

**ЖАНР БАЛАДИ В КІНЕМАТОГРАФІЧНОМУ ДИСКУРСІ
(КІНОБАЛАДА “БУКЕТ” (2000) ЧЕСЬКОГО РЕЖИСЕРА
Ф.А. БРАБЕЦЯ)**

Наталія НІКОРЯК, Алла САЖИНА,

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича,
Чернівці (Україна)

n.nikoriak@chnu.edu.ua, a.sazhyna@chnu.edu.ua

**THE GENRE OF BALLAD IN CINEMATIC
DISCOURSE (THE CINEMA BALLAD “WILD FLOWERS
(2000) BY THE CZECH DIRECTOR F.A. BRABEC)**

Natalia NIKORIAK, Alla SAZHINA,

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Chernivtsi (Ukraine)

orcid.org/0000-0001-6658-0114; orcid.org/0000-0002-9062-2860

Наталія Никоряк, Алла Сажина. Жанр баллади в кінематографічному дискурсі (кінобаллада “Букет” (2000) чеського режисера Ф.А. Брабцея). Цель статті – проаналізувати специфіку кінематографічного прочтіння баллад збірника “Букет” (1853) відомого чеського письменника і фольклориста К.Я. Ербена режиссером Ф.А. Брабцем (“Букет” (2000)) в руслі концепції жанрової преемственности. Методи дослідження: компаративний метод, метод інтермедіального і рецептивного аналізу. Новизна роботи: вперше в дискурсі українського літературознавства піднімається питання жанрової преемственности в інтермедіальному ключі. Висновки. Кінематографічний текст режисера Ф. Брабцея максимально зберігає і передає всі ключові коди жанру літературної баллади: лаконичність повествовання, глибину розкриття життя, напружений сюжет, остроту описаних ситуацій, нечисленну персоніфікацію, драматичну і несподівану розв'язку. В зв'язі з цим, дані тексти сприймаються як маленькі “концентровані трагедії”. В той же час, кінорежисер розширює основний текст баллади, доповнює кожен сюжет передісторією; активно використовує монтаж і кінотропи, редукує часові параметри, фрагменти, діалоги, зберігає при цьому основне змістовне навантаження первинного джерела.

Ключові слова: жанрова преемственность, баллада, кінобаллада, “Букет”, К.Я. Ербен, Ф. Брабець.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими завданнями. Жанрова система літературних форм протягом свого історичного дискурсу постійно змушена адаптуватися до нових умов буття культури, і саме це є ознакою її гетерогенності, що стимулює різні модифікації уже існуючих зразків чи виникнення нових. Зберігаючи життєздатні елементи, запозичуючи їх навіть у тих жанрах, що на певному етапі відкидаються сучасністю як застарілі, нецікаві чи, навіть, відмерлі, новоутворені жанрові явища активізують жанрову систему в усій її сукупності. Не випадково сучасна дослідниця Т. Рутковська, називає свою працю “Кінобаллада, або Про “повернення, що тривають нескінченно”¹, прямо вказуючи на процес актуалізації окремих жанрів на певному етапі розвитку мистецтва. Водночас, перегукуючись з працею відомого дослідника балади А. Гугніна про “постійність і міцність” цього жанру².

Історіографія питання. Жанр балади займає свою особливу нішу у жанровій системі не лише літератури, а мистецтва в цілому (музична балада³, кінобаллада), постійно привертаючи активну увагу дослідників. Так, жанр літературної балади активно функціонував у творчості західноєвропейських митців (Р. Бернс, Ф. Війон,

Й.-В. Гете, Е. Дешан, П. Рошар, К. Маро, Дж. Чосер, Ф. Шіллер, Р. Кіплінг, Р. Сауті, Дж. Кітс). У слов'янському літературному дискурсі балада займала провідні позиції у творчості Л. Боровиковського, І. Вагилевича, П. Гулака-Артемовського, В. Жуковського, М. Костомарова, П. Куліша, М. Лермонтова, А. Міцкевича, О. Пушкіна, Ю. Федьковича, Т. Шевченка, згодом, Б. Грінченка, П. Тичини, М. Рильського, О. Влизька, І. Драча, Л. Костенко.

Питанням еволюції жанру балади, її поетики, тематики, класифікації присвячені численні праці знаних літературознавців: С. Єфремова, М. Зерова, М. Костомарова, М. Маркевича, І. Франка, П. Юркевича, О. Дея, А. Гугніна, Р. Кирчіва, М. Коцюбинської, В. Кравченко, Г. Нудьги, П. Приходька, О. Єременко, Н. Малютіної, Л. Петрухіної, Л. Тарнашинської та ін.

Пригадаймо, що жанр балади являє собою синтетичне утворення ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового типу з драматичним сюжетом⁴. Цей жанр у процесі своєї довготривалої еволюції виробив відносно сталі характеристики, що оприявнюють себе на тематичному рівні (загадкові, таємничі події; напружені життєві колізії; моральні

¹ Rutkovska T. “Kinobalada abo Pro “povernennia, shcho tryvaiut neskinchenno” [Cinema Ballad or on “infinite returns”], *Studii mystetstvoznachchi* [Art Studies], Chyso 3 (23), Arkhitektura. Obrazotvorche ta dekoratyvno-vzhytkove mystetstvo. Teatr. Muzyka. Kino, Kyiv: Vyd-vo IMFE, 2008, P. 113–117 [in Ukrainian].

² Gugnin A. “Postoyanstvo i izmenchivost zhanra” [Constancy and variability of the genre], *Eolova arfa. Antologiya balladyi* [Aeolian harp. Ballad Anthology], Moskva: Vysshaya shkola, 1989, P. 7–11 [in Russian].

³ Поняття балади активно функціонує і в музичному мистецтві ще з часів романтизму. Зокрема, згадаймо “Лісового царя” Ф. Шуберта, балади для фортепіано Ф. Шопена, Е. Гріна, Й. Брамса та ін.

⁴ Literaturoznachcha entsyklopediia / avtor-ukladach Yu.I. Kovaliv [Literary Encyclopedia / author-compiler Kovaliv Yu.], Kyiv: Akademiia, 2007, Vol.1, P. 111–113 [in Ukrainian].

проблеми в центрі уваги), на композиційному (перервність оповіді, що концентрує увагу на кульмінаційних моментах; укрупнена концептуальна акція, інколи з напруженими діалогами та монологами), на сюжетному (динамічний розвиток подій, драматична і несподівана розв'язка), на рівні персонажів (нечисельна персонифікація). Г. Гегель відзначав, що балади, як правило, схоплюють цілісність замкненої в собі події, проте створюють образ лише начерками найважливіших моментів; водночас вони з більшою повнотою, зосередженістю і проникливістю дають змогу виявитись глибиною серця, душевному тону скарги, смутку, журби, радості⁵.

Хоча балада й інтегрувалася у жанрову структуру кіномистецтва (“Немає таких жанрів в літературі, які б не знайшли місця на екрані”, – зауважував І. Маневич⁶), проте не так активно була опрацьована режисерами, як, наприклад, жанри новели, повісті чи роману, насамперед через свою невелику форму та ліро-епічну природу. Зауважимо, що термін “кінобалада” функціонує у кількох значеннях: насамперед, так називають екранізовану баладу (наприклад, “Марійка-невірниця” (1934) (роман-балада Івана Ольбрахта); “Толока” (2020) М. Ілленка (за мотивами балади Т. Шевченка “У тієї Катерини хата на помості...”). Також цей термін застосовується на позначення оригінального кіножанру – художнього фільму, де застосовується жанрова матриця балади (наприклад, “Балада про солдата” (1959) Г. Чухрая, “Гусарська балада” (1962) Е. Рязанова, “Хто помер сьогодні?” (1967) В. Греся, “Фучжоу” (1991) Ю. Ілленка). Проте, фіксуючи зворотній вплив кіно на літературу, слід згадати поетичний текст, який так і означається – “Кінобалада” у творчому доробку поета та кіносценариста, майстра жанру балади І. Драча.

Мета дослідження. В руслі концепції жанрової спадковості проаналізувати специфіку кінематографічного прочитання балад збірки “Букет” (1853) відомого чеського письменника і фольклориста К.Я. Ербена режисером Ф.А. Брабецем (“Букет” (2000)).

Виклад основного матеріалу. Серед сучасних звернень кіномитців до жанру балади слід відзначити фільм “Букет” (2000) чеського режисера Ф.А. Брабеця⁷. Фільм є екранізацією семи балад відомого чеського письменника і фольклориста Карела Яромира Ербена⁸ (1811–1870), у творчості якого цей жанр займає одне з провідних місць. Чеська література XIX ст. надзвичайно тісно була пов'язана з народною творчістю, тому така тенденція не була винятковою. С. Нікольський вказував, що найбільші чеські прозаїки та поети першої половини XIX століття, як правило, були одночасно видатними збирачами і видавцями фольклору, та одним з

“найяскравіших представників т.зв. народної школи, вся творчість якого йде своїм корінням у фольклор, є і великий чеський поет Карел Яромир Ербен”⁹. Звідси літературні балади К. Ербена постають зразком поетичного синтезу різних жанрів усної народної творчості: легенд та казок, повір'їв та притч, що збиралися, опрацьовувалися, досліджувалися Ербеном-фольклористом.

Зауважимо, що зацікавлення усім національним, зокрема традиціями фольклору та їх переосмисленням, було характерне в цілому для європейських романтиків. Н. Копистянська, дослідниця чеської балади в Україні, підкреслювала: “Підпорядковуючи баладу, як і всі інші жанри, основним завданням суспільно-політичної боротьби (відродженню національної культури й мови, боротьбі проти національного гніту), письменники-романтики часто зверталися до історичного минулого, до народних легенд, надавали своїм творам відкритого повчального характеру”¹⁰. Із часів романтизму в чеській літературі широко розвивалась “балада із трагічним конфліктом, основоположниками якої були передусім К. Ербен і Ф. Челаковський”, а також “сатирична, бурлескна балада, започаткована Ш. Гневковським”¹¹. Як бачимо, К. Ербен презентує перший різновид – “балада із трагічним конфліктом”, в чому читач і, згодом, глядач може переконатися безпосередньо. Крім того, зауважується, що у Чехії дуже розповсюджена “балада значна за розміром (як для даного жанру), в якій зображена подія, звичайно трагічна, що подається з філософським підтекстом, сильним моралізаторським спрямуванням. Питання соціальні, етичні, моральні ставляться в їх тісному взаємозв'язку. Така балада часто наближається до притчі”¹². Балади К. Ербена цілком ілюструють дане визначення, проте режисер не зупиняється на якійсь одній баладі, а вдається до нанизування кількох текстів.

Таким чином, зі збірки К. Ербена “Букет” (“Букет з народних переказів”, 1853), вершинної в його поетичній творчості, режисером Ф. Брабецем для фільму були відібрані сім балад: “Букет”, “Водяник”, “Весільна сорочка”, “Полудниця”, “Золота прялка”, “Прокляття дочки”, “Святвечір”¹³. Підкреслимо, що літературна збірка включає дванадцять балад, написаних автором у різний час (відомо, що у 1834 р. написана “Полудниця”, а в 1942 р. зібраний фольклорний матеріал для “Весільних сорочок”), проте разом вони сприймаються як “єдине художнє ціле”¹⁴. Ці балади послідовно презентують чотири пори року, що відображено й у відповідній кольоровій гаммі, метафорично відтворюючи різні етапи людського життя. Саме цю художню цілісність спробував відтворити на екрані й режисер, виокремивши серед балад ключові, зупинившись при цьому на символічному числі сім.

⁵ Gegel G. “Estetika” [Aesthetics], Moscow, 1971, Vol. 3, P. 498 [in Russian].

⁶ Manevich I. “Kino i literatura” [Cinema and literature], Moskva: Iskusstvo, 1966, 240 p., P. 39 [in Russian].

⁷ Buket (Kytyce, 2000). Rezh. F.A. Brabets, URL: <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.htm>

⁸ Erben K.Ya. “Balladyi. Stihy. Skazki” [Ballads. Poems. Fairy-tales], Moskva: OGIZ, 1948, 303 p., URL: https://imwerden.de/pdf/erben_balladyi_stikhi_skazki_1948_text.pdf [in Russian].

⁹ Nikolskiy S. “Karel Jaromir Erben” [Karel Jaromir Erben], Erben K.Ya. *Balladyi. Stihy. Skazki* [Ballads. Poems. Fairy-tales], Moskva:OGIZ, 1948, P. 3–14, P. 4, URL: https://imwerden.de/pdf/erben_balladyi_stikhi_skazki_1948_text.pdf [in Russian].

¹⁰ Kopystianska N. Kh. “Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva: monohrafiia” [Genre, genre system in the vastness of literary knowledge : monograph], Lviv: PAIS, 2005, 368 p., P. 104 [in Ukrainian].

¹¹ Ibidem, P. 103.

¹² Ibidem, P. 105.

¹³ Buket (Kytyce, 2000). Rezh. F.A. Brabets, URL: <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.html>

¹⁴ Nikolskiy S. “Karel Jaromir Erben” [Karel Jaromir Erben], Erben K.Ya. *Balladyi. Stihy. Skazki* [Ballads. Poems. Fairy-tales], Moskva: Moskva:OGIZ, 1948, P. 9, URL: https://imwerden.de/pdf/erben_balladyi_stikhi_skazki_1948_text.pdf [in Russian].

Зауважимо, що дані тексти поєднують риси двох ключових різновидів балад одночасно: в них відтворюються міфологічні уявлення людей про метаморфози людини (в рослину чи тварину) і соціально-побутовий різновид балад, де піднімаються насамперед морально-етичні проблеми, питання взаємин батьків та дітей, кохання та ненависті, любові та ревності. При перенесенні даних літературних текстів на екран, режисером максимально зберігалася їхня баладна структура: напружений сюжет, нечисельна персонифера, моральні проблеми в центрі уваги, драматична і несподівана розв'язка. Завдяки цьому кінотекст сприймається як “концентрована трагедія”. І цей трагізм відчувається вже у перших кадрах фільму: сім палаючих свічок символічно втілюють сім життєвих розказаних історій, з трагічним фіналом кожної з них згасатимуть і свічки.

Зупинимося на аналізі трьох балад, найвідоміших і найпопулярніших у чеських читачів.

Першою і заголовною баладою, яка зрештою дала назву як збірнику, так і фільму, стала балада “Букет”, створена К. Ербеном наприкінці 1851 – на початку 1852 рр. Саме вона разом з останньою становлять ключ до розуміння поетичного задуму К. Ербена. Зауважується, що “використовуючи народну казку про квітку “душа матері”, що виростає на могилі матері на втіху осиротілим дітям, Ербен підносить читачеві свою збірку як букет польових квітів, зірваних на “стародавній могилі батьківщини милої”, – тобто як зібрання віршів в дусі народної поезії, що відбивають душу народу, його національну самобутність і художню обдарованість”¹⁵. Водночас, підкреслимо, що квіти, як в цілому рослинність, постають важливим ключем для розуміння символічного наповнення Ербенівських текстів. Дослідники відзначають, що фольклорист посилався на “мову квітів” (květomluva), що була модною формою культурного спілкування у той час, не лише в Чехії, а й у всій Європі¹⁶.

Так, перші ж кадри кінобалади “Букет” надзвичайно символічні: на горизонті лише два об'єкти – високе дерево і маленька жінка, що спонукають глядача до екзистенційних роздумів. Дерево, будучи прадавнім символом, в даному контексті сприймається як дорога від землі до неба: крона піднімається до найвищих висот, до невідомого, а коріння заховане глибоко в землю. Воно символізує і цикли життя, смерті й відродження¹⁷. Водночас в давнину дерево пов'язували з містичними силами природи і часто зображували саме в образі жінки. Вважалося, що дерево і людина подібні, вони ніби віддзеркалюють одне одного. Природа в К. Ербена – не лише тло для відображення основних подій, це – філософсько-онтологічна парадигма, сила, яка може керувати смертними і впливати на їхнє життя: “Кожен птах, дерево, таємнича трава, камінь можуть

бути свідченням Божого втручання в життя людини, несучи відповідний символічний зміст”¹⁸. Звичайно, що подібне сприйняття природи у творчості Ербена не випадкове, а постає насамперед результатом романтичного світовідчуття.

Пагорб, на якому росте дерево, презентує місце дії основних подій першої балади. Балада, зазвичай, обмежує автора у просторі й часі, позаяк “*баладний хронотон* має свою щільну темпорально-просторову модель, що сприяє переакцентації образного ряду на символічний”¹⁹. Драматична напруга кінотексту зростає: глядач чує грім і жінка падає замертво. Музика Яна Їрасека доповнює загальну картину драматичних подій. Навколо дерева кружляють ворони, від чого відчуття тривоги починає лише посилюватися. Проте напруга відтягується, коли з-за горизонту з'являється маленький хлопчик, який грає на сопілці. Зауважимо, що хлопчина тут – наскрізний персонаж, який з'являтиметься у всіх баладах: в одних – як свідок страшних нещасть, в інших як активний учасник подій (наприклад, балада “Золота прялка”)²⁰.

Глядач може лише здогадуватися, що саме він і знайде тіло матері. Монтажна композиція дозволяє режисеру перенести нас у дім, де біля ложа мертвої матері стоять трійко малих дівчаток: камера ніби розглядає їхні обличчя, заглядає в очі кожної, ніби в душу. Звернемо увагу й на два вікна, що з'являються у кадрі. Вони постають символом “ідеї проникнення”, “зв'язку з потойбічним світом”, водночас, надії та чекання²¹.

Техніка монтажу дає змогу динамічно розгорнути перед глядачем трагічну картину: ми вже спостерігаємо за поховальною процесією, матір несуть на те ж місце біля дерева, де вона й померла. Природа також тужить – дощ ллє з неймовірною силою. Далі кадр, що вражає глядача найбільше – камера ніби знаходиться у могилі біля матері – саме з цього ракурсу глядач спостерігає за дівчатками, які кидають квіти на померлу. Зауважимо, що тут немає ні переходів, ні подробиць, ні якихось пояснень, глядач повинен додумати все сам, стати співтворцем – в цьому режисер максимально зберігає жанрові маркери літературної балади. Але якщо звернутися до першоджерела, там ми не знайдемо ані експозиції до історії, ані зав'язки: балада К. Ербена розпочинається з кульмінаційної сцени смерті героїні. Режисер, вдаючись до т.зв. розширення сюжету, бере на себе сміливість доповнити першоджерело.

Трагічний план нарації поступово змінюється ліричним. В кінотекст вплітаються рядки балади – ми чуємо дитячий спів, який накладається на візуальний ряд: “Как мать скончалась и ее схоронили, / сироты детки остались; / каждое утро на ее могиле / встречи с ней дожидались. / И загрустила мать по своим детям; / душа ее возвратилась, / и на могиле мелколистым

¹⁵ Ibidem, P. 9.

¹⁶ Pilarski A. “Erben's czarodziejskie kwiecie – motyw magicznych roślin w zbiorze Kytice” [Erben's magic flowers – the motive of magic plant in the collection “A Bouquet of Czech Folk Legends”], *Bohemistyka* [Bohemistyka], 2017, N. 1, p. 46–58, P. 50 [in Polish].

¹⁷ Entsyklopedychnyi slovnyk symvoliv kultury Ukrainy / za zah. red. V.P. Kotsura, O.I. Potapenko, V.V. Kuibidy [Encyclopedic Glossary of Symbols of Culture of Ukraine / edited by V. Kotsur, O. Potapenko, V. Kuybida], 5-e vyd. Korsun-Shevchenkivskiy: FOP Havryshenko V.M., 2015, 912 p., P. 215–218 [in Ukrainian].

¹⁸ Pilarski A. “Erben's czarodziejskie kwiecie – motyw magicznych roślin w zbiorze Kytice” ..., op. cit., P. 46–47 [in Polish].

¹⁹ Tarnashynska L. “Balada u tvorchosti ukrainskykh shistdesiatnykiv: modyfikatsii zhanru (slovianskyi kontekst)” [Ballad in the works of the Ukrainian sixties: modifications of the genre (Slavic context)], *Ucrainica III. Soucasna Ukrajinstika: Problemy jazyka, literatury a kultury. Sbornik clanku*. 2 cast. Olomouc: Univerzita Palackeho v Olomouci, 2008, P. 319–326, P. 320 [in Ukrainian].

²⁰ Buket (Kytice, 2000). Rezh. F.A. Brabets, URL: <http://baskino.me/films/detektyvy/6911-buket.html>

²¹ “Entsyklopedychnyi slovnyk symvoliv kultury Ukrainy” ..., op. cit., P. 125 [in Ukrainian].

цветом / выросла, расстелилась. / Почуяли детки родимой дыханье, / запрыгали, заиграли; / утешное травки этой благоуханье / мятой-душицей назвали”²². Кадри, наче калейдоскоп, змінюють один одного: сироти-дівчатка стоять у порожній хаті, вранці вони ходять на могилу матері, змінюються пори року – на могилі квітне чебрець (чеська назва *mateřidouška* якнайкраще передає символічний концепт усієї балади “материнська душа”), який дівчатка голублять, наче свою матір – переродження відбулося.

Зауважимо, що поетичний світ практично усіх балад К. Ербена насичений різними рослинами, квітами, у чарівну силу яких вірили з прадавніх часів. Саме квітами проростає безмежна любов матері, вселяючи надію у серця донечок, для якої навіть смерть – не перешкода. Квіти постають своєрідною формою зв'язку між реальним та потойбічним світом, межа між якими практично стирається. Водночас зауважимо, загальний драматичний пафос балади переданий режисером максимально: оповідь закінчується – гасне перша свічка.

Слід наголосити на концептуальності кольору в кінобаладах. Всі кадри першої балади виконані у фіолетово-бузкових та лілових відтінках. Режисер буквально розфарбовує ними все навколо – вечірнє небо і на світланку, саван матері, квіти, які кидають донечки в могилу і які виростають згодом на могилі. Така колористика витримана протягом усієї кіноісторії, що створює враження рухомого живопису.

Ключову позицію у даній кінобаладі займає не власне подієвість, а глибокий і символічний підтекст: глядач, ґрунтуючись на власному досвіді, мусить самостійно розшифрувати філософське його наповнення. Якщо ж звернутися до літературного першоджерела, слід зауважити, що балада на цьому не завершується. Наратор переходить від опису окремої ситуації до філософських узагальнень: “Родина-мать, о твоей дивной силе повествуют наши преданья! / Собрал я их на древней могиле кому в назиданье? / Свяжу я их единым букетом, лентой обовью широкой, / пошлю их по белому свету дорогой далекой. / Может быть, почував свежее дыханье, дочь твоя найдется, / может сын твой, слыша то благоуханье, сердцем встрепенется!”²³. Таке риторичне звертання до Батьківщини презентує авторські сподівання на відгомін поетичного слова в душі кожного чеха.

Другою для фільму обрана балада “Водяник”, що якнайкраще презентує зв'язок з фольклорною легендою та казкою. Ця балада написана 1853 р., джерелом її стали ряд народних оповідей про водяного, записані Ербеном²⁴. У даній баладі сюжет будується на безпосередньому зіткненні двох світів: земного (людського) та потойбічного (водяник, потопельниці). Як і в першому випадку, кінематографічний нарратив

доповнює літературну історію експозицією, де ми знайомимось з ключовими персонажами та місцем дії. Зауважимо, що вона також починається з кадру із деревом, яке зрубане несуть хлопці для весільного обряду²⁵. На горизонті також видно церкву й чути дзвони, але чи радісні, чи сумні з'ясується згодом.

Наступні кадри переносять глядача у весняний сад. Білий цвіт дерев осипається на одягнену в білу сукню дівчину, що лежить на землі. На голові у неї віночок із польових ромашок, біля неї розстелені білі мереживні хустинки, які колишуться від вітру – створюється враження щасливої нареченої. Зауважимо, що загальна композиція кадру в даному випадку алігивна, як і кольорова палітра окремих сцен кінобалади, і відсилає до відомих кадрів з “Саят-Нова” С. Параджанова²⁶. Водночас білий і червоний кольори у канві першоджерела й екранної її версії відсилають до “родових” фарб чехів і разом із синім (вода, озеро) втілюють патріотичний концепт²⁷.

З-за пазухи дівчина дістає червону хустку, крізь неї дивиться навколо – все зафарбовується в червоний колір, наче кров застилає екран. Передчуття майбутнього нещастя починає вкрадатися у свідомість глядача. Вітер вириває з рук хустинку і відносить до озера. Зауважимо, що озеро постає як окремий загадковий світ, де мешкають водяники та утоплениці. Але він дуже близько від світу земного, межа між ними стирається: у земному світі фіксується присутність непізнаних і недоступних людській свідомості сил. Хустинку знаходить молодий водяник, за ним ревниво спостерігає його коханка. Зауважимо, що даний ліричний зачин аж ніяк не дисонує з загальним пафосом балади, навпаки – цілком природно доповнює літературний текст.

Вечері на озері чути любовні ігрища водяника, звуки доносяться до будинку дівчини. Вона вдивляється у вікно, але матір рішуче відсторонює її. Водяник промовляє слова першотексту: “Месяц, свет лей, / моя нить, шей. / Кожух зелен, боты ярки, / завтра к свадьбе мне подарки: / Месяц, свет лей, / моя нить, шей”²⁸. Вплітаючи у канву фільму слова балади, вони дещо дисонують з візуальним рядом. Літературна балада презентує сцену, де водяник “шиє-приштопує” собі придане до весілля, тоді як кінобалада показує водяника після любовних втіх.

Натомість початок другої частини балади відтворений режисером дослівно: ми бачимо дівчину, яка вранці встала й збирала свої хустинки, щоб піти на озеро попраги. Діалог доньки і матері передано повністю: “Пойду, матушка, на запруду, / я платки себе стирать буду”. / “Не ходи, ты дочь, на запруду, / нынче сны мои были к худу! / Не ходи ты лучше к плотине, / оставайся-ка дома ныне. / Жемчуга я во сне сбирала, / в белый плат тебя обряжала, / пенной кипени был

²² Erben K. Ya. “Balladyi. Stih. Skazki” ..., op. cit.

²³ Ibidem, P. 17–18.

²⁴ Ibidem, P. 294.

²⁵ Детальніше про символіку дерева у збірці “Букет” К. Ербена див.: Pilarski A. “Erben a czarodziejskie kwiecie – motyw magicznych roślin w zbiorze Kytice” [Erben’s magic flowers – the motive of magic plant in the collection “A Bouquet of Czech Folk Legends”], *Bohemistyka [Bohemistyka]*, 2017, N. 1, P. 46–47 [in Polish].

²⁶ Nikoriak N. “Metaforychni kody kinotekstu S. Paradjanova “Saiat-Nova” (1969)” [Metaphorical Codes of S. Parajanov’s Movie Text “Sayat Nova” (1969)], *Pytannia literaturoznavstva: Ontolohiia metafory* [Problems of Literary Criticism: Ontology of Metaphor], Chernivtsi: Chernivetskyi nats.un-t, 2020, N. 101, P. 209–239 [in Ukrainian].

²⁷ Macura V. Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ [Birth sign. Czech national revival as a cultural type], Praha: Melantrich, 1995, P. 29 [in Czech].

²⁸ Erben K. Ya. “Balladyi. Stih. Skazki” ..., op. cit.

исподник, – / не ходи ты к воде сегодня. / Бело платье сулит несчастье, / жемчуга – беду в одночасье, / день негожий – пятница ныне, / Не ходи ты, дочка, к плотине”²⁹. Дівчину, наче тягне щось до озера, вона не слухає умовляння матері, не реагує на слова про віщі сни, радісна й щаслива вона наближається до зловісного місця. Звернемо увагу на введення режисером в кінотекст діалог: у такий спосіб він зберігає ще одну специфічну рису жанру балади, де діалог постає як сюжетоформуючий чинник. І така тенденція буде спостерігатися у всіх частинах фільму.

Своєрідним лейтмотивом постає хлопчик з сопілкою, який з'являється і в цій кіноісторії, наче свідок ще однієї смерті. Вдаючись до застосування різних форм повтору, режисер таким чином зберігає ще один жанровий маркер літературної балади³⁰. Такий прийом сприяє насамперед посиленню драматизму певної ситуації. Камера з верхнього ракурсу показує нам дівчину на містку, фіксує в уповільненій зйомці момент падіння її у воду. Зйомки з води відтворюють, як плавно тіло молодої красуні поглинає підводне царство, де за струнким дівочим станом пожадливо спостерігає водяник. Він підпливає до дівчини, цілує її в уста, і відбувається перетворення – вона відкриває очі і з подивом озирається навкруги. Режисер майже дослівно переносить на екран авторські слова: “Невеселый, неприютный / край подводный, зыбкий, / где меж стеблями кувшинок / лишь мелькают рыбки. / Здесь ни теплый луч не греет, / ветерок не веет, / словно в сердце безнадежном / сумрак холодеет”³¹.

Наступні кадри фіксують любовні сцени молодої пари, вагітність дівчини, народження сина, молода мама співає своєму синочку колискову: “Баю-баю, мой малютка, / сын мой бесталанный, / ты смеешься беззаботно, / я ж – от горя вяну”, “Баю-баю, мой родимый, / водяной малютка! / Мать приводит мне на память / каждая минутка”³². Порівнюючи з текстом балади, колискова дещо зредукована, проте все ж передає весь біль та тугу доньки за матір'ю. У той же час вона стає монтажною скрепою з наступним кадром, де якраз і показана матір біля вікна.

Діалог між водяником і дівчиною режисер також редукує: у літературному тексті спочатку дівчина промовляє свою репліку й тричі звертається до коханого “я сто раз тебя молила (просила)...”, а вже потім він дає свою відповідь. Натомість у фільм відібрано ключові слова з діалогів і репліки подружжя подаються по-черзі: “Ты сгубил меня в расцвете / молодости ранней: / ни с одним ты не считался / из моих желаний”. “Рад бы я, жена, послушать / жалобное слово, / только –пустишь рыбку в море, – / как поймашь снова?”. “Я сто раз тебя молила, / ласково просила / отпустишь хоть на часочек / к матушке родимой”. “Из подводного тебя я / отпустил бы царства, / да боюсь уловок хитрых, / женского

коварства!”; “От утрени до вечерни / срок тебе дается; / а для верности – дитя / здесь пусть остается”³³. Режисеру вдається зберегти основний зміст діалогу і зміну авторського фокуса в літературній баладі із зовнішньої подієвості на внутрішній стан душі героїв, що підсилює ліричне начало кінотексту.

У фільмі наступний кадр надзвичайно живописний: наче Афродіта з морської піни, з води виходить дівчина у білому платті із сітки. В руці у неї подарунки для мами – різні мушлі. Накладання кадрів дозволяє одночасно показати дівчину і двері матиного дому, потім матір у червоному вбранні, яка розсипає червоні яблука з миски. Підкреслимо, що біло-червона гамма – основна у даній кіноісторії.

На кадр з радісними обіймами рідних людей накладається візуальна метафора редукованого часу: годинник показує сьому ранку, десять по дев'ятій, за десять одинадцять, тридцять п'ять хвилин по дванадцятій, за десять хвилин чотирнадцять, двадцять п'ять хвилин по п'ятнадцятій, десять по сімнадцятій, вісімнадцять сорок п'ять. Дівчина збирається назад до озера, загортає маленького дерев'яного коника – подарунок матері її синочку і промовляє слова: “Ах мне больно расставанье, / страшен вечер, матушка!”³⁴. Проте матір не відпускає доньку: “Ты не бойся, дорогая, / отпугну того врага я, / и не дам ему в обиду / я родное чадушко!”³⁵. Вона забиває дошками вікна і двері, годинник відбиває сьому вечора.

Максимально драматичне напруження кінобалади, як і літературного першотексту, відбувається у кульмінаційній сцені, після якої настає трагічна розв'язка. У двері щосили намагається увірватися розлючений водяник. Діалог між представниками земного і потойбічного світу стає однією з форм контакту між світами, репліки фіксують наближення до загибелі або виявлення страшної істини³⁶. Дівчина докладає усіх зусиль аби відсунути від дверей стіл, яким мати забарикадувала їх, та вона грубо відштовхує доньку – не пускає. Буря, що вирує навколо будинку посилюється: вода починає заливати вікна, двері, годинник зупиняється, віщуючи смерть. Водяний розриває тільце маленького синочка на шматки і кидає під двері, вода зафарбовується кров'ю, дівчина божеволіє від горя, гасне ще одна свічка. Дослідники підкреслюють, що Ербен схильний відбирати з фольклорного матеріалу саме мотиви боротьби людини з потойбічними силами, які досить часто перемагають її³⁷. І хоча в цій баладі головна героїня залишається живою, але переживає те, що страшніше смерті: втрату рідної дітини.

Заслуговує на окрему увагу балада “Весільні сорочки”, в якій найбільш відчутний генетичний код жанрів легенди та казки, що лягли в її основу. Ця генеза була зафіксована автором: балада вперше з'явилася в

²⁹ Ibidem, P. 95.

³⁰ Gugin A. “Postoyanstvo i izmenchivost zhanra” [Constancy and variability of the genre], *Eolova arfa. Antologiya balladyi* [Aeolian harp. Ballad Anthology], Moskva: Vysshaya shkola, 1989, P. 7–11 [in Russian].

³¹ Erben K.Ya. “Balladyi. Stih. Skazki” ..., op. cit.

³² Ibidem, P. 97.

³³ Ibidem, P. 99–100.

³⁴ Ibidem, P. 101.

³⁵ Ibidem, P. 101.

³⁶ Magomedova D. M. “Ballada” [Ballad], *Poetika: slov. aktual. terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of relevant terms and notions], Moskva: Izd-vo Kulaginoy; Intrada, 2008, P. 27. [in Russian].

³⁷ Nikolskiy S. “Karel Jaromir Erben” [Karel Jaromir Erben], Erben K.Ya. *Balladyi. Stih. Skazki* [Ballads. Poems. Fairy-tales], Moskva: OGIz, 1948, P. 9. URL: https://imwerden.de/pdf/erben_balladyi_stikhi_skazki_1948_text.pdf [in Russian].

літературному додатку до “Вінка” (1843) з підзаголовком “народна казка”³⁸. Безпосереднім джерелом при створенні літературної балади стала легенда, записана К. Ербеном у себе на батьківщині, в Мілетіні, а також той факт, що фольклорист добре знав низку народних балад про вампірів, які увійшли в його збірник “Чеські народні пісні”³⁹.

У даному тексті баладний сюжет будується на зустрічі “земного світу” та “царства мертвих”. Проте на відміну від чарівної казки, де персонаж прагне перейти межу і потрапити у потойбічний світ, у баладі межу переходить персонаж з потойбічного світу, вступаючи в контакт з земним героєм, для якого така зустріч завершується переважно катастрофою⁴⁰. Проте, на відміну від фольклорного першоджерела, балада Ербена має позитивну розв’язку. Зазначається, що “в щасливих фіналах ряду чеських народних переказів на цю тему Ербен бачив приклад того, як навіть у повір’ях і переказах про мерців позначається моральна сила і “здоровий дух” народу”⁴¹. Найчастіше в ролі прибульця з потойбічного світу виступає мертвий наречений, мертвий коханий або мертва наречена⁴². “Весільні сорочки” презентують перший варіант: мертвий наречений приходиться за своєю коханою, аби “одружитися” і забрати її у світ мертвих.

Як і попередні балади, даний текст вирізняється глибоким ліризмом. Він також починається з кадру, де на горизонті видно дерево та церковну процесію. Час режисером редукується: спочатку ми бачимо сонце, яке сідає за горизонт (у пришвидшеній зйомці), на зміну якому з’являється місяць уповні. Вечірня година, місячне світло проникає у будинок, де на землі розстелені білі весільні мереживні сорочки. Дівчина приміряє весільний вінок з фатою, милується і гладить сорочки, на які ллється світло місяця: на обличчі радість змінюється сумом і тугою. Ця кінематографічна експозиція доповнює першоджерело, де дія розпочинається лише зі звуку годинника: “Пробил одинадцятий час, / а свет лампы все не гас, / и теплится лампада / у бедного оклада”⁴³. Сугестивна поетика Ербенівської балади майстерно передається режисером: тривога, передчуття трагічного просто “зависає” у повітрі. Дівчина стає на коліна перед образом Божої матері, звертається зі сльозами на очах проханням: “Любимый мой меня любил, / дороже жизни мне он был – / уехал на чужбину, / навек меня покинул”; “Мария непорочная, / будь мне защитой прочною: / верни с чужбины милого, / любимого, единого; / с чужбины милого верни – / а нет, так жизнь мою возьми”⁴⁴. Одночасно з молитвою показано могили на

цвинтарі, де чиясь тінь встає із землі і починає рухатися. Режисер дослівно відтворює кінематографічними засобами текст балади: ікона на стіні починає рухатися, вогонь у лампаді гасне і в цей же момент чути стукіт у вікно⁴⁵. Показово, що така баладна риса як недомовленість, що надає цьому жанру таємничості, певної загадковості, у кінотексті проявляється надзвичайно майстерно: завдяки монтажу досягти такого ефекту ще простіше.

Діалог нареченого й нареченої в редукованій формі вплітається режисером у кінотекст: “Ты спишь ли, милая, или нет? / То я забрел к тебе на свет!”. “Ах, милый мой! Господь с тобой! / Все годы я томлюсь тоской, / с тобой все годы мысль моя, / сейчас молилась за тебя!”. “Молись – зря! Вставай, пойдем, / пойдем со мной моим путем; / дорогой мне известно – / пришел я за невестою”. “О боже! Странен голос твой! / Куда ж иди ночной порой? / Бушует ветер, долог путь, / тебе не лучше ль отдохнуть?”. “Мне день, что ночь и ночь, как день, / при свете застит очи тень; / скорей чем крикнуть петухам / с тобой венчаться надо нам”⁴⁶. Мрець силою витягує дівчину з вікна оселі і разом вони летять до цвинтаря. Дані кадри надзвичайно інтертекстуальні, оскільки відсилають чи до екранних версій “Вечорів на хуторі біля Диканьки”, чи до “Вія” М. Гоголя, а музичний супровід нагадує відому музику фільму “Майстер і Маргарита” за М. Булгаковим.

Дівчина ще до кінця не розуміє, що коїться з нею, не усвідомлює, що її наречений – мрець. Розвиток сюжету відбувається з характерною для жанру балади “східчасто-драматичною побудовою”⁴⁷. Драматичне напруження поступово наростає, діалог, виконуючи сюжетоформуючу функцію, наче наближає до трагічної розв’язки. Повторюваність, наспівна манера, властиві жанру баладі, переносяться у кінотекст: тричі хлопець звертається до дівчини зі словами: “Полночный час уже пробил, / выходят тени из могил; / коль их заметишь пред собой – / не побоишься, светик мой?”⁴⁸. Тричі дівчина відповідає і ставить чергове запитання: “Чего ж бояться? Ты – живой / и очи божьи надо мной”. [...] “Что ж правой держишь ты рукой?”. “Несу молитвенник святой” / “Оставь его! Молитвы те – / как тяжесть камня на хребте. / Забрось его! Ведь нам идти / без ноши легче на пути”⁴⁹. Наречений викидає його: кадр (уповільнена зйомка) з падаючою розкритою книгою надзвичайно метафоричний. Та ж участь спіткала чотки та материн хрестик. Уповільнені кадри з падаючими священними предметами на тлі повні, яку застилають чорні хмари, посилюють відчуття наростаючої трагедії. Останніми

³⁸ Erben K.Ya. “Balladyi. Stih. Skazki” ..., op. cit.

³⁹ Ibidem, P. 292.

⁴⁰ Magomedova D. M. “Ballada” [Ballad], *Poetika: slov. aktual. terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of relevant terms and notions], Moskva: Izd-vo Kulaginoy; Intrada, 2008, P. 26 [in Russian].

⁴¹ Erben K.Ya. “Balladyi. Stih. Skazki” [Ballads. Poems. Fairy-tales], Moskva: OGIz, 1948, P. 292. URL: https://imwerden.de/pdf/erben_balladyi_stih_i_skazki_1948_text.pdf [in Russian].

⁴² Magomedova D. M. “Ballada” ..., op. cit., P. 26 [in Russian].

⁴³ Erben K.Ya. “Balladyi. Stih. Skazki” ..., op. cit.

⁴⁴ Ibidem, P. 39.

⁴⁵ Buket (Kytyce, 2000). Rezh. F.A. Brabets. URL: <http://baskino.me/films/detektyvy/6911-buket.html>

⁴⁶ Erben K.Ya. “Balladyi. Stih. Skazki” ..., op. cit.; Buket (Kytyce, 2000). Rezh. F.A. Brabets. URL: <http://baskino.me/films/detektyvy/6911-buket.html>

⁴⁷ Kopystianska N. Kh. “Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva: monohrafiia” [Genre, genre system in the vastness of literary knowledge : monograph], Lviv: PAIS, 2005, P. 106 [in Ukrainian].

⁴⁸ Erben K.Ya. “Balladyi. Stih. Skazki” ..., op. cit.; Buket (Kytyce, 2000). Rezh. F.A. Brabets. URL: <http://baskino.me/films/detektyvy/6911-buket.html>

⁴⁹ Ibidem, P. 41–43.

викине наречений весільні сорочки, які у вузлик збрала дівчина. Цей вчинок остаточно переконає її у злих намірах нареченого.

Дівчина хитрістю втікає від нього, ховаючись у капличці на території цвинтаря: “Ты ж был все время впереди, / на нашем свадебном пути, / Ты шел все время впереди, / так первый ты и перейди!”⁵⁰. Проте кульмінація історії відтягується: у капличці лежить труп чоловіка, до якого тричі звертається наречений: “Вставай, мертвец, вставай скорей, / засовы отодвинь с дверей!”⁵¹. Дівчина широко молиться і мертвий чоловік назад повертається на ложе, поки півень не сповіщає про початок нового дня. Як бачимо, ще одна риса балади чітко збережена у кінотексті: несподівана розв'язка настає відразу після драматичної напруги кульмінації.

Фінал “Весільних сорочок” режисер дозволяє собі дещо видозмінити: якщо у першоджерелі читаємо: “А утром люди, идя в храм, / остановились в страхе там: / раскрытый гроб в могиле пуст, / в часовне девушка без чувств, / и на могильные кресты / рубашек вздеты лоскуты. / Права ты, девушка, была, – / что мысли богу предала – / от злого отступила, / иначе б худо было! / И не рубашек клочья, / а тело было бы твое / растерзано на клочья!”⁵², то у фільмі повністю посивіла дівчина виходить з каплички і бачить на хрестах розкидані весільні сорочки⁵³. Історія завершилася – гасне ще одна свічка.

Ключовими кольорами в цій баладі виступили білий і відтінки синього: від блакитного до темно-синього. Інші балади кінотексту також вимальовуються у певні кольори відповідно до їх змісту: “Полудниця” (жовтий, золотий; реалістичне зображення смерті маленького хлопчика, через те, що матір покликкала Полудницю, аби налякати його), “Золота прялка” (жовтогарячий, багряно-кривавий; казковий сюжет про те, як мачуха зі своєю дочкою вбивають падчерку, проте за допомогою золотої прялки та живої води оповідач її воскрешає), “Прокляття доньки” (білий і синій; мати стає свідком любовних утіх своєї доньки з коханцем, дівчину вішають, але перед смертю вона звинувачує і проклинає матір, що не зупинила), “Святвечір” (білий і червоний; дівчата прядуть, а потім йдуть ворожити на берег річки)⁵⁴.

Останні кадри фільму “Букет” надзвичайно символічні: спочатку ми бачимо багато свічок у храмі, які виринають із пітьми, ніби кимось запалюючись, у кадрі знову з'являється хлопчина із сопілкою. А на горизонті бачимо процесію – усіх персонажів балад у шаленому танці ряжених і до цієї процесії приєднується хлопчина із сопілкою. Зауважимо, що ці кадри також аллюзивні і нагадують відомі кадри “танцю зі смертю” із “Сьомої печатки” І. Бергмана.

Висновки. Екранізуючи тексти К. Ербена зі збірки “Букет”, режисер Ф.А. Брабець намагається максимально зберегти й передати всі ключові коди ліро-епічного жанру балади: лаконічність оповіді, глибину розкриття життя, напружений сюжет, гостроту змальованих ситуацій, нечисельну персоносферу, драматичну дію і несподівану (здебільшого трагічну) розв'язку. Тому й сприймаються ці тексти, як маленькі “концентровані трагедії”. Водночас кіномитець вдається до розширення основного тексту балади, доповнюючи кожну передісторіями; активно застосовуючи монтаж та кінотропи, редукує часові

параметри, фрагменти, діалоги, зберігаючи при цьому основний зміст першоджерела. Хоча кожна з семи балад: “Букет”, “Водяник”, “Весільна сорочка”, “Полудниця”, “Золота прялка”, “Прокляття дочки”, “Святвечір”, постає як цілком завершений автономний текст, проте в загальній канві кінотексту сприймається, як невід'ємна частина авторської концепції.

Nikoriak Natalia, Sazhyna Alla – The genre of ballad in cinematic discourse (the cinema ballad “Wild flowers (2000) by the Czech director F.A. Brabec). The objective of the article is to analyze the specifics of cinematic interpretation of the ballads from the collection “A Bouquet of Czech Folk Legends” (1853), written by a famous Czech writer and folklorist K.J. Erben, in the film by F.A. Brabec “Wild Flowers” (2000) within the concept of genre continuity. **Methods of research:** comparative method, method of intermedial and receptive analysis. **Novelty of research:** the issue of intermedially oriented genre continuity is investigated for the first time within the discourse of Ukrainian Literary Criticism. **Conclusions.** The cinematic text of the director F. Brabec fully preserves and conveys all the basic codes of the genre of literary ballad: the preciseness of the narrative, the depth of disclosure of life, the severity of the situations described, the limited personosphere, the dramatic and unexpected denouement. Therefore, the above texts are perceived as short “concentrated tragedies”. In addition, the director broadens the main text of the ballads, supplementing each plot with a backstory; he actively applies montage and film trails, as well as reduces time parameters, fragments and dialogues, at the same time preserving the main content of the original. Particular emphasis in the research has been laid on the fact that each ballad, reproduced by means of cinematic language (“Bouquet”, “The Water-Goblin”, “The Wedding Shirts”, “Lady Middy”, “The Golden Spinning Wheel”, “Daughter’s Curse”, “Christmas Eve”), is presented as a completed independent text and is regarded as an indispensable part of the holistic author’s concept.

Key words: genre continuity, ballad, cinema ballad, “Wild Flowers”, K.J. Erben, F.A. Brabec.

Нікоряк Наталія – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. У доробку науковця 60 наукових праць. Коло наукових інтересів: теорія літератури, жанрологія, інтермедіальні студії, кіномистецтво.

Nikoriak Natalia – Candidate of Philological Sciences, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Philology Faculty, The Department of World Literature and the Theory of Literature, Chernivtsi, Ukraine. Author of 60 research papers. Research interests: theory of literature, genre science, intermediality, film art.

Сажина Алла – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. У науковому доробку – 35 наукових праць. Коло наукових інтересів: теорія літератури, рецептивна поетика, новітні форми сучасної медіасловесності.

Sazhyna Alla – PhD, associate professor, The Department of World Literature and Theory of Literature, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University. Author of 35 research papers. Research interests: theory of literature, receptive poetics, the new forms of modern media literature.

Received: 14.08.2021

Advance Access Published: September, 2021

© N. Nikoriak, A. Sazhyna, 2021

⁵⁰ Ibidem, P. 46.

⁵¹ Ibidem, P. 47–48.

⁵² Ibidem, P. 49.

⁵³ Buket (Kytyce, 2000). Rezh. F.A. Brabets. URL: <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.html>

⁵⁴ Ibidem.