

**Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
кафедра історії української літератури, теорії літератури і
літературної творчості**

**ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ІСТОРІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ КІНОСЦЕНАРИСТИЦІ
СВІТЛОТІНІ МИНУЛОГО (ДОБІРКА АВТОРСЬКИХ РЕЦЕНЗІЙ)**

Кваліфікаційна робота

освітнього ступеня «бакалавр»

студентки 4 курсу

освітньої програми

«Літературна творчість,

*українська мова і література та англійська
мова»*

спеціальність – 035 Філологія

Ольга Андріївна СПІРІНА

Науковий і творчий керівник:

д. філол. н., проф. **Анатолій ТКАЧЕНКО**

«Допущено до захисту»

Протокол засідання

кафедри історії української літератури,

теорії літератури і літературної творчості

протокол №11 від 9 травня 2024 року

завідувач кафедри _____ (підпис)

д.філол.н., проф. **Оксана СЛІПУШКО**

КИЇВ

2024

АНОТАЦІЯ

Дипломна робота «**Візуалізація історії в українській кіносценаристиці; Світлотіні минулого (добірка авторських рецензій)**» присвячена важливості розвитку українського історичного кіно та особливостям екранізації літературних творів. Актуальність дослідження визначається підвищеним інтересом до українського кіномистецтва, що нарешті відроджується після багатьох років застою. Мета роботи — осмислення фільмів історичного жанру як чинника консолідації й патріотичного виховання суспільства, розкриття основних нюансів перекодування художнього тексту мовою кіно, а також виявлення перспектив сценаристики у вітчизняному кінопросторі.

У теоретичному розділі окреслено становлення українського кінематографу, проаналізовано вплив кінопродукції на свідомість і світосприйняття людини. Окрему увагу приділено взаємодії літератури й кіно, поняттю кіносценарію та специфіці адаптації літературного твору до вимог екрану. У розділі II вміщено авторські рецензії на українські історичні фільми й екранізації, де розглядаються творчі рішення режисерів і різні підходи до інтерпретації першоджерел чи реальних подій. Також з'ясовується ступінь відповідності між фільмом і оригінальним твором. Результати роботи дають підстави зробити висновки про необхідність розвитку й підтримки українського кіно історичного спрямування як інструменту формування національної ідентичності, самосвідомості, збереження пам'яті, культурної спадщини та боротьби з ворожою пропагандою.

Ключові слова: *історичне кіно, екранізація, національна свідомість, пропаганда, кіносценарій, інтерпретація, взаємодія літератури й кіномистецтва, рецензія.*

ABSTRACT

The diploma work "**Visualization of History in Ukrainian Screenwriting; Chiaroscuro of the Past (a collection of author's reviews)**" is dedicated to the importance of the development of Ukrainian historical films and the peculiarities of the screen adaptations of literature. The relevance of the research is determined by the increased interest in Ukrainian cinematography, which is finally reviving after many years of stagnation. The aim of the work is to interpret historical films as a factor of consolidation and patriotic education of society, to reveal the main nuances of re-coding literature into the language of cinema and to identify the prospects of screenwriting in the domestic film industry.

The theoretical chapter outlines the development of Ukrainian cinematography and analyzes the impact of film products on human consciousness and perception. Particular attention is paid to the interaction of literature and cinema, the concept of a screenplay and the specifics of adapting a literary text to the requirements of the screen. Chapter II contains the author's reviews of Ukrainian historical films and adaptations, which examine the creative decisions of directors and various approaches to interpreting literary sources or real events. The degree of correspondence between the film and the original literary text is also clarified here. The results of the research lead to conclusions about the necessity of developing and supporting Ukrainian historical films as a tool for shaping national identity, self-awareness, preserving memory, cultural heritage and combating hostile propaganda.

Keywords: *historical films, adaptation, national consciousness, propaganda, screenplay, interpretation, interaction of literature and cinematography, review.*

ЗМІСТ

ВСТУП	4
Розділ I. ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1. Українське кіно: від зародження до сьогодення	7
1.1. XX ст.: становлення та розвиток українського кінематографа, феномен національного кіно	7
1.2. XXI ст.: еволюція чи занепад?	10
2. Кіно як інструмент формування національної свідомості	12
2.1. Кіномистецтво як засіб впливу й пропаганди	12
2.2. Важливість розвитку українського історичного кіно	14
3. Специфіка перекодування літературного твору в кінотекст	15
3.1. Взаємодія літератури і кіно. Поняття кіносценарію	16
3.2. Особливості екранізації літературного твору. Проблеми і виклики	18
ВИСНОВКИ	21
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	22
Розділ II. ТВОРЧИЙ ДОРОБОК: СВІТЛОТІНІ МИНУЛОГО (ДОБІРКА АВТОРСЬКИХ РЕЦЕНЗІЙ)	28

ВСТУП

Кіно — один із найпопулярніших і найпотужніших медійних форматів, що відіграє неабияку роль у формуванні нашої свідомості. Візуальна культура має величезну роль у сучасному світі, а людина давно стала «заручником» інноваційних технологій. Ми перебуваємо в колосальному потоці інформації, де нерідко трапляється відверта брехня, фейки та пропаганда небезпечних наративів. Шляхом використання різних технік зйомки, монтажу й візуальних ефектів кінематограф створює альтернативні світи, що можуть бути як ілюзорними, так і наближеними до реальності. Саме тому до витворів кіномистецтва, що транслюються на телебаченні та в мережі, має бути особлива увага з боку держави і свідомих громадян. Підтримка й розвиток українського кіно — запорука створення правильного інформаційного простору та поглиблення національної самосвідомості.

Актуальність дослідження зумовлена попитом на продукцію вітчизняного кінематографу, що нарешті перебуває на стадії відродження. Питання сучасного українського кіномистецтва та виклики, що стоять перед ним, розглядають багато науковців: Л. Брюховецька [3], Д. Воронік [9], Л. Єпик [16; 17; 52], М. Кацуба [20; 21], Г. Клочек [22], О. Кузьменко [51], І. Зубавіна [18] та ін. Окреслення проблеми розвитку національного історичного кіно дає змогу визначити характерні риси фільмів героїчної тематики і розглянути вплив пропаганди на світогляд індивіда.

Сучасне літературознавство активно досліджує взаємодію різних форм мистецтва. Екранізація — одне з основних питань, що вивчається у цій сфері. Українське кінознавство має чимало наукових робіт, де розглядаються особливості перекодування літературного тексту в кінокартину. Серед них праці О. Бабишкіна [1], Б. Буряка [5; 6; 7], О. Довбуш [12], О. Дубініної [15], О. Москаленко-Висоцької [31], О. Мусієнко [32; 33], Н. Нікоряк [37; 38], Л. Погрібної [40] та ін. Висвітлення екранізації як взаємодії слова та

зображення дає можливість проаналізувати нюанси відтворення літературного твору засобами кіно.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки екранізації літературного твору шляхом порівняння з першоджерелом, а також в осмисленні історичного кіно як інструмента формування національної свідомості українців.

Поставлена мета передбачає **розв'язання таких завдань**: аналіз наукових робіт з досліджуваної теми, окреслення основних стадій розвитку українського кіномистецтва, визначення тонкощів перекодування літературного твору мовою кіно.

Об'єкт дослідження — становлення українського кіномистецтва, роль пропаганди, особливості історичних фільмів; екранізації літературних творів.

Предмет дослідження — історичне кіно; режисерські інтерпретації літературних творів.

Основними методами роботи є зіставлення, аналіз та узагальнення. Застосовано герменевтичний підхід, що базується на порівнянні екранізацій та літературного першоджерела.

Новизна роботи визначена оригінальністю обраної теми. На жаль, українське історичне кіно й донині залишається малодослідженим. Те саме можна сказати про високоякісні зразки екранізацій минулого і сьогодення. Критичний аналіз українських історичних фільмів, більшість з яких — екранізації літературних творів, дає змогу простежити трансформацію ідейно-змістового наповнення кінокартин, а також розкрити різні підходи до інтерпретації тексту.

Практичне значення. Матеріали дослідження можуть бути використані для написання дипломних робіт, статей, есе. На основі здійсненого аналізу фільмів читач може сформулювати власну думку та оцінку. Ця робота може зацікавити фахівців у галузі літератури та кіно, а також тих, хто виявляє інтерес до українського кінематографа сучасності й минулого.

Апробація. Тези до наукової частини роботи були представлені на VIII Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених «ФІЛОЛОГІЯ ХХІ СТОЛІТТЯ: НОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ І ПЕРСПЕКТИВИ».

Розділ I

ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Українське кіно: від зародження до сьогодення

Поява кінофільму — одне з найбільших досягнень ХХ ст. Картинка, що самостійно рухалася на екрані, стала поштовхом до численних відкриттів і художніх експериментів. Кіно часто визначають синтетичним жанром, адже воно поєднує літературу, музику, театр, зображальне мистецтво і водночас володіє специфічними засобами, завдяки яким створюються картини, здатні візуалізувати будь-який сюжет та передати широкий спектр емоцій.

Кіно можна назвати «мовою» чи «засобом вираження» ХХ ст. Цей феномен не оминув і Україну, чий кінематограф має багаторічну історію, сповнену злетів та падінь. Від перших короткометражок до геніального О. Довженка, від тотального занепаду до славетного «міфопоетичного кіно» (за слушним визначенням кінознавця С. Тримбача), від замовчування і до сучасності... Кожен етап, пройдений українським кіномистецтвом, по-своєму особливий. Наш кінофонд налічує чимало фільмів, значна частина яких — шедеври з міжнародним визнанням. Тож основна мета сучасного кінематографа — творити кіно, що вивчає, збагачує й репрезентує нашу національну ідентичність, демонструє винятковість української культури.

1. 1. ХХ ст.: становлення та розвиток українського кінематографа, феномен національного кіно

Як зазначалося вище, українське кіномистецтво має багатолітню та складну історію. Виявляється, що кінематограф в Україні було винайдено на два роки раніше, ніж у Франції [3, с. 341], а саме у 1893 р., коли механік-винахідник Й. Тимченко продемонстрував в одному з університетів Одеси два апарати — проєкційний і знімальний. Та, на жаль, його відкриття не було запатентовано, тож світ не дізнався про нього. Грудень 1896 р. став іншою визначною подією [3, с. 341]: харківський фотограф А. Федецький влаштував

кіносеанс, де показав хронікальні фільми власного виробництва («Відхід потяга від харківського вокзалу», «Хресний хід із Куряжа до Харкова», «Джигітовка козаків і Оренбурзького Козачого полку» та ін). І все це відбувалося майже рік у рік із зародженням кінематографа у Франції! У великих містах України, таких як Одеса, Київ, Харків, Полтава і Катеринослав, поступово відкривалися стаціонарні кінотеатри та кіноательє, що знімали фільми за класичними творами української літератури («Катерина» Ч. Сабінського, «Мати-наймичка» і «Наталка Полтавка» Д. Сахненка тощо).

Після створення Української Центральної Ради у 1917 р., а через рік — Української Держави під гетьманством П. Скоропадського, всі імперські заборони стосовно української мови, культури та літератури втратили чинність. Уряд приділяв багато уваги мистецтву, а передусім кінематографу, що перебував на стадії активного розвитку та експериментів. За підтримки гетьмана у Києві з'являється «Українфільм» (1918) — кінокомпанія, основною метою якої було створення та розповсюдження національних фільмів, зокрема історичного жанру. Студія співпрацювала з молодими талановитими авторами (В. Винниченко, М. Вороний, О. Олесь), що писали сценарії майбутніх картин [28, с. 180], випустила кілька документальних стрічок («Свято Шевченка», «Київ у період німецької окупації», «В'їзд Директорії»), мала багато планів, які, на жаль, лишилися нереалізованими, оскільки вона проіснувала усього лиш рік.

20-30-ті роки ХХ ст. стали періодом піднесення та розквіту українського кіно. Політика українізації і прихід плеяди обдарованих митців (Лесь Курбас, М. Семенко, Ю. Яновський, М. Бажан, Гео Шкурупій, Л. Скрипник, Д. Бузько), що прагнули віднайти себе в кількох галузях мистецтва одночасно, зумовили стрімкий розвиток національного кінематографа. Про глобальне захоплення кіномистецтвом говорив і В. Підмогильний: «Свій роман “Місто” я почав писати зовсім для себе несподівано — воно, за первісним задумом, мало бути кіносценарієм, і то комедією. Головним стимулом до написання такого сценарію був переїзд Управи ВУФК з Харкова до Києва і та кінолихоманка, що почалася в зв'язку з цим серед київських письменників — кінотворчість для

клян стала тоді надзвичайно надійною, хоч і показала себе згодом досить неприступною» [39, с. 765]. Основні причини тієї «кінолихоманки» пояснює А. Щербак: «По-перше, кіномистецтво давало для літературного кола “масову трибуну для розмови з найширшим глядачем і читачем”, а, по-друге, і найголовніше, являло собою “своєрідну сферу виявлення літературно-мистецького новаторства”» [50, с. 15].

Українське кіно того часу тісно взаємодіяло з літературою і театром: екранізувалися твори класиків, ставилися п'єси молодих модерних драматургів, а театральні актори, режисери й художники пробували себе у сфері кіно (П. Долина, М. Терещенко, О. Ватуля, Ф. Лопатинський, А. Петрицький та ін.) [3, с. 343]. У той же час запалюється зірка О. Довженка («Звенигора», «Арсенал», «Земля») – геніального українського письменника й кінорежисера, що став класиком світового кінематографу. Незважаючи на підпорядкованість усієї кіно- та фотопромисловості ВУФКУ (Всеукраїнському фотокіноуправлінню), підвладному Народному комісаріатові освіти України, українське кіно тієї доби вирізнялося високою мистецькою якістю та здобуло міжнародне визнання («Два дні» Г. Стабового, «Тарас Шевченко» і «Тарас Трясило» П. Чардиніна, «Нічний візник» Г. Тасіна та ін.) [3, с. 344].

1930-1940 роки стали періодом абсолютного нищення українського кіно. Увесь творчий процес був загнаний у жорсткі рамки соцреалізму, а режисерів, що відмовлялися від співпраці з режимом, чекало ув'язнення, переслідування або ще гірше — фізична розправа. Кінематограф тих років невтомно пропагував радянську ідеологію, а якщо й траплялися фільми з українською тематикою, то вони не вирізнялися високою художньою якістю і зазвичай несли фальшиві ідеї.

Натомість 1960-1970-ті відзначилися як період «відродження штучно перерваної національної традиції, започаткованої Довженком, чії ранні фільми інтерпретувались як епічні та поетичні» [3, с. 355]. Із настанням періоду «відлиги», республіки СРСР отримали право знімати фільми рідною мовою за власними сюжетами. У ті часи український кінематограф поповнюється

новими талановитими режисерами (Ю. Ілленко, Л. Осика, М. Вінграновський, Б. Івченко, В. Денисенко, М. Мащенко) та обдарованими акторами (І. Миколайчук, Б. Брондуков, Л. Кадочникова, Б. Ступка, Н. Наум, Р. Недашківська та ін.), що разом творили легендарне «міфопоетичне кіно» — «кінематограф, який у своїх образах сміливо віддаляється від тієї фактичної конкретності, картину якої дає реальне життя, і разом з тим стверджує власну конструктивну цільність, породжує символи, алегорії» [29, с. 104]. «Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Камінний хрест» і «Захар Беркут» Л. Осики, «Пропала грамота» Б. Івченка, «Криниця для спраглих» та «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Ілленка, «Вавилон XX» І. Миколайчука — фільми, що репрезентують цей напрям, виявляють любов та повагу до української культури і перетворюють міфопоетичне кіно в школу. Звісно ж, партійна ідеологія не могла допустити широкого показу таких картин. Українське міфопоетичне кіно зазнало багатьох утисків, «було заборонене на партійно-державному рівні» [29, с. 104] і тільки наприкінці ХХ ст., за часів політики гласності, світ дізнався про це унікальне явище нашої вітчизняної кінематографії.

1. 2. ХХІ ст.: еволюція чи занепад?

Після проголошення незалежності України, кіно отримало змогу висвітлювати теми та події, ретельно замовчувані й приховувані в Радянському Союзі (колективізація, розкуркулення, сталінський терор, Голодомор, ОУН, УПА, Чорнобиль тощо). Український кінематограф кінця ХХ — початку ХХІ ст. також характеризується популярністю розважальних фільмів, кримінального кіно і мелодрам. Попри великі труднощі та кризові явища в кіноіндустрії, у той період започатковуються мережі кінотеатрів по всій країні, а поширення інноваційних технологій робить кінопродукцію доступною для широкої аудиторії.

На жаль, протягом першого десятиліття незалежності, Україні не вдалося створити самостійного кіновиробництва, не підвладного шкідливим впливам

російської кіноіндустрії, що роками насаджувала свої міфи та уявлення у масовій свідомості. Потужним поштовхом для розвитку вітчизняного кінематографу став 2017 рік, коли було прийнято закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні», одним із основних завдань якого стала «популяризація українських цінностей, української мови та культури, підвищення інтересу масового глядача до національних фільмів» [41]. Коли українське кіно почало показувати важливі події сучасності («Кіборги» А. Сеїтаблаєва, «Додому» Н. Алієва, «Донбас» С. Лозниці, «Позивний „Бандерас”» З. Буадзе, «Іловайськ 2014» І. Тимченка), а також звертатися до власної історії («Крути 1918» О. Шапарева, «Поводир» О. Саніна, «Чорний ворон» Т. Ткаченка, «Таємний щоденник Симона Петлюри» О. Янчука, «Будинок „Слово“» Т. Томенка) попит на нього значно підвищився.

Сьогодні кінотеатри України все ще переповнені іноземними стрічками, що не можуть репрезентувати нашу культуру та нести значущі ідеї. Безперечно, іноземні фільми дивитися можна і потрібно. Немає жодних заперечень, щоб голлівудські новинки показували в наших кінотеатрах. Навіть навпаки: ми з нетерпінням чекаємо їхнього офіційного релізу в українському дубляжі. Проблема набагато глибша: захоплюючись іноземними фільмами, часто забуваємо або ж не помічаємо здобутки свого кінематографу, котрий останніми роками демонструє вражаючий розквіт. До топових українських фільмів зазвичай потрапляють примітивні комедії, розраховані на дешеві комічні ефекти, та розрекламовані стрічки великих кінокомпаній, а по-справжньому геніальні твори, які нерідко отримують визнання на міжнародній арені, так і залишаються в тіні.

Г. Ключек наголошує: сьогодні українська кінематографія перебуває на хвилі піднесення, оскільки з'явилася плеяда молодих талановитих кіномитців, що мають неабиякий потенціал (Н. Ворожбит, М. Слабошпицький, Р. Бондарчук, Т. Ткаченко, Т. Томенко, Н. Алієв, І. Цілик, А. Лукіч та ін.) [22, с. 9]. Однак недостатня фінансова підтримка кінематографу з боку держави та

інертність української публіки, на жаль, досі залишаються серйозними викликами.

2. Кіно як інструмент формування національної свідомості

За словами українського режисера О. Денисенка, «не знімати фільми, які б підносили українську національну свідомість, — це все одно, що не давати нашим воякам набої» [30]. Ця думка влучна й актуальна, особливо якщо досліджувати вплив кіно на уявлення та переконання людини. Кінематограф — один із чинників формування особистості, адже кожен фільм так чи інакше залишає відбиток на свідомості глядача, викликає емоції, наштовхує до роздумів. Однак цей вплив не завжди корисний, а подекуди дуже небезпечний.

Кіно — це ніби інший вимір, де кожен має свій характер, принципи та мотивацію, викликає співчуття чи антипатію. Під час перегляду фільму ми завжди поділяємо персонажів на «позитивних» і «негативних», «чужих» і «своїх», «героїв» і «поганців», мимоволі перебираємо їхній світогляд, погоджуємося з думками й аргументами. Формуючи ті чи інші сюжети, кіно маніпулює психікою людини, поширює стереотипи та певні наративи. Інколи глядач так захоплюється фільмом, що не усвідомлює нереальності подій на екрані. Фільми, які нібито здаються простими й безневинними, часто мають агресивний чи ворожий підтекст, що робить їх небезпечними.

Сьогодні стало очевидно, що довготривала відсутність самостійної української кінопродукції та домінування російського кіно всередині держави призвели до фактичного розколу українського суспільства, поділивши його на патріотів і прибічників «руського міра». Тож сучасний український кінематограф має бути спрямованим на відновлення національної ідентичності та обов'язково нести елементи виховного характеру [16, с. 35].

2. 1. Кіномистецтво як засіб впливу й пропаганди

Український кінознавець В. Миславський зауважує, що відомі слова

Леніна «з усіх мистецтв для нас найважливішим є кіно...» мають продовження: «...у справі пропаганди й агітації» [28, с. 260]. Багато наукових досліджень підтверджують цей вислів. Кіно справді має потужний вплив на особистість, її принципи, переконання, соціальні стандарти, норми поведінки. Саме тому весь кінематограф Радянського Союзу пропагував «радянські цінності» та створював модель для наслідування — «ідеального» соціалістичного героя. У фільмах оспівували вождів, показували віддану й патріотичну молодь, прославляли «щасливе» комуністичне життя. Не забували і за «ворогів народу», з якими необхідно боротися. У ті часи активно розвивався жанр комедії, щоб створювати позитивний настрій, підтримувати ентузіазм суспільства, а найголовніше — відволікати людей від реальності, в якій вони жили.

Із настанням хрущовської «відлиги», пропаганда в радянському кіно трохи згасла, проте зображення українців залишилось незмінним: бовдури, невігласи, жаднюги, «салоїди», боягузи, зрадники... А фільми українських режисерів, що відтворювали правду й показували національну самобутність, стикалися із жорсткою цензурою і часто були забороненими. Радянська влада робила все можливе, щоб принизити українців та прилучити «нерозумного молодшого брата» до «великої культури».

Після розпаду СРСР цю «місію» взяла росія, насаджуючи власні міфи не лише серед свого народу, а й поміж українців. Протягом десятиліть кінематограф ворога працював над створенням негативних штампів і стереотипів про українську націю, спотворюючи, шаржуючи нашу культуру, ментальність та історію, перекручуючи все заради власної вигоди.

Звісно, після 2014 року українці стали активно захищати й відстоювати свою ідентичність, протистояти ворогові не лише на полі бою, а й в інфопросторі. Однак чи не до останнього дня перед російською навалою переважна більшість нашого суспільства не чинила гідного опору ворожій пропаганді: хтось просто ігнорував, комусь було не до того, а інші зовсім відкидали чи заперечували потенційну загрозу [11, с. 144].

Давати відсіч російським наративам може якісний національний кінематограф, який занадто довго перебував у застої. Нарешті українці починають усвідомлювати необхідність розвитку вітчизняного кіно як чинника формування національної єдності та дієвого засобу боротьби з ворожою пропагандою.

2. 2. Важливість розвитку українського історичного кіно

Проблема інтерпретації історичних подій — одна з найактуальніших у контексті існування нації та формування національної ідентичності [51, с. 72]. Після здобуття незалежності, перед нашою державою постало важливе і складне завдання: відновити історичну пам'ять народу та розказати правду всьому світові. Радянська влада не раз перекручувала й переписувала нашу історію, замовчуючи страшні злочини, що творила на українських землях. Про це в своєму «Щоденнику» писав О. Довженко: «Єдина країна в світі, де не викладалася в університетах історія цієї країни, де історія вважалася чимсь забороненим, ворожим і контрреволюційним, — це Україна. Другої такої країни на земній кулі нема» [14, с. 135]. Спотворення і викривлення історії України призвело до негативних наслідків, найгірші з яких — втрата інтересу до минулого власної країни з боку суспільства та сприйняття російської пропаганди як об'єктивної правди.

Історичне кіно — один із найпопулярніших і водночас найскладніших жанрів. Фільми, засновані на реальних подіях, мають вкрай важливе значення у процесі національно-патріотичного виховання. У попередніх підрозділах не раз зазначалося, як кіно може впливати на свідомість та мислення людини. А історичні фільми мають подвійний ефект, оскільки дуже часто розглядаються глядачем «не як кіно про історію, а як власне історія як така» [21, с. 143]. Створюючи історичні фільми, автори пропонують нове прочитання чи переосмислення минулого. «Якщо лектор-історик, розповідаючи про подію, звертається до уяви слухачів, то мовою кіно ця уява може бути матеріалізована,

місце події, документи, свідчення — не лише названі, а й показані, дія — розгорнута» [34, с. 503-504]. Зображення на екрані спонукає до емоцій, стає самодостатнім, закарбовується у свідомості глядача. Особливо небезпечними є фільми, де історія викривлена, спотворена чи перероблена. Люди, мало обізнані з минулим власного народу і світу загалом, найбільш вразливі до них: не володіючи відповідними знаннями, вони сприймають усе за абсолютну правду.

До переліку українського історичного кіно ХХІ століття входять цікаві та різноманітні стрічки: «Кіборги» й «Захар Беркут» А. Сеїтаблаєва, «Поводир» і «Довбуш» О. Саніна, «Чорний ворон» Т. Ткаченка, «Король Данило» Т. Химича, «Крути 1918» О. Шапарева, «Донбас» С. Лозниці, «Заборонений» Р. Бровка і, мабуть, найстрашніший серед них — документальний фільм «20 днів у Маріуполі» М. Чернова, що страшною ціною здобув першого українського «Оскара». Цей жанр — один із провідних у вітчизняному кінематографі, але йому слід приділяти більше уваги та розвивати потенціал.

Історія України — справжній «клондайк для умілого кіносценариста та кінорежисера» [22, с. 9]. Київська Русь, доба козацтва, бароко, Визвольні змагання, «розстріляне відродження», Холодноярська республіка, ОУН, УПА, шістдесятники ... Скільки унікальних і захоплюючих сюжетів!

Режисер О. Денисенко підкреслює: «Жанр бойовика, пригодницького історичного фільму абсолютно не відтворений на екранах, а мав би бути головним тематично і жанрово» [30]. Вдала й правильна кіноадаптація історичних подій — запорука формування об'єднаної та свідомої нації, спосіб зацікавлення суспільства своїм минулим і «ефективний засіб ізживання задавленої хвороби малоросійства» [22, с. 9].

3. Специфіка перекодування літературного твору в кінотекст

Екранізація — відтворення засобами кіно й телебачення творів іншого виду мистецтва [26, с. 221]. О. Дубініна вважає, що в сучасному культурному просторі екранізація стала невід'ємним супутником літературного твору, який

виконує різні соціально-психологічні функції: або заміщує літературне першоджерело, або існує паралельно з ним, або спонукає до (пере)прочитання [15, с. 419].

Література завжди слугувала джерелом ідей та сюжетів для кіно, що з часом почало відходити від банального «перенесення» твору на екран до власної інтерпретації тексту. Проте нерідко це переосмислення буває невдалим або ж занадто відхиляється від оригінального тексту, що призводить до викривлення першоджерела. Ось чому ще на ранніх етапах розвитку кінематографу О. Довженко наголошував: «Визначаючи, що художня кінематографія базується на літературі, ми мусимо все ж констатувати, що навіть найдобросовісніші екранізації літературних творів майже завжди поступаються в якості самим оригіналам... Очевидячки, не можна твір одного мистецтва виразити адекватно зображальними засобами іншого мистецтва» [37, с. 7-8]. Однак митець ніколи не відкидав значення екранізацій, а навпаки хотів, щоб кінодраматургія, як «мистецтво написання сценарію» [29, с. 222] і «словесна основа всіх екранних продуктів» [29, с. 222], розвивалася й надалі.

Екранізація — це, безперечно, важливий «сателіт» літературного твору, що пропонує нову інтерпретацію першоджерела, підвищує читацький інтерес до творчості автора, популяризує оригінальний текст. Але, разом із цим, вона може деформувати чи спотворити початкову ідею. Не існує формули «ідеальної» кіноадаптації літературного твору, адже кожен режисер бачить по-своєму. Проте не варто забувати, що оптимальна екранізація — це не «буквальний переклад» першоджерела, а вправне «перекодування» оригіналу зі збереженням основних ідей, особливостей змісту, стилю й колориту.

3. 1. Взаємодія літератури і кіно. Поняття кіносценарію

Інтерес до екранізації як феномена інтермедіальності з'являється у другій половині ХХ ст., коли загальна наукова спрямованість компаративістики зазнає

змін [15, с. 413]. Однак ця проблема дуже обширна, тому все ще активно вивчається як на теоретичному, так і на практичному рівнях.

Протягом століть представники різних видів мистецтва надихалися літературою: художники і скульптори зображували відомі сюжети та постаті, режисери адаптували оригінальні тексти для театральних вистав, а деякі письменники, особливо романтики й символісти, прагнули до поєднання музики та слова. Кінематограф обрав той самий шлях.

Зв'язок літератури й ранніх фільмів був міцним, але дуже примітивним: режисери банально «переносили» на екран усталений сюжет, фабулу, персонажів. У ті часи бракувало талановитих кіномитців, які змогли б оригінально переосмислити та «перебудувати» літературні твори. На цьому акцентував український сценарист і драматург Б. Жолдак: «Найперші кінофільми знімалися без сценарію. Тоді довелося брати першоджерела — знімати класичні твори. І раптом усі помітили, що знімати їх неможливо — треба переписувати, робити сценарні плани. Таким чином зародилися кіносценарії. Потрохи ця структура ставала самодостатньою» [43].

Кіносценарій — літературний драматичний твір, за яким створюється кінофільм [26, с. 341]. Його природа «дуальна» [12, с. 122], адже слово слугує візуальному образу. Літературознавиця Н. Нікоряк зазначає, що О. Довженко був одним із перших кіномитців, що намагалися визначити статус і місце кіносценарію в літературному дискурсі [35, с. 89]. Він помічав, що цей жанр «відлякував багатьох письменників од сценарної творчості» [13, с. 140], а переважна більшість взагалі не визнавала його окремим жанровим різновидом. Попри дискусії та суперечки, О. Довженко не припиняв теоретичних пошуків, вважав кіносценарій «лаконічною, зримою сучасною формою художнього мислення» [13, с. 141] і наголошував: «Треба вживати всіх заходів, щоб сценарій став повноцінним літературним жанром в усіх його деталях» [13, с. 143].

На думку Л. Кавун, взаємодія двох видів мистецтв призводить до того, що «література запозичує у мистецтві кіно естетику дії, точну й лаконічну

систему жестів, міміку, а відтак художній текст набуває нових семантичних й емоційних обертонів» [19, с. 250]. Ба більше, завдяки їхньому синтезові з'являються такі нові жанри, як кіносценарій, кіноповість, кіноновела тощо.

Розвиваючи й формуючи власні виражальні форми, кіносценарій поступово ставав оригінальним і самобутнім текстом. Проте традиція звертання до літератури як основи для майбутніх фільмів залишається актуальною й донині. Адаптувати літературу до вимог кіно можна трояко: кіносценарій може повністю наслідувати оригінал, показувати окремі «ключові сцени» або ж узагалі використовувати твір лише як мотив [12, с. 123].

3. 2. Особливості екранізації літературного твору.

Проблеми і виклики

Художня література — бездонне джерело потенційних тем, ідей та сюжетів для кінематографу. Кіно вже давно стало домінуючим видом мистецтва. Дуже часто саме воно заохочує аудиторію звернутися до літератури. Однак екранізації привертають увагу не лише тих, що хочуть ознайомитися з першоджерелом, а й тих, що вже знайомі з ним, і одразу можуть помітити різницю. Тож перед кіномитцями стоїть складна задача: «перекодувати» літературний твір так, щоб зберегти оригінальний сюжет, зробити авторський внесок і найголовніше — виправдати глядацькі очікування.

Екранізації в Україні з'явилися майже одночасно із зародженням кіномистецтва. Кінознавець І. Корнієнко підкреслює, що на той час екранізації класики робилися виключно з комерційних розрахунків: не потрібно було витратити купу грошей на сценарій та рекламу, адже бралися усім відомі твори. Незважаючи на високі ідеї оригінальних текстів, «орієнтація кінопідприємців на вульгарні смаки буржуа, міщанина, обивателя, улюблену ним екзотику призводили в дореволюційній кінематографії до поверхової, ілюстративної екранізації класичних творів, нерідко до вихолощення, спотворення їх» [24, с. 47]. Тогочасні екранізації здійснювалися такими ж

засобами, як і театральні постановки («Запорожець за Дунаєм», «Наймичка», «Наталка Полтавка» та ін.). Фільм «Тарас Бульба», що в прокаті отримав назву «Кохання Андрія», був винятком, адже там застосовувалися натурні зйомки. Проте кадри, зняті в павільйоні, були такими ж шаблонними: «трафаретні мальовані театральні декорації, опереткові костюми, театально-балетні мізансцени та мелодраматичні сцени і бундючні пози, підкреслено-театральні рухи виконавців» [24, с. 48]. Поступово режисери й сценаристи почали відходити від цієї традиції, удосконалювати роботу та шукати нових форм перетворення тексту.

Зазвичай твір, що обирається для відтворення на екрані, «за своєю фавулою, сюжетом, подіями і образами повинен відповідати основним вимогам екранізації — піддаватись законам кінодраматургічної творчості» [23, с. 128]. Однак сценаристи та режисери можуть експериментувати з будь-якими текстами. Головне — зробити це цікаво, креативно і з повагою до автора.

На думку української літературознавиці Н. Нікоряк, «між текстами оригіналу і сценарію, створеного за ним, встановлюються відношення взаємного доповнення та коригування: сценарій слугує ніби вказівником на оригінальний текст, а оригінал служить доповнюючим коментарем до тексту сценарію» [36, с. 180]. Безперечно, літературно-сценарний текст зазнає істотних модифікацій, адже неможливо «перенести літературний твір на екран без відчутних змін, так би мовити без втрат» [4, с. 31]. Це пояснюється тим, що режисер, як і будь-який інший реципієнт, має власну інтерпретацію та сприйняття першоджерела [37, с. 7]. Тож спрощення й доповнення оригінального сюжету, скорочення чи збільшення образної системи, введення нових ідей, сенсів, концептів, концентрація на певних епізодах — цілком природні наслідки «художнього діалогу» двох творців. А втім режисер повинен бути дуже обережним, щоб не перетворити екранізацію на занадто суб'єктивну й перенасичену картину, що може призвести до деформації або навіть заперечення оригіналу.

Сьогодні фільми не задовольняються роллю примітивної візуалізації

певного тексту. О. Москаленко-Висоцька виділяє три основні види кіноадаптації літературного твору [31, с. 121-123]:

- «Пряма екранізація», що характеризується «надзвичайно бережливим ставленням до змісту першоджерела». Режисер старається максимально наслідувати оригінал, зберегти всі особливості авторського тексту та уникати істотних відхилень.
- «Авторська екранізація», що дає змогу варіювати сюжет, експериментувати з жанром чи стилем, але попри все «залишає дух автора першоджерела». Зазвичай такі фільми розглядаються як самодостатні стрічки, незалежні від оригіналу.
- «За мотивами» — найбільш віддалена від першоджерела кіноадаптація, що надає абсолютну свободу визначення стилю та жанру. Режисер може об'єднувати кілька творів одного автора в один фільм, модифікувати персонажів, переінакшувати події і сюжетні ходи, гратися з символікою, концептами тощо.

Перекодування літературного твору мовою кіно — тяжка роботи, що вимагає від творця ретельного аналізу та адекватного ставлення до оригінального тексту, врахування усіх аспектів, нюансів і потенційних викликів. Далеко не всі літературні твори легко перенести на екран, навіть якщо вони заздалегідь написані «кінематографічним способом». Це складний і тривалий процес, що потребує таланту, відданості та багатьох зусиль. Вирішивши екранізувати певний текст, режисер бере велику відповідальність, оскільки стає посередником між ним і глядачем, що інстинктивно порівнює фільм з оригіналом, ловить подібності та відхилення.

Як висновок, екранізація не обов'язково повинна бути «дослівним перекладом» літературного твору. Кожен режисер має право модифікувати й видозмінювати текст, за умови, що його інтерпретація не буде спотворювати оригінал, викривлювати чи перекручувати ідеї автора, а стане результатом художнього діалогу і продуманої рефлексії.

ВИСНОВКИ

У роботі описано основні етапи становлення українського кіномистецтва, що дає змогу осягнути його унікальність та простежити трансформацію змістово-ідейного наповнення фільмів. Еволюція кіно демонструє не лише технічний і творчий прогрес, а й важливі соціокультурні зміни, що знаходять своє відображення на екрані.

Кінематограф — відносно молоде мистецтво, що має неабиякий вплив на формування системи національних підвалин, відчуття власної самобутності та ідентичності. Зростання інтересу українського суспільства до вітчизняного кінематографу робить дослідження своєчасним і актуальним. Зосередження уваги на історичному кіно висвітлює проблеми розвитку цього жанру, а проаналізовані наукові дослідження розкривають небезпеку пропаганди для свідомості людини.

Виокремлення екранізації, що посідає чільне місце в колі зацікавлення сучасного літературознавства, дає змогу проаналізувати особливості перекодування літературного тексту мовою кіно. Звернення кіномитців до літературних творів зумовлене не тільки бажанням візуалізувати їх, а й прагненням надати власну рецепцію першоджерела, передати ключові ідеї, закладені в них. На кіноадаптацію найбільшим чином впливає авторське розуміння оригінального тексту, соціальні тенденції, можливості та, звісно ж, час створення фільму.

У результаті проведеного дослідження можна зробити висновок, що перспективи подальшого розвитку українського кінематографу, зокрема історичного жанру, визначаються не лише технічними можливостями, а й здатністю кіномитців висвітлити важливі історичні події, залучити глядача до активної рефлексії над минулим та сучасністю держави і найголовніше — спонукати до вдосконалення культурної ідентичності й національної самосвідомості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Бабшикін О.* Українська література на екрані: Літературно-критичний нарис. К.: Рад. письменник, 1966. 199 с.
2. *Барка В.* Жовтий князь: для ст. шк. віку / Василь Барка. Вид. 2-ге, без змін. К.: Національний книжковий проект, 2011. 251 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Barka/Zhovtyi_Kniaz_vyd_2011/
3. *Брюховецька Л.* Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К.: Логос, 2011. 391 с. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/bryuhoveczka-l.i.-2011-kinomystecztvo.pdf>
4. *Брюховецька Л.* Література і кіно. Проблеми взаємин : літературно-критичний нарис. К.: Рад. письменник, 1988. 183 с.
5. *Буряк Б.* За законами краси. К.: Дніпро, 1967. 260 с.
6. *Буряк Б.* Прогрес і світ прекрасного: Літературно-критичні статті. К.: Рад. письменник, 1974. 359 с.
7. *Буряк Б.* Художня література і кіномистецтво / Борис Буряк // Фільм і доба : збірник. К.: Мистецтво, 1968. С. 26-53.
8. *Вишня О.* Усмішки. Т. 1 / Остап Вишня. Х.; К.: Держ. вид-во України, 1930. 267 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Vyshnia/Usmishky_Tom_1/
9. *Воронік Д.* Конструювання образу героя в українському кіно періоду незалежності. Мистецтвознавчі записки, 2018. Вип. 34. С. 71-78. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_34_10
10. *Гончар О.* Твори: В 7-и т. Т. 5: Тронка: Роман у новелах; Бригантіна: Півість/Приміт. В. Ковалю. К.: Дніпро, 1988. 487 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Honchar/Zibrannia_tvoriv_u_7_tomakh_Tom_5/
11. *Демиденко М., Мархайчук Н.* Шлях до війни. Образ українців у російському кіно. Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених, м. Харків, 19-20 трав. 2020. С. 144–146. URL:

<https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/45677/1/c1-2022%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84.pdf>

12. *Довбуш О.* Кіносценарій як засіб вербальної візуалізації літературного твору. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія, 2015. Вип. 17(1). С. 122-124.
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2015_17\(1\)_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2015_17(1)_34)
13. *Довженко О.* Слово у сценарії художнього фільму / Олександр Довженко // Довженко О. Твори : в 5 т. К.: Дніпро, 1983. Т. 4. С. 133-153.
14. *Довженко О.* Україна в огні: Кіноповість, щоденник. Упоряд. і автор передм. О. М. Підсуха. К.: Рад. письменник, 1990. 416 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Dovzhenko/Ukraine_v_ohni_Kinopovist_schode_nnyk/
15. *Дубініна О.* Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. Теоретичні РЕвізії. Збірник третій. Література на полі медій. За редакцією Т. І. Гундорової та Г. М. Сиваченко. К., 2018. С. 413-444.
16. *Єпик Д, Єпик Л.* Сучасне українське кіно як фактор формування національної свідомості. Knowledge, Education, Law, Management 2020 № 3 (31), vol. 2. С. 32-36. URL: <https://kelmczasopisma.com/viewpdf/1135>
17. *Єпик Л.* Українське героїчне кіно ХХІ століття: патріотичний і культурологічний виміри. Global science and education in the modern realities 2020 : матеріали Конференції. 2020. Вип. 1. С. 458-460. URL: <https://www.sworld.com.ua/index.php/secciius3-23/32377-us03-059>
18. *Зубавіна І.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: ФЕНІКС, 2007. 296 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Zubavina_Iryna/Kinematohraf_nezalezhnoi_Ukrainy_Tendentsii_filmy_postati/
19. *Кавун Л.* «М'ятежні» романтики вітаїзму: проза ВАПЛІТЕ. Монографія. Черкаси: Брама-Україна, 2006. 328 с.

20. *Кацуба М.* Вплив художнього кіно на процес політичної соціалізації особистості. Гілея: науковий вісник. 2015. Вип. 101. С. 439-442. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2015_101_118
21. *Кацуба М.* Художнє кіно як засіб формування масової політичної свідомості. Політичний менеджмент. 2013. № 1-2. С. 136-144. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/PoMe_2013_1-2_18
22. *Клочек Г.* Нова хвиля українського кіно: успіхи, проблеми, перспективи. Українська літературна газета. 2023. берез., №3 (347). С. 8-9.
23. *Корнієнко І.* Мистецтво кіно. Принципи і художні засоби. К.: Мистецтво, 1974. 239 с.
24. *Корнієнко І.* Українське радянське кіномистецтво 1917–1929: нариси. К.: Вид. Акад. Наук Укр. РСР, 1959. 144 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Korniienko_Ivan/Ukrainske_radianske_kinomystetstvo_1917-1929/
25. *Куліш П.* Чорна рада. Краків: Українське видавництво, 1943. 183 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kulish/Chorna_rada_vyd_1943/
26. Літературознавчий словник-довідник [за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. К.: Академія, 2007. 751 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001094>
27. *Макарадзе Х.* Ідеологічний дискурс романів Івана Багряного «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» (літературні твори та кіноверсії, еміграція — Україна): дис. ... д-ра філософ. Харк. нац. ун-т ім. В. Каразіна, 2023. 245 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Makaradze_Khrystyna/Ideolohichniy_dyskurs_romaniv_Ivana_Bahrianoho_Sad_Hetsymanskyi_ta_Tygrolovy_literaturni_tvory_ta_ki/
28. *Миславський В.* Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Х.: Дім Реклами, 2018. 680 с.
URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Myslavskyi_Volodymyr/Istoriia_ukrainskoho_kino_1896-1930_Fakty_i_dokumentyTom_1.pdf

29. *Миславський В.* Кінословник : терміни, визначення, жаргонізми. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. М. П. Котляревського. Харків, 2007. 327 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0007533>
30. *Мончук О.* Олександр Денисенко: Не знімати фільми, які б підносили українську національну свідомість, – це все одно, що не давати нашим воякам набої. 2020. URL: <https://cutt.ly/tgBsC45>
31. *Москаленко-Висоцька О.* Особливості релевантності української екранізації. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 1. С. 120-124.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2020_1_25
32. *Мусієнко О.* Кінематограф Юрія Ілленка: всі барви світу. Культура і життя. 2006. № 37.
33. *Мусієнко О.* Телеекранізація. Яка вона? Культура і життя. 1976, 17 жовт. С. 4.
34. Нариси з історії кіномистецтва України. Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. К.: Інтертехнологія, 2006. 864 с.
URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=1822>
35. *Нікоряк Н.* Генологічні версії кіносценарію як літературного тексту. Питання літературознавства. 2010, Вип. 81. С. 84-94.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2010_81_10
36. *Нікоряк Н.* Жанрова автентичність кіносценарію як специфічної літературної форми (український досвід): дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2011. 287 с.
37. *Нікоряк Н.* Конверсійні засади кінорецепції за класичним зразком: специфіка кінотексту В. Бортка «Тарас Бульба». Питання літературознавства: науковий збірник [гол. ред. О. В. Червінська]. Чернівці: Рута, 2009. Вип. 78. С. 3-13.
URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/18465>

38. *Нікоряк Н.* Оригінальна другорядність: кіносценарій за літературним текстом (“Intermezzo” Сергія Параджанова). Питання літературознавства, 2017, № 95. С. 160-174. URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=683920>
39. *Підмогильний В.* Оповідання. Повість. Романи. К.: Наук. думка, 1991. 802 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Pidmohylnyi/Opovidannia_Povist_Romany_zb/
40. *Погрібна Л.* Твори М. Коцюбинського на екрані. К.: Наук. думка, 1971. 157 с.
41. Про державну підтримку кінематографії в Україні: Закон України від 23 березня 2017 року № 1977-VIII.
URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text>
42. Сад Гетсиманський: роман / Іван Багряний; післямова та прим. М. П. Сподарця; худож.-іл. С. В. Кривенченко; худож.-оформлювач О. А. Гугалова-Мешкова. Х.: Фоліо, 2023. 572 с.
43. *Стефанова Н.* Кіносценарна справа докорінно змінила українську літературу. Кіно-Театр, 2004. № 6.
URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=336
44. Тигролови : роман / Іван Багряний ; післямова Ніни Бернадської. К.: Знання, 2011. 308 с.
URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Bahrianyi/Tyhrolovy_vyd_2011/
45. *Тютюнник Г.* Автобіографія. За виданням Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : навч. посіб. : У 3 кн. Кн. 3 / упоряд. : В. Яременко, Є. Федоренко. К. : Рось, 1994. 688 с.
URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=1694>
46. *Тютюнник Г.* Твори. К.: Молодь, 1984. 578 с.
URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Tutunnyk_Hryhir/Tvory_zb/
47. *Франко І.* Зібрання творів у 50-ти томах. К.: Наукова думка, 1978 р., т. 16, с. 7-154. URL:
https://chtyvo.org.ua/authors/Franko/Zibrannia_tvoriv_u_50_tomakh_t16/

48. *Шевченко Т.* Твори в п'яти томах. Т. 5 К.: Дніпро, 1971. 543 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Shevchenko/Tvory_v_piaty_tomakh_Tom_5/
49. *Шкляр В.* Залишенець. Чорний Ворон. Х.: «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. 384 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Shkliar_Vasyl/Zalyshenets_Chornyy_voron/
50. *Щербак А.* Кіно Миколи Бажана: сторінки історії українського радянського кіно. К.: Мистецтво, 1986. 185 с.
51. *Кuzmenko O.* Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. KULTURY WSCHODNIOŚLÓWIAŃSKIE – OBLICZA I DIALOG, t. II: 2012. s. 66-75. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/2377/1/Kuzmenko%20kino1.pdf>
52. *Yepik L.* Засновано на реальних подіях: українське історичне кіно початку XXI ст. Path of Science. 2021. Vol. 7. № 10. p. 8001-8004. URL: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/75859/75859_1.pdf?sequence=1

Світлотіні минулого

(добрірка авторських рецензій)



ПЕРЕДМОВА

Історія України — це не просто послідовність подій, дат та імен, написаних у підручниках, а неповторний візерунок, складний пазл, наповнений перемогами й поразками, радістю і горем, красою та болем. У величезній книзі світової історії Україна посідає важливе місце, адже не раз демонструвала свою гідність, силу й незламність. І сьогодні, коли держава знову мусить відстоювати свою незалежність та боротися із лютим ворогом, важливо знати й пам'ятати минуле, аби разом творити майбутнє.

Пізнання історії — це шлях до розуміння себе і свого місця у світі. І якщо читати книжки чи вивчати архіви інколи буває нудно, то є інший варіант: дивитися фільми. У світі кіно ця подорож особливо захоплююча, адже режисери й актори воскрешають сторінки минулого прямо перед нашими очима.

У добірці зібрані рецензії на українські історичні фільми різних часів: екранізації, біографічне кіно, воєнні стрічки, драми та бойовики, розміщені в хронологічній послідовності зображуваних подій. Кожна з картин — це окремий період минулого, втілений у кадрах.

Історичні фільми дарують можливість відкрити минуле в новому світлі, відчувати пульс тих часів і пережити події, що так чи інакше сформували нас. Ба більше, вони сприяють збереженню й популяризації національної ідентичності та культурної спадщини. Тож настав час поринути в маленьку подорож минулим України крізь об'єktiv кінокамери...

ЗМІСТ

1. Відродження легенди: екранізації повісті І. Франка «Захар Беркут».....	31
1.1. «Було се 1241 року...» («Захар Беркут» Л. Осики, 1971)	31
1.2. Голлівудський екшн з українським духом («Захар Беркут» А. Сеїтаблаєва та Дж. Вінна, 2019)	34
2. Про владу і зраду («Чорна рада» М. Засєєва-Руденка, 2002)	38
3. «Історія колись розкаже, хто ми були і де поділись» («Чорний ворон» Т. Ткаченка, 2019)	43
4. «Тюрма — це велика країна. Країна — велика тюрма» («Сад Гетсиманський» і «Тигролови» Р. Синька, 1993-1994)	45
5. Від зернини до могили («Голод-33» О. Янчука, 1991)	50
6. Гумор у кайданах («Із життя Остапа Вишні» Я. Ланчака, 1991)	53
7. Душа на терезах війни («Совість» В. Денисенка, 1968)	56
8. Про дорослих дітей («Климко» М. Вінграновського, 1983)	58
9. «Краще вмерти стоячи, ніж жити на колінах» («Нескорений» О. Янчука, 2000)	60
10. «Я вільний на своїй землі, неначе вітер в хвилі» («Смужка нескошених диких квітів» Ю. Ілленка, 1979)	62

1. Відродження легенди: екранізації повісті І. Франка «Захар Беркут»

«Захар Беркут» (1882) — один із найвидатніших творів Івана Франка. Написаний для конкурсу в газеті, він став маніфестом і заповітом-посланням письменника, що проголошує: «Сила народу в його єдності».

Ця повість — авторська обробка скупих реальних фактів, стародавніх легенд і переказів. Це не просто розповідь про героїчну боротьбу наших предків проти монгольської навали, а й історія про вірність своїм переконанням, свободу, самопожертву, справедливість та братерство. Звернувшись до сивої давнини, І. Франко створює міф про відродження нації, що має оновитися і боротися за волю, незалежно від часу й обставин.

Історична повість «Захар Беркут» була екранізована двічі: 1971 року (реж. Л. Осика) і 2019 року (реж. А. Сеїтаблаєв та Дж. Вінн). Кіноадаптації по-своєму трактують першоджерело, але несуть спільну Франкову ідею. Різниця між ними становить майже 40 років, але обидві екранізації однозначно варті уваги та розгляду.

1. 1. «Було се 1241 року...» («Захар Беркут» Л. Осики, 1971)

Перша екранізація культової повісті І. Франка, створена Леонідом Осикою на кіностудії імені О. Довженка, побачила світ 1971 року. Сценаристом і автором пісень став Д. Павличко, головним художником — Г. Якутович, художником-постановником — М. Раковський, оператором — В. Квас. Над музичним супроводом працював В. Губа, над костюмами — Л. Семикіна та А. Шестеренко.

У ролях: В. Симчич (Захар Беркут), І. Гаврилюк (Максим), І. Миколайчук (Любомир), А. Лефтії (Мирослава), К. Степанков (Тугар Вовк), Ф. Панасенко (Дмитро Вояк), Б. Брондуков (Бурунда), Б. Бейшеналієв (Петя) та ін.

Сценаристом фільму був Дмитро Павличко, що по-своєму переосмислив першоджерело і вдався до певних змін. Починається картина «обрядом ініціації» Максима Беркута, який доводить свою хоробрість і заслуговує повагу тухольських чоловіків. Після цього він прибуває до маєтку Тугара Вовка з метою запросити його на громадське віче. Пихатий боярин усім єством

демонструє зневагу до «смердів», що не визнають його влади. Саме тут Максим уперше бачить Мирославу. Тугар Вовк погоджується з'явитися на зборах, якщо посланець стане провідником на полюванні.

Після того як Максим рятує Мирославу від ведмеда, бояри влаштовують застілля. Слова Тугара Вовка про смертну кару й «кращі порядки» інших народів обурюють дівчину. Вона вирушає додому, але її наздоганяє Максим. Вони гуляють, розмовляють і закохуються. Коли повертається боярин, хлопець привселюдно просить руки Мирослави, проте той насміхається і вимагає, щоб Максимові зв'язали руки й посадили на коня як покарання за нечуване нахабство. Тим часом, тікаючи з полону, до Тухлі прибігає Дмитро Вояк і розповідає про Тугара Вовка, що насправді служить монголам.

Як і в оригіналі, під час загальних зборів Захар Беркут розкриває символіку копного знамена, вкотре підкреслюючи важливість єдності між громадами: «Упадок вольних громадських порядків у одній громаді стає раною, котра приносить недугу, а то й заразу для цілого тіла нашої святої Русі» [47, с. 50]. На віче прибуває Тугар Вовк, вимагаючи покірності в обмін на захист від орди. Він хвалиться «бойовими подвигами» в битві на Калці і показує грамоту від князя, що підтверджує право на володіння тухольськими землями. Митько Вояк не встигає договорити жакливогої правди про боярина, адже той, ошаленівши, вбиває його. Громада виганяє негідника.

Тугар з донькою прибувають до монгольського табору, де Мирослава дізнається про батькову зраду. Тим часом до його будинку приходять тухольці, щоб здійснити громадський вирок — спалити садибу. Їх зустрічають боярські слуги, але, як і в повісті, теж переходять на сторону правди. Невдовзі маєток оточують монголи на чолі з Тугаром Вовком, що закликає тухольців здатися. Вони активно захищаються, однак орда виявляється сильнішою. Монголи здобувають перемогу і захоплюють Максима в полон.

Хлопець не відчуває страху перед ханом, дорікаючи, що його влада побудована на крові. Розгнівавшись, Бурунда наказує спалити Максима живцем, але втручається Тугар Вовк, вказуючи на те, що він може стати

незамінним провідником у горах, а тому його варто зберегти. Через Мирославу юний Беркут передає батькові послання і план можливої перемоги над ордою.

Навесні місто Галич, під тиском Тугара Вовка, добровільно здається монголам. Вороже військо поступово наближається до Тухлі, тож Захар Беркут збирає раду, на якій кожен має вирішити: тікати чи оборонятись. Тухольці одноголосно підтримують старійшину та готуються до бою. Під акомпанемент журливої мелодії народної пісні, вони спалюють свої будинки і покидають село...

Після повалення Сторожа і граду каміння, від монгольського війська залишається невелика купка. До тухольців підіймається Тугар Вовк із погрозами, що хан уб'є Максима, якщо вони не випустять їх з ущелини. Попри невимовний біль, сльози Мирослави й благання старшого сина, Захар Беркут жертвує життям хлопця. Це, певно, найтрагічніший епізод. Монголи топлять Максима, а разом з ним і Любомира, що відмовився залишити брата вмирати наодинці. Вода накриває Тугара Вовка і недобитків ворожої орди. Тухольці дивляться на свою землю, заради якої віддали так багато.

Між екранізацією та оригінальним текстом є деякі відмінності: події починаються взимку, скорочується полювання, опускається легенда про Сторожа, немає сцени лісової погоні і метавок Мирослави. У фільмі Тугар Вовк явно не володіє монгольською, адже спілкується з ханом за допомогою перекладача. Битва, що в повісті тривала не один день, також урізана, а фінальна сцена абсолютно несподівана. Воднораз екранізація краще розкриває Митька Вояка, вводить постать Любомира (щоб підкреслити тему жертвовного братерства), пропонує нові сцени, які показують колективну та особистісну трагедію тухольців.

Варто відзначити майстерну гру акторів, що зуміли відтворити автентичні образи: «сивий, як голуб, звиш 90-літній старець» [47, с. 39] Захар Беркут, для якого добробут громади понад усе, гірський лицар Максим, готовий віддати життя заради інших, тендітна й смілива Мирослава, Тугар Вовк, що через

амбіції залишився зрадником до самої смерті, жорстокі Бурунда й Пета, відважний Любомир і Митько Вояк.

Через рік після виходу, кінокартина здобула приз і премію «За відтворення на екрані традицій народного героїчного епосу» на Всесоюзному кінофестивалі в Тбілісі. Попри те, що фільм має трохи статичну дію та прямолінійних персонажів, він зачаровує художньою пишністю, костюмами, декораціями і неймовірними карпатськими пейзажами.

«Мов одна душа, стояла тухольська громада дружно в праці і виживанні, в radoшах і в горі» [47, с. 41] – слова І. Франка, над якими варто задуматися й нині. Оживши під режисурою Л. Осики, легендарна історія невеликої гірської громади не тільки знайомить глядача з подіями сивої давнини, пробуджує гордість та патріотизм, а й нагадує про важливість єдності народу в будь-які часи.

1. 2. Голлівудський екшн з українським духом («Захар Беркут»

А. Сеїтаблаєва та Дж. Вінна, 2019)

Друга екранізація однойменної повісті І. Франка з гаслом «У свободі моя сутність» — це американсько-український фільм режисерів Ахтема Сеїтаблаєва та Джона Вінна, прем'єра якого відбулася 2019 року. У міжнародному прокаті картина відома під назвою «The Rising Hawk» («Зринаючий Яструб»).

Сценаристи — Я. Войцешек та Р. Ронат, оператор-постановник — Ю. Король, художник-постановник — В. Одуденко, композитор — Дж. Етчлі, художниця по костюмах — А. Белінська. Саундтреком до стрічки стала пісня «Перевал» українського гурту «Океан Ельзи».

Головні ролі дісталися іноземним акторам: Р. Патрік (Захар Беркут), А. Макніколл (Максим), Р. Майєрс (Іван), Т. Фленеган (Тугар Вовк), П. Дрейтон (Мирослава), Е. Дуді (Рада), О. Тревена (Богун), Ц. Церенболд (Бурунда), Є. Нуримбет (Мерке). Однак у фільми зіграли й українці: А. Ісаєнко (Петро), О. Волощенко (Гард), А. Коваленко (Росана), В. Жданов (Хорун), М. Кошкіна (Устя) та ін.

Із перших секунд ми переносимось в українські Карпати, а закадровий голос Захара Беркута розповідає про монгольську орду, що «наче хижа згряя

терзає Київську Русь». Він закликає зустріти ворога «з вогнем у серці та мечем у руці».

На відміну від оригіналу, картина починається знайомством із родиною Беркутів. Захар і Рада мають двох синів: старшого Івана й молодшого Максима. Батько навчає дітей полювати та виживати в горах. Сам Захар набагато молодший, ніж 90-літній старець, описаний І. Франком. Хлопчаки швидко виростають, перетворюючись на мужніх і сильних чоловіків. Старший уже навіть має дружину та сина.

Спокійне життя тухольців порушує Тугар Вовк — новий боярин, що намагається утвердити свою владу. Громадська рада вирішує запросити чужинця на віче і доручає це Максимові, який разом із братом стає провідником на ловах. Як і в повісті, донька боярина опиняється у ведмежому лігві, але молодший Беркут рятує дівчину від звіра. Скориставшись моментом, він запрошує Тугара Вовка на збори.

Максим закохується в Мирославу, тому крадькома проникає до її кімнати, щоб покликати на свято Перуна — найбільше тухольське гуляння. На святкуванні вона захоплюється цими волелюбними людьми, знайомиться з родиною Беркутів. Максим розповідає дівчині давню легенду про кам'яного Сторожа, що здолав богиню смерті і тепер охороняє вхід у долину.

Гуляючи лісом, Іван, Максим та німий коваль Петро натрапляють на перелякану Устю, яка говорить про «демонів на конях». Хлопці біжать до сусіднього села, де застають моторошну картину: вбиті люди, розгромлені будинки і вмираючий дядько Хорун, який повідомляє, що Раду й дружину Івана забрали в полон. Уночі герої непомітно проникають до монгольського табору, вбивають ханського сина, визволяють жінок і Богуна, що без зволікань приєднується до них. Поранена Рада вмирає...

Тугар Вовк з'являється на збори громади, демонструючи князівську грамоту про перехід тухольських земель у свої володіння. Він обіцяє надійний захист «підданим», якщо вони приймуть його владу. Захар Беркут, зі свого боку, вимагає, щоб Тугар Вовк зібрав військо і пліч-о-пліч із тухольцями бився

проти ворога. Суперечка вирішується двобоєм, у якому Максим перемагає Гарда — дебелого боярського слугу.

Тим часом, оскаженілий від злості, хан Бурунда дає наказ знайти вбивць сина та розорити карпатські поселення. Монгольський проводир Мерке дізнається про неприязнь Тугара Вовка до жителів Тухлі, і той (не без погроз хана) переходить на їхню сторону. У власному маєтку боярин влаштовує засідку на тухольців і спалює його, коли сміливці відмовляються здаватися. Тухольці знищують чималий загін монголів, але під час погоні в Івана влучає отруйна стріла, що призводить до загибелі.

Захар Беркут терміново скликає громаду, сповіщаючи про наближення орди. Старійшина пропонує залишити поселення і повалити Сторожа, що зруйнує греблю й затопить долину. Бойове завзяття підтримує Максим, викликаючи відчайдухів, які могли б затримати ворога перед входом у село.

Монголи стикаються з неабияким опором, тож їм не одразу вдається пробитися всередину. До бою приєднується й Захар Беркут, а Мирослава, що втекла від батька, допомагає знищувати ординців із повітря. Під час наступної атаки, якою командував Тугар Вовк, тухольці мусили відступати, а Максим, рятуючи інших, потрапив у полон.

Монголи спалюють село. Тухольці намагаються повалити Сторожа, але Бурунда перешкоджає. Починається кривавий бій, під час якого гине багато захисників, а Захар Беркут отримує серйозне поранення. Дужий коваль Петро самотужки валить камінь і гине під нестримним потоком, що змиває ворога.

Останні сцени розгортаються подібно до першоджерела. Вилізши на виступ посеред води, Бурунда шантажує Захара Беркута життям Максима, але замість покори отримує стрілу. Хан велить Тугарові вбити хлопця, однак той несподівано звільняє його і кидається на монголів. Бурунда січе боярина, проте програє у двобою з Максимом. Фільм завершується смертю Захара Беркута, що благословляє своїх дітей. Його славетна промова-заповіт звучить за кадром на тлі дивовижних карпатських гір.

Героїчний кіноепос про сталевий дух українців знятий за «голлівудськими стандартами»: масштабні декорації, костюми, музика, вражаючі батальні сцени, візуальні ефекти! Сценаристи по-своєму переосмислили основних персонажів. Захар Беркут, наприклад, далеко не 90-річний старець, як в оригіналі та першій екранізації, а набагато молодший чоловік, що має тільки двох синів і разом з усіма вступає в бій. Виразні деталі, як-от посох із головою беркута та оберіг у формі беркута-тризуба, підкреслюють авторитет старійшини. Тракткування образу Максима також відрізняється. Порівняно з першою кіноадаптацією, де він більш статичний, молодший Беркут — справжній військовий та громадський лідер, що «говорить» діями.

Найбільш наближеним до першоджерела вийшов Тугар Вовк — сильний та хитрий боярин, що через амбіції й жагу до влади стає на сторону зла. Якщо в першій екранізації він прямолінійний і, можна сказати, однобокий, то «нова версія» героя більш складна й жива. Він стає провідником ординців не з власного бажання, а під тиском погроз хана (але він знає монгольську, що свідчить про минулу співпрацю з ними). Наприкінці фільму, як і в оригіналі, Тугар Вовк рятує Максима, спокутуючи провину перед донькою й тухольцями.

Окремої уваги заслуговують абсолютно нові персонажі: Іван — старший син Захара, хоробрий воїн, надійний брат і люблячий чоловік, Рада — берегиня роду Беркутів, німий коваль Петро, дядько Хорун і Богун — відчайдушний чолов'яга, що стає вірним другом тухольців.

Фільм яскравий та динамічний. Режисери опустили певні епізоди повісті (прохання руки Мирослави, вбивство Митька Вояка, метання каміння), щось скоротили (полювання, лісова погоня) й переробили (громадське віче, зустріч Захара з Мирославою, події у маєтку, фінальна битва). Кіноадаптація гарно зберігає тему дохристиянських вірувань (свято Перуна, легенда про Морану, звернення до духів і богів), згадує матір Мирослави, вводить мотив особистої помсти хана. Родина як основа життя людини — одна з провідних ідей стрічки.

«Захар Беркут» А. Сеїтаблаєва та Дж. Вінна — історія про те, як невеличка карпатська громада завдяки єдності та вірі здолала ворога, сильнішого в тисячі разів. Грандіозні декорації, популярні актори, екшн, розкішні краєвиди, візуальні ефекти, гумор, музика, любов ... не дивно, що ця картина входить до переліку найамбітніших і найдорожчих за часів незалежності. Взоруючись на сучасне українське кіно та голлівудські традиції, фільм став не тільки одним із найуспішніших у вітчизняному кінематографі останніх років, а й відкрив нові перспективи для інтеграції українського кіномистецтва в міжнародний простір.

2. Про владу і зраду («Чорна рада» М. Засєєва-Руденка, 2002)

*Чи ти чуєш, зажурена мати,
Як на тебе кують кайдани
Не твої вороги-супостати,
А твої самолюбні сини!*
Д. Павличко

«Чорна рада» — історичний драматичний фільм, створений 2002 року на кіностудії імені О. Довженка за мотивами однойменного роману Пантелеймона Куліша. Спочатку це був 9-серійний телесеріал (нині втрачений), але згодом творці, урізавши зміст, переробили його на фільм.

Режисер-постановник — Микола Засєєв-Руденко, оператор-постановник — О. Чорний, художник-постановник — І. Биченкова, режисер — Г. Горпинченко, оператор — Г. Кривошеєнко. Над сценарієм працювали М. Засєєв-Руденко і Г. Штонь, над музичним супроводом — І. Поклад, над гримом і костюмами — Н. Одинович, В. Горлань, А. Сапанович. Пісню до фільму написав Дмитро Павличко.

У ролях: Б. Ступка (Іван Брюховецький), О. Бондаренко (Яким Сомко), О. Петренко (Богдан Хмельницький), Б. Бенюк (Михайло Черевань), С. Романюк (Іван Шрам), К. Шафоренко (Петро Шрам), М. Боклан (Кирило Тур), Р. Писанка (Мелашка), Р. Щоголева (Леся), С. Олексенко (Гвинтовка), О. Ковальова (Княгиня).

«Чорна рада. Хроніка 1663 року» (1857) — історичний роман, що зображає сумнозвісну козацьку раду, її передумови й наслідки. Узнявши за основу реальні факти і події, автор змальовує становище Гетьманщини після

смерті Б. Хмельницького, коли держава «розкололася» не лише географічно, а й суспільно. П. Куліш написав глибокий історіософський твір, де показав не тільки результат зіткнення городових козаків і запорожців, «темну сторону» козацтва та початок Руїни, а й соціальні суперечності, моральні позиції різних верств народу. Роман одразу здобув широке визнання, отримав схвальні відгуки від багатьох письменників і критиків.

«Спасибі тобі, богу милий, друже мій великий, за “Чорну раду”. Я вже її двічі прочитав, прочитаю і третій раз, і все-таки не скажу більш нічого, як спасибі...» [48, с. 376] — словами вдячності Тараса Шевченка і починається фільм. Чигирин, 5 квітня 1657 року: відчуваючи наближення смерті, Богдан Хмельницький наказує скликати старшинську раду, аби подякувати побратимам за вірну службу, попросити пробачення і найголовніше — обрати нового гетьмана. Він відкидає пропозиції призначити наступником молодшого Юрка (ще дитина, а «булава для розумної голови»), але врешті-решт погоджується і з острахом думає: «І впаде козацька Україна, як стародавній Вавилон».

Славетний гетьман дає синові настанови (любити вітчизну більше за все, дослухатися порад досвідчених воїнів, не ставитися з презирством до народу), просить старшину підтримувати юнака й закликає: «Хай впаде прокляття на того, хто розпалює у вітчизні міжусобні чвари». На раді були герої, що надалі не раз зустрінуться та розійдуться (Іван і Петро Шрами, Іван Брюховецький, Пугач, Матвій Гвинтовка). Серед них і Михайло Черевань, що не зміг стримати сліз: «Не віддавай, батьку, булави нікому. Загублять Україну!» На жаль, його слова стали пророчими: 6 серпня 1657 року «творець Української Держави» помирає, а Гетьманщиною котиться хвиля розбрату й занепаду.

Шість років потому полковник і панотець Іван Шрам із сином Петром прибувають до Хмарища — хутора Череваня, де господар заворожено слухає кобзу Божого Чоловіка. Події розгортаються згідно з першоджерелом: обід у Череванів, напівзаручини Лесі й Петра, рішення їхати до Києва на прощу. Дорогою до золотого міста старий Шрам і Черевань розмовляють про

Чорну раду, що от-от має відбутися. Михайло каже речі, які страшенно обурюють панотця: «Брате, що нам до України? Хіба нам нема чого їсти, нема чого пити, ні в чому хороше походити?» Іван Шрам порівнює його з Барабашем (козацький полковник часів Хмельниччини), що радив Богданові фактично те ж саме: «Нехай гине Україна, аби нам було добре!»

У Києві герої зустрічаються з Якимом Сомком — наказним гетьманом Лівобережжя. Він запрошує гостей до столу й оголошує Лесю Череванівну своєю нареченою. Та пізніше Сомко зізнається Шрамові, що його турбує зовсім не весілля: він хоче змусити «дурну чернь» поважати гетьманську зверхність і мріє «об'єднати обидва береги Дніпрові під одну булаву». Під час бенкету з'являється козарлюга Кирило Тур. Він викрадає Лесю, але її рятує молодий Шраменко.

Пізніше Черевані, Іван та Петро приїжджають до Матвія Гвинтовки — брата Мелашки. Його дружина, польська княгиня, зомліває, побачивши ридван, давно відібраний козаками. Сценаристи вводять епізод із спогадами княгині про той день. Гвинтовка, аби довести всім, що він не житиме з католичкою, просить жінку перехреститися. Вона хреститься по-своєму, через що Матвій спалахує гнівом і ледь не вбиває дружину.

Далі переносимось до запорожців, де володарює Іван Брюховецький і звертається до «діток» з емоційною промовою. У той самий час відбувається покарання Кирила Тура за порушення козацьких звичаїв. 27 червня 1663 року під Ніжином збирається Чорна рада, унаслідок якої гетьманом стає Брюховецький. Він радо приймає дари від московського правителя, відбирає булаву в Сомка, дивлячись на неї з неприхованим захопленням, і наказує кинути його «у глибку». Отримавши довгоочікувану владу, Іванець визнає себе «холопом і вірним підножком» московського царя, нехтує козацькі закони, не дослухається порад старшини, повертаючи на сміх «те, на чім держиться Січ і славне Запорожжє».

Новий гетьман хоче позбутися Сомка, проте не наважується зробити це власноруч. Йому пропонує допомогу Кирило Тур, що насправді хоче врятувати

в'язня. Отримавши дозвіл-перстень від Брюховецького, він пробирається до камери, але Сомко не хоче «купувати волю чужою смертю». Він зрікається гетьманства й залишається у в'язниці.

Чотири місяці потому, дорогою до Хмарища, Петро зустрічає Божого Чоловіка. Із їхньої розмови дізнаємось про смерть Сомка й Івана Шрама та безлад, що панує скрізь. Старий мудрець відповідає: «Праведному чоловікові якої треба в світі награди? Гетьманство, багатство, або верх над ворогом? Тільки діти бавляться такими цяцьками! Мир нехай навчається добру, слухаючи як оддавали жизнь за людське благо. А славному слава у Бога...» [25, с. 175] Закінчується картина емоційною сценою зустрічі Петра з Лесею та подружжям Череванів.

Екранізація однойменного роману П. Куліша максимально наближена до оригіналу. Національні костюми, колорит, батальні сцени й музичний супровід приваблюють глядача. Окрему увагу хочеться звернути на гру акторів і персонажів, яких вони втілюють. Як і в оригінальному тексті, Іван Шрам — благородна й мудра людина, борець за самостійну Україну: «У нас окаянний Тетеря торгується з поляками за християнські душі, а у вас десять гетьманів хапаються за булаву. А те, що Вкраїна роздерта надвоє, то всім байдуже». Звісно ж, біографія і характер полковника у романі розкриті повніше, однак, навіть попри обмежений екранний час, цей чоловік викликає симпатію, повагу й співчуття.

Якима Сомка П. Куліш зробив трохи ідеалізованим, проте він несе важливі ідеї про правду, силу та єдність. У фільмі гетьман хоче припинити суперечки між козаками, навчити «чернь» шанувати старшину. Безперечно, він не хоче втратити влади (дуже показовий момент у церкві, коли Іван Шрам благословляє молодят, а гетьман відпускає Лесею і кладе руку на булаву). Почасти Сомкові слова різкі й зухвалі, але видно, що він переживає за Гетьманщину. Особливою експресивністю вирізняється монолог гетьмана, коли він дізнається про зраду полковників: «Боже, ти ж бачиш як рвуть Вкраїну на шмаття! Невже все розсиплеться, як горох столом? Невже козаки кров свою

проливали дарма? Боже, де вона честь лицарська? Нема... поклали ми її в домовину разом з тобою, батьку Богдане, і зарили в землю». Протягом фільму Яким Сомко мовить багато слів, що виражають глибину трагедії України: «Не знають, що нема добра там, де нема правди», «продали Вкраїну... насміялись над славою і честю козацькою», «за шапку червінців продали Україну свинопасу!», «мабуть, нема іншого як тільки горем та бідною довести людей до розуму».

Особливої уваги заслуговує подружжя Череванів, яке ніби зійшло зі сторінок роману: веселий та говіркий Михайло, що любить смачно поїсти, і трохи пихата, але добра й гостинна Мелася. Актори бездоганно впоралися з ролями, відтворивши особливості характеру, вдачі та мови персонажів. Натомість Леся Череванівна здається аж занадто холодною і гордовитою. За весь фільм вона каже, мабуть, з десяток слів, даючи волю емоціям лише наприкінці. Сценаристи суттєво скоротили сцену викрадення й порятунку Олександрів, коли «серце її навіки од Сомка одвернулось». А якраз саме цей епізод показує злам у душі дівчини: вона розуміє, що пишного гетьмана не цікавлять любові, кохання й солодкі слова, а її тягне до Петра.

Б. Ступка майстерно зіграв Брюховецького, додавши образів Іванця нових нюансів. Цей простенький з виду чоловік, колишній джура Богдана Хмельницького, зумів завоювати довіру низових козаків і добитися гетьманства. Він пропагував ідею «загальної рівності», виконував будь-яку волю запорожців, улесливо спілкувався зі старійшинами, а після отримання булави показав справжнє обличчя. Іванець — боягуз. Це видно під час покарання Кирила Тура, коли він не зміг дивитися на побиття, на Чорній раді, коли, на відміну від Сомка, просто дивився на сутичку, і наприкінці фільму. Прагнучи вбити в'язня, Брюховецький дивується, чому його бере острах: «Була сила світ на свій лад повернути, а тепер ось шпирнути ворога ножом боюсь». Він думає, що, можливо, краще б нічого цього не було, звертається до батька Богдана, який не впізнав би «свого Іванця», але йому вже «шкода зупинятись».

Серед основних героїв лицарством, гідністю та бойовим духом вирізняються Петро Шрам і запорожець Кирило Тур, якого зіграв М. Боклан. Порівняно з оригінальним текстом, сцен із ним вкрай мало, проте цей козарлюга чіпляє харизмою та силою волі. Поряд із головними персонажами сценаристи не забули й про Божого Чоловіка, Василя Невольника, діда Пугача, Матвія Гвинтовку, Княгиню та ін.

Звісно, екранізація має відхилення від першоджерела: перша поява Кирила Тура, сцена погоні й покарання козака, історія з ридваном (у романі Княгиня їхала не з батьками, а з чоловіком і сином), свавілля запорожців після Чорної ради тощо. Деякі персонажі опущені (Богдан Черногорець, мати й сестра Кирила, коваль з молодою ковалихою, сотник Білозерець), але додано прекрасний епізод із Б. Хмельницьким, а також емоційні сцени молитви Лесі та Княгині.

«Чорна рада» — твір, що демонструє фатальні наслідки людської жадоби, владолюбства та національного розбрату. Його тема, на жаль, злободенна й сьогодні, а рядки пісні *«Чи ти знаєш, зажурена нене, / Що не страшно ворожих закуть, / А страшне те залізо сталене, / Що сини тебе в нього заб'ють!»* крають душу кожного свідомого громадянина. Історичний роман П. Куліша варто прочитати, а екранізацію — неодмінно подивитися (і бажано не тільки пересічним громадянам, а й представникам сьогоднішньої так званої еліти).

3. *«Історія колись розкаже, хто ми були і де поділись» («Чорний ворон»*

Т. Ткаченка, 2019)

«Чорний ворон» — повнометражний художній фільм Тараса Ткаченка, створений 2019 року за мотивами однойменного бестселера Василя Шкляра. Автор сценарію — Т. Антипович, режисер-постановник — Т. Ткаченко, оператор-постановник — О. Кришталович, художник-постановник — І. Філіппов, композитор — М. Єліч.

У ролях: Т. Цимбалюк (Іван «Чорний Ворон» Чорновус), П. Москаль (Вовкулака), Д. Мірешкін (Кузьма), К. Данилова (Тіна), З. Марченко (Дося),

А. Мостренко (Євдокімов), О. Тритенко (Птіцин), А. Коваленко (Циля), Н. Сумська (знахарка Явдоха), О. Мосійчук (Яків Чорновус), В. Жданов (Митрофан), С. Бабкін (відлюдник Варфоломій), А. Абдурашидов (Ходя) та ін.

«Чорний Ворон. Залишенець» (2009) — історичний роман В. Шкляра про повстанців Холодноярської республіки, які до останнього подиху боролися проти радянської влади. Для багатьох читачів, а особливо тих, що виростили на російських лозунгах про «братські народи» та «спільну історію», цей твір став справжнім відкриттям. Архіви довели: 100 років тому в Україні точилася не громадянська, а російсько-українська війна.

Як завжди, між оригіналом і кінокартиною є певна різниця: показано не всіх персонажів, вирізано багато сцен, трохи перероблено події. У романі є зміщення часового простору, чимало спогадів, переплетені сюжетні лінії, оповідь від різних осіб. Ці художні прийоми зацікавлюють читача, але фільм справляє не менше враження! В одному з інтерв'ю В. Шкляр зізнався, що всі зміни його влаштовують. Ба більше, кожен сюжетний поворот і дрібна деталь обговорювалися з автором: «Мені фільм сподобався. "Чорний ворон" — це кіноверсія, і треба дивитися на нього, як на самодостатній художній твір іншого виду мистецтва».

На запитання про сюжет фільму Т. Ткаченко відповідає так: «Ця історія про сильного героя, який потрапляє в круговерть повстанського руху і бореться за право на свободу для своєї родини і близьких. Він переживає внутрішню війну, яка приведе його механізм у дію, тільки-но він зрозуміє, що не може більше терпіти, приймати і розуміти обставини, які відбувалися в той час у країні». Боротьба холодноярців, що перебувають у вирі революційних подій, бо не можуть стояти осторонь майбутнього своєї держави, просто вражає.

На екрані славнозвісний отаман Чорний Ворон харизматичний і динамічний, порівняно зі своїм більш статичним літературним образом. Режисер розповів, що працювати над героєм було досить складно, адже в архівах про нього написано лише кілька коротких рядків. У фільмі є й інші цікаві образи: відданий Вовкулака, відважна козачка Дося, терпляча Тіна,

«незвичайний гайдамака» Ходя, сміливий, але трохи вітряний Кузьма. Крім того, тут, як і в романі, з'являється ще один важливий персонаж — містичний чорний ворон, що спостерігає за перебігом подій і є своєрідним alter ego головного героя.

Відомо, що екранізація «Чорного Ворона» була довгою й складною: урізаний бюджет, зміна режисера, переписування сценарію, брак часу, погодні умови... Однак, завдяки блискучій роботі творців фільму, роман ожив. Пейзажі, костюми, музичний супровід, колористика, потужна енергетика – усе це створює неймовірне враження, викликає переживання, показує невідворотність кривавої боротьби українських повстанців. А спокійний та сильний закадровий голос В. Шкляра підсилює загальний настрій картини.

Роман «Чорний Ворон. Залишенець» не дарма входить до переліку бестселерів сучасної української літератури. Він розкриває страшні сторінки нашої історії, показує моменти болю й відчаю, але водночас змушує відчувати несамовиту гордість за предків, що «не вийшли з лісу навіть тоді, коли навкруги запанувала чужа влада і вже не було надії на визволення» [49]. І тепер, завдяки майстерній роботі акторів і творчої групи однойменного фільму, текст отримав друге життя. Його неможливо дивитися спокійно, а особливо зараз, коли гасло холоднорського прапора «Воля України або смерть» — наша реальність.

4. «Тюрма — це велика країна. Країна — велика тюрма» («Сад Гетсиманський» і «Тигролови» Р. Синька, 1993–1994)

Іван Багряний — непересічна постать в українській літературі ХХ ст. Він описав те, про що не міг мовчати, що боліло й розривало зсереди. Його «Сад Гетсиманський» став одним із перших творів, що розкрив жахливу сутність радянського режиму, показав біль, відчай та страждання людей, знищених безжальною машиною смерті. Протистояння Андрія Чумака «великому конвеєрові» переніс на екран Ростислав Синько.

«Сад Гетсиманський» — 4-серійний міні-серіал, створений 1993 року на кіностудії «Укртелефільм» за мотивами однойменного роману Івана Багряного. Автор сценарію і режисер-постановник — Р. Синько, оператор-постановник — М. Іванов, художники-декоратори — І. Беляк і В. Рудько, художниця по костюмах — Л. Жуковська, композитор — В. Сильвестров.

У ролях: О. Савкін (Андрій Чумак), В. Вітер (Микола Чумак), В. Ставицький (Михайло Чумак), В. Шалига (Сергій Чумак), М. Жукова (Галя), Р. Недашківська (Мати), Н. Циганенко (Катерина), М. Бабенко (Михайличенко), І. Слободський (Карапетян), Н. Ніжерадзе (Нечаєва), О. Вілков (Сергеєв), Б. Романов (Великін), В. Черняков (Фрей), А. Лук'яненко (Мельник) та ін.

Як і в оригіналі, сюжет серіалу побудований навколо намагань радянської влади «розколоти» Андрія Чумака, звинуваченого майже за всіма пунктами карного кодексу: державна зрада, участь у контрреволюційній організації, підготовка збройного повстання, шпіонаж, терор, агітація. Потрапивши до харківської в'язниці, герой усвідомлює, що там зібраний не кримінальний авторитет, а розумні й порядні люди: професори, лікарі, архітектори, письменники, військові та багато-багато інших. Справжні ж злочинці та садисти — численні співробітники «правосуддя», які краще розчавлять сто невинних «людішек», ніж помилують одного винного. Сергеєв, Донець, Великін і Фрей безжалісно катують Андрія, проте той не погоджується підписати абсурдні звинувачення. Він не визнає системи, «збудованої тюрмами і кулями», вважає, що фізична загибель набагато краща за моральну, адже «вмерти нікчемою — це подвійна смерть» [42, с. 238].

Іван Багряний змальовує тюрму як абсурдний та безжальний світ («хто не був — той буде, хто був, той не забуде»), де панують істоти, що втратили елементарні людські якості. У цьому пеклі навіть жінки позбуваються усього світлого й прекрасного, стаючи аморальними «женщинами», подекуди жорстокішими за чоловіків. Поряд із «верхівкою» цього світу є «архангели» — міліціонери, тюремні наглядачі та кати, що виконують усю брудну роботу. Режисер зберіг основних мучителів Андрія, але розкрив їх трохи інакше.

Слідчий Сергеев, на відміну від першоджерела, не здатний до співпереживань і саморефлексії. Він не слухає Андрія, не говорить з ним по-людськи, не прагне «утекти від себе і від усього» [42, с. 247]. Його мета — вибити зізнання з «ворога народу». Інших барв набуває й постать начальника відділу Великіна. Як і в романі, цей фанатично відданий системі персонаж повсякчас підкреслює свою «велич», що різко контрастує з гаркавістю і непоказною зовнішністю. Він постає жалюгідним та ледь не плаче, коли отримує на горіхи від Андрія. Їхня неприязнь і боротьба набувають особистісного характеру, адже саме Великін пізніше переслідуватиме героя на Далекому Сході.

Цікавим образом є також слідчий Донець — жорстока й владна людина, що зіштовхується з віроломністю і дволикістю радянської системи, коли та повертається проти свого відданого слуги. Слова Андрія стають справедливою відплатою за всі тортури, а ув'язнення слідчого підкреслює абсурдність радянського «правосуддя». Єдиним представником НКВД, що намагався щось змінити, але ніколи б не осмілювався піти проти влади, був начальник райвідділу Михайличенко. Ще до появи Андрія чоловік слухає лекцію про «правильного чекіста» від колег, оскільки він м'який, невпевнений і жалісливий. У романі цей персонаж має інше прізвище — Сафигін, а його показова доброта — це лише один із способів викриття підступності та лицемірства великої системи.

Порівняно з літературним твором, життя і побут арештантів показані однобоко. У романі кожна камера — це окремий «світ» зі своїми законами, звичаями, побутом і термінологією. Незважаючи на тотальний контроль, в'язні мають заборонені речі, спілкуються «телеграфом» із сусідами, малюють, співають та сміються з тюремної «влади». «Шибеничний гумор» рятує їх від божевілля.

У серіалі багато часу приділено життю в камері. Тут і Карапетян зі своїми історіями, жарти й балачки, сон, обід, прибирання і, звісно ж, «Пані Боварі» від професора, щоб відволікатися від звуків розстрілів за вікном. Однак бунту проти правил фактично немає. Деякі в'язні намагалися втекти, але марно.

Мабуть, творці серіалу хотіли показати контроль системи над людиною і те, до чого це може призвести. Особливо вражає сцена, коли бачимо всю камеру очима тюремника крізь замкову щілину. Людина в пастці, в «єжових рукавицях», з яких немає рятунку. Той, кого не вбили, божеволіє або ж їде на заслання.

І роман, і серіал змальовують протистояння Андрія Чумака абсурдній реальності, але екранізація опустила психологічний рівень тексту, що полягає у внутрішньому конфлікті головного героя. У першоджерелі він доведений до відчаю не так допитами, як постійними думками про можливу зраду братів, а в серіалі виснажений насамперед унаслідок тортур.

Тема зрадника в екранізації спрощена: ним стає не священник, а невідомий провокатор Нікалай Жгут, що давав свідчення проти героя і в романі. Натомість чудово показана братерська єдність та проблема відповідальності за «гріхи» близької людини. Андрій — «найменший, нетямущий» серед братів, що не підтримують його націоналістичних поглядів. У в'язниці він повсякчас згадує їх, маму, батьківський дім і щиро кається перед сестрою: «Скільки ж горя я приніс. Що я наробив, будь я проклятий». Микола, Сергій та Михайло віддали життя за меншого брата, хоч і не були «ворогами народу». Їхня страта підкреслює звирячу сутність тоталітарної системи, що знищувала не тільки «винного», а й дорогих йому людей.

На відміну від оригіналу, де після «помилування» нащадки «славного роду ковальського», «зціпивши зуби», йдуть «через ніч злоби й зненависті» [42, с. 538] на каторзі, Андрій залишається сам. Його розстріл замінюють на 25 років у концтаборі, але він знаходить шлях на волю, стаючи головним героєм «Тигроловів».

«Тигролови» — художній фільм Ростислава Синька, знятий 1994 року на кіностудії «Укртелефільм» за мотивами однойменного роману Івана Багряного. Автор сценарію і режисер-постановник — Р. Синько, оператор-постановник — М. Іванов, художник по декораціях — В. Рудько, художниця по костюмах — Л. Жуковська, композитори — О. Яворик і В. Сильвестров.

У ролях: О. Савкін (Андрій Чумак), О. Сумська (Наталка), А. Мокренко (Іван Сірко), О. Матешко (мати), М. Шутько (Мороз), В. Борисюк (Грицько), Ю. Волхонович (Марійка), В. Кошелева (Молодиця), І. Філін (Цибатий), К. Азаранкулов (Дєдоров), Б. Романов (Великін) та ін.

Гордий, сильний духом і волелюбний Андрій Чумак тікає з «ешелону смерті», що везе в'язнів до ГУЛАГів на Далекому Сході. Його сміливий вчинок стає натхненням для «викинених з вітчизни, з родини, з спільноти, погноблених, безправних, приречених на загин» [44, с. 13] каторжан, що допомагають утікачеві, та принизливим ляпасом тоталітарній системі.

Як і Григорій Многогрішний, чиї пригоди «перебрав» на себе Андрій, він, змучений та виснажений, потрапляє до родини Сірків, що мешкає в тайзі. Пережиті тортури, страта братів і божевілля коханої Катерини накладають відбиток на психологічному стані героя. Він пригнічений, зневірений, морально розчавлений і спустошений всередині.

Події картини розвиваються дуже стрімко, оминаючи багато епізодів оригінального тексту. Назвавшись Миколою, Андрій знайомиться ближче з родиною Сірків і їхнім життям, закохується в Наталку (яка, на відміну від героїні першоджерела, одразу відповідає йому взаємністю) та вбиває Великіна — добре знайомого ката, що розшукував утікача.

В епізоді зустрічі двох мисливських родин старий Мороз каже: «Скоро тайга застогне нашою мовою... Слізьми нашими і кров'ю поллється», а Сірко відповідає: «Сьогодні наше плем'я козацьке у стан мишей попало, бо всяка твар нас їсть». Убивство Великіна стає не тільки помстою Андрія за всі страждання, актом справедливості, а й кульмінацією стосунків героя з бездушною системою. Хлопець знищує «дракона», того, «хто робив з нас мишей та жер». Як і в оригіналі, картина завершується втечею Андрія та Наталки з-під лап радянської влади. Їхня кінцева мета — повернення до України.

Фільм завершує історію Андрія Чумака — самобутнього персонажа, що став символом «непокірної і гордої молодості, тієї волелюбної і сплюндрованої за те Вітчизни...» [44, с. 16] Об'єднавши два найвідоміші романи Івана

Багряного, Р. Синько створив масштабну картину про тиранічну систему «людоловів», що знищувала не тільки фізично, а й морально, про «тяжку неволю в рідній хаті» і водночас про нескореність, відважність та силу духу, адже «сміливі завжди мають щастя».

5. Від зернини до могили («Голод-33» О. Янчука, 1991)

«Голод-33» — драматичний історичний фільм Олесь Янчука, створений 1991 року на кіностудії імені О. Довженка. Знята за мотивами повісті Василя Барки «Жовтий князь», кінокартина показує найстрашніший злочин сталінізму проти українців — Голодомор 1932-1933 років.

Режисер-постановник — О. Янчук, сценаристи — С. Дяченко і Л. Танюк, оператори-постановники — В. Бородін і М. Кретов, художник-постановник — В. Боженко, художник по костюмах — С. Рудько, художник по гриму — Ю. Клименко, композитори — М. Каландьонок, В. Пацукевич.

У ролях: Г. Морозюк (Мирон Катранник), Г. Сулима (Дарія Катранник), О. Горбунов (Більшовик), М. Коваль, К. Казимиренко, О. Ковтун, Н. Світлична, Л. Яновський, П. Бенюк, О. Ісаєв, Т. Слободська, Л. Кадирова та ін.

«Жовтий князь» — один із найвідоміших творів українського письменника-емігранта В. Барки, в основу якого покладені реальні події та явища Голодомору. Крізь історію однієї родини автор змальовує національну катастрофу, коли квітуча й благодатна земля перетворюється на зону смерті. Страшна тоталітарна система на чолі з «вусатим бузувіром» — «звір», якого бояться невинні люди. Він вилазить не з моря, не з пекла, а з сірих кабінетів, щоб нищити все живе, сіяти страх і відчай. А Жовтий князь, що володарює в країні, несучи смерть та руйнування — символ голоду, темряви і демонічної сили тоталітаризму.

«Голод-33» — перший художній фільм, що розкриває жахіття Голодомору. У вступних титрах подається короткий екскурс про події після 1917 року, коли «Українська Народна Республіка була розгромлена і примусово включена в Радянський Союз», а перша сцена в церкві яскраво демонструє протистояння добра і зла, людського й демонічного. Як тільки священник зачиняє царські ворота, до храму вдираються більшовики. Селяни намагаються

врятувати церковні скарби, та коли комуністи скидають дзвін, стає ясно, що беззахисні люди не здатні протистояти ворожій навалі. Після цього моменту блідне колір кінокартини, набуваючи чорно-сірих тонів, і починаються надлюдські страждання, спричинені Голодомором.

Як і в літературному першоджерелі, сюжет фільму обертається довкола родини Катранників. Обідаючи, батько, мати й бабуся обговорюють біду, що прийшла в країну, а діти заворожено слухають. Голова сім'ї зауважує, що «рушено походом» на селян, а прапори насправді не червоні — вони чорні. «Найчорніші двері прибули — вихідні з цього світу» [2, с. 36] , — додає Харитина Григорівна. Їхню розмову переривають партійці, що приїхали обшукати будинок. Незважаючи на благання й сльози бабусі, вони забирають усі харчі, прирікаючи Катранників на голодну смерть. Від осені 1932 до літа 1933 року, коли «врожай видався небачений, а жати було нікому», відбувається багато подій. Із родини виживає лише найменший Андрійко, що залишається самотнім у жорстокому тоталітарному світі.

Сюжет фільму відтворює найпоказовіші епізоди повісті: церква, обшуки зі «щупами», лінія з чашею, поїздки до міста, історія діда Гонтаря, події біля млина, спалювання людей тощо. Деякі з них були змінені (смерть Мирона Даниловича, Дарії Олександрівни та Оленки, місце схову церковної чаші, мандрівки до міста по їжу, пригоди малого Андрійка), а інші лишилися за кадром (зібрання в сільраді, сім'ї ковалів і пічників, полювання, мотив дороги, заробітки Мирона Даниловича тощо).

У повісті В. Барки значне місце займає тема апокаліпсису. Селянам час від часу ввижається «звір», «жовтий ящур», «антихрист», що розриває людські життя і несе кінець світу. Йому протистоїть церковна чаша — символ віри, надії, світла та спасіння. Як і в першоджерелі, навколо чаші вибудовується історія Катранників. Саме вони ховають реліквію, що «горить, як зірка з неба», і до останнього зберігають таємницю про місце схову. Заради чаші Мирон Данилович терпить залякування й катування, не ведеться на шантаж більшовиків. Лише наприкінці фільму змучена й зневірена Дарія Олександрівна

обіцяє принести чашу в обмін на чоловіка та доньку (які на той час уже були неживими). Жінка вмирає, тримаючи безцінний хліб, а подальша доля чаші залишається невідомою.

Протистояння добра і зла, духовності й бездуховності бачимо протягом усього фільму. Жахи голоду, брутальні обшуки, катування, мертві люди, на яких ніхто не зважає, кілометрові черги за продуктами, сцена спалювання тіл — усе це розкриває сутність радянської влади. На початку картини Мирон Данилович пророче говорить: «Пропадем... хіба можна жити по-демонському?» [2, с.34] А наприкінці, коли Андрійко спостерігає за «уборочною кампанією» на всіяному трупами полі, закадровий голос цитує Біблію: «Діти, остання година! А що чули були, що антихрист іде, а тепер з'явилось багато антихристів... Із нас вони вийшли, та до нас не належали».

Варто відзначити візуальну силу фільму. Знятий на чорно-білу плівку, він сприймається як документальна хроніка, підкреслює страшну й гнітючу атмосферу тих років: замучені та висохлі обличчя голодних людей, що стоять за хлібом під проливним дощем, розстріли беззбройних чоловіків біля млина, сцени канібалізму й божевілья, мішки з конфіскованим зерном, розкидані мерці, «село в тінях, мов погорілий острів»... [2, с. 138] Час від часу стрічку розбавляють кольорові спогади Катранників: бабуся Харитина, ідилічна картина родинного обіду, щаслива сім'я, що бігає зеленим полем. Ці епізоди увиразнюють різкий контраст між радісним минулим та жахливою дійсністю. Кольорові сцени з'являються і в уяві малого Андрійка, коли він слухає розповідь батька про втечу діда Гонтаря, а також коли хлопчиків ввижаються величезні зловісні постаті озброєних військових, що оточують беззахисну хатину. Звичайно, тут можна провести паралель з Україною, яку зусібіч обсіла й стиснула в лещатах радянська влада.

Фільм «Голод-33» присвячений «світлій пам'яті безвинно загиблих». Вийшовши в прокат напередодні Всеукраїнського референдуму за незалежність, картина засвідчила страшний злочин сталінізму проти України, розкрила жахливу правду про Голодомор і відкрила очі мільйонам. Цікаво, що

фільм принципово був створений за народні гроші, у часи, коли голод 1932-1933 років ще не був визнаний геноцидом.

Сьогодні як ніколи важливо знати і пам'ятати свою історію, читати й перечитувати українську літературу, дивитися вітчизняне кіно. Не кожен витримає жахи, описані в «Жовтому князеві» й показані в «Голоді-33», але це страшна правда про Голодомор, яку повинен знати увесь світ. Такого не можна забувати, а пробачати й поготів.

6. Гумор у кайданах («Із життя Остапа Вишні» Я. Ланчака, 1991)

«Із життя Остапа Вишні» — біографічний фільм, створений Ярославом Ланчаком на кіностудії імені О. Довженка у 1991 році.

Автор сценарію — А. Журавський, режисер-постановник — Я. Ланчак, художник-постановник — В. Волинський, режисер — М. Пилко, оператори-постановники — П. Небера і В. Політов. Над музичним супроводом працював композитор І. Карабиць, над костюмами і гримом — Т. Александрова та І. Прохницька.

У головних ролях — Б. Ступка (Остап Вишня) і Л. Чиншева (Варвара Маслюченко), в епізодичних — В. Олексієнко, М. Бабенко, Б. Бенюк, Г. Болотов, Л. Ланчак, М. Євтушенко, В. Губенко та ін.

Документальний фільм про драматичне життя репресованого й засланого до Сибіру українського письменника Остапа Вишні чарує гумором і теплотою, але водночас показує страждання людей, затаврованих «ворогами народу». Починається картина мальовничим сільським пейзажем і рядками з «Моеї автобіографії»: «У мене нема жодного сумніву в тому, що я народився, хоч і під час мого появилення на світ білий і потім — років, мабуть, із десять підряд — мати казали, що мене витягли з колодязя, коли напували корову Оришку» [8, с. 7]. Ми знайомимося з родиною майбутнього письменника, бачимо, як дитина підрастає, і ось перед нами вже дорослий Остап Вишня — гуморист, що став улюбленцем читачів, «король українського тиражу».

Він зачитує «Діли небесні» і ми переносимось на небо, де архангел Михаїл звітує перед Богом про невдалий візит до Москви. Всевишній зачитує реєстр грішних душ, що сидять у клітках в образі голубів: М. Куліш, Л. Курбас,

М. Ірчан, В. Гжицький і Остап Вишня. Бог хоче відправити цього рухливого птаха до пекла зі словами: «То що? Дописався, га? А майстер був мене куснуть ні за що!» Михайл просить не робити цього, адже він «і на землі як в пеклі жив». Господь посилає душу на суд...

І от ми спускаємось донизу, в затишну квартиру, де про своїх батьків розповідають В'ячеслав Павлович Губенко і Марія — донька Варвари Олексіївни, другої дружини письменника. Їхню бесіду переривають представники ОГПУ, що прийшли заарештувати Остапа Вишню. Його звинувачують у належності до контрреволюційної організації, що мала намір повалити радянську владу збройним шляхом. За словами слідчого, Павло Губенко хотів учинити замах на партійного діяча Постишева.

Чоловік відмовляється «покаятися», тому його кидають до камери, де він розмірковує про письменницьку долю: «Що проста людина? Живе собі, поживає і помре. А письменник — ні. Про письменника давай: що формувало його світогляд, що його оточувало, що на нього впливало... От тепер сиди і думай, що на тебе вплинуло» [8, с. 9-10]. Тим часом його дружину, актрису Варвару Маслюченко, викликають на допит, де вона захищає чоловіка, спирається на його літературне надбання, але дарма. Її, як ЧСР (члена сім'ї репресованого), зобов'язують виїхати з Харкова.

Ідучи темними коридорами в'язниці, письменник згадує свій перший памфлет на А. Денікіна, після якого й почалися тюрми. До його арешту також доклав руку О. Полторацький, опублікувавши статтю «Що таке Остап Вишня», де назвав його фашистом і контрреволюціонером. Письменникові присуджують розстріл, однак згодом змінюють вирок на десять років ув'язнення в таборах, куди його привозять як «небезпечного злочинця».

Павло й Варвара спілкуються листами, і нарешті, за допомогою вірних читачів, їм дають побачення. Кілька днів жінка живе біля чоловіка, а потім (оскільки її вислали за межі України) їде з донькою до Архангельська, де влаштується в театр. У листах до дружини Павло пише: «Побачити б Україну, почути б мамину пісню... І не про волю, а щоб колисала мати дитя і

співала над ним». Через деякий час письменника звільняють з-під конвою. До нього приїжджають Варвара з Муркою, проте знову не судилося побути разом: чоловіка відправляють етапом в інший табір, за 1000 кілометрів від цього. Павло поневіряється територіями за колючим дротом, не раз опиняється на межі життя та смерті, а найгірше — втрачає зв'язок із дружиною на довгих п'ять років.

Аж ось, після десяти років страждань і тяжкої праці, Остапа Вишню відпускають «аж на три дні раніше». Він не знав, що наприкінці 1942-го року М. Бажан і О. Довженко підготували список репресованих письменників для звільнення з таборів, у якому було і його ім'я. Павло їде до дружини. Вони зустрічають 1944 рік і мріють про закінчення війни та повернення до Києва.

Наприкінці фільму письменникові повідомляють, що він реабілітований. Блукаючи коридорами «органів», він намагається знайти вихід, нарешті бачить двері, відчиняє і... його проводжають в останню путь. А Бог, розібравшись у «справі», відпускає душу, аби та полетіла до своєї голубки.

«Із життя Остапа Вишні» — картина про тяжкі роки життя відомого українського гумориста, справжнє кохання, біль, розлуку і репресії проти творців національного відродження. Хочеться відзначити майстерну гру Богдана Ступки, що втілив у життя таку яскраву й непересічну постать як Остап Вишня. Він розумний, людяний, веселий, чесний і не втрачає гумору навіть у найтяжчі моменти. Чого варті його розмови зі слідчим про вбивства на свіжому повітрі чи бомби в кишнях, жарти про заморожений шлунок, витівки на полюванні тощо. Але в той же час він сумує за Батьківщиною, хвилюється за родину, товаришів і з острахом говорить: «Скоро всю нашу когорту викосять».

За словами письменника, він вижив у таборах тільки завдяки листам Варвари — напрочуд сильної жінки, що палко кохала чоловіка, не залишала його і не раз добивалася побачення, а таке було зробити майже нереально. Головні ролі виконані так щиро й емоційно, що герої справді «оживають» і стають реальними для глядача.

Професійна акторська гра, щемливі діалоги, ігрова форма (діти розмовляють з батьками, яких давно немає; яскраві, швидкі й вигадливі переходи), уривки з листів, музика та документальні кадри прощання киян із творцем «усмішок» створюють особливу атмосферу фільму. Дивлячись такі кінокартини, глибше усвідомлюєш страждання й тортури, через які пройшли безліч українських митців за те, що просто любили свою країну, за те, що просто були українцями...

7. Душа на терезах війни («Совість» В. Денисенка, 1968)

Чи можна жити ціною смерті інших? Переступити межу сумління? Як не втратити людяності й співчуття у найтяжчі моменти? Над цим змушує замислитися фільм Володимира Денисенка «Совість».

Кінокартина, що входить до 100 найкращих фільмів в історії українського кіно, була створена 1968 року на кіностудії імені О. Довженка силами студентів режисерського та акторського курсів Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого.

Автори сценарію — В. Денисенко і В. Земляк, режисер-постановник — В. Денисенко, оператор-постановник — О. Деряжний, режисери — О. Мороз, В. Криштофович, О. Мельник, О. Кибальник, оператор — М. Шабасєв. Музичне оформлення скомпоноване з творів К. Пендерецького, Ж. Баккі та М. Скорика.

У ролях: А. Соколовський, В. Малярєвич, М. Олійник, М. Гудзь, О. Дєдєх, В. Богоста, В. Криштофович, В. Денисенко, Д. Дєєв, С. Денисенко, Н. Реус, Г. Долгозвяга, Т. Турик та ін.

Друга світова війна. Окупована Україна. Сільський парубок убиває німецького коменданта, щоб помститися за страту невинних селян. Не тяжко здогадатися, що ж було далі. Німці вимагають видати злочинця, погрожуючи знищити все село. Та люди мовчать... Їх не «розговорив» навіть безжалісний розстріл рідних і друзів. Перед жителями села постає складна моральна дилема: викрити хлопця, щоб зберегти інших, чи продовжувати мовчання?

Василеві теж не легше. Він опиняється перед тяжким екзистенційним вибором. Як бути? Не допустити терору, заплативши власним життям, чи продовжувати боротьбу, але стати причиною страшної трагедії?

Сумління змушує Василя добровільно здатися, проте його жертва виявляється марною. Мовчазних мешканців села збирають біля яру та масово знищують. Останнім розстрілюють «зачинателя біди». Виживає лише маленький хлопчик, що вибирається з ями і стрімголов тікає. Через деякий час він сидить біля водоспаду, а в небі літають птахи...

Тяжкий, страшний, болючий фільм, побудований на мовчанні. Картина має потужну візуальну силу: чорно-біла плівка, безлюдні пейзажі, жорстокі сцени, контрастні звуки, мінімум діалогів, максимум поглядів та німих емоцій. А зграї воронів, що кружляють над селом, сприймаються як символ війни, туги й горя, що нависли над країною. Зміна кадрів і рухи камери різкі та спазматичні. Картина наповнена тривогою, напруженням, очікуванням неминучої трагедії.

Відомо, що «Совість» — це дипломна робота, знята з мінімальним бюджетом, де творцями й акторами були студенти. Фільм створено на основі реальних подій, що робить його ще страшнішим. Довгий час картина вважалася втраченою, аж поки близькі та друзі режисера не взялися за її відновлення.

«Совість» — історія про безневинних селян, що опинилися сам-на-сам із ворогом. У них немає захисту та зброї, але є совість та гідність. Навіть перед обличчям смерті селяни не видають «свого». А хлопчик, що дивом вижив, уособлює продовження життя народу. С. Параджанов відгукнувся про фільм так: «В українському кіно є лише “Совість”. Але глядачі не знали про картину, тому й не могли її переглянути». Зараз маємо таку можливість. Тож саме час дивитися, пам'ятати, аналізувати й вчитися.

8. Про дорослих дітей («Климко» М. Вінграновського, 1983)

«Климко» — художній фільм Миколи Вінграновського, знятий на кіностудії імені О. Довженка у 1983 році за мотивами творів «Климко» та «Вогник далеко в степу» Григора Тютюнника.

Автор сценарію і режисер-постановник — М. Вінграновський, оператор-постановник — В. Зимовець, режисер — В. Хацкевич, оператори — Л. Горлань і В. Шабалін, художник-постановник — А. Добролежа. Над музичним супроводом працювала Л. Дичко, над гримом і костюмами — Є. Одинович, О. Яблонський та В. Горлань.

У ролях: С. Кретов (Климко), Н. Бутирцева (Тітка Леся), П. Пташинський (Василь Силка), О. Добролежа (Василь Обора), В. Станкевич (Василь Кібкало), Ю. Катін-Ярцев (майстер Федір Демидович), А. Барчук (директор училища), А. Зайцева (Маня), К. Степанков (шахтар), І. Мельник (дівчина), В. Олексієнко (Дід Штокало), І. Гаврилюк (батько) та ін.

Незалежно від місця та часу, війна — драматична подія, що назавжди змінює людину. Постійний страх, небезпека, голод, зруйновані села та міста, смерть... не кожен дорослий стійко витримає ці жахіття, що вже казати за дітей. Замість безтурботного дитинства вони зіштовхуються із насильством, руйнуванням, травмуючими подіями та загрозою для життя. Доводиться швидко «дорослішати», брати на себе обов'язки, що зазвичай випадають на плечі старших, приймати важливі рішення, виживати й захищатися.

Війна очима дітей — одна з магістральних тем творчості шістдесятників, що в зовсім юному віці побачили й відчули цей кошмар, закарбували в пам'яті навечно. Автобіографічний характер має і повість Григора Тютюнника «Климко» (1976). Історію хлопчика, що вирушив у тяжку мандрівку донецькими степами, переніс на екран Микола Вінграновський.

Як і в оригіналі, у фільмі зображено події часів Другої світової війни. Прагнучи дістати солі, малий Климко, «босий, у куцях штанчатах» [46, с. 365], долає тяжку й небезпечну путь. За свою подорож він устигає зіткнутися з солдатом, що прийняв його за партизана, побувати на мінному полі та втекти від німецької облави в місті. Там зустрів доброго шахтаря, що подарував йому взуття і дав трохи солі. Дорогою додому, хлопчик потрапляє під обстріл і

отримує поранення, а коли одужує, мачуха Леся повідомляє, що до села зайшли радянські війська, але тато ще не повернувся...

На відміну від автора літературного твору, режисер не став «убивати» Климка, а продовжив історію, зробивши його головним героєм повісті «Вогник далеко в степу» (1979). Разом із трьома Василями хлопчина йде до райцентру, щоб вступити до ремісничого училища. Посилаючись на малий вік, Климка приймають не одразу, а тільки за проханням мачухи. Щодня друзі долають 18 кілометрів, щоб дістатися училища, ростуть, навчаються та розважаються. Кожен день хлопці приносять додому хліб, бо в селі з продуктами дуже скрутно. Климко «дорослішає» на очах (уже й «басок проривається») і всіляко допомагає Лесі.

Кінець фільму оптимістичний. Новопризначений учитель розповідає учням славетну історію їхнього краю: від скіфів до запорізьких козаків, від революції до вигнання нацистських загарбників. Олексій Олексійович наголошує, що вони — нащадки героїчних людей, які будуть жити на цій «священній землі». Через деякий час із війни повертається тато... Картина закінчується щасливою усмішкою Климка в обіймах найріднішої людини.

Поєднавши дві історії, творці фільму зняли добре й життєтвердне кіно. Вони придумали власний фінал, щось прибдали, а щось додали. На жаль, ми не побачили екранної версії учительки Наталії Миколаївни, тітки Марини чи аптекаря Бочонка. Багато епізодів було вирізано й перероблено (сцена з німцем у поїзді, події після базару, поранення Климка, могила невідомого солдата, суперечки хлопців через Маню тощо), але це пояснюється великим обсягом повістей та обмеженим екранним часом.

«Климко» і «Вогник далеко в степу» — твори, написані за спогадами автора. В автобіографії Григорій Тютюнник розповідає про те, як жив із дядьком, як через голод і війну повертався до мами на Полтавщину, «маючи за плечима 11 років, три класи освіти і порожню торбинку» [45], а пізніше вступив до «Зіньківського РУ № 7, щоб мати якусь одежину і 700 грамів хліба на день» [45]. Одноименний фільм М. Вінграновського — історія маленького хлопчика,

що не тільки зумів вижити в тяжкій та небезпечній дорозі, а й змужнів, став опорою для Лесі (яку він любив та поважав, хоч і не наважувався назвати «мамою») і дочекався батька.

Варто відзначити гарну акторську гру, насамперед підлітків-непрофесіоналів, та операторську роботу. Кольори, що підкреслюють настрій тих часів, постановка кадрів, пейзажі — усе це заворожує погляд. Єдине, що відштовхує, це російська мова фільму та пропагандистські наративи наприкінці. Однак варто зважати на час створення картини, коли це було загальним правилом для всіх. Коли ж Климко, побачивши батька, кричить «тато!» (а не «папа» чи «отец»), з'являються мурахи на шкірі.

Війна — це завжди травма, нелюдські випробування, смерть та горе. Вона змінює не лише солдатів, що беруть участь в бойових діях, а й цивільних, особливо дітей, вимагаючи від них швидкого «дорослішання». Фільм «Климко» однозначно заслуговує уваги. Він викликає емоції, спонукає замислитися, подякувати за життя та обійняти рідних.

9. «Краще вмерти стоячи, ніж жити на колінах» («Нескорений»

О. Янчука, 2000)

Ми маємо бути вдячними тим, що віддали (і, на жаль, віддають) своє життя за незалежність України. Серед величезного списку національних героїв вирізняється постать Романа Шухевича — славетного командира і генерал-хорунжого Української Повстанської Армії. Долю Тараса Чупринки (а саме так він був знаний серед бійців УПА) покладено в основу гостросюжетного фільму Олеся Янчука «Нескорений».

Ця біографічна драма — копродукційний українсько-американський фільм, створений у 2000 році на кіностудії «Студія Олесь-фільм» за сприяння Українського конгресового комітету Америки (УККА) і за участю кіностудії імені О. Довженка.

Режисер-постановник і продюсер — Олесь Янчук, оператори-постановники — О. Золотарьов, В. Зимовець, режисер — М. Шаєвич, художник-постановник — О. Шеремет, композитор — В. Гронський,

художник по костюмах — Н. Коваленко, художники-гримери — В. Гаркавий та Л. Сапанович.

У ролях: Г. Гладій (Роман Шухевич), В. Малекторович (Галина), С. Романюк (Соловійов), В. Галицький (Шухевич-юнак), В. Горянський (Агент Пашкевич), В. Степанов (Майор НКВС), О. Огородник (Сорока), Я. Мука (Степан Бандера), С. Ватаманюк (Наталка Шухевич), І. Вітовська (зв'язкова Нуся) та ін.

Військова драма «Нескорений» розповідає про життєвий шлях легендарного командира, а також про події воєнного й повоєнного часу на теренах Західної України. Після вигнання німецьких окупантів, УПА, що присягнула на вірність Україні та народові, самотужки продовжувала битися з іншим запеклим ворогом — радянською владою. На чолі повстанців стояв Роман Шухевич, який відмовився від спокійного сімейного життя і добровільно прирік себе на боротьбу одночасно з трьома фронтами. Він — сильний, розумний та харизматичний лідер, що багато років водив «совєтів» навколо пальця, а також батько, вчитель і наставник, за яким ідуть у бій.

Картина яскрава й динамічна, побудована на спогадах головного героя, що у фіналі розділяє долю своїх бійців: гине задля світлого майбутнього України. Завершення трагічної історії головного командира УПА показано глибоко й ефектно. Він не боїться дивитися смерті в очі, а залишається сміливим та відданим своїм ідеям. Чудова акторська гра, костюми, діалоги, пейзажі, музичний супровід, ретроспекція, що розширює портрет героя — усе це створює унікальну атмосферу, захоплює від початку й до кінця.

Зараз тема УПА напрочуд популярна. Завдяки цій картині ми можемо зануритися в світ традицій і звичаїв українських повстанців, послухати їхні думки, побачити майстерність, хитрощі та вправність. Наприкінці фільму Роман Шухевич промовляє: «Смерть молодого покоління на війні це те саме, якби в природі раптом не стало весни... Наша жертва не буде змарнована. Аби прорости, добре зерно мусить впасти в землю». Справді, жертви УПА не були марними. Україна здобула незалежність і нині робить все, аби не втратити її знову.

10. «Я вільний на своїй землі, неначе вітер в хвилі» («Смужка нескошених диких квітів» Ю. Ілленка, 1979)

«Смужка нескошених диких квітів» — художній драматичний фільм, створений 1979 року на кіностудії імені О. Довженка. Основою стрічки стала повість «Бригантина» Олеся Гончара.

Режисер-постановник — Юрій Ілленко, що разом з автором першотвору працював над сценарієм. Режисер — В. Горпенко, оператор-постановник — А. Владимиров, художник-постановник — С. Бржестовський, композитор — Е. Артем'єв, художник по костюмах — І. Вакуленко, художник-декоратор — О. Шеремет. Пісню до фільму написав Дмитро Павличко. Знімали картину О. Найда та Ю. Тимощук.

У ролях: Ю. Маджула (Порфир Кульбака), О. Черстнов (Гена Буткевич), Р. Адомайтис (директор спецшколи; дядько Іван), Л. Єфименко (Марися Павлівна), З. Славіна (Оксана Кульбака), Ю. Мажуга (Тритузний), П. Няtko-Табачникова (завпед), В. Фуцич (фізорг) та ін.

Літературною основою фільму стала повість Олеся Гончара «Бригантина» (1973), основна тема якої — «вічне питання» виховання, а також життя дітей, що пішли «хибним шляхом». Головний герой повісті — Порфирій Кульбака, який зростає без батька, тож повсякчас знаходить пригоди на свою і материну голови. Окрім питання виховання й формування характеру, Олесь Гончар порушує низку проблем: родинні стосунки, вплив суспільства на людину, дружба і зрада, праця та лінь, єдність із природою, любов до рідного краю. Звісно ж, між оригінальною повістю та екранізацією є певні відхилення, однак режисер зумів зберегти основну ідею, показати амбівалентний характер головного героя і передати красу південної України.

Перші кадри фільму під жвавий музичний супровід демонструють темну блакить річки, освітлену сонцем, прикрашену зеленню. Над нею «літає» Порфир Кульбака — «бездоглядне дитя плавнів та шелюгів дніпровських». Він підноситься до самого неба, де кружляють прекрасні птахи, але жорстока реальність повертає хлопця на землю. Поліцейський привозить його до спецшколи для важких підлітків, перед тим не забувши знищити «під нуль» розкішну шевелюру розбишаки. Переступивши поріг «карантинної кімнати»,

Кульбака одразу намагається втекти, але попадається на очі Тритузному — суворому начальникові режиму.

Порфирій — дитина, в якій «лагідність і підступність уживаються поряд». Характер хлопця зітканий із протиріч, проте воля — його найбільше багатство, яке ніхто не має права забирати. А ще він великий фантазер, тому розмова в кабінеті директора постає в його уяві як полювання, де вчителі накидають сітку на свою жертву. За спробу втечі хлопця кидають до карцеру, на стіні якого він видряпує оптимістичний напис «Смерті нема!» та розкішну бригантину. Фантазія юного «козака з Комишанки» руйнує кам'яний мур, за яким чується голос дядька Івана — безстрашного рибінспектора, що мчить рятувати племінника. Надмірна уява виявляється й тоді, коли хлопець розповідає мамі про втечу (вартовий з собаками, прожектори, погоня), «бачить» працівників школи на річкових острівцях, бореться з пожежею серед поля, стає виконавцем судового вироку для браконьєрів.

Головний герой — розбишака з «підвищеною реактивністю», «надміру загостреним інстинктом свободи» та «спалахами агресивності». Та водночас він — чесна людина, що не бере чужого (а як позичає, то завжди повертає), борець проти несправедливості (ненавидить тих, що нищать природу) й лицемірства, вірний товариш, а найголовніше — дитина, яку легко образити. Хлопець не знає свого батька, тому насмішки з цього боляче ранять його. Спалахнувши від звинувачень у браконьєрстві, Порфир каже, що брехня дорослих гірша від риболовного гачка, а «випечене гарячим залізом тавро: байстріук Оксанич» не дає спокійно жити. Як і в повісті, малий Кульбака не дізнається правди про батька-капітана, а тільки те, що він був хорошою людиною. Хлопчина любить маму, хоч рідко це показує і привселюдно не відповідає на такі «дурні» запитання. Оксана також усім серцем любить сина, незважаючи на те, що він добряче пошматував її нервову систему.

Сценаристи не оминули й іншої ліричної лінії повісті: стосунки Гени Буткевича з батьком. Хлопчик не зміг пробачити йому другого шлюбу, розцінюючи це як зраду матері, що загинула в автокатастрофі. Про батька Гени

знаємо небагато: під час війни він був льотчиком-винищувачем, а зараз — один із найкращих архітекторів країни. Ми не бачимо обличчя Буткевича-старшого, а тільки чуємо емоційний монолог перед директором спецшколи. Родинна зустріч вийшла короткою, коли Гена «слова не кажучи, спрагло припав, притулився щокою до батькової руки» [10, с. 410]. Хлопчик ще довго не знатиме, що ця зустріч була останньою, і дивуватиметься чому тато так довго не приїжджає. Директор Валерій Іванович узяв відповідальність розповісти Гені про смерть батька, коли прийде час, а також зберіг щемливу деталь, знайдену поліцейським під час розслідування, — брелок із портретом хлопчини.

Мандруючи полями після втечі з радгоспного саду, Порфир і Гена поступово починають сумувати за минулим життям. Розійшовшись із Бугром, що мріяв про чебуреки в Бахчисараї та збирався пограбувати кіоск, хлопці повертаються до табору школи в долині річки. Цього разу втікачів ніхто не ловив, а парканом була не кам'яна стіна, а смужка нескошених диких квітів — «межа сумління», як її назвав директор. Кінокартина недаремно має таку назву. Під впливом розуму, спогадів, а насамперед довіри, проявленої з боку Валерія Івановича, Порфир і Гена роблять «може, найрішучіший крок у житті» — переступають «бар'єр совісті». Цей епізод — кульмінація повісті й екранізації.

Як і в оригіналі, працівники спецшколи — унікальні особистості з різними підходами до вихованців. Викладацький склад у фільмі значно коротший, однак основні персонажі збережені. Найвиразніші серед них — директор, Марися Павлівна, завпед Ганна Пилипівна і, звісно ж, товариш Тритузний. Молода вихователька Марися Павлівна вміє знайти підхід до кожної дитини і вважає абсурдними погоні за Порфиром: «Який жах! XX століття, а ми за людиною ганяємось, полюємо на неї! Як же після цього вірити, що можна знищити підлість людську, обман, підступність?» Вона не раз розмовляла з Оксаною Кульбакою, заспокоювала її і, як дбайлива мати, тихенько стежила за втікачами в степах, бо знала, що рано чи пізно вони повернуться. Ця жінка не боїться відповідальності та готова йти на ризик

заради усмішок дітей. Її погляди підтримує директор: «Ми тут як у госпіталі. Маємо справу з людьми пораненими, травмованими... Дарма, що ім'я кожному з них таке грубе — правопорушник» [10, с. 409].

Суттєво урізана лінія завпеда Ганни Пилипівни. В оригінальній повісті автор заглиблюється в біографію жінки, виводить постать її сина, підкреслює, що старенька — милосердна «берегиня» школи. Лагідність, тепло і спокій Ганни Пилипівни збережено у фільмі. Вона привітна до дітей, підтримує директора й Марисю Павлівну, спиняє агресивно налаштованого Тритузного. Як і в першотворі, цей чоловік вирізняється своїми поглядами й специфічним характером. Начальник режиму впевнений, що діти розуміють тільки силу, аргументуючи це здобутками своїх синів. Він повсякчас намагається вжалити Марисю Пилипівну стосовно її методики виховання і ставиться до учнів як до злочинців.

Деякі епізоди повісті були опущені, як-от донос на Порфира, педрада й вечірня прогулянка вчителів, «посвята» головного героя на честь виходу з карантину, хворобливий стан Гени після зустрічі з батьком, передача для Кульбаки від хлопців із села, приїзд Оксани до інтернату. Певні сцени трохи перероблені: поява Порфира в спецшколі, бесіда в кабінеті директора, розмова Марисі Павлівни з Оксаною, погоня за малим утікачем, події на пароплаві, повернення утікачів до табору.

У фільмі дідусь головного героя (на честь якого він названий) згадується побіжно, тоді як у повісті Порфир постійно розповідає про нього. Хлопець пишається дідусем, гаслом якого було «Відвага мед п'є!», і прагне помститися браконьєрам за кривду старенького, що стала причиною його смерті. Дядько Іван — найсуттєвіша відмінність між екранізацією й оригіналом. У повісті цей відважний чоловік був найкращим другом малого Кульбаки. Порфир обожнював проводити з ним час і разом з Геною прибіг до дядька за підтримкою. Екранізація ж робить Івана витвором уяви головного героя. Порфирій захоплюється ним, експресивно розповідає про його дивовижні пригоди, але наприкінці фільму зізнається, що ніякого дядька насправді не

існує. Він вигадав його для того, щоб мати сильного захисника, яким мав би бути батько. Гена давно це зрозумів, але завжди підтримував друга в його фантазіях. Цікаво, що обидва хлопці уявляли дядька Івана в образі директора школи, оскільки бачили в ньому розумну, сміливу й чесну людину.

Повість «Бригантина» та її кіноадаптація були створені в 70-ті роки ХХ ст., тому одразу впадає в очі данина соцреалізму. Навіть сама ідея твору цілком відповідає радянській ідеології: спецшкола для «трудних» дітей, де вчителі щодня здійснюють педагогічний подвиг, уславлення праці самовідданих «підкорювачів української Сахари» в пониззі Дніпра, віра в те, що «чесне трудове життя» — найкращий спосіб виховання особистості. Оксана Кульбака — вірець соціалістичного працівника, знатна гектарниця, що вирощує найрізноманітніші сорти винограду в сухих пісках. Вона постійно на роботі, тому часу на виховання Порфира не залишається. Зрозумівши свої педагогічні промахи, мати-одиначка зробила «єдиний правильний крок» — доручила перевиховання сина державі.

Радянська риторика повісті відчувається і в деяких висловлюваннях: «Пустеля, Каракуми — таке тобі від капіталізму дісталось, а тепер, глянь, що зроблено!» [10, с. 297], «Хіба я не розумію, що було б зі мною, матір'ю-одиначкою, в інші часи, яка доля ждала б і його, і мене? А тут, бач, сама Батьківщина взяла малого під свій прихисток, щоб не пішов по безпутній дорозі...» [10, с. 447] (Оксана), «кілограм на сто бюрократа підчепив!» [10, с. 313] (Порфир), «... на зароблене протягом літа школа придбає вам до Жовтневих свят форму морську, на демонстрацію вийдете в безкозирках, усі наче юнги далекого плавання... Ви ж про це мрієте? Отже, головне — старанним бути, з юних літ привчати себе до чесного трудового життя...» [10, с. 317] (Ганна Пилипівна), «Хай там уже, на Заході, розгільдяїв патлатих нарозводили, від наркотиків зарятуватись не можуть, а наш народ, він до дисципліни звик, спартанство, суворість у самій вдачі його» [10, с. 364] (Тритузний) тощо.

Олесь Гончар описує радянську ідею колективного виховання працею, однак не забуває й про традиції народного виховання. Порфир орієнтується на власних взірців порядності, справедливості та працелюбства — дядько Іван, дідусь, мати. Про мудру педагогіку своїх батьків розповідає і завпед Ганна Пилипівна: «... за ними принаймні три чесноти, що в народі досить поширені... Перша, що трудилися обоє весь вік. Друга, що по правді жили. Ні на кого наклепу не зводили, ні обмови, вуста свої ніякою брехнею не опоганили... А третя, що вірно між собою любилися. Ото вони й були для мене взірці, моральні наставники...» [10, с. 431]

Кіноадаптація повісті підкорюється соцреалістичній регламентації і яскраво показує русифікацію Півдня України. Вихованці спецшколи беруть участь у соцзмаганнях (робота в радгоспі «Степовий гігант», клепання дерев'яних ящиків), усі написи в інтернаті (назви кабінетів, розпорядок дня, плакати, гасло на паркані «потрудилися — отдохнем») та «на волі» виключно російською, звідусіль грають радянські пісні. Коли ж Порфир стає переможцем змагання зі збору черешень, йому вручають червону майку лідера.

Фільм повністю опускає лінію твору, пов'язану з історією. У «Бригантині» головний герой постійно згадує українські степи й давні кургани-могили, пишаючись тим, що він з «козацької сторони». Читаючи старі фоліанти й родові прізвища, підтвердити козацьке коріння намагається і пан Тритузний. Крім того, він згадує молодість та романтичні вечори в низовині Дніпра, а тепер «уже й плавнів тих нема, і русалок усіх річкові ракети розполохали» [10, с. 450]. Можна сказати, що суворий начальник режиму виступає як своєрідний носій історичної пам'яті, чого не скажеш про його «кіноверсію». У фільмі лиш побіжно згадуються археологи, які працюють над розкопками, і кам'яна баба, що стала короткочасним прихистком для юних утікачів. Знати власну історію (як давню, так і нову) та зберігати національні традиції — ідея твору, що так і залишилась на папері.

Варто відзначити майстерну гру акторів, що змогли втілити в життя оригінальні літературні образи, вигадливу операторську роботу (вражаючи

пейзажні картини, сцени фантазій Порфира) та музичний супровід. Слова пісні Дмитра Павличка *«Я вільний на своїй землі, неначе вітер в хвилі»* влучно підкреслюють волелюбність головного героя і його любов до рідного краю.

Удавшись до певних сюжетно-композиційних переробок, сценаристи зберегли основні ідеї літературного першоджерела: важливість взаєморозуміння в родині, роль довіри й поваги в комунікації з дітьми, травмована особистість та суспільство, складність морального вибору, любов до природи. Незважаючи на деякі радянські наративи й ідеологію, фільм викликає приємні емоції і спонукає до роздумів про «вічне».