

Z vědeckých posudků publikace:

Książka jest cennym, zewnętrznym oglądem tradycji literaturoznawczych na przełomie ostatnich stuleci i stanowi niezaprzeczalny wkład w przybliżeniu czytelnikowi stosunkowo mało znanych szczegółów historycznych, kulturowych i językowych. Wszystkie recenzowane rozprawy, wchodzące w skład tomu, w pełni odpowiadają kryteriom naukowym, posiadają bogatą, wnikliwie zinterpretowaną warstwę faktograficzną udokumentowaną materiałem egzemplifikacyjnym.

prof. dr hab. Emil Tokarz
członek korespondent SAZiU

Jednotlivé príspevky sú tematicky rôzne zamerané, ale spája ich všetky analýza literatúry a folklóru (zo slovanských aj neslovanských areálov), ich prínos do svetového kultúrneho dedičstva. Všetky príspevky som si so záujmom prečítala a svoje pripomienky som prediskutovala s redaktorom zborníka, ktorý ich zohľadnil pri redakčnej úprave jednotlivých textov.

prof. dr. Zdenka Gadušová, CSc.
UKF v Nitre

ISBN 978-80-88507-00-0



9 788088 507000

LITERATURA JAKO SVĚDECTVÍ PAMĚTI
SBORNÍK PRACÍ K ŽIVOTNÍMU JUBILEU prof. PhDr. IVA POSPÍŠILA, DrSc.



**LITERATURA JAKO
SVĚDECTVÍ PAMĚTI**

SBORNÍK PRACÍ K ŽIVOTNÍMU JUBILEU
prof. PhDr. IVA POSPÍŠILA, DrSc.

VERBUM : PRAHA

Recenzenti: prof. PaedDr. Zdenka GADUŠOVÁ, CSc.
prof. zw. dr hab. Emil TOKARZ

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR
Literatura jako svědectví paměti : sborník prací k životnímu jubileu prof. PhDr. Iva Pospíšila, DrSc. / pod redakcí Libora Pavery. -- [Bašť] : Verbum Praha, 2022
Částečně anglický, polský, ruský, slovenský a ukrajinský text
Obsahuje bibliografii
ISBN 978-80-88507-00-0 (vázáno)
* 82.0-051 * [80(=16)+908(4)]-051 * 82.0 * 80(=16)+908(4) * 821.16 * 82:316.7 * (048.8:082) * (082.2)
- Pospíšil, Ivo, 1952 květen 14.-
- literární vědci -- Česko -- 20.-21. století
- slavistě -- Česko -- 20.-21. století
- literární věda
- slavistika
- slovanské literatury
- literatura a kultura
- kolektivní monografie
- jubilejní publikace
82 - Literatura. Literární život [11]

Vědecká rada VERBUM : PRAHA, z. s.

prof. PhDr. Jiří Fiala, CSc. (Univerzita Palackého, Olomouc); prof. PaedDr. Zdenka Gadušová, CSc. (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra); prof. PaedDr. Alena Hašková, CSc. (Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra); prof. WSH dr hab. Michał Kaczmarczyk (Wyższa Szkoła Humanitas, Sosnowiec); prof. PhDr. Eva Malá, CSc. (Ostravská univerzita, Ostrava); prof. PhDr. Libor Pavera, CSc. (Vysoká škola ekonomická v Praze); prof. PhDr. Dušan Pavlů (Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave); prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc. (Masarykova univerzita, Brno); prof. dr hab. Dariusz Rott (Uniwersytet Śląski w Katowicach); prof. PhDr. Miloš Zelenka, DrSc. (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích); prof. UEK dr hab. Zbigniew Widera (Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach).

© Libor Pavera, za redakci sborníku a autory, 2022

© Verbum : Praha, 2022

ISBN 978-80-88507-00-0

LITERATURA JAKO SVĚDECTVÍ PAMĚTI

SBORNÍK PRACÍ
K ŽIVOTNÍMU JUBILEU
prof. PhDr. IVA POSPÍŠILA, DrSc.

Pod redakcí
Libora Pavery

VERBUM
PRAHA
2022

Anna Gawarecka

Rok 1945, rok 1968 – různé spojrzenia na Armię Radziecką w literaturze czeskiej

/115/

Marko Juvan

The Poetics of Slovenian Late Modernism: Lyrical Poetry without Emotion?

/136/

Jana Kostincová

Web – pavučina – Паутина i univerzální knihovna. Čtení jako závrat

/150/

Krištof Jacek Kozak

Poetry in Slovenian Court: The Case of Tomaž Šalamun

/157/

Petr Kučera

Spirituální poezie jako překračování hranic

/174/

Jiří Kudrnáč

Český literární impresionismus. K jeho cestám a podnětům

/186/

Petr Kylvoušek

Indiáni a kolonisté: o jedné z identitárních představ indiána v quebecké literatuře

/203/

Giuseppe Maiello

Pátrání po slovanském tricksterovi

/223/

О. В. Марченко

Поэзия мысли и русская философия всеединства: некоторые заметки о Евгении Баратынском

/234/

Zdeňka Matyušová

Pěšinkami času tušení a vzpomínek

/241/

Alena Mikulášková – Alexej Mikulášek

Petr Grigorjevič Bogatyrev jako překladatel Haškova Švejka: několik poznámek k polystylovosti a polylingválnosti českého textu v zrcadle ruského překladu

/254/

Ludmiła Mnich

До історії Українського Шекспірівського Товариства

/287/

Roman Mnich

„Homo Europae Centralis” как исследовательская проблема

/296/

Natália Muránska

Na margo románu Viktora Pelevina t

/309/

Наталья Никорьяк

Специфика кинорецепции литературной баллады («Букет» Ф.А. Брабеца)

/321/

Lenka Odehnalová

Tvorba F. M. Dostojevského v interpretaci profesora Iva Pospíšila

/341/

Libor Pavera

K současné metodologii poznávání středověké lyriky

/352/

Zdeněk Pechal

Роман М. Горького и жанр повести

/367/

Milan Pokorný

Dialog, metoda, morálka

/375/

Станислав Рылов

Профессор Иво Поспишил и современная славистика

/379/

LITERATÚRA

FEDOROVA, N.: *Nastojščij sovremennij roman – eto roman-fleška, jemkij portativnuyj*. Dostupné z <https://realnoevremya.ru/articles/98807-kritik-valeriya-pustovaya-o-long-liste-premii-bolshaya-kniga>

GRIBOJEDOV, A.S.: *Gore ot uma*. Dostupné z <https://ilibrary.ru/text/5/p.3/index.html>

JUHÁS, Peter: *K etymológii Božieho mena* JHWH. In: TIŇO, Jozef, ed. *Exodus*. Trnava: Dobrá kniha, 2013. 948 s. (Komentáre k Starému zákonu; zv. 3.) ISBN 978-80-7141-766-8. S. 148-149.

KASPE, Irina. *Pelevin V. Svjaščennaja kniga oborotnja. Roman*. Moskva: Eksmo, 2004. In: *Novoje literaturnoje obozrenije*, č. 71, 2005. s. 385. ISSN 0869-6365.

KORNEV, S.: *Bljustiteli dichotomii. Kto i počemu u nas ne ljubit Pelevina*. Sajt tvorčestva Viktora Pelevina Dostupné z <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krni/1.html#>

LESTEVA, T.: *Viktor Pelevin. ZA ili PROTIV? Sajt tvorčestva Viktora Pelevina*. Dostupné z <http://pelevin.nov.ru/stati/o-lesteva/1.html>

MISTRÍK, Jozef a kol.: *Encyklopédia jazykovedy*. Bratislava: Obzor, 1993. 513 s. ISBN 80-215-0250-9.

PELEVIN, Viktor: T. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2016. 422 s. ISBN 978-80-8061-946-6.

PELEVIN, Viktor. t. Moskva: Eksmo, 2009. 384 s. ISBN 978-5-699-37515-8.

POSPÍŠIL, Ivo. *K teorii ruské literatury a jejím souvislostem*. Brno: Masarykova univerzita, 2013. 271 s. Spisy Masarykovy univerzity v Brně. Filozofická fakulta = Opera Universitatis Masarykianae Brunensis. Facultas philosophica, č. 413. ISBN 978-80-210-6216-0.

POSPÍŠIL, Ivo. *Ruská literatura: setkání a konfrontace*. Brno: Masarykova univerzita, 2020. 225 s. ISBN 978-80-210-9615-8.

POSPÍŠIL, Ivo. *Ruský román znovu navštívený: historie, uzlové body vývoje, teorie a mezinárodní souvislosti: od počátků k výhledu do současnosti*. Brno: Nadace Universitas, 2005. 209 s. ISBN 80-7204-423-0.

POSPÍŠIL, Ivo. *Studie o literárních směrech a žánrech*. Banská Bystrica : FF UMB, 2004. ISBN 80-8055-965-1.

POSPÍŠIL, Ivo. *Problém Ruska a Evropy na českém, slovenském a československém pozadí*. S. 7–20. In *Evropské areály a metodologie*. Pospíšil, Ivo, Šaur, Josef (eds) Brno: MU, 2011. ISBN 978-80-210-5434-9.

REMIZOVA, Marija. *Tolko tekst*. Moskva: Sovpadenije, 2007. ISBN 978-5-903060-46-7

SADULAJEV, G.: *Flejta krysolova*. Dostupné z <https://glfr.ru/svobodnaja-kafedra/flejta-krisolova--german-sadulaev.html>

ZÁHORÁK, Andrej. *Intercultural Aspect in Translation and Reception of Precedent Phenomena* Berlín: Peter Lang, 2019. 132 s. ISBN 978-3-631-78107-4.

prof. PhDr. Natália Muránska, PhD.
Katedra slovanských filológií
FF UKF Nitra, Slovensko
nmuranska@ukf.sk

СПЕЦИФИКА КИНОРЕЦЕПЦИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ БАЛЛАДЫ

(«БУКЕТ» Ф.А. БРАБЕЦА)

НАТАЛИЯ НИКОРЯК

(ЧЕРНОВИЦ)

Title: *The Specifics of Film or Reception of a Literary Ballad (“Wild Flowers” by F.A. Brabec)*

Ключевые слова: Жанровая преемственность; баллада; кинобаллада; «Букет»; К. Я. Эрбен; Ф. Брабец.

Аннотация: В русле концепции жанровой преемственности анализируется специфика кинематографического прочтения баллад сборника «Букет» (1853) известного чешского писателя и фольклориста К. Я. Эрбена режиссером Ф.А. Брабецем («Букет», 2000). Отмечается, что кинематографический текст режиссера Ф. Брабеца максимально сохраняет и передает все ключевые коды жанра литературной баллады: лаконичность повествования, глубину раскрытия жизни, напряженный сюжет, остроту описанных ситуаций, немногочисленную персонифицированную сферу, драматическую и неожиданную развязку. В связи с этим данные тексты воспринимаются как маленькие «концентрированные трагедии». В то же время кинорежиссер расширяет основной текст баллады, дополняя каждый сюжет предысторией; активно использует монтаж и кинотропы, редуцирует временные параметры, фрагменты, диалоги, сохраняя при этом основное содержание первоисточника.

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

Abstract: 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. 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 Midday”, “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.

Жанровая система литературных форм на протяжении своего исторического дискурса постоянно вынуждена адаптироваться к новым условиям бытия культуры, и это является признаком ее гетерогенности, что стимулирует различные модификации уже существующих образцов или возникновение новых. Сохраняя жизнеспособные элементы, заимствуя их даже в тех жанрах, которые на определенном этапе отвергаются современностью как устаревшие, неинтересные или даже отмершие, новообразованные жанровые явления активизируют жанровую систему во всей ее совокупности. Не случайно современная исследовательница Т. Рутковская называет свой труд «Кинобаллада, или О «продолжающихся бесконечно возвращениях»,¹ прямо указывая на процесс актуализации отдельных жанров на определенном этапе развития искусства и одновременно переключаясь с выводом известного исследователя баллады А. Гугнина о «постоянстве и изменчивости» этого жанра.²

Жанр баллады занимает особую нишу в жанровой системе не только литературы, но и искусства в целом (музыкальная баллада, кинобаллада), постоянно привлекая активное внимание исследователей. Так, вопросам эволюции жанра баллады, ее поэтики, тематики, классификации посвящены многочисленные труды известных литературоведов: С. Ефремова, М. Зерова, М. Костомарова, М. Маркевича, И. Франко, П. Юркевича, О. Дея, А. Гугнина, Р. Кирчева, М. Коцюбинской, В. Кравченко, Г. Нудьги, П. Приходько, Н. Малютиной, Л. Петрухиной, Л. Гарнашинской и др.

Вспомним, что жанр баллады представляет собой синтетическое образование лироэпической поэзии фантастического, историко-героического или социально-бытового типа с драматическим сюжетом.³ Этот жанр в процессе своей эволюции выработал относительно устойчивые характеристики, проявляющиеся на тематическом уровне (загадочные, таинственные события; напряженные жизненные колли-

зии; моральные проблемы в центре внимания), на композиционном (прерывность повествования, концентрирующее внимание на кульминационных моментах; укрупненная концептуальная акция, иногда с напряженными диалогами и монологами), на сюжетном (динамическое развитие событий, драматическая и неожиданная развязка), на уровне персонажей (немногочисленная персонифера). Г. Гегель отмечал, что баллады, как правило, схватывают целостность замкнутого в себе события, однако создают образ лишь набросками важнейших моментов; в то же время они с большей полнотой, сосредоточенностью и пронизательностью позволяют проявиться глубинам сердца, душевному тону скорби, печали, радости.⁴

Хоть баллада и интегрировалась в жанровую структуру киноискусства («Нет таких жанров в литературе, которые не нашли бы места на экране», – отмечал И. Маневич),⁵ однако не так активно была проработана режиссерами, как, например, жанры новеллы, повести или романа, прежде всего из-за своей небольшой формы и лиро-эпической природы. Заметим, что термин «кинобаллада» функционирует в нескольких значениях: прежде всего так называют экранизированную балладу (например, «Marijka nevěrnice» (1934) (роман-баллада Ивана Ольбрахта); «Толока» (2020) М. Ильенко (по мотивам баллады Т. Шевченко «У той Катерины дом на помосте...»). Этот термин используется и для обозначения оригинального киножанра – художественного фильма, где применяется жанровая матрица баллады (например, «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая, «Гусарская баллада» (1962) Е. Рязанова, «Кто умер сегодня?» (1967) В. Гресья, «Фучжоу» (1993) М. Ильенко). Однако, фиксируя обратное влияние кино на литературу, целесообразно вспомнить поэтический текст, который так и называется – «Кинобаллада», в творческом наследии поэта и киносценариста, мастера жанра баллады И. Драча.

Среди современных обращений кинохудожников к жанру баллады следует отметить «Букет» (2000) чешского режиссера Франтишека Антонины Брабеца⁶. Фильм является экранизацией семи баллад из-

1 РУТКОВСЬКА, Тереса: Кінобаллада, або Про “повернення, що тривають нескінченно”. В: *Студії мистецтвознавчі*. Число 3 (23). Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Театр. Музика. Кіно. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2008, с. 113–117.

2 ГУГНИН, Александр: Постоянство и изменчивость жанра. В: *Долова арфа*. Антология баллады. Москва: Высшая школа, 1989, с. 7–11.

3 *Літературознавча енциклопедія* / автор-укладач Ю.І. Ковалів. Київ: Академія, 2007, т. 1, с. 11–113.

4 ГЕГЕЛЬ, Георг: *Эстетика*. Москва, 1971, т. 3, с. 498.

5 МАНЕВИЧ, Иосиф: *Кино и литература*. Москва: Искусство, 1966, с. 39.

6 *Букет* (Kytyce, 2000). Реж. F.A. Brabec. URL: <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.html>.

вестного чешского писателя и фольклориста Карела Яромира Эрбена⁷ (1811–1870), в творчестве которого этот жанр занимает одно из ведущих мест. Чешская литература XIX ст. очень тесно связана с народным творчеством, поэтому такая тенденция не была исключительной. С. Никольский отмечал, что крупнейшие чешские прозаики и поэты первой половины XIX века, как правило, были одновременно выдающимися собирателями и издателями фольклора. Одним из «ярчайших представителей так называемой «народной школы», все творчество которой уходит своими корнями в фольклор, является и великий чешский поэт Карел Яромир Эрбен».⁸ Поэтому литературные баллады К. Эрбена предстают образцом поэтического синтеза разных жанров устного народного творчества: легенд и сказок, поверий и притч, которые собирались, прорабатывались, исследовались Эрбеном-фольклористом.

Заметим, что интерес ко всему национальному, в частности к традициям фольклора и их переосмыслению, характерен в целом для европейских романтиков. Н. Копистянская, исследовательница чешской баллады в Украине, подчеркивала: «Подчиняя балладу, как и все другие жанры, основной задаче общественно-политической борьбы (возрождение национальной культуры и языка, борьба против национального гнета), писатели-романтики часто обращались к историческому прошлому, к народным легендам, придавали своим произведениям открытый поучительный характер».⁹ Со времен романтизма в чешской литературе широко развивалась «баллада с трагическим конфликтом, основателями которой были, прежде всего, К. Эрбен и Ф. Челаковский», а также «сатирическая, бурлескная баллада, основанная Ш. Гневковским».¹⁰ Как видим, К. Эрбен представляет первую разновидность – «баллада с трагическим конфликтом», в чем читатель и, впоследствии, зритель может убедиться напрямую.

7 ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, 303 с. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

8 НИКОЛЬСКИЙ, Сергей: Карел Яромир Эрбен. В: ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 4. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

9 КОПИСТЯНСЬКА, Нона Хомівна: *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія*. Львів : ПАІС, 2005, с. 104.

10 Ibidem, с. 103.

Кроме того, отмечается, что в Чехии распространена баллада, значительная по размеру (как для данного жанра), в которой изображено событие, обычно трагическое, представляемое с философским подтекстом, сильным морализаторским направлением. Вопросы социальные, этические, нравственные ставятся в их тесной взаимосвязи. Такая баллада часто приближается к притче»¹¹. Баллады К. Эрбена полностью иллюстрируют данное определение, однако режиссер не останавливается на какой-то одной балладе, а прибегает к нанизыванию нескольких текстов.

Таким образом, из сборника К. Эрбена «Букет» («Букет из народных преданий», 1853), вершинного в его поэтическом творчестве, режиссером Ф. Брабец для фильма отобраны семь баллад: «Букет», «Водяной», «Свадебные рубашки», «Полудница», «Золотая прялка», «Дочернее проклятие», «Сочельник»¹². Подчеркнем, что литературный сборник включает двенадцать баллад, написанных автором в разное время (известно, что в 1834 р. создана «Полудница», а в 1942 р. собран фольклорный материал для «Свадебных рубашек»), однако вместе они составляют «единое художественное целое»¹³. Эти баллады последовательно представляют четыре времени года, что отражено и в соответствующей цветовой гамме, метафорически воспроизводя различные этапы человеческой жизни. Именно эту художественную целостность попытался передать на экране и режиссер, выделив среди баллад ключевые, при этом остановившись на символическом числе семь.

Заметим, что вышеупомянутые тексты сочетают черты двух ключевых разновидностей баллад одновременно: в них воспроизводится мифологические представления людей о метаморфозах человека (в растение или животное) и социально-бытовая разновидность баллад, где поднимаются, прежде всего, морально-этические проблемы, вопросы взаимоотношений родителей и детей, любви и ненависти, любви и ревности. При переносе данных литературных текстов на экран режис-

11 Ibidem, с. 105.

12 *Букет* (Kytice, 2000). Реж. Ф.А. Брабец. URL : <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.html>.

13 НИКОЛЬСКИЙ, Сергей: Карел Яромир Эрбен. В: ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 9. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

сером максимально сохранялась их балладная структура: напряженный сюжет, немногочисленная персонификация, моральные проблемы в центре внимания, драматическая и неожиданная развязка. Благодаря этому кинотекст воспринимается как «концентрированная трагедия». И этот трагизм ощущается уже в первых кадрах фильма: семь горящих свеч символически воплощают семь жизненных рассказанных историй, с трагическим финалом каждой из них будут угасать и свечи.

Остановимся на анализе трех баллад, самых известных и популярных у чешских читателей.

Первой и заглавной балладой, которая в конечном итоге дала название как сборнику, так и фильму, стала баллада «Букет», созданная К. Эрбеном в конце 1851 – начале 1852 г. Именно она вместе с последней составляют ключ к пониманию поэтического замысла К. Эрбена. Замечается, что «используя народную сказку о цветке «душа матери», вырастающем на могиле матери в утешение осиротевшим детям, Эрбен преподносит читателю свой сборник как букет полевых цветов, сорванных на «древней могиле родины милой», – то есть как собрание стихотворений в духе народной поэзии, отражающих душу народа, его национальную самобытность и художественную одаренность».¹⁴ В то же время, подчеркнем, что цветы, как и растительность в целом, становятся важным ключом к пониманию символического наполнения Эрбеновских текстов. Исследователи отмечают, что фольклорист ссылался на «язык цветов» (květomluva) – модную форму культурного общения в то время, не только в Чехии, но и во всей Европе.¹⁵

Так, первые кадры кинобаллады «Букет» чрезвычайно символичны: на горизонте всего два объекта – высокое дерево и маленькая женщина, побуждающие зрителя к экзистенциальным размышлениям. Дерево, являясь древнейшим символом, в данном контексте воспринимается как дорога от земли к небу: крона поднимается до самых высот, к неизвестному, а корни спрятаны глубоко в землю. Оно символизирует и циклы жизни, смерти и возрождения.¹⁶ В древности дерево свя-

зывали с мистическими силами природы и часто изображали именно в образе женщины. Считалось, что дерево и человек подобны, они как бы отражают друг друга. Природа в К. Эрбена – не только фон для отображения основных событий, это – философско-онтологическая парадигма, сила, которая может управлять смертными и влиять на их жизнь: «Каждая птица, дерево, таинственная трава, камень могут быть свидетельством Божьего вмешательства в жизнь человека, неся соответствующее символическое содержание»¹⁷. Конечно, подобное восприятие природы в творчестве Эрбена не случайно, а является, прежде всего, результатом романтического мироощущения.

Холм, на котором растет дерево, является местом действия основных событий первой баллады. Баллада обычно ограничивает автора в пространстве и времени, поскольку «балладный хронотоп имеет свою плотную темпорально-пространственную модель, способствующую переакцентации образного ряда на символический».¹⁸ Драматическое напряжение кинотекста растет: зритель слышит гром, и женщина падает замертво. Музыка Яна Йирасека дополняет общую картину драматических событий. Вокруг дерева кружат вороны, от чего чувство тревоги только усиливается. Однако напряжение определенно затягивается, когда на горизонте появляется маленький мальчик, играющий на свирели. Заметим, что паренек здесь – сквозной персонаж, который будет появляться во всех балладах: в одних – как свидетель страшных несчастий, в других – как активный участник событий (например, баллада «Золотая прялка»)¹⁹. Зритель может только догадываться, что именно он найдет тело матери.

Монтажная композиция позволяет режиссеру перенести нас в дом, где у ложа мёртвой матери стоят трое маленьких девочек: камера словно рассматривает их лица, заглядывает в глаза каждой, словно

Потапенка, В.В. Куйбиди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОРМ Гавришенко В.М., 2015, с. 215–218.

17 PILARSKI, Adrian: Erben a czarodziejskie kwiecie – motyw magicznych roślin w zbiorze Kytice. В: *Bohemistyka*, 2017, nr 1, p. 46–47.

18 ТАРНАШИНСЬКА, Людмила: Балада у творчості українських шістдесятників: модифікації жанру (слов'янський контекст). В: *Ucrainica III. Současna ukrajinstika: Problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník článků. 2. část*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, p. 320.

19 *Букет* (Kytice, 2000). Реж. F.A. Brabec. URL : <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.html>.

14 Ibidem, с. 9.

15 PILARSKI, Adrian: Erben a czarodziejskie kwiecie – motyw magicznych roślin w zbiorze Kytice. В: *Bohemistyka*, 2017, nr 1, p. 50.

16 *Енциклопедичний словник символів культури України* / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І.

в душу. Обратим внимание и на два окна, которые появляются в кадре. Они являются символом «идеи проникновения», «связи с потусторонним миром», в то же время – надежды и ожидания.²⁰ Техника монтажа также позволяет динамично развернуть перед зрителем трагическую картину: мы уже наблюдаем за похоронной процессией, мать несут на то же место у дерева, где она и умерла. Природа тоже тоскует – дождь льет как из ведра. Дальше кадр, поражающий зрителя больше всего – камера будто находится в могиле у матери – именно с этого ракурса зритель наблюдает за девочками, которые бросают цветы на умершую. Заметим, что здесь нет ни переходов, ни подробностей, ни каких-либо объяснений, зритель должен все додумать, стать сотворцом – в этом режиссер максимально сохраняет жанровые маркеры литературной баллады. Но если обратиться к первоисточнику, там мы не найдем ни экспозиции к истории, ни завязки: баллада К. Эрбена начинается с кульминационной сцены смерти героини. Режиссер, прибегая к технике расширения сюжета, берет на себя смелость дополнить первоисточник.

Трагический план наррации постепенно сменяется лирическим. В кинотекст вплетаются строки баллады – мы слышим детское пение, которое накладывается на визуальный 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 мелколистным цветом / выросла, расстелилась. / Почуяли детки родимой дыханье, / запрыгали, заиграли; / утешное травки этой благоуханье / мятой-душицей назвали»²¹. Кадры, как калейдоскоп, сменяют друг друга: сироты-девочки стоят в пустом доме, утром они ходят на могилу матери, меняются времена года – на могиле цветет чебрец (чешское название *mateřídouška* как нельзя лучше передает символический концепт всей баллады – «материнская душа»), который девушки голубят, будто свою мать – перерождение произошло. Заметим, что поэтический мир практически всех баллад

²⁰ *Энциклопедичний словник символів культури України* / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В.М., 2015, с. 125.

²¹ Букет (Kytice, 2000). Реж. F.A. Brabec. URL : <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.html>; ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 17. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

К. Эрбена насыщен разными растениями, цветами, в волшебную силу которых верили с древнейших времен. Именно цветами прорастает безграничная любовь матери, вселяя надежду в сердца дочерей, для которой даже смерть – не помеха. Цветы являются своеобразной формой связи между реальным и потусторонним миром, граница между которыми практически стирается. В то же время, отметим, общий драматический пафос баллады передан режиссером максимально: рассказ заканчивается – гаснет первая свеча.

Следует отметить концептуальность цвета в кинобалладах. Все кадры первой баллады выполнены в фиолетово-сиреневых и лиловых оттенках. Режиссер буквально раскрашивает ими все вокруг – вечернее небо и рассвет, саван матери, цветы, которые бросают дочери в могилу и которые впоследствии вырастают на ней. Такая колористика выдержана на протяжении всей киноистории, создающей впечатлительное подвижное живописи.

Главную позицию в данной кинобалладе занимает не событие как таковое, а глубокий и символический подтекст: зритель, основываясь на собственном опыте, должен самостоятельно расшифровывать философское его наполнение. Если же обратиться к литературному первоисточнику, следует заметить, что баллада на этом не заканчивается. Наратор переходит от описания отдельной ситуации к философским обобщениям: «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, почуяв свежее дыханье, дочь твоя найдется, / может сын твой, слыша то благоуханье, сердцем встрепенется!»²² Такое риторическое обращение к Родине представляет авторские надежды на отголосок поэтического слова в душе каждого чеха.

Второй для фильма выбрана баллада «Водяной», которая ярче презентует связь с фольклорной легендой и сказкой. Эта баллада написана 1853 р., источник ее – ряд народных сказаний о водяном,

²² ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 17–18. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

записанные Эрбеном.²³ В данной балладе сюжет строится на непосредственном столкновении двух миров: земного (человеческого) и потустороннего (водяной, утопленница). Как и в первом случае, кинематографический нарратив дополняет литературную историю экспозицией, где мы знакомимся с ключевыми персонажами и местом действия. Заметим, что она также начинается с кадра с деревом, которое срубленным несут ребята для свадебного обряда²⁴. На горизонте также видна церковь и слышны колокола, но радостные или грустные они выяснятся впоследствии.

Следующие кадры переносят зрителя в весенний сад. Белый цвет деревьев осыпается на одетую в белое платье девушку, которая лежит на земле. На ее голове венок из полевых ромашек, возле нее растелены белые кружевные платки, которые колышутся от ветра – создается впечатление счастливой невесты. Заметим, что общая композиция кадра в данном случае аллюзивна, как и цветовая палитра отдельных сцен кинобаллады, и напоминает известные кадры из «Саят-Новы» С. Параджанова.²⁵ В то же время, белый и красный цвета в канве первоисточника и экранной его версии отсылают к «родовым» краскам чехов и вместе с синим (вода, озеро) воплощают патриотический концепт²⁶.

Из-за пазухи девушка достает красный платок, сквозь него смотрит вокруг – все окрашивается в красный цвет, как будто кровь застилает экран. Предчувствие будущего несчастья начинает вкрадываться в сознание зрителя. Ветер вырывает из рук платок и относит к озеру. Заметим, что озеро выступает как отдельный загадочный, потусторонний мир, где живут водяные и утопленницы. Но он очень близок к миру земному, граница между ними стирается: в земном мире фиксирует-

ся присутствие непознанных и недоступных человеческому сознанию сил. Платок находит молодой водяной, за ним ревниво наблюдает его любовница. Заметим, что такое лирическое введение отнюдь не диссонирует с общим пафосом баллады, наоборот, вполне естественно дополняет литературный текст.

Вечером на озере слышны любовные игрища водяного, звуки доносятся до дома девушки. Она всматривается в окно, но мать решительно отстраняет ее. Водяной произносит слова первоисточника: «Месяц, свет лей, / моя нить, шей. / Кожух зелен, боты яркие, / завтра к свадьбе мне подарки: / Месяц, свет лей, / моя нить, шей»²⁷. Отметим, что слова баллады, вплетаясь в канву фильма, несколько диссонируют с визуальным рядом. Поскольку литературная баллада представляет сцену, где водяной «шьет-приштопывает» себе приданое к свадьбе, тогда как кинобаллада показывает водяного после любовных утех²⁸.

Начало второй части баллады воспроизведено режиссером дословно: мы видим девушку, которая утром встала и собрала свои платки, чтобы пойти на озеро постирать. Диалог дочери и матери передан полностью: «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 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. Девушку будто тянет что-то к озеру, она не слушает увещания матери, не реагирует на слова о вещих снах. Радостная и счастливая, она приближается к зловещему месту. Обратим внимание на введение режиссером в кинотекст диалога: так он сохраняет еще одну специфическую черту жанра баллады, где диалог предстает как сюжетоформирующий фактор. И эта тенденция будет наблюдаться во всех частях фильма.

²³ Ibidem, с. 294.

²⁴ КОПИСТЯНСЬКА, Нона Хомівна: *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*: монографія. Львів: ПАІС, 2005, с. 104. – Подробнее о символике дерева в сборнике «Букет» К. Эрбена см.: PILARSKI, Adrian: *Erbena czarodziejские kwiecie – motyw magicznych roślin w zbiorze Kytice*. В: *Bohemistyka*, 2017, nr 1, p. 46–47.

²⁵ НИКОРЯК, Наталья: Метафоричні коди кінотексту С. Параджанова «Саят-Нова» (1969). В: *Питання літературознавства: Онтологія метафори* / гол.ред. О.В. Червінська. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2020, № 101, с. 209–239. MACURA, Vladimír: *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ*. Praha: Melantrich, 1995, p. 29.

²⁶ MACURA, Vladimír: *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ*. Praha: Melantrich, 1995, p. 29.

²⁷ ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва: ОГИЗ, 1948, с. 94–95. URL: https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

²⁸ *Букет* (Kytice, 2000). Реж. F.A. Brabec. URL: <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.html>.

²⁹ ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва: ОГИЗ, 1948, с. 95. URL: https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

Своеобразным лейтмотивом является мальчик со свирелью, который встречается и в этой киноистории, словно свидетель еще одной смерти. Прибегая к применению разных форм повтора, режиссер таким образом сохраняет еще один жанровый маркер литературной баллады³⁰. Такой прием способствует, прежде всего, усилению драматизма определенной ситуации. Камера с верхнего ракурса показывает нам девушку на мостике, фиксируя в замедленной съемке момент падения ее в воду. Съемки с воды показывают, как плавно тело молодой красавицы поглощает подводное царство, где за стройным девичьим станом похотливо наблюдает водяной. Он подплывает к девушке, целует ее в губы, и происходит превращение – она открывает глаза и с изумлением оглядывается вокруг. Режиссер почти дословно переносит на экран авторские слова: «Невеселый, неприятный / 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 Применяя часовую редуциацию, следующие кадры ускоренно фиксируют любовные сцены молодой пары, беременность девушки, рождение сына, как молодая мать поет колыбельную своему сыночку: «Баю-баю, мой малютка, / сын мой бесталаный, / ты смеешься беззаботно, / я ж – от горя вяну», «Баю-баю, мой родимый, / водяной малютка! / Мать приводит мне на память / каждая минутка»³². По сравнению с текстом баллады колыбельная также редуцирована, однако вполне передает всю боль и тоску дочери по матери. В то же время она становится монтажной скрепой со следующим кадром, где показана мать девушки у окна.

Диалог между водяным и девушкой режиссер также редуцирует: в литературном тексте сначала девушка трижды обращается к любимому «я сто раз тебя молила (просила)...», а уже потом водяной дает свой ответ. В фильм отобраны ключевые слова из диалогов и реплики супругов подаются по очереди: «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 / отпустить 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. Режиссеру удается сохранить основное содержание диалога и перенесение авторского фокуса в литературной балладе с внешнего события на внутреннее состояние души героев, что усиливает лирическое начало кинотекста.

В фильме следующий кадр чрезвычайно живописен: как Афродита из морской пены, из воды выходит девушка в белом платье из сетки. В руке у нее подарки для мамы – разные ракушки. Наложение кадров позволяет одновременно показать девушку и дверь материнского дома, затем – мать в красных нарядах, рассыпающую красные яблоки из миски. Подчеркнем, что бело-красная гамма – основная в данной киноистории. На кадр с радостными объятиями родных людей накладывается визуальная метафора редуцированного времени: часы показывают семь утра, девять часов десять минут, без десяти минут одиннадцать, двенадцать тридцать пять, без десяти четырнадцать, три часа двадцать пять минут, семь часов десять минут вечера, восемнадцать сорок пять. Время бежит очень быстро, как неистово бежат стрелки часов. Долгожданный день пролетел, девушка собирается обратно к озеру, заворачивает маленькую деревянную лошадку – подарок матери ее сынишке – и искренне произносит слова: «Ах мне больно расставанье, / страшен вечер, матушка!»³⁴. Однако мать, полная решимости, не отпускает дочь: «Ты не бойся, дорогая, / отпугну того врага я, / и не дам ему в обиду / я родное чадушко!»³⁵. Она забивает досками окна и двери, а часы отбивают седьмой час вечера.

Максимально драматическое напряжение кинобаллады, как и литературного первоисточника, происходит в кульминационной сцене, после которой наступает трагическая развязка. В дверь изо всех сил пыта-

30 ГУГНИН, Александр: Постоянство и изменчивость жанра. В: *Эолова арфа. Антология баллады*. Москва: Высшая школа, 1989, с. 7–11.

31 *Букет* (Kytice, 2000). Реж. F.A. Vrabec. URL: <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.html>. – ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва: ОГИЗ, 1948, с. 96. URL: https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

32 Ibidem, с. 97.

33 Ibidem, с. 99–100.

34 Ibidem, с. 101.

35 Ibidem, с. 101.

ется ворваться разъяренный водяной. Диалог между представителями земного и потустороннего мира становится одной из форм контакта между мирами, реплики фиксируют приближение к гибели или выявление страшной истины³⁶. Девушка прилагает все усилия, чтобы отодвинуть от двери стол, которым мать забаррикадировала их, но та грубо отталкивает дочь – не пускает. Буря бушует вокруг дома, усиливается: вода начинает заливать окна, двери, часы останавливаются, предвещая смерть. Драматическое напряжение достигает своей кульминации: водяной разрывает тельце маленького сыночка на куски и бросает под дверь, вода окрашивается кровью, девушка сходит с ума от горя, гаснет еще одна свеча.

Исследователи подчеркивают, что Эрбен склонен отбирать из фольклорного материала именно мотивы борьбы человека с потусторонними силами, которые часто побеждают его³⁷. И хотя в этой балладе главная героиня остается живой, но переживает то, что страшнее смерти – потерю родного ребенка.

Заслуживает отдельного внимания баллада «Свадебные рубашки», в ней наиболее ощутим генетический код жанров легенды и сказки, которые легли в ее основу. Этот генетический код был зафиксирован самим автором, поскольку баллада впервые появилась в литературном приложении к «Венку» (1843) с подзаголовком «народная сказка»³⁸. Непосредственным источником при создании литературной баллады стала легенда, записанная К. Эрбеном у себя на родине, в Милетине, а также тот факт, что фольклорист хорошо знал ряд народных баллад о вампирах, вошедших в его сборник «Чешские народные песни»³⁹. Отмечается также, что на эту тему в Чехии сохранились и фрагменты народных песен: «Вставай, моя милая! Вставай, собирайся, / Время мое уходит, некогда ждать, / Мой конь, быстрый, как стрела, / Унесет нас до утра на сто миль».⁴⁰

36 МАГОМЕДОВА, Дина: Баллада. В: *Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н.Д. Тамаренко. Москва : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008, С. 27.

37 НИКОЛЬСКИЙ, Сергей: Карел Яромир Эрбен. В: ЭРБЕН, Карел Яромир: Баллады. *Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 9. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

38 ЭРБЕН, Карел Яромир: Баллады. *Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 292. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

39 Ibidem, с. 292.

40 Ibidem, с. 283.

В данном тексте балладный сюжет строится на встрече «земного мира» и «царства мертвых». Однако в отличие от волшебной сказки, где персонаж стремится перейти черту и попасть в загробный мир, в балладе предел переходит персонаж из загробного мира, вступая в контакт с земным героем, для которого такая встреча заканчивается преимущественно катастрофой⁴¹. В противоположность фольклорному первоисточнику, баллада Эрбена имеет счастливый финал. Такой феномен объясняется тем, что «в благополучных концовках ряда чешских народных преданий на эту тему Эрбен видел пример того, как даже в поверьях и преданиях о мертвецах сказывается нравственная сила и «здоровый дух» народа⁴². Исследователи отмечают, что чаще всего в роли пришельца из загробного мира выступает мертвый жених, мертвый любимый или мертвая невеста⁴³. Баллада «Свадебные рубашки» представляет именно первый вариант: мертвый жених приходит за своей любимой, чтобы «жениться» и забрать ее в мир мертвых.

Как и предыдущие анализированные баллады, этот текст отличается глубоким лиризмом. Вступлением в него выступает кадр, где на горизонте снова видны дерево и церковная процессия. Здесь режиссер также активно применяет уже знакомые зрителю кинематографические приемы – монтажно редуцирует время: сначала мы видим солнце, садящееся за горизонт (в ускоренной съемке), на смену которому появляется полная луна. Вечерний час, лунный свет проникает в дом, где на полу разостланы белые свадебные кружевные рубашки. Девушка примеряет свадебный венок с фатой, любителю и гладит рубашки, на которые льется свет луны: на лице радость сменяется грустью и тоской. Эта кинематографическая экспозиция дополняет первоисточник, где действие начинается только после упоминания о времени: «Пробил одиннадцатый час, / а свет лампы все не гас, / и теплилась лампада / у бедного оклада»⁴⁴. Суггестивная поэтика эрбеновской бал-

41 МАГОМЕДОВА, Дина: Баллада. В: *Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н.Д. Тамаренко. Москва : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008, С. 26.

42 ЭРБЕН, Карел Яромир: Баллады. *Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 292. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

43 МАГОМЕДОВА, Дина: Баллада. В: *Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н.Д. Тамаренко. Москва : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008, С. 26.

44 ЭРБЕН, Карел Яромир: Баллады. *Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 292. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

лады мастерски передается режиссером: тревога, предвкушение трагического просто «зависает» в воздухе. Девушка становится на колени перед образом Божией матери, обращается со слезами на глазах с просьбой: «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»⁴⁵. Одновременно с молитвой показаны могилы на кладбище, где чья-то тень встает с земли и начинает двигаться. Режиссер точно воспроизводит кинематографическими средствами текст баллады: икона на стене начинает двигаться, огонь в лампадке гаснет и в тот же момент слышен стук в окно.⁴⁶ Показательно, что такая балладная черта, как недосказанность, придающая этому жанру таинственность, определенную загадочность, в кинотексте проявляется очень искусно: благодаря монтажу добиться такого эффекта еще проще.

Диалог жениха и невесты в редуцированной форме вплетается режиссером в кинотекст: «Ты спишь ли, милая, иль 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!», «Молиться – зря! Вставай, пойдем, / пойдем со мной моим путем; / дорогой мне известною – / пришел я за невестою», «О боже! Странен голос твой! / Куда ж идти 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»⁴⁷. Мертвец силой вытаскивает девушку из окна дома, и вместе они летят к кладбищу. Данные кадры чрезвычайно интертекстуальны, поскольку отсылают толи к экранным версиям «Вечеров на хуторе возле Диканьки», толи к «Вию» М. Гоголя, а музыкальное сопровождение напоминает известную музыку к фильму «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову.

45 Ibidem, с. 39.

46 *Букет* (Kytice, 2000). Реж. Ф.А. Врабес. URL : <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.html>.

47 *Букет* (Kytice, 2000). Реж. Ф.А. Врабес. URL : <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket.html>; ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 40-41. URL: https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

Девушка еще не совсем понимает, что происходит с ней, не осознает, что ее жених – мертвец. Развитие сюжета происходит с характерным для жанра баллады «ступенчато-драматическим построением»⁴⁸. Драматическое напряжение постепенно нарастает, диалог, выполняя сюжетоформирующую функцию, словно приближает к трагической развязке. Повторяемость, напевная манера, свойственные жанру баллады, переносятся в кинотекст: трижды парень обращается к девушке со словами: «Полночный час уже пробил, / выходят тени из могил; / коль их заметишь пред собой – / не побоишься, светик мой?»⁴⁹. Трижды девушка отвечает и задает очередной вопрос: «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».⁵⁰ Жених вырывает молитвенник из рук девушки и выбрасывает его: кадр (замедленная съемка) с падающей раскрытой книгой метафоричен. Та же участь постигла четки и материн крестик. Замедленные кадры с падающими священными предметами на фоне полнолуния, застилаемого черными облаками, усиливают ощущение нарастающей трагедии. Последними выбросит жених свадебные рубашки, которые в узелок собрала девушка. Этот поступок окончательно убеждает ее в злых намерениях жениха.

Девушка хитростью убегает от него, прячась в часовне на территории кладбища: «Ты ж был все время впереди, / на нашем свадебном пути, / Ты шел все время впереди, / так первый ты и перейди!»⁵¹. Однако кульминация истории оттягивается: в часовне лежит труп мужчины, к которому трижды обращается жених: «Вставай, мертвец, вставай скорей, / засовы отодвинь с дверей!»⁵². Девушка искренне молится, и мертвый мужчина возвращается на ложе, пока петух не извещает о начале нового дня. Как видим, еще одна черта баллады четко сохра-

48 КОПИСТЯНСЬКА, Нона Хомівна: *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія*. Львів : ПАІС, 2005, с. 106.

49 *Букет* (Kytice, 2000). Реж. Ф.А. Врабес. URL : <http://baskino.me/films/detektivy/6911-buket>. – ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 41. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

50 Ibidem, с. 41–43.

51 Ibidem, с. 46.

52 Ibidem, с. 47–48.

нена в кинотексте: неожиданная развязка наступает сразу после драматического напряжения кульминации.

Финал баллады «Свадебные рубашки» режиссер позволяет себе несколько видоизменить. В первоисточнике читаем: «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!»⁵³. В фильме же полностью посевшая девушка выходит из часовни и видит на крестах разбросанные свадебные рубашки⁵⁴. Очередная история завершилась – гаснет еще одна свеча.

Ключевыми цветами в этой балладе выступили белый и оттенки синего: от голубого до темно-синего. Другие баллады кинотекста также вырисовываются в определенные цвета в соответствии с их содержанием: «Полудница» (желтый, золотой; реалистичное изображение смерти маленького мальчика из-за того, что мать позвала Полудницу, чтобы испугать его), «Золотая прялка» (оранжевый, багряно-красный; сказочный сюжет о том, как мачеха со своей дочерью убивают падчерицу, однако с помощью золотой прялки и живой воды рассказчик ее воскрешает), «Дочернее проклятие» (белый и синий; мать становится свидетелем любовных утех своей дочери с любовником, девушку вешают, но перед смертью она обвиняет и проклинает не остановившую ее мать), «Сочельник» (белый и красный; девушки прядут, а затем идут гадать на берег реки)⁵⁵.

Последние кадры фильма «Букет» чрезвычайно символичны: сначала мы видим много свечей в храме, которые будто выныривают из тьмы, словно кем-то невидимым воспламеняясь, в кадре снова появляется мальчик со свирелью. Потом на горизонте видна удивительная процессия – перед зрителем появляются все персонажи баллад, в бешеном танце ряженных, и к этой процессии присоединяется мальчик.

⁵³ Ibidem, с. 49.

⁵⁴ *Букет* (Кутисе, 2000). Реж. Ф.А. Брабец. URL : <http://baskino.me/films/detektiv/6911-buket.html>.

⁵⁵ Ibidem.

Заметим, что эти кадры также аллюзивны и напоминают известные кадры «танца со смертью» из «Седьмой печати» И. Бергмана.

Таким образом, экранизируя тексты К. Эрбена из сборника «Букет», режиссер Ф.А. Брабец пытался максимально сохранить и передать все ключевые коды лиро-эпического жанра баллады: лаконичность повествования, глубину раскрытия жизни, напряженный сюжет, остроту изображенных ситуаций, немногочисленную персониферу, драматическое действие и неожиданную (в основном трагическую) развязку. Поэтому данные тексты и воспринимаются как маленькие «концентрированные трагедии». В то же время, режиссер прибегает к расширению основного текста баллады, дополняя каждую предысторию; активно применяя монтаж и кинотропы, редуцируя временные параметры, фрагменты, диалоги, сохраняя при этом основное содержание первоисточника. Каждая из семи баллад – «Букет», «Водяной», «Свадебные рубашки», «Полудница», «Золотая прялка», «Дочернее проклятие», «Сочельник» – предстает как полностью завершённый автономный текст. Однако в общей канве кинотекста воспринимается как неотъемлемая часть творческой авторской концепции.

Букет (Kytice, 2000). Реж. Ф.А. Врбес. URL : <http://baskino.me/films/detektivy/69ii-buket.html>.

ГЕГЕЛЬ, Георг. *Эстетика*. Москва : Искусство, 1971, т. 3, 624 с.

ГУГНИН, Александр. Постоянство и изменчивость жанра. В: *Эолова арфа. Антология баллады*. Москва : Высшая школа, 1989, с. 7–11. ISBN 5-06-000263-2.

Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбиди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В.М., 2015, 912 с. ISBN 978-966-2464-48-1.

КОПИСТЯНСЬКА, Нона Хомівна. *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*. Львів : ПАІС, 2005, 368 с. ISBN 966-7651-29-0.

Літературознавча енциклопедія / автор-укладач Ю.І. Ковалів. Київ : Академія, 2007, т. 1, 608 с. ISBN 978-966-580-232-7.

МАГОМЕДОВА, Дина. Баллада. В: *Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. Москва : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008, 358 с. ISBN 978-5-903955-01-5.

МАНЕВИЧ, Иосиф. *Кино и литература*. Москва : Искусство, 1966, 240 с.

НИКОЛЬСКИЙ, Сергей. *Карел Яромир Эрбен*. В: ЭРБЕН, Карел Яромир: *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, с. 3–14 URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

НИКОРЯК, Наталия: Метафоричні коди кінотексту С. Параджанова “Саят-Нова” (1969). В: *Питання літературознавства: Онтологія метафори* / гол. ред. О.В. Червінська. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2020, № 101, с. 209–239. ISBN 966-568-658-5.

РУТКОВСЬКА, Тереса. Кінобалада, або Про “повернення, що тривають нескінченно”. В: *Студії мистецтвознавчі*. Число 3 (23). Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Театр. Музика. Кіно. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2008, с. 113–117. ISSN 1728-6825.

ТАРНАШИНСЬКА, Людмила. Балада у творчості українських шістдесятників: модифікації жанру (слов'янський контекст). В: *Ucrainica III. Současná ukrajinstika: Problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník článků. 2. část*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, p. 319–326. ISSN 0231-634X.

ЭРБЕН, Карел Яромир. *Баллады. Стихи. Сказки*. Москва : ОГИЗ, 1948, 303 с. URL : https://imwerden.de/pdf/erben_ballady_stikhi_skazki_1948_text.pdf.

MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ*. Praha : Melantrich, 1995, 264 p. ISBN 80-85787-74-1.

PILARSKI, Adrian. *Erbena czarodziejskie kwiecie – motyw magicznych roślin w zbiorze Kytice*. В: *Bohemistyka*, 2017, nr 1, p. 46–58. ISSN 1642-9893.

Наталия Никорян
Черновицкий национальный
университет имени Юрия Федьковича
n.nikoriak@chnu.edu.ua

LENKA ODEHNALOVÁ

(BRNO, HRADEC KRÁLOVÉ)

Title: *The Work of F. M. Dostoyevsky as Interpreted by Professor Ivo Pospíšil*

Klíčová slova: profesor Ivo Pospíšil; interpretace; ruská literatura; F. M. Dostojevskij; problematika literárních žánrů

Abstrakt: Předkládaný příspěvek vzniká při příležitosti životního jubilea významného českého slavisty, literárního vědce a vysokoškolského pedagoga – profesora Iva Pospíšila, doktora věd. Jeho stěžejní monografie, studie publikované v odborných periodikách a sbornících a učební texty jsou věnovány především otázkám literárních žánrů nejen v ruské literatuře, ale i v širším kontextu slovanských literatur. Autorka příspěvku si klade za cíl analyzovat tři studie s žánrovou tematikou, v nichž se Ivo Pospíšil zabývá osobností a tvorbou F. M. Dostojevského a současně také poukázat na jeho přínos v oblasti zkoumání Dostojevského osobnosti a tvorby v českém prostředí.

Keywords: Professor Ivo Pospíšil; interpretation; Russian literature; F. M. Dostoyevsky; issues of literary genres

Abstract: The presented paper marks the jubilee of Professor Ivo Pospíšil, Doctor of Sciences, a significant Czech Slavist, literary scholar and university teacher. His essential monographs, studies published in professional journals, anthologies and textbooks are mostly dedicated to literary genres in Russian literature, but also to Slavonic literatures in a broader context. The author of the paper aims to analyse three studies with a genre theme in which Ivo Pospíšil is concerned with the personality and work of F. M. Dostoyevsky and points out his contribution to the research of Dostoyevsky's personality and work in the Czech milieu.

ÚVOD

Profesor Ivo Pospíšil, doktor věd patří k nejvýznamnějším současným českým vědcům v oblasti humanitních věd. Jeho badatelské spektrum zahrnuje primárně ruskou literaturu, věnuje se však i dalším slovanským literaturám (zejména české, slovenské, ukrajinské) se zaměřením na problematiku literárních žánrů, motivů i otázky recepce. Letité působení Iva Pospíšila se váže k Ústavu slavistiky Masarykovy univerzity, aktivně spolupracuje rovněž s dalšími pracovišti v tuzemsku i v zahraničí.