

## ШЕВЧЕНКІВ ВІРШ І ГІПЕРБОЛІЧНЕ КІНО

Звернення кінематографістів до лірики, до ліричних поезій як фактури ігрового (художнього) фільму становить собою цікаву й складну мистецьку проблему.

Ліричні вірші/ тексти дуже часто є не значними за обсягом. Вони зазвичай безсюжетні й апріорі можуть не містити формально виражених подій/дії. У ліричних віршах ретрансляція смислів нерідко здійснюється через ледь вловимі нюанси, відчуття, асоціації, настроєві напівтони, які до того ж можуть бути позначені граничною суб'єктивізованістю. У невеликих поетичних текстах семантичні візерунки доволі часто фокусується у зчепленнях чи грі слів, у пульсуванні слова-емоції, у витонченій графіці чи буянні каскадів вербальної метафорики.

Поставити повнометражний художній фільм, що ґрунтується на невеличкій ліричній поезії, – це, безперечно, амбітний виклик для кінематографістів. Проте історія кіно переконує, що ці виклики постали перед світовим кінематографом іще при початках його існування й розвитку. Ба більше, є підстави стверджувати, що світова культура кіноверсій/кіноінтерпретацій ліричних віршів або невеликих поетичних текстів зародилася невдовзі після появи кінематографа.

Так, вірш Едгара Аллана По “Ворон” (“The Raven”), опублікований 29 січня 1845 року в щоденній газеті “The Evening Mirror” (Нью-Йорк), вже майже сто років, із початку ХХ століття, незмінно стає літературним імпульсом/пульсаром для жанрово й стилістично різних ігрових (художніх) фільмів.

Уперше поставити фільм, пов'язаний із цим віршем Едгара По, зробив спробу англійський і американський режисер Чарльз Бребін (Charles Brabin). Він іще 1915 року, в період німого кінематографа, зняв повнометражний художній фільм “The Raven”. Ще одне кіновтілення, засноване на цьому поетичному творі Едгара По, здійснив американський режисер кіно й телебачення Лью Лендерс (Lew Landers), який 1935 року поставив свій фільм “The Raven”. До

кіноінтерпретації вірша долучився австрійський режисер Курт Штайнвенднер (Kurt Steinwendner), який 1951 року зняв короткометражний фільм “Der Rabe”. Власну кіноверсію вірша Едгара По зробив американський режисер та продюсер Роджер Кормен (Roger Corman), який 1963 року поставив повнометражний художній фільм, що також мав назву “The Raven”.

Австралійський режисер Джеймс Мактиг (James McTeigue) вже у XXI столітті звернувся до знакового вірша Едгара По й узагалі до його творчості. Напроресні 2012 року на екрани вийшла його кіноверсія під уже традиційною, ба навіть концептоцентричною назвою “The Raven”. У своєму фільмі Джеймс Мактиг змоделював і запропонував оригінальну версію останніх днів американського письменника, проведених у Балтіморі. Режисер розгорнув достеменний трилер, у якому актуалізується мотиви, сюжети й образи детективних оповідань Едгара По, лунають рядки з вірша “The Raven”, із періодичною послідовністю з’являється образ ворона, обігруються різноманітні факти з життя письменника. Сам же Едгар Аллан По постає не лише в ролі поета і прозаїка, але й одного з чільних, а, можливо, найголовнішого детектива, який бере участь у кримінальних розслідуваннях.

Художні фільми, поставлені на основі/ матеріалі вірша чи за його мотивами, – одна з традицій світового кінематографу, що постійно потверджує свою життєздатність і продуктивність.

До цієї традиції долучився й український режисер та сценарист Михайло Ілленко, який, звернувшись до вірша Тараса Шевченка “У тієї Катерини хата на помості...”, 2020 року здійснив постановку фільму “Толока”.

Михайло Ілленко – молодший брат українських кінематографістів Вадима Ілленка і Юрія Ілленка.

Оператор і режисер Вадим Ілленко, зокрема, працював оператором-постановником у фільмі Віктора Іванова “За двома зайцями” (1961), що став культовим для українського кіно, й був оператором-постановником фільму Євгена Матвєєва “Почтовый роман” (“Поштовий роман”, 1969), відомого режисера й актора, який народився у степовій Таврії, на Херсонщині.

Оператор, режисер і сценарист Юрій Ілленко, зокрема, працював оператором-постановником у фільмі Якова Сегеля “Прощайте, голуби” (“Прощайте, голуби”, 1960), який був відзначений премією на Міжнародному кінофестивалі в Локарно (Festival del film Locarno) у Швейцарії (1961) і премією на Міжнародному кінофестивалі в Мельбурні (Melbourne International Film Festival) у Австралії (1962), працював оператором у знаковому фільмі Сергія Параджанова “Тіні забутих предків” (1964), фільмі, що (як відомо) започаткував тренд українського поетичного кіно, і який був також режисером фільму “Білий птах з чорною ознакою” (1970), що – разом з іншими кінороботами – складає цей самий тренд.

Михайло Ілленко навчався в Москві у ВДІКу, який закінчив 1970 року. На Київській кіностудії імені О.П.Довженка він працював із 1973 року, де поставив низку художніх фільмів. Серед них – “Там вдали, за рекой” (“Там вдалечині, за рікою”, 1975), двосерійний фільм “Миргород и его обитатели” (“Миргород та його мешканці”, 1983), “Каждый охотник желает знать...” (“Кожен мисливець бажає знати...”, 1985), “Сьомий маршрут” (1998).

І от Михайло Ілленко – режисер і сценарист – звернувся до творчості, точніше, до однієї з поезій Тараса Шевченка.

Вірш “У тієї Катерини хата на помості...”, написаний 1848 року, характеризується невеликим текстовим обсягом. У цьому вірші умовно можна виокремити такі міні-структурні конструктори: зустріч трьох запорожців із красунею Катериною; умова, яку до козаків висуває Катерина; мандрівка трьох запорожців, пов’язана для них з ризиком і небезпекою; повернення одного з козаків до жінки-красуні з виконаною умовою; несподівана й трагічна смерть Катерини.

Напруга фабули у цьому вірші “запускається” через образ Катерини й регулюється цим образом. Проте основною семантичною клавіатурою у Шевченковому тексті, через яку озвучується концепція, стають “запорожці” або “славнії запорожці”, представлені як на персоналізованому, так і на узагальненому рівнях. Після рядків, що “запорожці”, вбиту зопалу одним із них,

“Катерину чорнобриву / В полі поховали”, вірш фабульно й семантично не завершується. Функцію фабульного й концептуального фіналу виконують ті рядки, які повідомляють, що після цього “... славнії запорожці/ В степу побратались”.

Невелика за обсягом поезія “У тієї Катерини хата на помості...” цілковито співвідноситься із симфонікою козацького циклу, мейнстрімному у творчості поета. Тарас Шевченко звертається до проблематики, яку він розроблював у низці поетичних творів, а саме: до взаємин у дихотомії “жінка – чоловік”, трансформованій у субдихотомію “жінка – козак”. Для поета становила історіоментальну цінність ідея спільності, неподільності козацького духу, втілена, зокрема, у колізіях цього вірша.

У Шевченкому тексті режисер Михайло Ілленко віднайшов вербальні драйвери, що склали фактологічну й аксіологічну основу його повнометражного художнього фільму “Толока”, у якому він же (Михайло Ілленко) виступив і сценаристом.

Цими вербальними драйверами з Шевченкової поезії стали образи “хата”, “Катерина”, “Запорожжя”, “Семен Босий”, “Іван Голий”, “Іван Ярошенко”, “Крим”. На двох перших Шевченкових образах – Катерини й хати – ґрунтується увесь кінонарратив “Толоки”, починаючи від найперших епізодів і аж до заключних. Вони, мовби античні атланти, тримають на собі символічну завантаженість фільму.

Сцени колоритного “Запорожжя”, а разом із цим характерні персони Семена Босого, Івана Голого, Івана Ярошенка, з’являються в ретроспективному художньому вимірі. Сцени Криму – благодатного українського Криму – постають в динаміці відносно недавніх/ майже сучасних художній подій. По суті, усі виокремлені Шевченкові вербальні конструктори виконують роль маршрутизатора у фільмі “Толока” Михайла Ілленка.

Специфіка кінообразу Катерини (Іванна Ілленко) реалізується передусім у постраціональній сюжетитці “Толоки”. Саме так: не в ірраціональній, не в надраціональній, а в постраціональній сюжетитці фільму Михайла Ілленка. У

реаліях “Толоки” образ Катерини пов’язує між собою цілі епохи – Козацьку добу, XVIII століття, різні періоди XX століття, майже сьогодення. Сюжетика фільму розкручується за принципом ахронологічної хронологічності. Від наших часів, які символізуються образом автостради чи то автобану, події переміщуються в ретроспективний вимір, у якому тепер розгортаються у хронологічній послідовності, аж поки знову не повертаються чи наворачтаються до наших часів – до автостради чи то пак автобану. Інакше кажучи, режисер-постановник фільму, Михайло Ілленко, вдався до сюжетного прийому ахронології, всередині якої розміщується цілковита хронологія.

Суттєвим є те, що сюжетика з Катериною, яка фігурує в історико-ментальних координатах, розділених між собою сотнями років і численними персонажами, у реаліях “Толоки” виглядає абсолютно органічною. Майже незмінна зовнішність Катерини виглядає цілком природно як у епізодах із запорозькими козаками і на козацьких порогах, так і в різноманітних ситуаціях радянського періоду 1950-х – 1980-х років.

Катерина у Михайла Ілленка послідовно, від одного локального сюжету до іншого, потрактовується як метаобраз. Вона не лише присутня, не лише живий свідок різних історичних часів, але й бере участь у всіх маркерних подіях українського хронотопу, зображуваного в “Толоці”. А цей хронотоп мовби пропускається крізь її емоції, чуття, обриси свідомості.

Катерина постає як натура, яка насамперед живе власними жіночими й материнськими пориваннями. Водночас вона, безперечно, виступає метафорою, точніше, оживленою метафорою людської долі. Такої долі, яка з надміром увібрала в себе тривоги/ страждання/ біль кожного історико-ментального часу, який – за постраціональною сюжетикою – їй на власні очі судилося побачити й своїм серцем охопити. Страждання в Катерини трансформуються й транспортуються в любов. Безперечно, її любов до всього живого й справжнього оформлюється через випробування/ втрати/ смерть близьких і не дуже близьких людей. Але позаісторична Катерина у фільмі “Толока” усе ж таки передусім стає втіленням людської любові, а не тривоги/ страждань/ болю. Страждання – це

минувшина, а любов – це латентна еманация віри в те, що трагічні портали історії не є національною кармою чи фатумом, що у прийдешніх проєкціях історії залишаються шанси, є можливості змінити національну долю. Ї змінити кардинально.

Водночас у фільмі Катерина постає характером-символом. Якому властиві самотність та пасіонарність. Символічність Катерини виражається в її паністоричності. У “Толоці” Катерина живе й діє в різних історичних реальностях, але з характерною для неї внутрішньою цілісністю. Вона мовби постійно самовідроджується, незважаючи на драматичні події особистої долі та трагедійні повороти національної історії. Катерина у фільмі Михайла Ілленка є символом не лише незнищенності, але й вічності.

Хата у “Толоці” так само є символічним образом, який “грає” і “звучить” протягом усього зображуваного хронотопу. Михайлом Ілленком українську хату потрактовано з варійованою кінематографічною різноплановістю.

Те, що хату показано в натуральному вигляді, в натуральній етноаксіологічній красі, – це зумовлено самою концепцією фільму, в якому люди час від часу збираються, щоб гуртом її побудувати. Також у фільмі хату “подано” у навмисно сценічних, постановочних формах – у казково мініатюрній, вишукано декоративній, свідомо естетській, промовисто алегорійній. Окрім цього, хату зображено, мовити б, у однині й множині. Хата виступає множинністю мікро- й макросвітів, що перегукуються й перетинаються в реаліях фільму.

Образ хати/ хат стає у режисера Михайла Ілленка й оператора Олександра Кришталовича всеохоплюючим і транскультурним явищем, у якому фокусується ментальне життя народу. Усе це ретранслює символізм хати як правічного національного архетипу.

Ба більше, хата стає повнокровним персонажем “Толоки”. Вона не лише часто згадується і фігурує в епізодах, у контексті хати не лише розвиваються основні сюжетні колізії, на тлі хати не лише з’являються і щезають численні характери фільму. Хату в окремих реаліях гранично персоніфіковано й

потрактовано як активну дійову особу. Хата починає говорити/ розмовляти/ сперечатися зі своєю господаркою – Катериною, виявляючи наполегливий намір втрутитись у розгортання сюжету.

Елегантним естетизмом дихають і завершальні епізоди “Толоки” (тут іще раз треба згадати й виокремити роботу оператора Олександра Кришталовича), які наскрізне символічне “звучання” образу хати/ хат транспонують у підсумково гіперболічне.

Епізоди “Толоки” рясніють масовими сценами, які помітно “втручаються” в сюжету та “стимулюють” їй подієву й психологічну динаміку. Масові сцени досить часто відзняті на виразній, яскравій натурі, яка додає видовищності фільму. Масові натурні сцени дають змогу представляти численні “голосові” партії, що виражають ознаки й прикмети зображуваного історичного періоду.

Одна з масових натурних сцен пов’язана із субсюжетом Козацької доби й відбувається на порожистих берегах, які впевнено асоціюються із запорізькими порогами. Серед найпомітніших учасників цього субсюжету – запорожці Іван Ярошенко (Дмитро Лінартович) та Іван Голий (Костянтин Войтенко), до яких невдовзі сюжетука “приєднує” й Семена Босого (Василь Кухарський). Так у фільмі реалізується мотив “Запорожжя”, розроблений та втілений Тарасом Шевченком у багатьох поетичних творах, у тому числі й у поезії “У тієї Катерини хата на помості...”.

Кожен із цих трьох персонажів – Іван Ярошенко, Іван Голий, Семен Босий, як уже зауважувалося, “почерпнутий” із вербальної текстури Шевченкового вірша. Кожного з них подано в обрисах більшої чи меншої індивідуалізованості. Іван Ярошенко – статурний, ба навіть породисний легень, козак-красень, утілення дівочих та жіночих мрій. Іван Голий – молодий освічений запорожець, писарчук, у якого освіту, мовити б, можна побачити на його лиці.

Проте чи не найіндивідуалізованішим серед цієї трійці, “переселеної” у фільм із Шевченкового ліричного вірша, виступає Семен Босий. Цього персонажа потрактовано як дуже акцентуйованого, як навіженого. Йому приділено чимало уваги не лише в козацькому субсюжетові, але й у майже

сучасних подіях “Толоки”. Щоправда, якщо в козацькому субсюжетові Семен Босий зображується доволі часто, інколи портретним планом, то в новочасних реаліях, пов’язаних із ще одним акцентуїтованим персонажем – Ломакою (Богдан Бенюк), який переймається чи навіть заскочений на ловах кульової блискавки, він (Семен Босий) лише згадується, проте в дії безпосередньої участі вже не бере.

Шевченків вірш виступив конструктором маршрутизації основних локацій фільму. Саме через це в реаліях “Толоки” з’являється Крим, куди переміщуються територіальний фокус сюжетики. Кримські реалії у фільмі Михайла Ілленка конкретно не хронометровані, хоча напевно можна стверджувати, що вони достеменно асоціюються з періодом майже сучасності.

Фабульна канва й смислова навантаженість Шевченкового вірша “У тієї Катерини хата на помості...” подає трактування “Криму” як територіальної і ментальної антитези “Запорожжю”, чому туди, власне, й вирушають троє козаків із небезпечною метою. У фільмі ж “Толока” субмотив Криму за часом співвідноситься із цивілізаційним сьогоденням і поданий у координатах українського хронотопу. Михайло Ілленко зображує побудову/ зведення Катериненої хати як спільну дію представників різних національностей, як згуртовану справу толоки, точніше, народної толоки. Кримські картини у фільмі містять у собі етико-символізує, узагальнювальне значення.

Територіальне зміщення фокусу сюжетики до Криму відкриває перед режисером можливість оприявлення, як мінімум, трьох важливих рішень. Перше з них – знову вдатися до поезики масових сцен, до яких так схильний Михайло Ілленко. Друге – “зарядити” ці сцени вельми актуальною семіотикою, що надає їм медійної інтертекстуальності. Третє – ретранслювати через масові сцени прозорі й недвозначні алюзії.

Утілення і зчеплення цих трьох рішень у фільмі забезпечило потрактування Криму – доцільно зауважити, по-кінематографічному поетичне, ба навіть прайдникове – як території народної спільності, що згуртовується навколо Катериненої хати.



Фільм Михайла Ілленка “Толока” – це, безперечно, авторське кіно, що виражено усією його метафоричною, символічною, алюзійною, гіперболічною фактурою.

“Толока” навряд чи задумувалась із перспективою широкого прокатного успіху. Це авторське сучасне некомерційне українське кіно, вагота якого полягає в тому, що воно існує та розвивається, пропонуючи оригінальну версію/ інтерпретацію/ екзегетику твору, точніше, ліричного вірша одного з національних класиків.

Ярослав Голобородько,  
доктор філологічних наук, професор