

MAR'YANA KRIL

ЛІСОВА ПІСНЯ. МАВКА – КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ФІЛЬМИ ЮРІЯ ІЛЛЕНКА

Фільм, про який йтиметься у статті, було створено у 1980 році, у час, коли репресії, спрямовані проти українських митців 60-х років трохи пом'якшилися, однак про вільний розвиток та втілення власних мистецьких ідей говорити було ще рано. Юрій Ілленко, знаний передусім з операторської роботи у фільмі *Тіні забутих предків*, а також своїх режисерських картин *Криниця для спраглих*, *Білий птах з чорною ознакою*, *Вечір на Івана Купала*, після переслідувань, цензурування своїх фільмів впродовж кількох років, був змушений відмовитись від власної творчої манери, а неможливість прийняти чужі йому правила соціалістичного реалізму (які найчастіше отожднювалися з побутописанням) призвели до ситуації, з якої режисер шукав виходу. У 1980 році він побачив його у спробі екранізації української класики, рівноцінній *Тіням забутих предків* Михайла Коцюбинського та *Вечору на Івана Купала* Миколи Гоголя. До класики вже не було таких суворих ідеологічних причіпок. Вибір впав на драму-феєрію Лесі Українки *Лісова пісня*. До Юрія Ілленка її вже екранізував у 1959 році Віктор Івченко. Ілленко був одним із представників українського поетичного кіно і, судячи із кількох інтерв'ю, спогадів, у своєму новому фільмі у 1980 році прагнув продовжити традиції, започатковані митцями кіно у 60-х. Чи вдалося йому це? Що було важливим для режисера *Лісової пісні. Мавки*? Які зображальні засоби, образи Юрій Ілленко використав для інтерпретації драми? Якою була головна тема його фільму? В чому режисер погодився, а в чому – ні з Лесею Українкою, екранізуючи один із найвидатніших її творів?

Відродження та розквіт українського кіно припав на завершення так званої „хрущовської відлиги”, але, незважаючи на це, „в Україні встигли вийти фільми, що склалися в окремий художній напрям, який дістав назву поетичного кіно. Митці українського поетичного кіно, маючи усього лише кілька сприятливих років, своїми сміливими роботами не тільки здолали стагнацію українського кіно, а й вразили міжнародну публіку (кілька переконливих фактів: 28 нагород фільму *Тіні забутих предків*, дві – фільмові *Камінний хрест* на Всесоюзному кінофестивалі за кращу чоловічу роль та за кращу операторську роботу, золота медаль на Московському молодіжному кінофестивалі фільму *Білий птах з чорною ознакою*). Творці тих фільмів були випускниками Всесоюзного інституту кінематографії, засвоїли уроки майстрів, мали широкий кругозір і великі амбіції творити кіно не гірше, ніж у передових кінематографічних країнах Європи. Їхня діяльність в українському кіно радикально змінила ситуацію, вивела його із задушливої естетичної обмеженості на простори світові, притому, що було воно яскравим національним феноменом. Українське поетичне кіно як мистецький та національно визначений феномен було у художньому сенсі значно сильнішим, ніж тогочасне кіно російське. В Росії були поодинокі митці-автори (Андрій Тарковський), які відстоювали власне світобачення і стиль, але напряму як естетичного феномену там не склалося”¹. Фільми поетичного кіно стали явищем естетики, стилістики, пробуджували почуття національної гордості. Найповніше відчув це польський кінокритик Януш Ґазда, визначивши риси, характерні для цих фільмів: „захоплення давньою народною традицією, захоплення фольклором, прагнення до того, аби елементи фольклору й народних легенд піднести до рангу узагальнень, зробити з них форму вираження загальнолюдських драм, схильність до документалізму деталей, але водночас до синтезу й пошуків метафоричного змісту, культ прекрасних речей, в яких криються людські й народні драми, суворість і жорстокість, але водночас і ліризм, естетична рафінованість і віра в силу образів фільму - в мистецтво мислячого зображення”². Ще одна польська дослідниця Йоанна Левицька пропонує розглядати українське поетичне кіно як „голос на захист української ідентичності», «як вияв спротиву панівній ідеологічній парадигмі”. Кінокритик говорить про особливий тип мислення, створений

¹ Л. Брюховецька, „Війна культур” чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження, Наукові записки НУ „Кієво-Могилянська академія”, т. 75. „Теорія та історія культури”, Київ 2008, с. 80.

² Я. Ґазда, *Українська школа поетичного кіно*, [у:] *Поетичне кіно: заборонена школа*, ред. Л. Брюховецька, Київ 2001, с. 186.

українською культурою, який кидає виклик логіці західного мистецтва. Найвідомішими фільмами цього напрямку є *Тіні забутих предків* (1964), *Та, що входить в море* (1966), *Хто повернеться – долюбить* (1967), *Криниця для спраглих* (1965), *Совість* (1968), *Камінний хрест* (1968), *Вечір на Івана Купала* (1968), *Іду до тебе* (1971), *Білий птах з чорною ознакою* (1971), *Захар Беркут* (1971), *Всупереч усьому* (1972), *Відкрий себе* (1973), *Пропала грамота* (1973), *Вавилон ХХ* (1979) та інші. Режисерську школу у 60-ті в Україні творили Сергій Параджанов, Юрій Ілленко, Леонід Осика, Іван Миколайчук, Володимир Денисенко, Микола Машенко, Ролан Сергієнко. У більшості ці кіномитці належали до мистецького руху шістдесятників. До кількох із названих вище фільмів авторами сценаріїв були шістдесятники-літератори.

Фільм *Лісова пісня. Мавка* у певному розумінні є продовженням школи поетичного кіно, однак, слід зауважити, що ця картина була створена вже в інший час: „саме режисерське світосприйняття змінилося”³. Є літературні твори, які нелегко піддаються інтерпретації. Особливість їхньої структури, визначеність їхнього настрою не дозволяють і думати про якісь переінакшення. До таких належить і *Лісова пісня* Лесі Українки. Труднощі перенесення на екран пов’язані також з тим, що твір – поетичний. Юрій Ілленко вважав, що „образна система, притаманна літературі, механічно переноситься на екран і пропонується глядачеві як специфіка кіномистецтва. На екрані панує літературна поетика, спосіб розкручення образу, запозичений з літератури”⁴. Він вважав, що література та кіно – це два різні матеріали, які можуть запозичувати один в одного, але які є кардинально різні по своїй суті. Але у випадку з *Лісовою піснею* завдання було складнішим і труднощі пов’язані з першоджерелом, адже самоцінний поетичний текст не замінити зображенням: „текст, де кожне слово непохитне і на своєму місці, звужує режисерську свободу інтерпретації, – його не переінакшити”⁵. У фільмі Юрій Ілленко виступив режисером, автором сценарію та оператором. У зв’язку із таким рішенням, на думку Лариси Брюховецької, „Ілленко позбавляв себе конструктивної дискусії щодо візуального вирішення сцени, епізоду, фільму, стороннього погляду”⁶. Сам же режисер вважав, що всі ці

³ Брюховецька, *Кіносвіт Юрія Ілленка*, Київ 2006, с. 147.

⁴ Ю. Ілленко, *Подолання матеріалу* (інтерв’ю для журналу „Кінопанорама”), переклад з російської, у: *Поетичне кіно: заборонена школа*, ред. Л. Брюховецька, Київ 2001, с. 367.

⁵ Брюховецька, *Кіносвіт Юрія Ілленка*, с. 147.

⁶ Там само, с. 149.

три функції повинна виконувати одна людина, адже ця одна професія (режисер, оператор, сценарист) пов'язана з єдиним матеріалом створення образу.

Вперше сценарій до свого майбутнього фільму Юрій Ілленко написав у 1969 році і тоді почав думати над екранізацією твору Лесі Українки. Його він вразив назавжди: він перечитував багато разів текст, вдумувався у кожний рядок твору, читав критичну літературу про *Лісову пісню*, однак не почав би знімати, якби не було виконавиці на роль Мавки. Її у фільмі зіграла Людмила Єфименко. Ілленко вже працював з нею у попередніх стрічках і бачив на екрані лише її як Мавку. Основна увага у фільмі прикута до цієї героїні, але також через героїню до самої актриси. Фільм розпочинається із показу фотографії Лесі Українки, яка замінюється у фото Людмили Єфименко в образі Мавки. У всьому ж фільмі простежується виразне домінування Мавки над Лукашем, що є відмінним від того, що написала Леся Українка. Мавка немовби нав'язується Лукашеві. Режисер хотів знайти у цьому творі те, чого не бачили до нього: „Чи такий уже ліричний герой твору Лукаш? І чи тільки ніжна, вразлива й безкорислива Мавка” – запитував він. Герої у картині Ілленка і справді були іншими, ніж у творі Лесі Українки. „У драмі мене цікавить насамперед морально-філософський аспект, – пояснював режисер. – Реальність світу закинутого хутора, лісу, людей хочеться розкрити немовби зсередини. Стихія людей і стихія лісу в нашому фільмі мають бути злиті, природа являтиме собою середовище драматичних „аргументів” поведінки персонажів. Фільм розповідь про кохання, яке не відбулося, про те, як одна людина не змогла піднятися до висот іншої – вільної, сильної, діяльної”⁷. З перших кадрів перед глядачем постає картина буденного людського життя: на передньому плані (дивимось очима Лісовика, якого зіграв Іван Миколайчук (у фільмі він теж є виконавцем ролі Дядька Лева) – процесія людей з хоругвами, яка раптом розсипається і починається бійка. Від цього гурту відділяються дядько Лев, Лукаш та його мати і заглиблюються у ліс. Чоловіки важко працюють, завойовуючи простір, на якому живуть невидимі для них Лісовик, Перелесник, Куць, Русалка, потерчата і Мавка. Під час першої сцени і діалогу Мавки з Лукашем, яка прийшла на мелодію його сопілки, коли хлопець промовляє до неї, глядач звертає увагу на вбрання Мавки, яке кілька разів змінюється. У цьому проявляється певне змушення глядача до захоплення. На цьому фоні виділяється краса лісу і звуковий ряд, переповнений щебетом птахів.

⁷ Там само.

Кохання між Мавкою і Лукашем у фільмі триває недовго. Як тільки Мавка не може пройти головних випробувань домашньої праці, Лукаш обирає собі іншу. Образ Килини у фільмі – другорядний, її майже не видно. Коли Мавку Лукаш покидає, то ліс убирається в осінні шати. Як і навесні, її хоче звабити перелесник, і, немовби піддаючись його чарам, вона бачить Лукаша. Однак він від неї відсахнеться. Той, що в скалі сидить, забирає Мавку, а Лісовик помщається Лукашеві, перетворюючи його у вовкулаку. Мавка, дізнавшись про те, хоче врятувати коханого. Коли Лукаш хоче повернутись додому, то виявляється, що вже надто пізно: лісові мешканці розорили його хату злиднями та пожежею.

У своєму фільмі Юрій Ілленко наголошує на трагедії Мавки, яку зрадив Лукаш. Критик Лариса Мороз-Погрібна писала: „Відбираючи для екрана тільки одну образну думку, режисер не врахував домінанту наскрізного образу п'єси. Адже Мавка – не просто дитя лісу, вона – сама душа його, його поезія. Вона істота незвичайна не стільки тим, що відчуває себе сестрою берези, донькою старої верби, і навіть не тим, що вона безсмертна, скільки своїм поетичним і водночас філософським мисленням, спробою зрозуміти людей, збагнути головне в них, – саме в цьому полягає істинна духовність образу Мавки”⁸. Вона у фільмі стала втіленням не слабкості й ніжності, а, навпаки – вольової наполегливості та гніву від безсилля. Це своєрідне втілення індивідуалізму. Вона думала насамперед про себе, про власне почуття. На думку Лариси Брюховецької, „фільм став прикладом неконтактності з літературним першоджерелом”⁹.

Юрій Ілленко був захоплений побудовою твору, його художніми засобами. Він вважав, що суто зовнішньою канвою драми є перипетії кохання. На його думку, суть драми у тому, що Мавка розбивається у марних зусиллях вдихнути в Лукаша (його зіграв Віктор Кремльов) людську душу, живу душу бунтарства, подолати його власницьке черстве і дрібнодушне рабське існування. Тут бачимо ще одну невідповідність із суттю твору. У фільмі кохання зникло. Актриса з'являється майже в кожному кадрі, незважаючи на позірну рухливість, героїня статична. У фільмі вона зображена не як безпосередня, ніжна, одухотворена, а як різка, напориста, похмура. Це ще одна інтерпретація образу. У картині є вражаючий епізод – мордування подружжя Килини і Лукаша, запряженого у воза. Провини Лукаша не видно, видно тільки покарання. Іншим міфічним істотам – Лісовику, Перелеснику, Ку-

⁸ Л. Мороз-Погрібна, *Інтерпретації і варіації*, «Искусство кино» 1984, № 2.

⁹ Брюховецька, *Кіносвіт Юрія Ілленка*, с. 152.

цеві, Русалці – режисер відвів достатньо місця, теж на свій лад інтерпретуючи їхні образи. Фільм наповнений музикою Євгена Станковича, в якій домінує позаземне звучання. В інструментальну музику вплітається голос Ніни Матвієнко. Разом із візуальною красою лісу це створює чаклунську силу краси, яку псують люди. З епізодів фільму стає зрозумілим те, що більше ні на що вони не здатні. Як прихильник візуального начала в кіно, Юрій Ілленко і тут прагнув знайти зображення, адекватне словам. Частково йому це вдалося, однак є і певні втрати: у фільмі не утверджено його власне авторське начало. Передусім це стосується різнопланового трактування образів. Режисер довго шукав ліс для зйомок фільму. Дія відбувалась у двох місцях. Природа, майстром якої так яскраво проявив себе свого часу Юрій Ілленко, зберігає тут свою красу і загадковість. Ліс у фільмі в залежності від епізоду змінює свій образ: „на екрані він то інтенсивно насичений кольорами, то буденно-звичайний, коли дядько Лев з Лукашем корчують пні, то зачехло-зловісний, коли Лукаш спокутує свою зраду, перекинувшись вовкулакою”¹⁰.

Питання мови у фільмі теж є важливим. Кінострічка знята російською мовою, однак після моменту Лукашевої зради герої говорять українською, але завершується фільм все ж російською. Про це критики не згадують. Можливо, була й інша мовна версія фільму. Проте, варто зазначити, що російською мовою саме цей твір не передає у повній мірі ідеї та настрою. Переклад російською знакових фрагментів драми, таких як, діалог Мавки і Лукаша при першій зустрічі чи останній монолог Мавки з вуст героїв фільму сприймається штучно.

За оцінками критиків, фільм Юрія Ілленка *Лісова пісня. Мавка* не відбувся до кінця. Однак це не остаточне твердження. Попри власне розуміння твору, інтерпретацію образів, втілення їх на екрані, власну свободу самовираження картина в певних аспектах є продовженням Юрія Ілленка як оператора, який здійснив революцію у кадрі і підході до зйомки. Тут є чимало спільного із рисами поетичної школи в українському кіно, але прочитання драми-феєрії та інтерпретація її на екрані має помітні розбіжності із літературним трактуванням твору та його головною ідеєю. На тлі критики фільму, у 1981 році *Лісова пісня. Мавка* вирізнялася. Кінострічку було удостоєно спеціального призу „За послідовні пошуки зображальних засобів кіно” на XIV Всесоюзному кінофестивалі у Вільнюсі. У той час, критикуючи твір мистецтва, критики дивилися лише на те, що діється на сцені чи

¹⁰ Там само, с. 154.

екрані, що написано, практично не зазираючи, так би мовити, за куліси. В найвищих інстанціях йшла боротьба з цілим мистецьким напрямком українського поетичного кіно, його просто знищували, не допускали до показів. Найвидатніші фільми Юрія Ілленка пролежали на полицях понад 20 років. Лише в кінці вісімдесятих про них заговорили. Критикуючи, це не бралось до уваги.

У 1988 році Ілленко написав: „Я не міг довго сидіти без діла. Якщо не знімав кіно, майстрував столи, різбив, малював, писав вірші... Та цього було мало: надто сильним був потяг поринути у простір фільму, де я міг би повністю реалізувати свої можливості. Мені здавалося: от виберу якийсь нейтральний сюжет, маленький фрагмент життя і візьмуся його обточувати. Або звернуся до міфу, до феєрії (був у мене такий фільм *Лісова пісня. Мавка* – екранізація Лесі Українки), де можна говорити про життя, користуючись умовною мовою. І буде це побічний епізод моєї біографії – не більше. За гамбурзьким рахунком, я мовби не зраджую себе, не поступаюсь основним принципам. Але я поступався і зраджував себе. Зраджував свій максималізм, який був порукою *Криниці, Вечора, Білого птаха* (а втім, щодо *Білого птаха*, то вже не можу запевняти, що не допустив ні однієї червоточинки). Бо як було „вирубували” суть, а лишали „приправу”. Коріння видирали. Згадую, як проходили колись художні ради: ти виступаєш з фільмом, в якому впевнений, а тебе всі критикують, паплюжать, звинувачують у неуцтві. Думки звичайно збігалися. І їх багато. Це думки метрів, „генералів” від кіно. І тільки одна-дві людини – „за”. І тебе охоплює болючий сумнів. А може справді вони мають рацію, їх же багато? Усвідомлюючи власний гіркий досвід, раджу сьогодні молодому режисерові: привчи себе думати з усією пристрасстю, на яку здатний, з абсолютною впевненістю, що фільм, над яким зараз працюєш, – твій останній, і якщо в ньому не висловиш себе, то вже – ніколи. І коли не помреш після цього, то збагнеш, як гарно жити”¹¹.

¹¹ Ю. Ілленко, *Плата за компроміс* (друкується за журналом „Сучасність”, № 2, 1988), [у:] *Поетичне кіно: заборонена школа*, Київ 2001, с. 382.

PIEŚŃ LEŚNA. MAWKA – INTERPRETACJA DRAMATU ŁESI UKRAINKI
W FILMIE JURIJA ILLJENKI

Streszczenie

W artykule poddano analizie film Jurija Illjenki *Pieśń Leśna. Mawka*, który został nakręcony na motywach jednego z najwybitniejszych utworów Łesi Ukrainki *Pieśń Leśna* w 1980 roku. Przy analizie filmu pod uwagę wzięto kontekst czasu, kiedy został stworzony, osobowość reżysera w kinie ukraińskim, osobliwości powstania oraz rozwoju szkoły ukraińskiego kina poetyckiego oraz jego cechy podstawowe. Wiele miejsca w artykule poświęcono podobieństwom filmu ze źródłem literackim, porównaniu przedstawienia głównych bohaterów przez Łesię Ukrainkę oraz Jurija Illienkę, zasobom obrazowym, idei głównej oraz jej interpretacji w tekście literackim oraz filmie.

LISOVA PISNYA. MAVKA – A FILM INTERPRETATION BY YURI ILLIENKO OF
LESYA UKRAINKA'S DRAMA

Summary

The article analyzes the film produced by Yuri Illienko, "Lisova Pisnya. Mavka," which was based on one of Lesya Ukrainka's greatest works, "Lisova Pisnya," written in 1980. The analysis of the film takes into account the context of time in which the film was created as well as the phenomenon of directors working in Ukrainian cinema, especially the emergence, development, and features of the School of Ukrainian Poetic Cinema. The article emphasizes the correlation between the film and the written drama; in particular, the way the protagonists are featured, and how the main idea is implemented in the literature and cinema.

Słowa kluczowe: film, Jurij Illienko, interpretacja, Łesia Ukrainka, dramat *Pieśń lasu*.

Ключові слова: фільм, Юрій Ілленко, інтерпретація, Леся Українка, драма *Лісова пісня*.

Key words: film, Yuri Illienko, interpretation, Lesya Ukrainka, drama *Lisova Pisnya*.