх кінотворів був пов'язаний із вдалим інтерпретаціями словесної класики, що тривалий час своєї історії кіномистецтво не сприймалося як автономна естетична форма. Зокрема, зразки прози, як і театральна п'єса, потрапили на кіноекран спочатку як об'єкт зображення, „кінофотографування”. Мистецтво кіно від початку черпало з літератури цікаві сюжети, впізнаваних персонажів, оригінальні ідеї, що ними була сповна просякнута художня література. З часом „екранізованими”, починаючи з Шекспіра, виявилися майже всі видатні автори світової класики, хоча, зрозуміло, що перші екранізації виглядали дещо примітивними. З формуванням та розвитком власних виражальних форм кіномистецтво почало вдаватися навіть до повторних екранізацій, які визнаються повноцінними оригінальними творами власне мистецтва кіно [див. 1]. Традиція звертання до літератури як першоджерела зберігається й до сьогодні. Нижче, на прикладі російського досвіду, розглянемо класичний зразок конверсії літературного першотексту в кіновір. Ця сучасна сторінка з історії формування поетики кіномистецтва вкрай показова.

Починаючи з першої стрічки „Стенька Разін” (1908 р.), класичними російськими зразками екранізацій літературного першоджерела вважаються такі, як „Отець Сергій” Я. Протазанова, „Мати” Вс. Пудовкіна, „Чапаєв” братів Васильєвих, у наш час „Війна і мир” С. Бондарчука, „Брати Карамазови” І. Пир'єва та безліч інших. Вони утвердили екранізацію у статусі драматургічної форми цілком самостійного характеру [14, с. 37]. Головною понятійною ознакою

екранізації є створення кінематографічного еквіваленту з літературного першоджерела. Адекватне ставлення до першотвору вимагає збереження його ідейного спрямування, системи образності, стилістики, колориту тощо. Тільки за таких умов твір засобами іншого мистецтва набуває нового життя, не будучи зруйнованим. Сказане не означає, що потрібно дослівно переносити першоджерело, дотримуватися букви. Мова йде про збереження внутрішньої сутності твору, його ідейної „нормативності”, що аж ніяк не може бути зведена до ілюстрування, перебуваючи на зовсім іншій глибині.

Коли під виглядом вільної екранізації „за мотивами” режисер дозволяє собі „суб’єктивістську сваволю” [14, с. 39], це може призводити й до грубого викривлення, якщо не тотального заперечення письменницького задуму, вихолощуючи літературне першоджерело, про що свого часу писали Т. Левчук, В. Ільяшенко. Проте художня література завжди була і буде для кінематографа цінним постачальником сценарного матеріалу, поступово перетворюючись на джерело міжвидової, загальномистецької інтертекстуальності.

Зокрема, важливо враховувати наявність непростих стосунків між літературним текстом та сценарієм. По суті, вони конструктивно різняться між собою: текст пишеться, а сценарій „будується” – і це надзвичайно складний творчий процес [18, с. 35]. Підкреслюється важливість того, що „добре побудований сценарій має чіткий початок, цікаву середину, яка змушує глядача уважно стежити за розвитком дії, і логічно струнку кінцівку – тобто він являє собою ціле, яке розкриває авторську думку в межах певного метражу” [там само]. Таким чином, „чим краще продумана ця основа, чим міцніше вона зроблена, – тим легше будувати сценарій, тим чіткіша його думка, тим сильніший його вплив на глядача” [18, с. 35]. Ось чому звертання до літературної класики, перевіреної часом та рецептивним середовищем, полегшує „технологію” створення оригінального кінозразка.

Микола Гоголь, як автор творів світового масштабу, звичайно, не міг не зацікавити кіномитців. Від часів німого кіно за його творами було знято такі жанрово різноманітні фільми, як перший в Росії фільм жахів „Вій” (реж. В. Гончарова) (1909), „Женитьба” (1909), „Мертві душі” (1909), „Тарас Бульба” (1909), „Ніч перед Різдвом” (1913), „Страшна помста” (1913), знову „Вій” (режисера В. Старевича) (1916), „Шинель” (1926), знову „Женитьба” (1936).

Відтоді кожне десятиліття в історії кіномистецтва супроводжується створенням кіноверсій гоголівських шедеврів. Назвемо комедійний художній фільм „Як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем” (1941) та другу, повторну екранізацію цього ж твору (1959), „Загублену грамоту” (1945), „Ніч перед Різдвом” (1951), „Ревізора” (1952), „Майську ніч, чи Утоплениця” (1952), „Шинель” (1959), „Мертві душі” (1960), ще одну „Ніч перед Різдвом” – кіноказку (1961), „Taras Bulba (Тараса Бульбу)” (1962), художню фільм-казку „Вій” (1967), що мала найбільший резонанс з усіх екранізацій цього твору, крім цього – „Записки божевільного” (1967) та „Пропавша грамота” (1972).

У 70-ті роки звертання до гоголівської спадщини стає гарантом успішного кінотексту. Художній фільм „Ніс” (1977), знятий за мотивами однойменної повісті, приніс успіх Ролану Бикову як режисеру та автору сценарію. До п'єси „Женитьба” звертається кінорежисер Віталій Мельников (1977). „Інкогніто з Петербургу” за мотивами п'єси „Ревізор” створює Леонід Гайдай (1977).

Останні десятиліття відзначено залученням творів класика до телесеріалів та мюзиклів, експлуатація гоголівської літературної стилістики виходить за межі літератури, екстраполюючись у техніку кінописьма. Таке явище, звичайно, потребує окремої розгорнутої розвідки. Тут, на завершення оглядового фільмографічного опису гоголіани, слід назвати ще „Мертві душі” (1981), дві екранізації „Ревізора” (1982 та 1996) та, знову ж, осібно, п'ятисерійний художній фільм „Мертві душі” Михайла Швейцера (1984), а також „Ніс” (1997), кінокомедію-мюзикл „Вечори на хуторі поблизу Диканьки” (2002).

Останнім часом спостерігається поява кіноінтерпретацій творів Гоголя, що виводить проблему на якісно інший рівень: „Справа про мертві душі” (2005), „Відьма” (за мотивами повісті „Вій”) (2006), комедія Павла Чухрая „Руська гра” (за п'єсою „Гравці”) (2007); за мотивами першого рукопису Олегом Степченко знято ще один черговий „Вій. Повернення” (2009) й, нарешті, резонансна кіноверсія „Тараса Бульби” (2009) відомого режисера Володимира Бортко.

Кінорежисери зацікавлювалися й біографією митця. Так, 2001 р. Ігор Золотусский зняв документальний фільм „Двох геніїв політ. Ф.М. Достоевський і М.В. Гоголь”, – за його словами, стрічку про двох, мабуть, „найзагадковіших російських письменників”. Унікальні матеріали перепоховання письменника, спогади очевидців цієї події, думки експертів складають зміст фільму Іллі Іванова „Три таємниці Гоголя” (2007). У документальному фільмі Юрія Сидоренка „Микола Гоголь. Самоспалення” (2009) розгортається відповідь на питання „ким був цей чоловік насправді – божевільним чи письменником, якого згубило його ж творіння – другий том „Мертвих душ”?”.

200-річний ювілей Гоголя, безсумнівно, стає тематично автономною сторінкою кінорецепції класика. До святкування ювілею у 2009 році було знято ряд документальних фільмів: „Гоголь і Ляхи” (2009) (автори фільму зібрали різні точки зору на Гоголя: літературознавців-дослідників, акторів, що грали гоголівські ролі, та еспертів-істориків); документальний фільм Леоніда Парфьонова „Птах-Гоголь” (автори намагалися створити певний „третій вимір”, яким став знаменитий Гоголь); „Виправдання Гоголя” Ігора Золотусского – 10 біографічних сторінок письменника [5]. Список фільмів неповний і не остаточний – звичайно, він може бути повнішим.

У багаторазовому зверненні кіномитців до літературних джерел ми бачимо не лише прагнення донести до глядачів-реципієнтів кращі зразки світової класики, але й бажання з'ясувати власне рецептивне бачення твору, спробувати себе у ролі „перекладача” з мови літератури на мову кіно. Саме подібну тенденцію можна визначити як міжвидову конверсію

ідеї тексту. Повість Гоголя „Тарас Бульба” (1835-1842) у цьому аспекті дає надзвичайно цікавий матеріал. Історія її екранізації вражає. У 1909 р. з’являється перша кіноекранізація „Тараса Бульби” – російський німий фільм Олександра Дранкова. Згодом режисером Олексієм Грановським знімається за повістю німецький фільм „Taras Bulba” (1924). Потім – французький „Tarass Boulba” (1936), англійський „The Rebel Son” (1938) і, нарешті, найвідоміша іноземна екранізація „Taras Bulba” (1962) – американська, де у ролі Тараса Бульби знявся Юл Бріннер – голлівудська суперзірка. Інтерпретували повість Гоголя також італійці („Taras Bulba, il cosacco” (1963)); чехи (телефільм „Taras Bulba” (1987)) [див.: 17]. Дві останні версії гоголівського шедевр – український фільм-вистава „Тарас Бульба” (2008) та російський художній фільм „Тарас Бульба” (2009), про який йдеться нижче. Специфіка кінорецепції повісті Гоголя, яку демонструє художній фільм „Тарас Бульба” (2009) режисера Володимира Бортка, варта обговорення.

Цей фільм став об’єктом найпильнішої, нерівнозначної за своїми оцінками уваги з боку різноманітних рецептивних груп, починаючи з відомих кінокритиків і до пересічних споживачів кінопродукції [див.: 7, 8, 12, 13, 15]. Олеся Омельчук (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України) кіноінтерпретацію Бортко піддала нищівній критиці. На її думку, „з шедевр у письменника, який показав, що національне й індивідуальне співіснують в єдиному людському ціннісному вимірі, тобто що вірність та честь є фундаментальними етичними категоріями, режисер фільму взяв й вивищив непереконаливі агітаційні моменти. Тому фільм жодним чином не відповідає гоголівському тексту, він і близько не передає не тільки український козацький дух (що цілком зрозуміло з огляду на політичний проросійський контекст), а цілком ігнорує й викривлює закладену в повісті Гоголя трагедійну епічність й емоційну глибину” [15]. Авторка, зокрема, наголошує, що кожен інтерпретатор (актор, режисер та ін.) несе відповідальність не тільки перед оригіналом, а й перед власною версією його прочитання, підкреслюючи, що „твір Гоголя не про кохання Андрія, не про боротьбу з поляками і не про „русскую” землю, а про те, до чого кожна людина має безпосереднє відношення: про етичний вибір і відповідальність за нього, про батьківщину і повагу до землі, в якій ти народився, про готовність жертвувати своїми приватними почуттями чи матеріальними винагородами заради ідеалів вірності, любові, вітчизни” [там само]. Звичайно, з оцінкою авторки дехто з читачів теж може не погодитися, оскільки вона проінтерпретувала конвертованість літературного тексту відповідно до своїх власних рецептивних настанов.

Свою оцінку плюсів і мінусів екранізації у статті „Універсальний козак” дав Юрій Яроцький. „Навіть екранізуючи книгу, яку всі більш-менш знають, режисеру все ж варто задуматися, – пише він, – про що буде його фільм. „Тарас Бульба” пропонує доволі великий вибір тем. Які з цих є найбільш важливими сьогодні, і має, мабуть, визначати постановник. Проте він цього робити не став. Він просто переніс „Тараса Бульбу” на великий екран, лише трішки скоротивши книгу” [19].

Ю. Яроцький дорікає авторові відносно деяких невинних „відсебеньок”. Оцінка широкої критики в площині відповідності канонічного літературного тексту його новій кіноінтерпретації розміщується між цими двома позиціями.

Кіно, як відомо, не може не звертатися до літератури, але сьогодні воно вже не воліє бути пересічною ілюстрацією літературного твору. Літературно-сценарний текст на шляху до екрана переважно зазнає суттєвих змін. Першопричиною цього є так звана багатошаровість літературного твору, який через це іманентно не піддається однозначному тлумаченню [11, с. 134]. Режисер, як і, власне, будь-який інший реципієнт, має право на власне сприйняття, прочитання та інтерпретацію першоджерела. Хоча екранізація реалізує події, які змальовуються в *конкретному* літературному тексті, проте враження від прочитаного своєрідні і специфічні для реципієнта-сценариста, реципієнта-оператора, реципієнта-актора тощо, і насамперед все визначається та селекціонується рецепцією головного режисера. Саме він збирає колектив до створення нової версії відомого зразка. Якщо він справжній митець, то прагне не просто перенести на плівку літературний текст, а зробити такий фільм, що був би самостійним повноцінним кінотвором у справжньому його розумінні.

Проте сьогодні до екранізації ставляться так само, як і тридцять років тому. Дві основні точки зору на проблему екранізації були проаналізовані та систематизовані Г.С.Беляковою ще тоді [2]. За першою, від екранізації правомірно вимагати найбільш детального наближення до канонічного літературного тексту-джерела, адекватного відтворення художнього задуму автора: глядач має можливість впізнати персонажі й цим задовольнитися, погодитися або не погодитися з ідеєю твору (саме цей критерій контролює наближеність фільму до книги). Про цей тип ставлення до класичного зразка в кожному окремому випадку висловлено багато цінних спостережень. Загалом визнається, що екранізація, навіть найдобросовісніша, детальна, творча, є своєрідною „хірургічною операцією”, а остання не обходиться „без крові”. Однак у гарній екранізації будь-які втрати компенсуються [10, с. 8].

Інша точка зору підтримує намагання кінорежисера виходити саме зі специфіки власного мистецтва, бачити в літературному першоджерелі завперш привід для свого прагматичного тлумачення, згідно з іншими естетичними засадами та „виробничими” закономірностями. Наукою сьогодні визнається, що, коли йдеться про „конверсію”, тобто переклад твору одного виду мистецтва на мову іншого, важливим критерієм стає природа естетичної рецепції кожного з них [2, с. 7].

Невипадково О. Довженко, який особисто ніколи не віддавав перевагу екранізаціям, ще майже на початку становлення культури кіномистецтва вже відчув назріваючу проблему розпаду цієї генетичної сполуки між літературою та кіно, коли упереджено підкреслив: „визначаючи, що художня кінематографія базується на літературі, ми мусимо все ж констатувати, що навіть найдобросовісніші екранізації літературних творів майже завжди поступаються в якості самим

оригіналам... Очевидячки, не можна твір одного мистецтва виразити адекватно зображальними засобами іншого мистецтва” [16, с. 96]. За твердженням Л.З. Погрібної, саме він, не применшуючи значення екранізації класичної спадщини, ставив питання про створення особливого літературного жанру – кінодраматургії [там само].

Корисно не забувати також вислів режисера Анджея Вайди про те, що „фільм живе життям метелика, рідко коли – довше. Щоб зрозуміти його успіх чи поразку, треба знати обставини, в яких він народився, а потім – його екранну долю. Життя фільму – це насамперед реакція глядача, а також думка рецензентів і критиків” [3, с. 17]. Отож, насправді, завершення фільму визначається не стільки думками рецензентів, скільки відповідною реакцією на нього у певному часі й певним середовищем, що й впливає на його остаточну історичну долю. Саме навколо цього знаходиться також й вирішення жанрологічних питань. З урахуванням вищесказаного проаналізуємо кіноінтерпретацію гоголівського „Тараса Бульби”.

Ця повість має дві редакції (1835 р., 1842 р.). Відомо, що повість, заради того, щоб бути надрукованою, зазнала значних змін. Зокрема, наголошується, що „твір чимало втратив з вини переписувача Павла Анненкова і видавця Миколи Прокоповича, якому Гоголь довірив не тільки видавати зібрання творів у 1842 році, а й правити стиль і граматику” [9]. Пояснюють це тим, що у письменника буцімто не було наполегливості для досягнення досконалості твору. Гоголь вважав літературну обробку марно втраченим часом, за який можна написати інший твір, а вже оприлюднене ставало для нього нецікавим і мов чужим [там само]. Частину „Тараса Бульби”, яка зазнала великих змін поза волею автора, після смерті Гоголя надрукував журнал „Русская старина”. Повість виявилася істотно трансформованою. Проте й досі в Росії завершеною вважається друга редакція повісті, а не оригінал, власноручно переписаний автором. Оригінал „Тараса Бульби” було знайдено в шістдесяті роки ХІХ ст. – так званий ніжинський рукопис, повністю написаний рукою Миколи Гоголя знаходився серед раритетів графа Кушелева-Безбородька, подарованих Ніжинському ліцеєві. Текст оригіналу показує, що значних змін зазнало багато розділів. Проте реципієнт Володимир Бортко мав право скористатися і скористався широковідомою, класичною, „негоголівською” редакцією „Бульби” – з купорами і вставками, зробленим переписувачем і видавцем. Він взяв за основу свого фільму саме редакцію 1842 р. На його думку, „ніяких особливих відмінностей в цих редакціях нема! Це один і той самий твір! За винятком деяких авторських нюансів. Так, у другій редакції об’єм повісті автор збільшив майже вдвічі, а кількість глав зросла з дев’яти до дванадцяти, але суть та сама” [4]. Кіноверсія Бортко сьогодні визнана „проросійською”, за що й засуджує режисера українська критика. Сам автор категорично виправдовується: „Оскільки я сам по вірі, по духу – українець, то ніколи, послухайте, ні-ко-ли не завдам своїм фільмом шкоди тій країні, в якій виріс, де 30 років прожив, де любив жінок, зрештою” [там само]. Подібна ситуація надзвичайно загострює

ідеологічні параметри проблеми і ми відійдемо від неї у бік власне теоретичного дискурсу жанрологічної спрямованості, порівнюючи кіноверсію з її класичним джерелом.

Реципієнт, що добре знає літературне першоджерело, також одразу помічає ряд невідповідностей між фільмом і повістю. Першим таким елементом є композиційна передислокація матеріалу: введення на початку фільму сцени виголошення Бульбою промови перед козаками (в чорно-білому форматі). Ця промова, перебравши на себе функцію епіграфа-ключа, стала зачином до всього фільму. Проте режисер в одному з інтерв'ю підкреслював, що планував зовсім інший сценарний початок: „Частина України – московська, а друга частина – польська. Розірвана земля, розірвані зв'язки, кривавляться рани. І ми свідомо розпочинаємо фільм з доволі жорстокої сцени – страти козаків у Варшаві. Потім вже Бульба відкриває ворота, бачить простір перед собою, ніби бачить майбутнє... І чекає дітей, ніби проглядаючи обриси того майбутнього. А це ж є у письменника! І моє завдання – *правильно прочитати* (курсив наш. – Н.Н.). Тільки прочитати – це одне, а екран – дещо інше” [там само]. Чому автор змінив свій намір – питання риторичне. Проте слід зауважити, що початок і кінець фільму органічно утворюють своєрідне обрамлення (або композиційне “кільце” в естетиці кінотексту): фільм починається з промови Бульби і завершується також його промовою, однак ми розуміємо, що звертається Бульба не лише до козаків, а до всього українського народу (в т.ч. до сучасного глядача-реципієнта), тому його слова звучать не просто символічно, а й пророчо, навмисно актуалізуючи авторський задум.

Автор хотів показати кардинальну різницю між літературою та кінотекстом у можливостях відтворення часопростору. На це вказують чорно-білі вставки-спогади Тараса про турецький полон. Ці вставки, на наш погляд, відіграють ще одну, додаткову функцію, етично вказуючи на саме Бортківські „вкраплення” у класичний зразок (проблема „свого/чужого” у тексті). Зрозуміло, що режисер їх показав із певною метою, завдання рецепції адекватно її розпізнати.

Спостерігаємо також ряд інших інтертекстуальних чинників: приміром, „репінський” епізод, в якому козаки на Січі під проводом Бульби пишуть листа турецькому султану (хоча загальновідомо, що лист писався десь 50 років по тому, а саме 23 вересня 1675 р. на чолі з Іваном Сірком (за Д.І. Яворницьким) [див. про це: 10]. Мабуть, режисер вводить цей епізод, щоб більш переконливо обґрунтувати малозрозумілий момент помсти Бульби кошовому (у фільмі: після того, як лист був написаний, Бульба говорить, що листа відправити турецькому султану не можна, оскільки кошовий не дозволяє; що й розгнівало козаків). У Гоголя інцидент із кошовим аргументується простіше: „Сговорившись с тем и другим, задал он всем попойку, и хмельные казаки, в числе нескольких человек, повалили прямо на площадь, где стояли привязанные к столбу литавры, в которые обыкновенно били сбор на раду. Не нашедши палок, хранившихся всегда у довшиша, они схватили по полону в руки и начали колотить в них. <....> – Что значит это собрание? Чего хотите, панове? –

сказал кошевой. Брань и крики не дали ему говорить. – Клади палицу! Клади, чертов сын, сей же час палицу! Не хотим тебя больше! – кричали из толпы козаки” [6, с. 54-55] (свідомо цитуємо мовою оригіналу, щоб зберігти дух літературного тексту). Таким чином, режисер відходить від першоджерела і переакцентує авторський пафос із метою показати причину скидання кошового більш історично зрозумілою.

„Нет у тебя, полковник, больше полка, и хутора твоего больше нет, и жены нет,” – це наступне нововведення В. Бортка. Режисер вставляє цей епізод, щоб показати, що насправді сталося з дружиною Бульби, оскільки у Гоголя ми не знаходимо відповіді на це питання, і, водночас, подібним чином підсилити обґрунтування козацького походу на поляків. Наступний за цим епізод розповіді козака про знущання жидів і поляків над українським народом дійсно присутній у тексті Гоголя. У фільмі він подається з тією ж метою, що й перший. Таким чином, режисер наочно здійснює у своєму тексті принцип так званого історизму – де особистий гнів героя він трактує у зрізі суспільного. Проте це „підсилення” для критичної рецептивної позиції може здатися дещо штучним і зайвим у порівнянні з гоголівським зразком.

Осучаснення гоголівського тексту особливо чітко відчувається у зображенні сюжетної любовної лінії „Андрій та панночка”. У творі Гоголя еротичні сцени подаються у стилістиці романтичного символізму: „Полный не на земле вкушаемых чувств, Андрий поцеловал в сии благовонные уста, прильнувшие к щеке его, и небезответны были благовонные уста. Они отозвались тем же, и в сем обоюднослиянном поцелуе ощутилось то, что один только раз в жизни дается чувствовать человеку” [6, с. 87]. Гоголь настільки вишукано подає цей момент, що насправді можна відчути стан героїв, проте його продовження не потребується – все залишається у рецептивній настанові самого читача, він може або розгортати власну уяву відповідно до свого досвіду, або перейти на наступну сторінку розповіді. Натомість у глядача режисер забрав можливість цього творчого акту, замінивши його своєю власною рецепцією. Фільм пропонує доволі відверту сцену. Звичайно, це пояснюється тим, що сьогодні фільм без еротичних моментів вважається економічно нерентабельним. Якщо автор змагається за глядацьку аудиторію, то він змушений забезпечити свій шедевр хоча б одним-двома еротичними епізодами. Вплив масової культури, безперечно, ми спостерігаємо і в даному разі. Це загалом досить об’єктивне явище і типологічно подібне є наявне в рецептивних аспектах цілісного творчого процесу за будь-яких часів.

Не відповідно до тексту режисер відтворив також момент прощання частини козаків зі своїми побратимами, які змушені виступити в погоню за татарами. У Гоголя ми читаємо: „И все казаки, сколько их ни было, перецеловались между собою. Начали первые атаманы и, поведши рукою седые усы свои, поцеловались навкрест и потом взяли за руки и крепко держали руки. Хотел один другого спросить: „Что, пане-брате, увидимся или не увидимся?” – да и не спросили, замолчали, и загадались обе седые головы” (виділено нами. – Н.Н.) [6, с. 105]. Але Бортко цей епічний

момент не може відтворити інакше, ніж “озвучивши”, тому режисер ігнорує слова автора і подає цей епізод як розмову двох козаків. Проте втрачається відчуття емоційного напруження та безсловесних почуттів, які вирують у душах козаків. Можливості словесної образності у даному разі виявилася недосяжними для естетики кіно й не конвертувалися у кінотекст.

Режисер також не відтворює епізод повісті, пов’язаний із невдалою спробою Янкеля влаштувати Тарасові, переодягненому у графа-іноземця, таємну зустріч у тюрмі з Остапом. Не реалізована таємна зустріч батька з сином стає фатальним чинником трагічної розв’язки. У тексті вона є другою складовою композиційно важливого конструкту: всеприлюдна зустріч здійснилася. Проте у фільмі ми лише бачимо дивно костюмованого Бульбу в натовпі під час катування його сина. Зрозуміло, що при екранізації твір дещо скорочується, проте автор фільму бере на себе відповідальність за свої купюри і не повинен робити цього за рахунок важливих моментів.

Ще одним моментом впливу масової культури на сучасну версію „Бульби” слід вважати його вестернізацію. Приміром, режисер пропонує нам дивитися на страшні натуралістичні муки Остапа під час катування, хоча Гоголь, відповідно до романтичної традиції, намагається оберігати почуття вразливого читача: „Палач сдернул с него ветхие лохмотья; ему увязали руки и ноги в нарочно сделанные станки, и... *Не будем смущать читателей картиною адских мук, от которых дыбом поднялись бы их волосы*” [6, с. 136]. Така делікатність автора протилежно спрацьовує як стилістичне підсилення, коли розповідається про перебивання рук і ніг Остапа: „Ни крика, ни стону не было слышно даже тогда, когда стали перебивать ему на руках и ногах кости, когда ужасный хряск их послышался среди мертвой толпы отдаленными зрителями, когда панянки отворотили глаза свои, – ничто, похожее на стон, не вырвалось из уст его, не дрогнулось лицо его” [там само]. Сучасного глядача важко здивувати, проте сцену катувань, на нашу думку, можна було зняти відповідно до гоголівської стилістики, знайшовши їй адекватну кіноверсію. Епізод, знятий Бортко, як доволі справедливо помічено критикою, дуже нагадує класично відому сцену з фільму Мела Гібсона „Страсті Христові” (2004).

У Гоголя залишилися нерозв’язаними лінії особистих стосунків між героями, хоча автор намітив їх багато: відносно скинутого кошового, відносно Шила, відносно Янкеля тощо. Усі вони залишилися відкритими у перспективу читацького домислення і саме це робить гоголівський текст надзвичайно привабливим для інтерпретацій. Так, ми не знаходимо у повісті розповіді про те, що сталося з дружиною Бульби, немає також і опису подальшої долі Андрієвої панночки. Натомість, режисер, сам будучи читачем, пропонує нам свою рецептивну версію, відповідає на ті ідейні питання, які поставали перед ним із гоголівського тексту.

Найбільш яскраво це втілюється в постредагуванні фіналу, яке авторську позицію по відношенню до гоголівського першоджерела робить недвозначною. Саме тут виразно підкреслюється, що релігійно-

світоглядні позиції двох авторів принципово збіглися. Так, ми бачимо продовження мотиву згубного кохання Андрія, не благословенного батьками. Бортко продовжує своє прочитання еротичного епізоду „Тараса Бульби” у ключі сьогоднішньої моралі: панночка народжує від Андрія дитину та помирає. Далі цей епізод набуває символічного сенсу: її батько-католик зопалу хоче спочатку вбити маля, народжене від православного козака, проте – і це історичний знак – дарує йому життя. Розглянутий фінальний епізод містить надзвичайно потужне емоційне навантаження: дитя тут стає і символом продовження життя, і символом продовження роду Бульби, і світоглядною метафорою.

Як бачимо, відмінностей між гоголівським текстом і текстом Бортка чимало, хоча режисер у своїх виступах декларує „дослівну екранізацію” повісті. Проте, і це ми можемо вважати головним висновком порівняння розглянутих тут текстів, міжвидова конверсія відбувається саме за рахунок підкорення „першотексту” специфічним умовам іншої стилістики – техніки кінематографу. Отже, фільм не може вважатися „екранізацією”, він лише знятий за мотивами повісті Гоголя, як це прокламується й у титрах. Це також виправдовує право режисера і водночас сценариста заради відтворення провідної авторської ідеї відступати від класичного письма, підсилюючи його, відповідно до засобів іншого виду мистецтва, відібраними епізодами, персонажами, подіями.

Отже, переклад літературного твору мовою кіно необхідно визнати складним творчим процесом, що вимагає від його авторів повного й дуже аргументованого осмислення саме ідеї першоджерела. Кінорежисер, беручи на себе велику відповідальність за втілення класичної спадщини мовою кіно, лише на перший погляд виступає технічним посередником між твором і глядачем, а скоріше сам виявляє прагнення бути творцем. Тому реципієнт сприймає твір цілісно і лише в останню чергу – як чергову режисерську переробку першооснови.

Відомо, що успіх екранізації залежить не тільки від режисера, але й від його особистого таланту зібрати разом здібних співавторів для створення нової цілісної в жанровому відношенні взаємодіючої структури: сценариста, автора кіномонтажу, акторів, оператора, звукорежисера тощо. Тепер ми маємо справу не тільки з різними творами, але й з різними жанровими утвореннями, що формуються під впливом естетичних критеріїв різнорідних форм мистецтва, якими є, зокрема, література та кіно.

1. *Безклубенко С.Д.* ВІДЕОЛОГІЯ. Основи теорії екранних мистецтв. – К.: Альтерпрес, 2004. – 328 с.
2. *Белякова Г.С.* Экранизация произведений польской классической литературы: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 1972. – 25 с.
3. *Вайда А.* Кіно і решта світу: Автобіографія. – К.: Етнос, 2004. – 312 с.
4. *Вергеліс О.* „Бульба” на кострі. Режиссер Владимир Бортко дарит Украине „идеологическое оружие” // Зеркало недели. – 2007. – № 31 (660). – 24-31 августа [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.zn.ua/3000/3680/60248/>.

5. Гоголь в кинематографе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Гоголь,_Николай_Васильевич.
6. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: в 7 т. / Под общ. ред. С.И. Машинского и М.Б. Храпченко. – Т. 2. Миргород. – М.: Худож. лит., 1976. – 333 с.
7. *Голубчиков А.* „Как казаки кулеш варили”: Рецензия на фильм „Тарас Бульба” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kino.meta.ua/film/42158/recenziya/1/874>.
8. *Горцев С.* Про фільм Тарас Бульба – 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://proza.ru/2009/04/13/345>.
9. *Гупало С.* Микола Гоголь благословляв іншого „Тараса Бульбу” // Дзеркало тижня. – 2002. – № 22 (397) 15 – 21 червня [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://209.85.129.132/search?q=cache:9vu3o90pinoJ:www.dt.ua/3000/3680/35065>.
10. *Гуральник У.А.* Советская литература и кино. – М.: Знание, 1968.
11. Кіно і література: пошуки взаєморозуміння: Розмова письменників та кінорежисерів // Київ. – 1983. – № 6. – С. 134-138.
12. *Корнеев Р.* „Тарас Бульба: Мальчиш-плохиш и Мальчиш-кибальчиш” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kinokadr.ru/articles/2009/04/05/tarasbulba.shtml>.
13. *Корниенко О.* Недостатки и достоинства фильма „Тарас Бульба” глазами сумского историка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dancor.sumy.ua/articles/6770.htm>.
14. *Левчук Т., Ильяшенко В.В.* Киножериссура. – К.: Мистецтво, 1981. – 243 с.
15. *Омельчук Олеся.* Фільм „Тарас Бульба”: Мати чи бути? // НОВИНАР. – 22.04.2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://novynar.com.ua/analytics/culture/64572>.
16. *Погрібна Л.З.* Твори М. Коцюбинського на екрані. – К.: Наук. думка, 1971. – 156 с.
17. *Рибаченко В.* Тарас Бульба – сила українська, чи „русская”? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chasipodii.net/article/4577/?vsid=4bea5e0acafd588a70802e14d42a099b>.
18. *Юнаковський В.* Сценарна майстерність. – К.: Мистецтво, 1964. – 271 с.
19. *Яроцкий Ю.* Универсальный казак” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc-rm.aspx?DocsID=1139710>.

Summary

The productive thematic component of modern poetics is revealed in accordance with the problems of reception: interrelation of different forms of art, videlicet, the phenomenon of interspecific conversion of artistic project in the factor of transformation of verbal text into a filmtext. As a model one of the most resonance in the newest cinema standards the filmtext by V. Bortko „Taras Bul'ba” is taken. In the aspect of author's idea-project the leading vectors of transition from the classic literary source through a scenario to the film are analysed.

Key words: *text, screen version, scenario, filmtext, conversion, reception, M.V. Gogol, Taras Bul'ba.*

Стаття надійшла до редколегії 6.05.2009