

ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ: ВІД РОМАНУ ІВАНА БАГРЯНОГО *ТИГРОЛОВИ* ДО ОДНОЙМЕННОЇ ЕКРАНІЗАЦІЇ РОСТИСЛАВА СИНЬКА

ХРИСТИНА МАКАРАДЗЕ

Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна, Харків – Україна
khrystyna95pro@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0578-7020

OBRAZY WIZUALNE: OD POWIEŚCI IWANA BAHRIANEGO *ŁOWCY TYGRYSÓW* DO EKTRANIZACJI ROSTYSŁAWA SYŃKI

CHRYSTYNA MAKARADZE

Charkowski Uniwersytet Narodowy im. W.N. Karazina, Charków – Ukraina

STRESZCZENIE. Ekranizacja powieści wpisuje się w dyskurs literacki, jej analiza jest jednym ze sposobów ujawnienia osadzonych w dziele intencji autora. W artykule podjęto próbę zbadania, jakie obrazy wizualne łączą powieść Iwana Bahrianego *Łowcy tygrysów* i film Rostysława Syńki o tym samym tytule. Celem artykułu jest porównanie wizualnych obrazów obu dzieł z uwzględnieniem specyfiki literatury i kina jako rodzajów sztuki oraz określenie przyczyn i roli zmian wprowadzonych przez reżysera. Spośród obrazów wizualnych zwróciłam uwagę na wizerunek pociągu, cechy portretowe postaci, wnętrze i zewnętrzne domu Sirków oraz krajobrazy. W wyniku analizy wyciągnęłam następujące wnioski: ekranizacja powieści *Łowcy tygrysów* niemal dokładnie odtwarza werbalne obrazy wizualne, ale wzmacnia ich ideologię poprzez podkreślenie cech ukraińskich. Reżyser stara się obejść techniczną niemożność oddania malowniczych pejzaży Dalekiego Wschodu i posługuje się stylizacją, wysuwając na pierwszy plan motyw patriotyczny i wątek przygodowy.

Słowa kluczowe: Iwan Bahrianij, powieść, autor, ekranizacja, *Łowcy tygrysów*, obrazy wizualne

VISUAL IMAGES: FROM IVAN BAHRIANYI'S NOVEL *TIGER TRAPPERS* TO ROSTYSLAV SINKO'S FILM ADAPTION

KHRYSTYNA MAKARADZE

Vasyl N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv – Ukraine

ABSTRACT. The film adaptation of the novel is considered to be a part of the literary discourse, hence its analysis is relevant as one of the disclosure methods of the author's intentions embedded in the work. The article attempts to decode which visual images unite Ivan Bahrianyi's novel *Tiger Trappers* and Rostyslav Synko's film of the same name. The aim of the article is to compare the visual images of both works, taking into account the specificities of literature and cinema as arts and to determine the causes and role of the changes introduced by the director. Among all the visual images, we focused our attention on the echelon's image, the characters' features, the interior and exterior of the Sirko family house, and the landscapes. As a result of the analysis, The following conclusions were reached: the film adaptation of the novel *Tiger Trappers* almost exactly reproduces the verbal-visual images, but intensifies their ideology due to the Ukrainian features being emphasized. The director tries to circumvent the technical inability to convey the picturesque landscapes of the Far East and resorts to stylization, bringing to the forefront a patriotic motif and an adventure plot.

Keywords: Ivan Bahrianyi, author, novel, film adaptation, *Tiger Trappers*, visual images

Вступ

Літературний твір не може існувати відокремлено від інформаційного поля й не брати участь у комунікації: реципієнт так чи інакше сприймає твір та реагує на нього, утворюючи дискурс. Тому екранізація роману є важливим культурним фактор щодо первісного тексту, хоча відповідальність за неї практично лежить поза межами компетенції автора. Кінотекст вступає в діалог із романом, дискутує з ним або ж реагує на породжені літературним твором запити і є одним із його прочитань. Тому дослідження екранізації літературного тексту є завданням літературознавства.

Картина на екрані є візуалізацією роману. Літературний твір при цьому проходить крізь сито сценарію та переосмислення режисера. Спробуємо дослідити, як трансформувалися умовні зорові образи роману *Тигролови* Івана Багряного в образи, що сприймаються безпосередньо органами зору на екрані, в однойменному фільмі Ростислава Синька та який вплив цей процес має на ідейне спрямування роману.

Перший варіант роману побачив світ у 1944 році з назвою *Звіролови*. Як *Тигролови* він перевидавався в діаспорі кілька разів, з 1946 по 1992 рік.

Уперше в Україні роман надрукувало видавництво „Молодь” у 1991 році. Уривки з нього з’явилися в 1990 році на шпальтах газет „Молодь України” й „Молода гвардія” та в 1991 році у журналі „Дніпро”. *Тигролови* стали доступними для читачів у той час, коли суспільство відкривало заборонені сторінки своєї історії, найкривавішими з яких є репресії й Голодомор. Тоді, на початку 90-х, твір Івана Багряного дав художньо переконливу відповідь на запити українського суспільства. Саме в першій половині 90-х років ХХ століття надзвичайно актуально було показати антигуманну й злочинну суть радянської системи. Це стало важливим суспільним і культурним завданням, яке вирішувалося через оприявлення давно написаного, але забороненого в СРСР.

Вже з 1994 року роман „запрацював” для масової свідомості не тільки як літературний твір, а й як частина серіалу Ростислава Синька. Літературознавець з діаспори В. Черногай ще 1953 року помітив, що форма *Тигроловів* зручна для їх кіноінсценізації [Черногай 1953: 23]. На багатство візуальних образів у творчості І. Багряного звертало увагу чимало дослідників. Письменник мав малярські здібності, й ця риса гармонійно поєднувалася з умінням фіксувати яскраві візуальні образи у словесному мистецтві. Г. Яремчук визнає зорові образи найчастотнішими в романі *Тигролови*, зазначаючи, що поруч із живописними полотнами трапляються елементи символічного пейзажу, імпресіоністичні портрети [Яремчук 1953: 23]. Л. Богуславська досліджує художні деталі у змалюванні української хати. Однак аспект, який став основою нашої студії, досі не був повно відображений у наукових дослідженнях; ще не було проведено компаративного аналізу роману *Тигролови* та його екранізації. Натомість дослідники приділяли увагу стилістичним та жанровим характеристикам твору [Дмитренко 2006], [Головій 2006], [Костюк 2013], [Бондаренко 2013], символіці [Тимченко 2006], [Сподарець 2006], особливостям композиції та образної системи [Клочек 1998].

Література й кіно: теоретичне обґрунтування

Попри різноманітність виражальних засобів, усі види мистецтва базуються на художніх образах, у тому числі література та кінематограф. Художній образ – це „життєподібний естетичний організм, усі компоненти якого істотно взаємопов’язані, зіставлені між собою, і в цій конкретно-чуттєвій єдності виявляються внутрішні зв’язки світу та людини в повноті та різноманітності їх буття” [Гіршман 2008: 151]. З одного боку, образ відображає реальну дійсність, проте, з іншого, митець немовби створює нову реальність, в якій зв’язок між речами підкоряється не природним законам, а художнім. Образ не тільки відображає, а й переосмислює та оцінює об’єктивну дійсність, а відтак виражає не тільки зміст самого явища, а й внутрішній світ митця, його індивідуальність.

Образ у романі та той же образ в його екранізації, попри внутрішню спорідненість, має свої особливості, викликані специфікою різних видів мистецтва. О. Рубцов зазначає: „Література і кіно як дві самостійні форми естетичного мистецтва мають кожна свою специфіку в засобах вираження. Однак в остаточному підсумку вони підкоряються одним і тим же об'єктивним законам” [Рубцов 2005: 113]. Літературний образ апелює до уяви і є словесним, нематеріальним. Його можна вважати складною єдністю форми, тобто слова, та змісту – художнього значення, яким його наділяє автор, однак без реципієнта „оживлення” образу неможливе, оскільки саме в уяві читача образ проходить ідентифікацію від своєї зовнішньої форми до внутрішньої. Літературні образи позбавлені матеріальності: „В художньому тексті ніколи не говориться прямо про реальні явища дійсності. До естетичного об'єкта входять лише віртуальні уявні факти, сенс яких глибший, ніж їхні реальні аналоги” [Тюпа 2008: 116]. Художня література говорить особливою мовою, що надбудовується над звичайною мовою як другорядна система, а мовець стає частиною естетичного об'єкта як ліричний герой, оповідач чи розповідач. Вербалізуючи уявне, письменник творить нову мисленнєву дійсність, для сприйняття якої читачу необхідно осягнути художню значущість слів. Завдяки природним властивостям мови зображуваний об'єкт стає нібито зримим для читача, хоча й не співвідноситься з емпіричною дійсністю.

Фільм послуговується поєднанням словесних та акустично-візуальних образів з конкретними фізичними властивостями, а відтак роль реципієнта в цьому випадку зменшується. Унаочненням матеріальності образів у кіно можуть бути такі елементи, як пейзажі, інтер'єри, екстер'єри, портрети. Вони завжди у фільмі конкретні, а у літературному творі – узагальнено-абстрактні.

Літературний образ щодо об'єктивної дійсності характеризується певною фрагментарністю та вибірковістю: образ корегується уявними маркерами, автор направляє реципієнта й акцентує увагу переважно тільки на значущих рисах об'єкта, залишаючи поза увагою другорядні. Однак неназвані художні деталі так чи інакше добудовуються уявою читача. Режисер же працює з емпіричною дійсністю, змушений шукати в ній такі репрезентації, які б найкраще відповідали його задуму. Юрій Лотман убачає у цьому проблему, оскільки, будучи елементом емпіричної дійсності, зафіксована на екрані деталь, за законами мистецтва, має нести художнє значення, однак не завжди є результатом свідомого вибору митця [Лотман 1973].

Кінематографічний образ етимологічно близький до фотографічного зображення, та простої фіксації натуралістичних фактів ще недостатньо для створення художнього образу. А. Тарковський стверджував: „Образ у кіно будується на вмінні видати спостереження за своє відчуття об'єкта” [Тарковський 1979: 84]. Тобто зображуване у фільмі, хоча і є відбитком реального життя, проте, як і в романі, підкоряється художнім законам та позначається

індивідуальністю тих, хто причетний до створення фільму. Екранізація роману є не його „іншомовною” копією, а окремим арт-об’єктом, що народжується в результаті діалогу мистецтв.

Говорячи про візуальні образи, що споріднюють роман та його екранізацію, варто враховувати різну природу їх функціонування та утворення. При екранізації літературних творів неможливо дослівно „перекласти” літературний твір мовою кіно також і через технічні причини. Та все ж намір створити кінофільм за мотивами певного твору накладає на режисера обмеження, створюючи між фільмом та романом міцний місток – непохитний каркас основних ідей та образів. Однак індивідуальність режисера, його особливе бачення світу так чи інакше вносить свої корективи і проявляється у способі відтворення цих образів або у свідомому ігноруванні їх.

Юрій Лотман підходить до вирішення проблеми „перекладу” літературного тексту мовою кіно через поняття ‘знак’ та ‘знакові системи’. Він зазначає, що кожна комунікативна система зобов’язана мати свою мову, інструмент, завдяки якому відбувається обмін інформацією, й найменшою одиницею такої системи є знак – „матеріально виражена заміна предметів, явищ, понять” [Лотман 1973]. Матеріальне вираження може бути у вигляді графічних знаків, як у мові, де кожен звук співвідноситься з буквою, а поняття – з графічно записаним словом, а також у вигляді іконічних знаків. При цьому система знаків у мові не є розрізною, адже всі її елементи регулюються структурними відношеннями. Кіно, на думку дослідника, має свою систему знаків, що передбачено його комунікативною функцією, адже воно також здійснює обмін інформацією. У межах створеної Ю. Лотманом класифікації знаків на умовні та іконічні визначаємо співвіднесеність літератури з першим типом, а кінематографа – з другим. Для умовних знаків характерна відсутність залежності форми від змісту: зв’язок між знаком та значенням встановлюється стихійно. Іконічні знаки, хоча також не позбавлені умовності, адже не є точним відбитком позначуваного об’єкта, мисляться як „зрозумілі”, їх форма прозора витікає зі значення. Ознакою умовних знаків є їхня здатність утворювати ланцюжки смислів, породжуючи текст, в той час, коли іконічні обмежуються тільки функцією називання. Однак у мистецтві ці дві системи, заснувавши різні види мистецтва, словесні та образотворчі, постійно взаємодіють: художня література на матеріалі умовних знаків прагне побудувати словесний образ із яскраво вираженою іконічною природою не тільки в тому, що має матеріальне вираження у певних фонетичних та лексичних одиницях, а й у тому, що відповідає візуальному явищу в реальності, а живописний твір, навпаки, будучи системою іконічних знаків, привласнює наративну функцію й починає „розповідати”. У кінематографа як синкретичного виду мистецтва, що поєднує візуальні образи зі словесними, комунікативний потенціал більший, ніж у живопису.

Візуальні образи в романі та фільмі

Роман *Тигролови* І. Багряного багатий на яскраві живописні образи із точною характеристикою деталей, які легко відтворити на екрані. Оскільки дія роману відбувається в тайзі, а розгортання сюжету передбачає довгі мисливські походи, пейзаж як один із позасюжетних елементів трапляється доволі часто, а крім цього, є й інші візуальні статичні та динамічні образи, які потребують аналізу: портретні характеристики, інтер'єр та екстер'єр хати Сірків, ешелон з каторжанами та інші художні деталі. Саме на них ми й зосередимо увагу, мимохідь торкаючись ідейного спрямування роману.

Перший візуальний образ – ешелону – постає у міфологізованих метафорах, що створюють у читача не стільки реальну картину матеріального транспортного засобу, скільки яскраву метафоричну візуалізацію, через яку розкривається сутність і конкретного потяга, і тієї системи, знаком якої він є. Ешелон – „найстрашніший з усіх драконів на сталевих лапах, з залізною пащею” поспішав замчати радянських каторжан *у безвість, на край світу, у небуття* [Багрянний 2019: 5]. Використання автором подібних метафор продиктоване необхідністю підкреслити жорстокість, абсурдність радянського режиму правосуддя, адже дракон – інфернальна сутність, непідвладна людському розумінню, істота, позбавлена людського, проте наділена жорстокістю, могутністю, силою. Безвість – кінцева мета подорожі потяга-дракона – є умовним простором, позбавленим конкретних візуальних деталей, проте чорнота символізує вічні страждання, деградацію особистості, забуття. Важливу роль у проявленні рис дракона-ешелону відіграє тло, тобто навколишній простір, співвідношення з яким наділяє візуальний образ динамікою. Читач немовби спостерігає політ дракона згори, і там, далеко під ним, немовби на задньому плані гіперболізовано стрімко проносяться широкі простори, озера, ліси, безмежжя Уралу, хаші Сибіру, понурий Байкал. Природа здається підвладною дракону: він, немовби граючись, занурюється у скелі, як хробак, смереки-сосни з жахом розбігаються перед ним, а він – могутній, непорушний залишає позаду *кілометри – десятки...сотні...тисячі*, описуючи „гігантську параболу десь по сорок дев'ятій паралелі” [Іван Багрянний 2019: 6]. У фільмі, зображуючи ешелон з каторжанами, режисер не вдається до міфологізації, очевидно, з технічних причин, проте застосовує деякі прийоми, завдяки яким намагається передати могутність, силу радянської системи, символом якої є поїзд. Ідеться про ракурс зйомки об'єкта: глядач дивиться на потяг знизу вгору, акцентує увагу на могутності коліс та обов'язково відзначає напис – важливий ідеологічний знак: *Слава великому радянському народу – будівнику комунізму!* Звернемо увагу на те, що у романі потяг очолював напис „Й.С.”, а замикав „Ф.Д.”, уособлюючи собою двох керманичів радянської системи, тих, кого автор вважав відповідальними за злочини, а метафоричний дракон – мі-

фічний образ із їхньою подобиною. У фільмі немає порівняння з драконом, тож метафора „Сталін-потяг” була б незрозумілою глядачу.

Роман *Тигролови* практично не містить розлогих портретів: риси персонажів подаються дозовано і невід’ємно пов’язані із внутрішнім світом героїв. Про Григорія Многогрішного – головного персонажа – відомо, що він русявий хлопець двадцяти п’яти років із атлетичною будовою тіла. У фільмі – брюнет, проте цілком відповідає заявленим параметрам. Читач уперше знайомиться з Григорієм один на один, коли той бредє тайгою, зістрибнувши з потяга й намагаючись відірватися від уявних переслідувачів. Усе в зовнішності персонажа свідчить про його знесилений, безпомічний стан: „...Йшла двонога істота. Обірвана. Худа, як кістяк. Волосаті груди їй ходили ходором над сухими ребрами, що вилазили з лахміття” [Багрянний 2019: 44]. Проте міцно стиснуті щелепи на почорнілому, спітнілому, порослому щетиною обличчі видавали сильну незламну натуру. Цікаво, що, попри таку характеристику, проглядає природна кремезність, атлетичність статури, яку автор ненав’язливо підкреслює протягом подальшого знайомства з персонажем. Худоба та слабкість – набуті риси у результаті насилля радянської влади, кремезність – відображення істинної сутності сильного характеру. У гарних рисах обличчя, від якого колись шаленіли дівчата, зачаїлася суворість: „З води дивилося суворе, металеве обличчя” [Багрянний 2019: 54]. І тільки очі персонажа відрізнялися палким поглядом божевільного. Можливо, автор використовує подібне порівняння для того, щоб підкреслити схильність до бурхливої, практично неконтрольованої „божевільної” емоційної реакції персонажа на несправедливість та показати, як у його душі палає злість, жага до помсти, ненависть до ворогів, любов до чесних людей та повага до себе.

Окремо варто згадати про те, яким показаний Григорій Многогрішний крізь свідомість майора Медвина. У спогадах слідчого Григорій містифікується, набуває інфернальних рис. Він – диявол, що дивиться просто в душу, не кліпаючи, крізь краплі крові на віях, що „горять на смертельно блідому обличчі хворобливим вогнем невимовленої, безмежної, тваринячої зненависті” [Багрянний 2019: 40]. Кінематографічний епізод у тайзі передає основні риси фізичної та моральної виснаженості, наляканості й безпорадності через хитку, проте поспішну ходу персонажа, через його метушливий погляд і зовнішній вигляд: брудний розірваний одяг, недбалий стан зачіски й неголене обличчя. В цілому актор Олег Савкін візуально відповідає тому образу, що є в романі: режисер прагнув створити образ молодого привабливого юнака з чистим сміливим поглядом та мужнім тілом, зовнішній вигляд якого відбиває усі пройдіні випробування. Характер же та поведінка головного персонажа не у всіх випадках відповідає прототипу, та причиною цього є не стільки недостовірне відтворення візуальних образів, скільки переструктурування епізодів і той факт, що режисер зробив *Тигролови* продовженням багатосерійного фільму

Сад Гетсиманський, об'єднавши кінострічки спільним персонажем Андрієм Чумаком. Попри загальну схожість, Андрій Чумак та Григорій Многогрішний таки є різними особистостями зі своїм власним набором якостей та історією.

Портретна характеристика Сірків – Наталки, Грицька, Сірчихи та Дениса Сірка – пов'язана з їхньою узагальненою функцією в романі – бути острівцем українського світу, моделлю справжньої України не тільки у стані відірваності від дому серед безмежної тайги, а й у зіставленні з географічною Україною, окупованою радянською владою. Тож і в фільмі, і в романі при змалюванні їхньої зовнішності яскраво виділяються риси, що одразу показують українські корені персонажів: у фільмі – білі вишиті сорочки, по-українському виголені вуса, охайні коси; у романі: очіпок, вишиванки, українські риси обличчя. І. Багрянний намагається створити образи-типи, наділивши кожного з персонажів набором архетипних ознак: Денис та Грицько – кремезні сильні чоловіки-козаки, Сірчиха – мудра жінка-мати, Наталка – ніжна романтична, але й сильна духом дівчина-наречена, нащадок козацького роду. Козацька стилістика зображуваних образів виявляється вже під час першого знайомства з Сірками-чоловіками, що, врятувавши Григорія, рухалися, „як давні запорожці десь на козацькій могилі, везучи бранця чи рятуючи товариша” [Багрянний 2019: 58], а пізніше ще не раз траплялася у порівняннях та характеристиках дій та зовнішнього вигляду: „Коли б не ці мисливські собаки, можна б подумати, що це козацький загін. А таки козацький, бо це ж уссурійські козаки!” [Багрянний 2019: 70].

У фільмі немає особливих акцентів на кремезності постави старшого Сірка та його сина, однак підкреслено українське походження завдяки національному вбранню. Мати та Наталка виступають різними виявами ідеалізованого образу жінки. Наталка – вісь любовної лінії, конфлікту в душі Григорія між почуттями та обов'язком, і при створенні її характеру автор акцентує на типово дівочих рисах: вона приваблива, проте недоступна для Григорія, поводить себе амбівалентно, не може визначитись у тому, як проявляти почуття до хлопця. Однак Григорій відчуває її глибинну сутність – ще не усвідомлену жіночність, приховану за чоловічою суворістю та дитячою простотою, й ці риси відбиті у зовнішньому вигляді. На мисливських фотографіях вираз обличчя Наталки сконцентрований, серйозний, позбавлений пихи чи дівочої легковажності, а під час першого знайомства Григорій навіть не здогадався, що перед ним дівчина. Ця прихована, відтінена контрастом чоловічої мужності жіночність проймає його до самого серця.

Сюжет фільму розкриває характер Наталки зовсім по-іншому, однак візуальні деталі передані достовірно: головний персонаж вже під час першої розмови говорить красуні в білій по-українському вишитій сорочці: „Ти така гарна, мов краплина України в цьому зеленому океані” [Синько 1994]. Сірчиха ж є ще однією іпостассю ідеальної жінки, праобразом Наталки, але поза романтичною грою, жінки, що вже усвідомила свою жіночу природу

й реалізувала свій священний обов'язок бути матір'ю та берегинею родини: „У неї така ж усмішка, як і в дочки”, „і голос у неї такий, як у дочки, тільки не такий гострий, якийсь тепліший, ближчий” [Багряний 2019: 79]. Символічність образу Сірчихи у фільмі схиляється до релігійного образу матері-страдниці, в якому вбачаємо алюзії до України. Це підкреслено чорним траурним кольором її вбрання: нещодавно втративши рідного сина, вона відкрита для того, щоб прийняти чужинця-земляка. Отже, візуальні образи персонажів на екрані відрізняються від своїх прототипів, і це зумовлено інакшістю структур творів, які й визначають зовнішність. Однак підкреслена ідеологічність фільму зумовлює посилення акценту на проукраїнських рисах.

Подібну ж картину спостерігаємо при порівнянні інтер'єру та екстер'єру хати Сірків у романі та фільмі. Як художник І. Багряний чудово володіє кольором. Його візуальні картини насичені контрастними барвами, змальованими самою природою. Боротьба двох стихій, дикої тайги та української культури, присутня в зображенні хати. Насаджені Наталкою гвоздики контрастують із дикими саранками та іншою буйною зеленню. Дебела хата, з одного боку вирізняється з екзотичного пейзажу на фоні Сіхоте-Аліня, але водночас здається його природним продовженням. На екрані ж ззовні хатка Сірків практично не показана: тільки фрагментарно – українське вікно з віконницями, побілені стіни, дерев'яна криниця. Оцінити масштаб оточуючих її буйних заростей глядачу не можна: персонажі тренуються стріляти на прилеглій порослій травою галявинці, вдалечині видно нерозбірливу зелень, однак кадрів, що передавали б увесь масштаб тайги та гір, немає.

Інтер'єр хати також поєднує риси типових українських осель та мисливських будиночків. В епізоді-знайомстві Григорія з хатою усі візуальні образи передають ознаки української сільської хати: образи, рушники, хрести, козацьке сідло. Образи, прибрані рушниками, символізують релігійність, характерну для українців. Квіти на печі – вроджений потяг до краси. Л. Богуславська зазначає: „Роман *Тигролови* І. Багряного містить цілу низку знакових деталей, наповнених символікою родової приналежності до українського світу” [Богуславська 2016: 73]. Та є і деталі не типові: рушниця, набійниця, ножі, оленячі роги та фотокартки з зображенням впольованих тигрів. Сцену спілкування дівчини і парубка доповнює екзотичний персонаж – ведмежа. У фільмі багато деталей – знаків українського побуту. Однак в інтер'єрі, крім фотографії та рушниця, немає репрезентацій „мисливського світу”, а також не простежуються релігійні знаки: на стінах практично немає образів. Режисер звільнив кадр від „візуального шуму”, зосередивши увагу глядача на підкреслено українських уподобаннях Сірків.

Пейзажі Зеленого Клину заслуговують окремого розгляду, оскільки автор із усією повнотою таланту художника зображує тайгу: „Височенна, чотири-ярусна тайга, буйна й непролазна, як африканський праліс, стояла навколо

зачарована” [Багрянний 2019: 42]. Для автора тайга – не просто гігантський ліс, це колиска людства й усього живого на Землі, місце, де людина опиняється один на один із вічністю, із своєю природною сутністю, де вона позбавлена благ від депресії та тяжких спогадів на лоні природи. Лісовим пейзажам І. Багрянний приділяє багато уваги, детально виписує рослинність, тваринний світ. Увесь час підкреслюється масштаб лісу в порівнянні з людиною: „Нетрі. Несходимі, незміряні” [Багрянний 2019: 42]. „Сорокаметрові кедрі, випередивши всіх у змаганні до сонця, вигнались рудими, голими стовбурами з долішнього хаосу геть, десть під небо і заступили його коронами” [Багрянний 2019: 42]. Такі пейзажі обступали людину, підкреслюючи її незначну роль у довколишньому великому світі. Не раз тайга порівнюється з морем, оскільки, як і море, – безмежна та відокремлена від усього світу. У фільмі цей багатий на візуальні деталі образ практично не реалізований. Режисер намагався зобразити буйні хащі, оточуючу зелень, живописні гори, однак скоріше метафорично. Фільм був знятий серед українських листяних лісів та невисоких гір, тож, незважаючи на живописні пейзажі, зображення величезної тайги-океану передано непереконливо. Крім того, візуальне наповнення фільму потерпає од відсутності змін пір року: якщо в романі тайга зображена у русі від літнього задушливого лісу, повного комах, до засніженого дикого, то фільм представляє тільки одноманітні кадри листяних дерев під промінням літнього сонця.

Таким чином, екранізація відомого роману українського письменника є вдалою інтерпретацією твору, проте з перенесенням на інший естетичний рівень, відповідний до вимог кінематографу. Розуміючи об’єктивну неможливість повної реалізації візуальних образів роману в кінофільмі, можемо зробити висновок, що екранізація *Тигролови* адекватно відтворює зорові художні образи, однак нівелює ті деталі, які не мають важливого ідеологічного значення або технічно недоступні. Режисер передає основне відчуття, загальне враження від об’єкта, замінюючи або ігноруючи другорядні риси. Візуальні образи фільму націлені на створення цілісної, співвіднесеної з ідеєю твору картинки, й є переважно ідеологічно маркованими, в той час коли у романі вони відіграють важливу естетичну роль. Фільм розкриває потенціал деяких ідеологем роману, однак ідеологічна складова – бажання засудити тоталітарну систему й піднести національний дух українців – лише один із художніх здобутків письменника.

Список використаної літератури

- Багрянний І., *Тигролови*, Харків: Фоліо, 2019.
- Богуславська Л., *Народна оселя у романі Івана Багряного „Тигролови”*, [в:] „Вісник Придніпр. держ. акад. суд-ва та архітектури”, 2016, №7, с. 69–73.

- Бондаренко А., *Українська правда виходить у широкий світ*, [в:] *Іван Багряний: нове й маловідоме. Есеї. документи, листи, спогади, нотатки, факти*, ред. О. Шугай, Київ: Смолоскип, 2013, кн. 1, с. 509–510.
- Гиршман М., Домашенко А., *Образ художественный*, [в:] *Поэтика*, ред. М. Тамарченко, Москва: Intrada, 2008, с. 149–150.
- Головій О., *Містика і реальність: сутність комуністичної епохи крізь призму творчості Івана Багряного*, [в:] „Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна”, 2006, вип. 55, № 742, с. 13–23.
- Дмитренко В., *Неоромантичні домінанти художнього світу прози Івана Багряного*, [в:] „Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна”, 2006, вип. 55, № 742, с. 23–34.
- Клочек Г., *Романи Івана Багряного „Тигролови” і „Сад Гетсиманський”: Навч. посібник*, Кіровоград, 1998.
- Костюк Г., *Перед новим жанром*, [в:] *Іван Багряний: нове й маловідоме. Есеї. документи, листи, спогади, нотатки, факти*, ред. О. Шугай, Київ: Смолоскип, 2013, кн. 1, с. 429–433.
- Лотман Ю., *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, [в:] Електронний ресурс: http://www.etnolog.org.ua/pdf/ebiblioteka/mystectv/kino/lotman_yu_semiotika_kino_i_problemy_kinoestetiki.pdf (21.11.2021).
- Рубцов А., *Союз литературы и кино*, [в:] „Вестник Адыгейского государственного университета”, 2005, № 3, с. 111–114.
- Синько Р., *Тигролови*, [в:] Електронний ресурс: https://www.youtube.com/watch?v=kQ_fGYnWRp8 (21.11.2021).
- Сподарець М., *Поетика потойбіччя (міфологічні моделі в романі І.Багряного)*, [в:] „Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна”, 2006, вип. 55, № 742, с. 226–230.
- Тарковский А., *О кинообразе*, [в:] „Искусство кино”, 1979, № 3, с. 80–93.
- Тимченко А., *Тигр проти дракона: мотив звіра у творчості І. Багряного і В. Свідзінського*, [в:] „Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна”, 2006, вип. 55, № 742, с. 125–134.
- Тюпа В., *Литература художественная*, [в:] *Поэтика*, ред. М. Тамарченко, Москва: Intrada, 2008, с. 115–117.
- Чорногай А., *Поэма всепереможного оптимізму [Про роман „Тигролови”]*, [в:] „Нові дні”, 1953, ч. 41–42.
- Яремчук Г., *Вимір образотворчого мистецтва у творчому космосі Івана Багряного*, [в:] „Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Серія: Філологія”, 2006, вип. 55, № 742, с. 68–81.

Spysok vykorystanoi literatury [References]

- Bahrianyi I., *Tyghrolovy [Tiger trappers]*, Kharkiv: Folio, 2019.
- Bohuslavskva L., *Narodna oselia u romani Ivana Bahrianyoho „Tyghrolovy”*, [v:] „Visn. Prydypr. derzh. akad. sud-va ta arkhitektury”, 2016, no. 7, s. 69–73.
- Bondarenko A., *Ukrainska pravda vykhodyt u shyrokyy svit [Ukrainian truth is coming out into the wide world]*, [v:] *Ivan Bahrianyi: nove y malovidome. Esei. dokumenty, lysty, spohady, notatky, fakty*, red. O Shuhai, Kyiv: „Smoloskyp”, 2013, kn. 1, s. 509–510.

- Chornohai V., *Poema vseperemozhnoho optymizmu (Pro roman „Tyhrolovy”) [A poem of all-conquering optimism (About the novel „Tiger Trappers”]*, [v:] „Novi dni”, 1953, ch. 41–42.
- Dmytrenko V., *Neoromantychni dominanty khudozhnoho svitu prozy Ivana Bahrianoho [Neoromantic dominants of the artistic world of Ivan Bagryany’s prose]*, [v:] „Visn. Khark. nats. un-tu im. V.N. Karazina”, 2006, vyp. 55, no. 742, s. 23–34.
- Girshman M., Domaschenko A., *Obraz hudozhestvennyiy [Artistic image]*, [v:] *Poetika*, red. M. Tamarchenko, Moskva: Intrada, 2008, s. 149–150.
- Holovii O., *Mistyka i realnist: sutnist komunistychnoi epokhy kriz pryzmu tvorchosti Ivana Bahrianoho [Mysticism and reality: the essence of the communist era through the prism of the work of Ivan Bagryany]*, [v:] „Visn. Khark. nats. un-tu im. V.N. Karazina”, 2006, vyp. 55, no. 742, s. 13–23.
- Klochek H., *Romany Ivana Bahrianoho „Tyhrolovy” i „Sad Hetsymanskyi”: Navch. posibnyk [I. Bahriany’s novel „Tiger Trappers” and „The Garden of Gethsemane”: Tutorial]*, Kirovohrad, 1998.
- Kostiuk H., *Pered novym zhanrom [Before the new genre]*, [v:] *Ivan Bahrianyi: nove y malovidome. Esei. dokumenty, lysty, spohady, notatky, fakty*, red. O Shuhai, Kyiv: „Smoloskyp”, 2013, kn. 1, s. 429–433.
- Lotman Yu., *Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]*, [v:] Elektronnyi resurs: http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman_yu_semiotika_kino_i_problemy_kinoestetiki.pdf (21.11.2021).
- Rubtsov A., *Soyuz literatury i kino [Union of Literature and Cinema]*, [v:] „Vestnik Adyigeyskogo gosudarstvennogo universiteta”, 2005, no. 3, s. 111–114.
- Spodarets M., *Poetyka potoibichchia (mifolohichni modeli v romani I. Bahrianoho [Poetics of the afterlife (mythological models in the novel by I. Bagryany)]*, [v:] „Visn. Khark. nats. un-tu im. V.N. Karazina”, 2006, vyp. 55, no. 742, s. 226–230.
- Synko R., *Tyhrolovy [Tiger trappers]*, [v:] Elektronnyi resurs: https://www.youtube.com/watch?v=kQ_fGYnWRp8 (21.11.2021).
- Tarkovskiy A., *O kinoobraze [About the image of cinema]*, [v:] „Iskusstvo kino”, 1979, no. 3, s. 80–93.
- Tiupa V., *Lyteratura khudozhestvennaia [Fiction]*, [v:] *Poetika*, red. M. Tamarchenko, Moskva: Intrada, 2008, s. 149–150.
- Tymchenko A., *Tyhr proty drakona: motyv zvira u tvorchosti I. Bahrianoho i V. Svidzinskoho [Tiger against the dragon: the motif of the beast in the works of I. Bagryany and V. Svidzinsky]*, [v:] „Visn. Khark. nats. un-tu im. V.N. Karazina”, 2006, vyp. 55, no. 742, s. 125–134.
- Yaremchuk H., *Vymir obrazotvorchoho mystetstva u tvorchomu kosmosi Ivana Bahrianoho [Measurement of fine arts in the creative space]*, [v:] „Visn. Khark. nats. un-tu im. V.N. Karazina. Ser.: Filolohiia”, 2006, vyp. 55, no. 742, s. 68–81.