

КОНЦЕПЦІЯ «РИТМУ» ЛЕСЯ КУРБАСА В КОНТЕКСТІ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ НА ЕКРАНІ

М. О. Мірошниченко

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна
markiiian.mirosh@gmail.com

M. Miroshnychenko

I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and
Television, Ukraine, Kyiv
<https://orcid.org/0000-0001-6590-3241>

М. О. Мірошниченко. Концепція «ритму» Леся Курбаса в контексті режисерської інтерпретації літературного твору на екрані

Стаття звертається до питання ритму як важливого елементу режисерської інтерпретації літературного твору на екрані. На прикладі творчості Леся Курбаса аналізується, як ритм структурує драматургію, формує лінію напруження та впливає на сприйняття часу глядачем. Концепція українського режисера введена у світовий тогочасний контекст, проводяться паралелі з концепцією «тривалості» Анрі Бергсона та теорією «відносності» Альберта Ейнштейна. На прикладі аналізу фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» виявлено, яким чином ритмічна побудова впливає на екранізацію літературного твору, зокрема на її тематичне спрямування. Дослідження має на меті виявити, як режисерська інтерпретація через ритмічні структури допомагає створювати цілісне художнє втілення, здатне емоційно залучати глядача.

Ключові слова: *ритм, Леся Курбас, режисура, екранізація, театр, сприйняття часу, драматургія, кінематограф, Анрі Бергсон, загальна теорія відносності, Сергій Параджанов, Михайло Коцюбинський, Тіні забутих предків.*

M. Miroshnychenko. The Concept of “Rhythm” by Les Kurbas in the context of the director’s interpretation of a literary work on the screen

The purpose of the article. The article refers to the issue of rhythm as an important element of the director’s interpretation of a literary work on the screen. Through the example of the work of Les Kurbas, the author analyzes how rhythm structures drama, forms a line of tension, and influences the viewer’s perception of time.

Kurbas’ concept is inserted into the global context of his time, making parallels with Henri Bergson’s concept of “duration” and Albert Einstein’s theory of “relativity”.

The analysis of the film “Shadows of Forgotten Ancestors” by Serhii Paradzhanov reveals how rhythmic structure affects the film adaptation of a literary work, in particular, its thematic direction.

The study reveals how the director’s interpretation through rhythmic structures helps to create a holistic artistic embodiment that can emotionally engage the viewer.

The methodology. Diachronic and synchronic analysis, historical and cultural practices, comparative and contextual analysis, modeling.

The results can be used in educational programs and professional practices of directors, screenwriters, film critics, art historians and cultural experts. The article offers examples that will serve as a basis for developing practical recommendations to assist in the process of creating film adaptations.

The scientific novelty of the research. This is the first time that it has been proposed to study Les Kurbas’ concept of rhythm in the context of synchronous worldview concepts in order to create a director’s toolkit for cinema, in particular, for the film adaptation of a literary work.

Keywords: *rhythm, Les Kurbas, directing, film adaptation, theatre, perception of time, drama, cinema, Henri Bergson, general relativity, Serhii Paradzhanov, Mykhailo Kotsiubynskyi, Shadows of Forgotten Ancestors.*

Постановка проблеми. У сучасному кінематографі та театральному мистецтві питання ритму стає надзвичайно актуальним, оскільки він є фундаментальним елементом створення динамічного твору, здатного привертати увагу глядача та зберігати її протягом усього часу перегляду. Режисери використовують ритм для формування драматургічного напруження, гармонізації візуальних та звукових образів, а також для створення унікального темпорального

досвіду, який залучає глядача до розуміння художньої концепції твору.

Однак ритм у контексті режисерської інтерпретації літературних творів, особливо в екранізаціях, є недостатньо дослідженим. Практика свідчить, що його роль у створенні цілісного художнього образу, а також у досягненні емоційного впливу, потребує глибшого осмислення. Розгляд цього питання через призму творчості Леся Курбаса надає змогу відкрити нові аспекти взаємодії ритму, тексту та екранного втілення. Концепція «ритму» Леся Курбаса пропонує цінний матеріал для аналізу та дозволяє переосмислити режисерський підхід до літературного першоджерела та виявити нові аспекти взаємодії між текстом та екраном.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У цьому контексті режисерський та науковий доробок Леся Курбаса досліджували Неллі Корнієнко, Лесь Танюк, Ірина Волицька-Зубко, Олена Левченко, Микола Шкарабан та інші теоретики й практики театру. Зокрема, Лесь Танюк запропонував концепцію моделювання театру «Я — Всесвіт», Неллі Корнієнко аналізувала загальні принципи у фундаментальній праці «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» (Корнієнко, 1998) і проблему синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес. Микола Шкарабан зосередився на вивченні принципів акторської школи Леся Курбаса. Натомість різні аспекти режисури вивчали Вікторія Селіванова, яка розглядала семіотику театральності режисера, Ірина Волицька-Зубко — термін «лінії» майстра, а Олена Левченко — проблему ритму як інтерпретації в театральній теорії Леся Курбаса. Проте вважаю важливим розглядати теоретичні засади режисера в синхронічних та деяких діахронічних контекстах. Це праця Анрі Бергсона «Творча еволюція» (Бергсон, 2010), де науковець розглядає концепцію «тривання» (*durée*), а також дослідження сприйняття часу людиною на фізіологічному рівні Маркуса Шварца, Ізабель Вінклер і Петера Седльмаера, зокрема робота «Серцебиття не змушує нас турбуватися: вплив частоти серцевих скорочень і збудження на сприйняття часу» (Schwarz et al., 2013). А вплив набутого досвіду, пам'яті на сприйняття часу проаналізовано в працях Дж. Гіббона, Р. М. Чорча

та В. Х. Мека («Скалярна синхронізація в пам'яті») (Gibbon et al., 1984).

Мета статті — аналіз концепції ритму Леся Курбаса і створення на її основі інструментарію роботи режисера в процесі екранізації літературного твору.

Завдання:

- дослідити концепцію «ритму» Леся Курбаса в контексті режисерської інтерпретації літературного твору;
- проаналізувати вплив ритму на сприйняття часу глядачем;
- змодельувати режисерський інструментарій для екранізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перший звук, який ми чуємо та відчуваємо у своєму житті, це серцебиття матері, із цього ритму починається наше розуміння всесвіту. «По-перше, це музикальний ритм усього, що на сцені в рамках часу. Плавне, музикальне, ритмічне, те, що звалось “красиве”, а чому, хтозна. Всі так звані паузи на сцені є до певної міри тільки паузами поміж визначальними музикальний ритм ударами молотка: слів — дії. Повінь красивих слів віршованих, поміж значущими моментами — та ж пауза... всі удари значущого, дії слідували по собі в такій ритмічній послідовності, яка має викликати у глядача почуття аналогічного ритму і заставити серце глядача битися плавніше, чи жвавіше, чи більш нерівно...» (Курбас, 2022, с. 49–50).

Драматургічна побудова видовища нагадує кардіограму. Стукіт серця — це акцент, який розриває тишу, що пульсує всередині нас. Перші музичні інструменти були ударні, які давали лише два звуки — присутність та відсутність удару. З цього починається створення ритму видовища. Звукові удари здатні впливати на наше тіло. Чим довше пауза між ударами, тим сильніше очікування, чим швидше удари, тим більше ми хвилюємось. Цим базовим принципом користуються не лише в музиці. Живопис, скульптура, архітектура за допомогою ліній, кольору, тіней здатні створювати відчуття ритму. Інструменти, якими може створюватись ритм в екранному видовищі, є різноманітними, — від музики, пластики, голосу до кольору, композиції, монтажу тощо. Ми ж розглянемо ритм у контексті структури побудови видовища.

Режисерська інтерпретація полягає великою мірою в акцентуації. Ритм — це впорядковані акценти, з усього, що закладено в літературній першооснові, ми відбираємо те важливе, що матиме значення для глядача. На папері письменник має більше інструментів говорити про різні аспекти життя, не акцентуючи лише на чомусь одному. Проте фільм має неабияк чітке обмеження у вигляді хронометражу, тому має бути конкретний тематичний принцип, що структурує.

Побудова ритмічного рисунка в театрі та кіно подібна в багатьох аспектах. Зокрема, в обох мистецтвах діють схожі принципи драматургії, використовується світло, музика, звукові ефекти, реквізит, костюми, декорації, художні образи, гра акторів, яка хоча й відрізняється за способом існування в кадрі та на сцені, але збігається у функції, яку виконує актор, та визначальною схожою особливістю є наявність глядача, в уяві якого й виникає ритм. Далі слід виокремити художні засоби, які різнять театр і кіно та можуть впливати на ритмічну побудову видовища. Кіно, на відміну від театру, є зафіксованим у своїй формі, немовби картина, завершений фільм залишається однаковим протягом всього часу свого існування. Театральна вистава ж існує в моменті, актори щоразу можуть грати її по-різному, додавати нюанси поведінки або навпаки прибирати. Адже пропустивши ті чи інші акценти, актор впливає на ритм усієї вистави та навпаки — відкривши деталі, які не вдавалось раніше досягнути, він загострює, поглиблює та зрештою прискорює ритм. У кіно ракурс, об'єктив та спосіб зйомки здатні вплинути на відчуття ритму. У цьому випадку ми використовуємо засоби виражальності, притаманні художньому мистецтву. Світло, колір та композиція вже самі по собі можуть створювати динаміку в кадрі. Художнє рішення безпосередньо впливає на виразність акторської гри, ми маємо змогу підсилити напруження або навпаки послабити його. Унікальною ж особливістю кіно є рух камери. Фактично це погляд автора. Повільний рух здатен створювати напруження або розслаблення, динамічна зйомка може викликати почуття тривожності чи позитивної динаміки. Рух камери, як і слово, у визначенні Леся Курбаса

(наведене далі), може і прискорювати, і сповільнювати ритм; воно є художнім засобом у загальній картині фільму та не існує відірвано, а лише в контексті. Тому не можливо чітко окреслити, який спосіб зйомки як впливає на ритм, адже це не про швидкість, а про відчуття напруження, яке створюється різними методами та працює в синергії. Монтаж діє за схожим принципом, ритм утворюється зміною кадрів. Формуючи монтажну фразу, режисер веде оповідь у своєму фільмі. У цьому випадку відзняті кадри є словами, а монтаж — це спосіб викладу цих слів у речення.

Поняття темпоритму, яке широко використовується в театральній теорії, відрізняється від концепції, запропонованої Лесем Курбасом. Для нього був важливим ритм у контексті впливу на глядача. «... Темп — виконавець, або одне і друге — режисер. І так: ритміка: в ударах руху, значущого слова (дії), в паузі мовчання — поза, або незначущі слова — (красиві слова) як акомпанемент — пауза для правої руки граючого... Тут тільки починається мистецтво. А далі: проблема темпу, сили, малярська ритміка пози й руху. Це основні елементи режисури і драматургії...» (Курбас, 2022, с. 49–50).

За визначенням режисера, «удар» — це не лише слово як таке. Діяч зосереджує увагу на тому, що слово може виконувати різні функції: або створювати акцент (удар), або навпаки незначущими словами зумовлювати ритмічну паузу. Тому йдеться не просто про присутність та відсутність звуку або словесної дії, а про комбінування важливого й незначущого. Якщо в репліці актора все буде головним, то це може створити перенапруження для глядача, і навпаки — не роблячи акцентів, глядач не збагне, про що йдеться. Окрім того, Лесь Курбас зауважує, що не лише слово може бути акцентом. Дія та пауза можуть говорити самі за себе. Пауза може бути як і елементом створення напруження, так і надавати можливість розслабитись та усвідомити події, які щойно відбулись. Режисер, шукаючи принципи, за якими можна побудувати ритм у видовищі, звертає увагу й на інші види мистецтва, де ці принципи є більш структурованими. «... Моя теорія “лінії” в акторському мистецтві. Тим більше в режисурі. “Поза”, власне кажучи, — один продовжний звук — лінія така ж»

(Курбас, 2022, с. 52). У цьому прикладі Лесь Курбас порівнює позу актора, довгий звук та лінію. Усі три приклади говорять про певну тяглість. Лінія тягнеться від однієї точки до іншої, звук тягнеться від удару до удару, поза залишається статичною, допоки не зміниться іншою. Отже, зміна, з точки зору Лєся Курбаса, і є акцентом. Лінія дорівнює в цьому контексті статичності, відповідно, статика не може викликати почуття у глядача. Тоді як лінія, що веде до зміни, повороту, акценту, захоплює глядача.

Прийнято вважати, що один епізод містить одну подію. Саме на цьому принципі зазвичай базують фабулу сценарію, виписуючи структуру як порядок подій. Проте варто зауважити, що фабула не відображає всієї структури, акцентуючи лише на ключових поворотних точках, за принципом, один епізод — одна подія. Насправді ж структура фільму значно складніша за своєю суттю. Т. зв. «мікроподії» допомагають створювати напруження всередині сцени. На героя впливають обставини та персонажі, його поведінка має змінюватись відповідно до цього впливу, зміна поведінки веде до вчинків, які так само створюють нову «мікроподію», знову змінюючи поведінку. Глядачу має бути цікаво всередині сцени, а не лише у її фіналі.

Для утримання уваги глядача потрібні постійні зміни. Зміна ракурсу, зміна кадру, зміна локації, зміна поведінки, зміна обставин. Кожний перехід від одного стану до іншого є задоволенням бажання глядача в пізнанні нового, раніше невідомого. Феномен сприйняття сучасного глядача полягає в тому, що йому достатньо складно довго утримувати увагу на чомусь одному, популярні короткі відеоформати привчили наш мозок до кліпового мислення. Проте це не означає, що для того, щоб глядачу було цікаво, необхідно постійно змінювати картинку. Кліповий монтаж або динамічна зйомка надають зовнішнє відчуття напруження, а не внутрішнє. Принцип швидкої зміни працюватиме лише в короткій формі, до однієї хвилини максимум. Далі починають діяти зовсім інші принципи. Фактично ритм має створити інтригу. Режисер спрямовує глядача від однієї точки пізнання до іншої, вирішуючи, скільки часу він мусить очікувати на зміну.

Чим складніша структура сцени, тим вона цікавіша. Однак при цьому глядач не має помічати цієї структури. Для нього має виникнути відчуття тяглість, безперервності видовища, яке він спостерігає. «Відчуття тяглість і неперервності потоку виявляється у співвідношенні між метром та ритмом: „...сприймання поміж метром і ритмом, поміж моментом постійним і тим, що міняється, — воно є в усьому. Це є закон космічний”» (Левченко, 2020, с. 35).

Цілісність може досягатись різними режисерськими інструментами, зокрема й ритмічними. Лесь Курбас у своїх міркуваннях часто звертається до природи та космосу, міркуючи про те, що мистецькі закони є відображенням законів природи. Тяглість — це спроба відтворення життя не в контексті натуралізму відображуваних подій, а в гармонії розвитку, який, у свою чергу, базується на змінах. Одним із завдань режисера є побудова видовища таким чином, щоб у глядача виникало відчуття, що він спостерігає за життям, яке саме по собі природним чином відбувається в нього на очах: «Коли глядач спинить увагу на частині спектаклю... обдивитися те, що відбувається на сцені, забути про цілість напруження дії, тоді темп буде повільний. Коли, навпаки, — нагромадженням форми покажете, що поїзд наближається до кінця дороги, то актор може рухатися зовсім повільно, а сценічний темп буде скажений» (Курбас, 1988, с. 164). Мистецтво в цьому контексті не має наслідувати життя, а створювати його ілюзію. Режисер застосовує терміни «метр» та «ритм». Метр — це постійність, ритм — це зміна. Якщо перевести це в практичну площину, то метр — це відстань між точками, ритм — це і є сама точка.

Варто зауважити, що в Лєся Курбаса теорії «ритму» та «плину часу» не виникли на порожньому місці. Питання «часу» і його сприйняття активізувались у науці та філософії ХХ століття. Зокрема, потужним поштовхом до розуміння часу стали «загальна теорія відносності» Ейнштейна та «теорія тривання» Бергсона (наприклад, на філософські праці останнього Лєся Курбас час від часу посилається у записках). У своїй теорії Ейнштейн висновує, що часу як абсолютного виміру не існує, є лише швидкість

та простір. Теорія «ритму» Леся Курбаса безпосередньо корелюється з теорією «відносності» Ейнштейна. Адже, переглядаючи видовище, ми також не сприймаємо час лінійно, у якісь моменти час сповільнюється, в інші навпаки — прискорюється. Режисер та актори апелюють до швидкості, а не до умовно об'єктивного часу. Тож йдеться скоріше про створення ілюзії часоплину. Можемо зробити припущення, що Лесь Курбас мав можливість ознайомитися, зокрема, із цією статтею Ейнштейна, адже якраз у цей період він перебував на навчанні у Відні. «До Відня він приїхав у кінці вересня 1907 року... він пробув лише один рік, але цей рік дав йому надзвичайно багато для ознайомлення з передовою європейською... культурою... чи не найбільший вплив на молодого Курбаса залишив філософ Анрі Бергсон...» (Зінкевич, 1989, с. 16).

Теорія Бергсона є важливою для розуміння ідей Леся Курбаса, адже саме вона переводить фокус уваги на сприйняття часу людиною, не інтелектуальне, а інтуїтивне, яке відчувається відповідно до наших дій. Основою його теорії є запропоноване ним поняття «тривалості». «Тривалість — це внутрішньо переживаний час, нероздільний і безперервний. Вона є потоком свідомості, який не можна розкласти на окремі частини чи моменти... “Час свідомості не є однорідним. Це чиста плинність, яка не може бути зведена до ряду взаємопов'язаних точок”. Коли ми занурені в роздуми чи переживаємо емоції, ми відчуваємо час як цілісну течію, а не як серію моментів» (Watts Cunningham, 1914, p. 525–539).

Глядач не сприймає фільм як набір подій та епізодів, він бачить його цілісно й враження від перегляду не сепарує на окремі складові. Тож коли ми вибудовуємо ритм видовища, то ми працюємо не з окремими елементами, а з ритмом цілого фільму, вистави. Заміна одного ритмічного рисунка всередині фільму матиме вплив на сприйняття фільму загалом. Адже для того, щоб зрозуміти відчуття «тривалості» у фільмі, потрібно його переглянути від початку до кінця.

«Бергсон використовує поняття “життєвого імпульсу” (*élan vital*), щоб описати творчу силу, яка рухає життям. Цей імпульс є проявом тривалості у світі природи. Живі організми розвиваються не заздалегідь визначеним планом,

а через взаємодію з навколишнім середовищем, у постійному потоці часу» (Watts Cunningham, 1914, p. 525–539). Коли ми говоримо про рух між точками у структурній побудові фільму, він визначається саме прагненнями та діями героїв — «життєвими імпульсами». Тобто чим менш дієвий епізод, тим його тривалість здаватиметься довшою і, відповідно, насичений драматургічними діями епізод буде сприйматись динамічним. Ідеться не про умовно «об'єктивний час», що вимірюється в секундах, а про напруження, яке створюється діями. Створення ілюзії життя через взаємодію життєвих імпульсів — ось що надає відчуття тривалості видовища: «Темп визначає швидкість руху сценічного часу, а сценічний час — це час, який глядач сприймає суб'єктивно... щоб у п'єсах відбулися процеси зміни вражень, щоб глядача вкинути з гарячого в холодне. Зробити частішими рефлексии, а не те, що на сцені діється. Себто прискорити не на сцені, а в залі, — ось завдання режисера» (Курбас, 1988, с. 164).

Далі перейдемо до сприйняття часу та ритму людиною. Зробимо припущення, що серце може давати людині відчуття часу. «...в основі кожного процесу оцінки часу є кардіостимулятор, який виробляє імпульси з певною частотою. Ці імпульси накопичуються й згодом зберігаються в робочій пам'яті. Кількість накопичених імпульсів... порівнюється з кількістю імпульсів еталонної тривалості... Цей процес порівняння, зрештою, дає судження про тривалість» (Gibbon et al., 1984, p. 52–77). Серце не фіксує кількість часу, що минула, воно не надає абсолютного виміру, а впливає на те, як ми сприймаємо час, задає ритм нашого існування. «Згідно з популярними моделями сприйняття часу людиною, варіації перспективного часу спричинені двома факторами: частотою пульсу внутрішнього кардіостимулятора та обсягом уваги, спрямованої на плин часу» (Schwarz et al., 2012, p. 182). Отже, не лише серцебиття саме по собі впливає на сприйняття часу, а й увага, яку людина концентрує на часоплині. Для режисера важливим є створення аудіовізуального твору таким чином, щоб глядач не концентрував увагу на тому, скільки часу минуло.

Однією з причин появи видовищного мистецтва є потреба людини в навчанні заради виживання. Є також й інші дослідження, що свідчать на користь цієї тези, зокрема щодо функції дзеркальних нейронів: «Дзеркальні нейрони — це клас нейронів, які модулюють свою активність як тоді, коли людина виконує певний руховий акт, так і тоді, коли вона спостерігає такий самий або подібний акт, що виконується іншою людиною» (Pellegrino et al., 1992, p. 176–180). Дзеркальні нейрони ніби готують нас до того, що дії, побачені на екрані, можуть скоро відбутись з нами, тому ми маємо бути готовими їх повторити. Відповідно, у цей момент ми вже частково проживаємо події, які спостерігаємо. Саме збудження нейронів у мозку надає людині відчуття фізичного збудження та створює ілюзію, що події пролітають непомітно. Таким чином ми досягаємо ефекту безперервної тривалості життя на екрані.

Далі проаналізуємо на прикладі фільму Сергія Параджанова, однойменної екранізації оповідання Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» (Коцюбинський, 2024), яким чином працює ритм у процесі екранізації. Для початку здійснимо драматургічну деконструкцію оригінального твору та екранізації, здійснимо порівняння.

Почнемо з оригінального твору. В експозиції автор представляє головного героя — Івана, акцентуючи на тому, що мама його не любила та вважала дитиною нечистої сили. Перша подія — це епізод, у якому Іван, випасаючи в лісі корів, зустрічає Щезника, хлопчик лякається лісового духа та тікає. Далі автор розповідає про те, що в родині Палійчуків трембіта двічі співала за погиблими братами Івана, першого брата привалило в лісі дерево, а другого вбив під час сутички ворожий рід Гутенюків. Наступний епізод — похід до церкви. Після служби батько Івана напідпитку вертається до дому. Рід Гутенюків та Палійчуків зустрічаються на вузькій дорозі, і зчиняється бійка, у ході якої батько Івана вбиває одного з Гутенюків. Гутенюк старший, бажаючи помститись, убиває Палійчука старшого. Розлючений Іван кидається в натовп, але його відштовхують. Тоді він помічає доньку Гутенюка та б'є її. Дівчинка тікає, Іван наздоганяє і валить

на землю. Поступово лють Івана зникає, він знайомиться з Марічкою, вони закохуються, діти ворогів сидять мирно на березі річки. Фіналом цієї частини оповідання стає звук трембіти, що грає на смерть батька.

Тепер порівняємо з викладом подій у фільмі. У першому епізоді малий Іван приходиться до брата Олекси, коли той рубає дерева, хлопчик хоче нагодувати брата. У цей момент дерево починає падати, Олекса кидається до Івана та рятує його, але сам гине. Звучить трембіта, батько ставить хрест на могилі Олекси, мати читає молитву. Звучать дзвони, Іван іде на звук та потрапляє на ярмарок, божевільний чоловік, що загубив свою вівцю, лякає хлопця, мати гукає сина до церкви. Там хлопчик знаходить батька, питає, чи то Щезник зображений на іконі, батько каже, що нечиста сила є лише серед людей, вказуючи на старшого Гутенюка, сміється з нього. Починається конфлікт між Гутенюком та Палійчуком. На вулиці Гутенюк убиває батька Івана, зчиняється галас. Іван іде крізь натовп, бачить дівчинку, б'є її, вона тікає. Діти біжать до річки, хлопчик викидає стрічки дівчинки в річку, вони сваряться, і дівчинка плаче. Наступний епізод — похорон батька Івана, під час процесії хлопчик помічає в кущах Марічку, вони знайомляться, звучить трембіта, Іван тікає назад до старших, мати проклинає рід Гутенюків.

Для початку зауважимо зміну акцентів в екранізації: тут відсутня лінія нечистої сили, Іван не зустрічає міфічних персонажів. Автор фільму лише дає відсилання до зустрічі з Щезником, коли хлопчик бачить його на іконі. В оригінальному творі зв'язок Івана та лісу з його створіннями є вагомим акцентом, адже навіть мати сумнівалась, чи дійсно вона народила свого сина, чи він дитя бісів, тоді як у фільмі зміщений акцент у сторону християнства. Фільм відкривається з епізоду, який в оповіді відбувався за кадром, з того, як Олекса рятує Івана від дерева, що падає. Далі відбувається похорон брата, що правда, ця сцена зображена доволі схематично. Адже Іван дуже швидко відволікається на звуки ярмарку, не відчувачи жодних докорів сумління в смерті брата. Епізод ярмарку — яскравий та насичений, з кульмінацією під час зустрічі Івана та божевільного. Однак він експонує світ фільму,

а не конфлікт. З одного боку, режисер акцентує на тому, що похорон брата був, але не робить цю подію вагомою для глядача, адже ми не знаємо ні стосунків Олекси та Івана, ні ставлення Івана до цієї події. Відповідно, ця смерть є радше експозиційною, а не такою, що закладає майбутній конфлікт. Тут формується відчуття, що сама природа помстилась Олексі за те, що той рубав дерева. Можна було б замість смерті Олекси показати смерть Василя, брата, який загинув від рук Гутенюків, що підсилило б мотивацію батька Івана ввійти в конфлікт з Гутенюком. Крім того, у оповіді батько був нападпитку, що стало тригером бажання помститись за смерть сина. В оповіді тема помсти є провідною, у фільмі акцентації на тому, що Іван та Марічка — діти двох ворожих сімей, немає. Сцена конфлікту Гутенюків та Палійчуків, з одного боку, є емоційною та насиченою, смерть батька закінчується поетичним кадром коней, які, мов би душа, вилітають з тіла батька. А проте ми знову не бачимо реакції Івана на смерть рідної людини. В оповіданні хлопчика переповнює лють, він намагається сам увірватись у бійку, зі злості б'є Марічку й довше доходить до того, щоб примиритись із нею. Зустріч Івана та Марічки у фільмі розділена на два епізоди, і це надає більшу тяглість їхніх стосунків, а проте складається враження, що його дуже легко відволікти, що рідня для нього нічого не значить.

Отже, у фільмі формується такий ритмічний рисунок:

1. Смерть брата. Напружений початок, створення інтриги.
2. Похорон брата. Розслаблення, перемикання уваги.
3. Ярмарок. Напруження, що збільшується завдяки божевільному.
4. Церква. Розслаблення, з напруженням, що поступово збільшується.
5. Сутичка біля церкви. Пік напруження під час вбивства батька.
6. Іван та Марічка біля річки. Розслаблення, відсутність напруження.
7. Похорон батька. Пряма лінія, через відсутність ставлення героя.
8. Знайомство дітей. Розслаблення, інтрига на майбутнє.

За цим ритмічним рисунком можемо простежити, які саме акценти були важливі для режисера, та, відповідно, визначити тематичне спрямування фільму. Звісно ж, смерть батька, як і в оповіданні, так і у фільмі, стає кульмінацією першої частини. Коцюбинський та Параджанов знаходять поетичні засоби для вираження цієї події, в оповіданні — через трембіту, у фільмі — через коней. Проте у фільмі значення події губиться у зв'язку з відсутністю реакції хлопчика. Тож можемо виснувати, що важливе тут інше. Другим епізодом, за рівнем напруження, є епізод ярмарку.

«Свідомо, С. Параджанов активно використовує візуальні засоби виразності, обираючи насамперед ті, що “руйнують”, йдуть усупереч з наявною естетикою тогочасного кінематографа. Ця протидія формує загальну драматургію фільмів майстра, які в уяві глядача набувають форми “екранної картини”» (Tarasov et al., 2021, p. 87). Для Сергія Параджанова світ, у якому перебувають герої, є важливішим за самих героїв Івана та Марічку. Ритм серця режисера прискорюється, коли він бачить фактури середовища, вони збуджують його уяву, тому і фільм він робить саме про це, про красу гуцулів, їхню природу, їхню культуру. Тоді як Коцюбинський поєднує культуру, міфи, природу та класичну драматургічну структуру про двох закоханих, які не можуть бути разом. У висновку бачимо, як від того, на чому саме буде акцентувати режисер, і залежатимуть ритмічний рисунок та зрештою тематичне спрямування всього твору.

У процесі екранізації літературного твору ми звертаємось до вже раніше ритмізованого життя автором літературного твору. Проте ритмічна структура літератури відрізняється від кінематографічної. Читач може відкласти книгу й повернутись до неї згодом, що не порушить ритм його сприйняття. Натомість режисер фільму працює в дуже конкретних хронометрованих межах. У процесі екранізації режисер спостерігає не за життям, а за автором літературного твору, поведінка якого проявляється через його героїв на сторінках книги. За курбасівською термінологією, «режисер осягає уявою всю тривалість життя» літературного твору, яка є проявником теми автора. Літературний твір нагадує

потік життя, з якого необхідно вихопити головне, те, що стане виразником його суті. Коли режисер заглиблюється у твір, то він пропускає його через власний уявний ритм, співвідносить його зі своїми уявленнями про світ. Його персонажі стають виразниками його самого, а не автора твору: «Говорячи про ритм як про спосіб концептування, Лесь Курбас робить його основним джерелом художньої інтерпретації. Одне й те саме явище може бути сприйнятим по-різному, а отже, — інтерпретованим залежно від ритму сприйняття» (Левченко, 2020, с. 36).

Інтерпретація режисером літературного чи драматичного твору, або ж екранізація, стає процесом визначення свого ставлення до того, що закладено в першоджерелі. Режисер досліджує життя, його сутність, намагається завдяки літературі знайти відповіді на запитання, які турбують особисто його. Таким чином він проявляє свій біль, те, що викликає у нього хвилювання. Останні спричиняють частіше серцебиття, ритм, який відчуває режисер, уявляючи тему, і стає чинником формування структури твору. Головним завданням стає передання глядачу свого відчуття. Синхронізація серця режисера та глядача: «У мистецтві є така прикмета (в процесі його створення) — пізнання речі в новому, якомусь невідомому для сучасників, ритмові, захоплення ним, створення речі такою, якою мистецтво бачить її в своїй уяві» (Курбас, 1988, с. 157).

Висновки. У концепції «ритму» Леся Курбаса ритм постає основою режисерської інтерпретації. Він розглядається як головний інструмент

структурування мистецького твору, що складається з акцентів і пауз. Ця структура визначає напруження, яке тримає увагу глядача протягом усього твору. Режисер наголошував, що відсутність ритмічних змін призводить до статичності й зниження інтересу до видовища. Ритмізована структура будується на принципі постійного «діалогу» між напруженням і розрядкою, що забезпечує розвиток сюжету, теми та конфлікту.

Завдяки ритму режисер формує динаміку видовища, створюючи емоційний зв'язок між твором і глядачем. Лесь Курбас розумів ритм як спосіб синхронізації відчуттів режисера та аудиторії, що робить концепцію «ритму» універсальним засобом впливу на сприйняття глядача.

Інтеграція концепцій часу у творчості Леся Курбаса відображає його натхнення теоріями Ейнштейна та Бергсона. Час у його творах — це не просто хронологічна послідовність подій, а емоційна тривалість, яка передається через ритм. Він розглядав час як багатогранне явище, що поєднує минуле, теперішнє та майбутнє в єдиному потоці емоційного досвіду.

Важливою складовою роботи митця є його прагнення до емпатії як інструменту зв'язку між твором й аудиторією. Цей емоційний зв'язок між героєм і глядачем дозволяє глибше відчути тему твору. Ритм — це не лише одиниця драматургії, що утворює структуру, а й співзвучність теми режисера, теми автора літературного твору та зрештою теми самого глядача. Це спосіб керування відчуттям часу, що створює ілюзію життя. Відповідно, завданням режисера є створення, завдяки власній уяві, ритму, що стає основою інтерпретації літературного твору.

Список посилань

- Бергсон, А. (2010). *Творча еволюція*. Видавництво Жупанського.
- Волицька-Зубко, І. (2011). Курбасівське поняття «лінії»: теоретичний аспект. *Курбасівські читання*, 6, 28–41.
- Зінкевич О. (1989). *Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінках сучасників, — документи*. Смолоскип.
- Корнієнко, Н. (1998). *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Факт.
- Корнієнко, Н. (2007). До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес. *Курбасівські читання*, 2, 37–47.
- Коцюбинський, М. (2024). *Тіні забутих предків*. Фоліо.
- Курбас, Л. (1988). *Березіль. Из творчої спадщини*. Дніпро.
- Курбас, Л. (2022). *Філософія театру*. Основи.
- Левченко, О. (2020). Ритм як інтерпретація у театральній теорії Леся Курбаса: виміри неklasичної філософії. *Курбасівські читання*, 10, 32–44.

- Селіванова, В. (2003). Семіотика театральності в теоретичних роботах Леся Курбаса (спроба постановки проблеми). *Аркадія*, 1, 41–43.
- Cunningham, G. W. (1914). Bergson's Conception of Duration. *The Philosophical Review*, 23(5), 525–539. <https://doi.org/10.2307/2178586>
- Einstein, A. (1905) Zur Elektrodynamik bewegter Körper (On the Electrodynamics of Moving Bodies). *Annalen der Physik*, 17, 891–921. <https://doi.org/10.1002/andp.19053221004>
- Gibbon, J., Church, R. M., & Meck, W. H. (1984). Scalar timing in memory. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 423, 52–77. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1984.tb23417.x>
- Pellegrino, di, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V., & Rizzolatti, G. (1992). Understanding motor events, a neurophysiological study. *Experimental Brain Research*, 91, 176–180. <https://doi.org/10.1007/BF00230027>
- Schwarz, M. A., Winkler, I., & Sedlmeier, P. (2013). The heartbeat does not make us tick: The impacts of heart rate and arousal on time perception. *Atten Percept Psychophys*, 75, 182–193. <https://doi.org/10.3758/s13414-012-0387-8>
- Tarasov, V., Markhaichuk, N., & Koneva, M. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. *Culture of Ukraine*, (74), 81–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.13>

References

- Bergson, A. (2010). *Creative evolution*. Zhupansky Publishing House. [In Ukrainian].
- Volytska-Zubko, I. (2011). Kurbas' concept of "line": theoretical aspect. *Kurbasivski chytannia*, 6, 28–41. [In Ukrainian].
- Zinkevych, O. (1989). *Les Kurbas. Documents in theatrical activity, in the estimates of contemporaries*. Smoloskyp. [In Ukrainian].
- Korniienko, N. (1998). *Les Kurbas: rehearsal of the future*. Fact. [In Ukrainian].
- Korniienko, N. (2007). To the problem of synergy in the theater of Les Kurbas: energy as a wave process. *Kurbasivski chytannia*, 2, 37–47. [In Ukrainian].
- Kotsiubynskyi, M. (2024). *Shadows of forgotten ancestors*. Folio. [In Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). *Berezil. From the creative heritage*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Kurbas, L. (2022). *Philosophy of theater: Osnovy*. [In Ukrainian].
- Levchenko, O. (2020). Rhythm as interpretation in the theatrical theory of Les Kurbas. Kurbas's theater theory: dimensions of non-classical philosophy. *Kurbasivski chytannia*, 10, 32–44. [In Ukrainian].
- Selivanova, V. (2003). Semiotics of theatricality in the theoretical works of Les Kurbas (an attempt to formulate the problem). *Arkadiia*, 1, 41–43. [In Ukrainian].
- Cunningham, G. W. (1914). Bergson's Conception of Duration. *The Philosophical Review*, 23(5), 525–539. <https://doi.org/10.2307/2178586>. [In English].
- Einstein, A. (1905) Zur Elektrodynamik bewegter Körper (On the Electrodynamics of Moving Bodies). *Annalen der Physik*, 17, 891–921. <https://doi.org/10.1002/andp.19053221004>. [In German].
- Gibbon, J., Church, R. M., & Meck, W. H. (1984). Scalar timing in memory. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 423, 52–77. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1984.tb23417.x>. [In English].
- Pellegrino, di, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V., & Rizzolatti, G. (1992). Understanding motor events, a neurophysiological study. *Experimental Brain Research*, 91, 176–180. <https://doi.org/10.1007/BF00230027>. [In English].
- Schwarz, M. A., Winkler, I., & Sedlmeier, P. (2013). The heartbeat does not make us tick: The impacts of heart rate and arousal on time perception. *Atten Percept Psychophys*, 75, 182–193. <https://doi.org/10.3758/s13414-012-0387-8>. [In English].
- Tarasov, V., Markhaichuk, N., & Koneva, M. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Serhii Paradzhanov. *Culture of Ukraine*, (74), 81–89. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.13>. [In English].

Надійшла до редколегії 24.01.2025

М. О. Мірошниченко

аспірант, викладач, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

M. Miroshnychenko

postgraduate student, lecturer, I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Ukraine, Kyiv