

ЗИНАИДА НАЕНКО, МИХАИЛ НАЕНКО
(Киев)

**“ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ”
М. КОЦЮБИНСКОГО
И С. ПАРАДЖАНОВА:
ЛИТЕРАТУРНАЯ ОСНОВА
И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ**

Ключевые слова: литература, киноверсия, художественный образ, неоромантизм, импрессионизм, модернизм, шестидесятники.

Рубеж XIX-XX веков в славянских литературах принято называть «серебряным». «Золото», мол, осталось там, где Пушкин, Мицкевич, Гоголь, Шевченко... Но для украинской тот рубеж в определённом смысле был продолжением «золотого». Именно тогда (фактически – в первое десятилетие XX-го века) она обогатилась тремя художественными шедеврами, ставшими впоследствии богатным материалом для всех изящных искусств: театра, балета, живописи, скульптуры, кинематографии. Имеются в виду повесть О. Кобылянской “*В воскресенье утром зелье собирала*” (1909), драма-феерия Леси Украинки “*Лесная песня*” (1912) и повесть М. Коцюбинского “*Тени забытых предков*” (1911). Всё это – произведения неоромантизма или импрессионизма, которые (да ещё экспрессионизм В. Стефаника) были самыми мощными стилевыми течениями в украинском модернизме периода его становления. Повесть М. Коцюбинского, в частности, сразу же обратила на себя внимание российских писателей: М. Горький предлагал свою помощь в авторизованном переводе её на русский язык (об этом М. Коцюбинский сообщал в письме к жене в 1912 г.), а сам перевод повести (автор перевода – Ф. Волховский) напечатан в российском журнале “*Заветы*” (1912, кн. 1, 2, 3) в тот же год, что и публикация её в Украине в “*Літературно-науковому віснику*”, 1912, кн. 1, 2 [7, с. 473]. И романтизм, и неоромантизм (да ещё с импрессионистическими или экспрессионистическими «добавками») являются очень сложными стилями и для перевода на другие языки, и для воплощения их средствами смежных искусств. Гоголевского “*Тараса Бульбу*”, например, А. Довженко пытался экранизировать ещё в 1940 году (существует даже написанный им фактически режиссёрский сценарий), С. Бондарчук – через 30 лет (в обоих случаях запретительная карта ложилась якобы на антипольские мотивы в повести, которые, если судить трезво, по-научному, были у Гоголя не идеологическим, а чисто художественным приёмом), но осуществился этот замысел только в настоящее время режиссером Бортко, который (замысел), конечно, никак не заменяет того, что могли бы сделать А. Довженко или С. Бондарчук; не тот калибр таланта...

“*Тени забытых предков*” удалось переложить на язык кино на последнем этапе украинского неоромантизма-модернизма, точнее – в годы шестидесятництва. В 1965 году эту работу выполнили известные в кино советского периода режиссёр С. Параджанов и оператор Ю. Ильенко, которые вдохнули в повесть М. Коцюбинского поистине новую

жизнь. В зарубежном прокате (в частности – во Франции) фильм шёл под другим названием – “*Огненные кони*”; оно (другое название) появилось благодаря чисто кинематографической находке оператора и режиссёра (о чём – ниже). Здесь следует указать на сам факт гениального кинопрочтения литературного материала: кинофильм (снят по повести) явил целую эпоху в отечественном (а отчасти – и в зарубежном) кино, которая, с одной стороны, возродила традицию поэтического киноромантизма Довженко, с другой – утвердила доминанту авторского чувства и веру в силу зрительского образа, а с третьей – активизировала антисоветское диссидентство не только среди творческой интеллигенции в Украине, но и во всем тогдашнем СССР. Именно во время презентации фильма в Киеве прозвучали публичные протесты против начавшихся в середине 60-х годов арестов творческой интеллигенции (причастны к тем протестам были арестованные впоследствии критик И. Дзюба, поэт В. Стус, журналист В. Чорновил и др.), после чего фильм в СССР лёг на полку запрещённых почти на 20 лет. Режиссёр С. Параджанов вскоре тоже оказался за решёткой (1973-1977); обвинения ему предъявлялись самые невероятные, вплоть до увлечения нетрадиционной ориентацией, но на самом деле имелась в виду талантливая работа его над кинофильмом, который имел за рубежом неслыханный успех. Он получил наибольшее за годы СССР количество наград международного уровня: в частности, приз ФИПРЕССИ «За цвет, свет и спецэффекты» и «Серебряный южный крест» на Международном кинофестивале в Мар-дель-Плата, кубок Международного кинофестиваля в Риме, премию Британской киноакадемии за лучший иностранный фильм, золотую медаль Международного кинофестиваля в Салониках и др. Талантливые успехи, да ещё и художников из национальных периферий, советской властью, как известно, никогда не поощрялись. Доходило иногда до карательных мелочей: режиссёру, редактору и директору фильма объявлялись выговора за нарушение трудовой дисциплины и затягивание сроков работы ещё во время съёмок, киногруппу сознательно обеспечивали чисто совковой киноплёнкой со слабой чувствительностью, а после запрещения фильма (в конце 60-х) в «Кинословаре», изданном через 20 лет после выхода “*Теней...*” на экран, даже не упоминались ни такое понятие, как поэтическое кино, ни сам фильм. Не упоминали его и в дни празднования 50-летия киностудии имени А. Довженко в 1978 г., на которой он создавался. Думал ли классик украинской литературы М. Коцюбинский, что через каких-нибудь полвека после своей смерти его произведение станет причиной столь агрессивных репрессий против искусства и его создателей?

Повесть М. Коцюбинского, казалось, не несла в себе никакой идеологической крамолы; в ней речь шла о мифическом сознании карпатских гуцулов-украинцев, об их трудном (подчас – на грани смерти) выживании в условиях борьбы с суровой природой, с архаическим бытом, с языческими моральями. Прозаик не рассказал, а пропел в повести удивительную легенду о любви гуцульских Ромео и Джульетты (Ивана Палийчука и Марички Гутэнюк), а кинорежиссёр с оператором положили эту легенду на очень чувствительные ноты кинематографа; они увидели в любви и смерти героев фильма бессмертие самых глубоких чувств человеческих, представив их художественными средствами зрительного ряда как торжество добра над любым злом. Современный исследователь специфики кино Лариса Брюховецкая так пишет о философской концепции фильма: «...Извечный труд души, извечный поиск единства

человеческих душ, единства их с природой, то, к чему уже осознанно на искалеченной цивилизацией Земле порываются ныне её обитатели» [2, с. 40].

Повесть М. Коцюбинского очень кинематографична сама по себе: и во многих пейзажных зарисовках, и в словесных орнаментах, и особенно – в изображении конфликтных ситуаций, которые для мастеров кино были очень благодатным творческим материалом. С. Параджанов это увидел сразу по прочтении повести, хотя в трёх предыдущих своих фильмах он был вообще далёк от украинской проблематики, от модернистской стихии. Сработало, очевидно, генетическое родство режиссёра с психологией горных жителей; у всех горцев (из которых вышел С. Параджанов) она в принципе одинакова: что на Кавказе, что в Карпатах. Оставалось решить лишь проблему оператора: кто из шестидесятников сможет сделать кинокамеру темпераментной, как характер горцев, и кто сможет увидеть и передать на экране все цвета горной радуги? После чисто киношных пристрелок, остановка была сделана на личности Юрия Ильенко. Случай иногда играет не менее важную роль, чем закономерность; на первую встречу с Параджановым Ильенко пришёл со своей женой, актрисой Ларисой Кадочниковой. Режиссёр буквально заорал: так вот же не только оператор, но и исполнительница главной женской роли в фильме, роли Марички Гутэнюк! А с заглавной мужской ролью уже, кажется, было определено: конкурентов Ивану Миколайчуку, в то время очень молодому артисту, но впоследствии и талантливому режиссёру, не оказалось. Он, как и Параджанов, тоже был из стихии гор, хотя и не чисто карпатских, а близлежащих, буковинских.

Режиссёр и оператор, что стало впоследствии явным, характерами не совпадали: первый – вдумчивый, иногда с эпическим спокойствием философ, а второй – озорной и вспыльчивый, как динамит Нобеля. Во время споров, в принципе – творческих, доходило во время работы даже до дуэли; невероятно, но факт: Параджанов и Ильенко уже готовы были стреляться гуцульскими боевыми пистолетами. Помешало половецкое: оно за одну ночь снесло мост, на котором должна была состояться дуэль. Секундантом, кстати, у Ильенко был директор киностудии имени А. Довженко Цвиркунов, а у Параджанова – вся режиссёрская группа фильма. Смирились, когда пересмотрели первую порцию проявленной плёнки. Обнялись, поцеловались и... продолжили, как вспоминает Ю. Ильенко, драться за каждый кадр фильма. Потому что чувствовали: рождается новая киноформа. А новое в искусстве без драк, как известно, ещё никогда не появлялось [8, с. 132-133].

На постоянное состязание режиссёра и оператора настраивало в определённом смысле и содержание экранизированной повести М. Коцюбинского. Она преисполнена не только идиллических пейзажей и нежной любви главных героев; в ней очень много борьбы за элементарное существование человека, борьбы нравов, борьбы родов (как известных в классическом искусстве Монтекки и Капулетти), борьбы между разделённой и неразделённой любовью. Первый сценарист фильма (известный прозаик И. Чэндэй) предложил было сочинение... о классовой борьбе среди гуцулов в духе чистейшего в те времена социалистического реализма. Это было, конечно, издевательством над искусством, и режиссёр с оператором примирились временно лишь тогда, когда предложенный сценарий выбросили в урну и условились снимать кино с чистого листа, т. е. – по повести М. Коцюбинского [4, с. 82]. А в ней, как было сказано,

много борьбы, но борьбы художественной; она нужна была неоромантику и импрессионисту Коцюбинскому для того, чтобы осуществить главный замысел модернизма: показать продвижение человека к апокалипсису, к катастрофе. Вот почему в повести (непонятно для Ивана и Марички – почему?) дают (в начале повести) один другому между глаз главы их родов (Гутенюк и Палийчук), а под конец произведения уже сам Иван (после гибели Марички он женится на немилой ему Палагне) рубит топором (*барткой* по-гуцульски) любовника Палагны Юру. И первый, и последний эпизоды – это сплошная кровь. Вот первый: ...*Тато* (Палийчук – авт.) *розмахнув бартку і вдарив плазом комусь по чолі, з якого бризнула кров, заляля лице, сорочку та пишній кептар* [6, с. 146]. Второй: Иван и Юра *посліпли обоє од хвилі гарячої крові, що заливала їм очі... Вони танцювали смертельний танець, оті червоні маски, з яких парувала гаряча кров* [6, с. 179]. Как передать на экране эту кровь? Натуральной крови, которая течёт по лицу и одежде, для кинематографа недостаточно, и потому оператор предлагает... *огненные кони*. Режиссер не сразу понял, что имеется в виду. Оператору пришлось объяснять: нужна в фильме не кровь, а образ крови. Пошли на ипподром, срисовали летящих коней, а они потом (в кинокадре) вылетают из красного пятна крови (оно расплзлось на весь экран), когда Гутенюк рубит лицо Иванова отца. Эта операторская находка и дала фильму новое название в зарубежном прокате – “*Огненные кони*”. Нам этот образ врезался в память настолько (презентация фильма совпала с нашим обучением на последнем и предпоследнем курсе университета), что через сорок лет я (Наенко М.К.) использовал его (по согласованию с оператором Ю. Ильенко) для графического оформления своей книги «Художественная литература Украины» (2008). Мне показалось, что в этом образе – вся история украинской литературы: её рубили сотни лет, но она периодически возрождалась и мчалась в будущее, словно огненная тройка лошадей.

Подобных операторских находок (подкреплённых тонкой работой замечательного художника Георгия Якутовича и композитора Мирослава Скорика) в фильме очень много: кадры в нём – в постоянном движении, цвет их почти всегда совпадает с психологическим настроением сюжета, а музыкальное сопровождение, сотканное из гуцульских народных мелодий, не «накладывается» на них, а органически из них вырастает. Имеем тот случай, о котором мечтал А. Довженко: цвет в фильме должен занимать место между словом и музыкой. В достижении этого немалую роль сыграли чисто технические изобретения 60-х годов: кинокамера из штатива почти целиком перешла в руки оператора, для работы с ней он конструировал всевозможные краны, летал на вертолёте и т. д. Для того времени всё это было необычным и почти шокирующим. Югославские операторы, просмотрев фильм, заявили, что таких чудес в своей жизни они никогда не видели, польских потрясло удивительное сочетание возможностей широкого экрана и стереофонического звука, а американский киновед Тимоти В. Джонсон заметил, что создатели фильма сумели изобразить то, что абсолютно неподвластно чисто словесному изображению [2, с. 39, 42, 49].

Речь шла как будто бы о внешней эстетизации киноискусства. Оператор Ю. Ильенко в одном из интервью подчеркнул, что она (эстетизация) была не ахти каким откровением лично его и режиссёра С. Параджанова. Она базировалась на уже существующих открытиях советских операторов – Урусевского, Волчека, Екельчика,

Демуцкого и, конечно же, Анатолия Дмитриевича Головни... В шутку я (Ю. Ильенко) придумал для себя такую классификацию: в творчестве есть открытия, но есть и закрытия. Лично для оператора это было закрытие, т. е. обобщение ранее известного [5]. Возникает лишь вопрос, благодаря чему стало возможным это обобщение и почему оно так шокировало советских чиновников от кино?

М. Коцюбинский создавал *“Тени забытых предков”* в тот период модернизма, когда главный его тезис об апокалипсисе (или катастрофе) существовал только теоретически. Героиня повести О. Кобылянской *“В воскресенье утром зелье собирала”* убивает своего предателя-любимого путём отравления, гибнет героиня Леси Украинки в *“Лесной песне”* потому, что ей тоже изменил любимый человек, а Иван в *“Тенях забытых предков”* гибнет от того, что ему просто нет жизни без любимой Марички. Всё это символизировало приближение катастрофы, но украинским ранним модернистам представлялось в виде сказки, легенды, мифа. Даже похорон Ивана передан в повести М. Коцюбинского как какая-то сказка: плач за погибшим перерастает во всеобщее веселье и любовные игры односельчан. *“Про тіло забули, – читаем в повести. – Тільки три баби лишилися при нім та скорботно дивилися скляними очима, як по жовтім застиглім обличчі лазила муха.*

Молодиці липли до гри. З очима, в яких ще не встигло згаснуть смертельне світло і затертись образ мерця, вони охоче йшли цілуватись, байдужі до (своїх – авт.) чоловіків, які так само обіймали та тулили чужих жінок.

Дзвінки поцілунки лунали по хаті і сплітались з плачем сумної трембіти, що все ознаймляла далекі гори про смерть на самотній кичері“ [6, с. 190].

Всё это, напоминая, воспринималось как сказка, как только теоретическое предчувствие какой-то катастрофы. Но вот в 20-30-х годах XX века эта катастрофа стала практической явью: расстреляно или доведено до гибели в советских концлагерях целое поколение писателей, художников, кинематографистов. Двумя голодоморами истреблено всё, имеющее хозяйскую жилку, сельское население. И в обычной жизни, и в искусстве говорить об этом запрещалось. Только в 60-х годах (во времена так называемой хрущёвской оттепели) появилась некая возможность о чём-то сказать, но не прямо, а преимущественно языком искусства. Фильм *“Тени забытых предков”* использовал именно такой язык. Повесть украинского классика открыла пространство для эстетической дерзости молодых киномастеров; почти интуитивно они пришли к новеллистической композиции фильма (это было изобретением ещё «старого» романтизма – новеллистические «Мёртвые души» Н. Гоголя, вставные новеллы в романах Ф. Достоевского и др.); эстетизация, визуальное превращение природы и человека в повести, а затем – средствами кино, демонстрировали неприятие плоской, как мычание, действительности. Особенно раздражали советских чиновников от кино акценты на возможном преодолении апокалипсиса. В финале фильма С. Параджанова и Ю. Ильенко, как и в повести М. Коцюбинского, есть упоминаемый карнавал во время похорон Ивана и – рыдание трембит, но кроме них – из каждого оконного стёклышка в фильме смотрели в зал на зрителей четверо... радостных и задумчивых детских личика. Их взгляды источали вопросительную надежду на лучшее будущее человечества, которое, оказывается, может наступить не только по указанию тогдашних партийных властей, но и прийти естественным, чисто человеческим путём... Об

этом свидетельствовала и главная метафора повести М. Коцюбинского, которому удалось достичь самой высокой вершины искусства: на ней (как заметил в своё время Э.-М. Рильке) смерть (всем смертям на зло!) равняется жизни, а жизнь – смерти. Для советского строя это была невообразимая крамола; ведь он воспринимал смерть как только борьбу со всем негодным ему...

И ещё одно, последнее, замечание. Фильм подтвердил вечную молодость романтизма, который характерен для украинского (и не только!) художественного мышления и который способен (оказывается) к возрождению на разных этапах эстетического развития человека и в разных видах искусства. Не случайно ведь М. Горький в своих воспоминаниях о М. Коцюбинском подчеркнул следующую его (Коцюбинского) мысль: романтизм – наиболее человеческое чувство; он преувеличивает, конечно, но преувеличивает именно добрые начала в человеке и свидетельствует о том, как велика жажда добра в людях [6, с. 103]. М. Горький с М. Коцюбинским «не знали», конечно, что речь шла не о «старом» романтизме, а о «новом» (неоромантизме), который был одним из художественных стилей раннего модернизма; также шестидесятники не всегда осознавали, что возрождают неоромантизм в качестве стиля на последнем этапе модернизма. Всё это делалось (почти по-фрейдовски) интуитивно, подсознательно, но – верно. Современному, постмодернистскому искусству, если чего-то и недостаёт, так это – романтизма. И потому, как заметил П. Басинский, одолевает «стойкое ощущение надвигающегося (а может, уже наступившего) литературного дефолта» [1]. Но это уже тема для другого разговора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Басинский П.* Литературный дефолт / П. Басинский // Литературная газета. – 2004. – 14-20 января.
2. *Брюховецька Л.* Кіносвіт Юрія Ілленка / Л. Брюховецька – К. : Задруга, 2006. – 288 с.
3. *Горький М.* Собр. соч. : В. 30 т. / М. Горький – М. : Худож. Лит., 1949 –Т. 14. : Повести, рассказы, очерки, заметки из дневника, воспоминания. 1921-1924. – 1951. – 332 с.
4. *Ілленко Ю.* Доповідна апостолові Петру: В 3 кн. Кн. 3 / Ю. Ілленко – Тернопіль, 2008.
5. *Ільєнко Ю.* Воображаемое інтерв'ю / Ю. Ільєнко // Искусство кино. – 1972. – № 11.
6. *Коцюбинський М.* Твори : в 6 т. / М. Коцюбинський. – К. : АН УРСР, 1961–1962. – Т.3. – 1961. – 482 с.
7. *Коцюбинський М.* Твори : в 6 т. / М. Коцюбинський. – К. : АН УРСР, 1961–1962. – Т.6. – 1962. – 492 с.
8. *Параджанов С.* Коллаж на тле автопортрета / С. Параджанов – К. ; Нижний Новгород, 2005.

Зінаїда Насенко, Михайло Насенко

«ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» М. КОЦЮБІНСЬКОГО І С. ПАРАДЖАНОВА:
ЛІТЕРАТУРНА ОСНОВА Й КІНЕМАТОГРАФІЧНА ВЕРСІЯ

Стаття присвячена унікальному явищу в літературі і кіно ХХ століття: написану на початку ХХ ст. повість М. Коцюбинського режисер С. Параджанов екранізував у середині того ж століття і вдруге зробив її явищем світового мистецтва. Цього разу – в значно більших масштабах, які стали можливими завдяки потужному рухові в мистецтві ХХ ст., що дістало ім'я шістдесятництва. Автори статті зіставляють літературну основу повісті і її кінематографічну версію, знаходять у них спільне й відмінне, що зумовлене художньою специфікою двох видів мистецтв.

Ключові слова: література, кіноверсія, художній образ, неоромантизм, імпресіонізм, модернізм, шістдесятники.

Zinayida Nayenko, Mikhailo Nayenko

“TINI ZABUTYH PREDKIV” BY M.KOTSYUBYNSKY AND S.PARADZHANOV:
ARTISTIC PLOT AND FILM VERSION

The article centers on Comparative analysis of M. Kotsubinsky's “Shadows of forgotten fathers” and S. Paradjanov's film version.

Key words: literature, film version, neoromantism, impressionism, image, modernism, postmodernism.

Одержано 10.02.2008 р., рекомендовано до друку 25.05.2009 р.