

5. Майдаченко П. Примітки та коментарі / П. Майдаченко // Хвильовий М. Сині етюди. – К.: Радянський письменник, 1989. – С.405 – 421.

6. Пильняк Б. Повесть непогашенной луны: Повести / Б. Пильняк. – Спб.: Азбука-классика, 2006. – 288 с.

УДК 821.161.2-2.09Франко+7.094

**Ланко О.А.**  
(Луганськ, Україна)

### **ДРАМА ІВАНА ФРАНКА „УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ” У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ**

*У статті подається компаративний аналіз драми І. Франка „Украдене щастя” та її екранізації, створеної режисером Ю. Ткаченком. Авторка робить спробу виявити й описати окремі аспекти трансформації художнього змісту літературного твору, яка характеризує його втілення у форматі кіномистецтва.*

**Ключові слова:** екранізація, інтерпретація, інтерсеmiotичне перекодування.

*В статтє подаєтєся компаративний анализ драмы И. Франко „Украденное счастье” и ее экранизации, созданной режиссером Ю. Ткаченко. Автор предпринимает попытку выявить и описать отдельные аспекты трансформации художественного содержания литературного произведения, которая характеризует его воплощение в формате киноискусства.*

**Ключевые слова:** экранизация, интерпретация, интерсеmiotическое перекодирование.

*In the article comparative analysis of I. Franko’s drama „The Stolen Happiness” and motion picture by U. Tkachenko, created on basis of this play, is made. The author makes an attempt to describe some aspects of the literary work content transformation, which takes place in the process of embodiment in the format of film art.*

**Keywords:** screen version, interpretation, intersemiotic re-coding.

З розвитком кіно, телебачення, комп’ютерних технологій слово друковане перестало бути єдиною домінантою інформаційного простору, поступившись аудіовізуальним „текстам”, які синтезують вербальні і невербальні елементи. „Світ з логоцентричного потужними темпами перетворився на екраноцентричний” [1: 6], що внесло суттєві зміни у сферу художньої культури. Відтак постає необхідність з’ясувати специфіку функціонування різних видів мистецтва в умовах „екраноцентричного” культурного простору, зокрема особливості взаємодії літератури та кіно у такій формі, як екранізація літературного твору. Вивчення окресленої проблеми сприятиме глибшому розумінню механізмів

© Ланко О.А., 2011

міжмистецького перекладу, у нашому випадку – переведення літературного тексту у формат аудіовізуального повідомлення.

Екранізація – „художня інтерпретація літературного твору, що полягає у перекладі його на екранну мову шляхом створення різноманітних зображально-звукових образів (слово, музика, шуми у різному поєднанні з відеорядом)” [2: 8], – завжди передбачає певну (іноді суттєву) трансформацію художнього змісту першоджерела, адже втілює інтенції сценариста й режисера, сформовані в процесі суб’єктивної рецепції літературного твору. Ступінь такої трансформації зростає у випадку, коли між його появою та створенням його кіноверсії наявна значна часова дистанція. Відтак кінематографічне прочитання класики „постає специфічною інтерпретацією твору минулої епохи з точки зору сучасності, навмисно чи мимоволі реалізуючи нові естетичні критерії, ідеологеми, сучасні погляди на людину й суспільство тощо” [3: 3].

Притаманна реципієнту-інтерпретатору суб’єктивність творчого бачення, на якому неминує позначається духовна атмосфера сучасної доби, поєднується із суто об’єктивними вимогами адаптації літературного матеріалу до специфіки художньої мови ігрового кіно. Екранне втілення твору письменства як „переклад словесного тексту в аудіовізуальний”, за словами А. Ткаченка, „неминує тягне за собою інтерсеміотичне залучення кодів з інших знакових систем” [4: 30], тобто використання кіномови, зображально-виражальні засоби якої – побудова кадру та його предметне наповнення, монтаж, акторська гра, музичний супровід тощо – суттєво відрізняються від художніх засобів мистецтва слова. Неможливість тотожно передати художній зміст літературного першоджерела за допомогою мови іншого виду мистецтва спричинює його смислове переакцентування, внесення нових художніх значень у його екранну версію.

Порівняльний аналіз літературного твору та його екранізації, який уможливило виявлення нових смислів, що виникають в процесі інтерсеміотичного перекодування, має характер інтердисциплінарного дослідження. Можливо, саме це зумовлює нерозробленість окресленої проблеми, якій присвячено лише поодинокі розвідки (зокрема праці О. Дубініної, О. Левицької, Н. Овчаренко). Отже, наукове осмислення екранізації – як одного з видів міжмистецького перекладу – не лише в кінознавчій, але й в літературознавчій перспективі тільки розпочинається. Питання про специфіку екранного втілення творів української літератури порушується у кінознавчих розвідках у зв’язку з вивченням „поетичного кіно”, зокрема фільму С. Параджанова „Тіні забутих предків” (О. Брюховецька). Разом із тим поза увагою науковців залишаються досить успішні екранні втілення української класики, у тому числі одного з вершинних досягнень вітчизняної драматургії – п’єси І. Франка „Украдене щастя”. Кінематографісти тричі звертались до цього твору. Кінострічка І. Шмарука і Г. Юри (1952), майже дослівно відтворюючи літературне першоджерело, зберігає специфіку театральної вистави, про що свідчить і техніка акторської гри, і характер декорацій. Нову кіноверсію драми І. Франка створив Ю. Ткаченко 1984 року, знявши у головних ролях Н.Савиченко (Анна), Б. Ступку, який з 1976 року грав Миколу Задорожного в постановці С. Данченка, та Г. Гладія (Михайло Гурман). „Серіальна” адаптація твору, здійснена А. Дончиком 2004 року, переносить події в 90-ті рр. XX ст., що перетворює цю інтерпретацію п’єси на „фільм за мотивами”, у якому присутність літературної основи виявляється лише на рівні самої схеми розвитку подій. Кінострічка Ю. Ткаченка, на нашу думку, є тим варіантом екранного втілення,

коли у фільмі „з’являються компромісні зміни, проте атмосфера першоджерела та ви-  
нятковий стиль літературного автора збережено” [5: 16]. Л. Брюховецька, розглядаючи  
цю екранізацію, визначає основні смислові акценти, що постають у кіноінтерпретації  
п’єси, окреслює характер трансформації образів центральних персонажів, зіставляє сце-  
нічну й кінематографічну версії образу Миколи Задорожного у виконанні Б. Ступки [6:  
58–69]. Разом із тим обраний авторкою жанр літературно-критичного нарису не перед-  
бачає ґрунтовного порівняльного аналізу художнього фільму та його літературного пер-  
шоджерела. Отже, мета нашої роботи полягає у спробі дослідити екранізацію драми І.  
Франка, здійснену режисером Ю. Ткаченком, та в процесі зіставлення п’єси і кінострічки  
виявити нові смислові нюанси, зумовлені втіленням літературного твору у форматі кіно-  
мистецтва.

Досліджуючи специфіку художньої мови кіно, Ю. Лотман характеризує його сутність  
як „синтез двох оповідних тенденцій – зображальної („рухомий живопис”) та словесної”  
[7: 50]. Відтак у екранізації нові смислові нюанси оприявнюються на двох рівнях кінона-  
ративу: по-перше, на рівні словесної оповіді – через відбір і трансформацію фрагментів  
тексту першоджерела, які мають озвучити персонажі, через розподіл тексту наратора між  
дійовими особами, а іноді й „закадровим” голосом (його функцію можуть виконувати ти-  
три), і, по-друге, на рівні власне кіномови – через візуалізацію та невербальні елементи  
„озвучення” (специфіку інтонування висловлювань, шумові ефекти, музичний супровід  
тощо) словесних образів літературного твору.

Специфіка словесної оповіді у кінострічці Ю. Ткаченка полягає в її дворівневій  
структурі: текст п’єси доповнюється текстом „Пісні про шандаря”, що, як зазначає сам  
письменник, послужила темою для „Украденого щастя” [8: 419] (щоправда, автори ека-  
нізації використовують не фольклорний твір в його автентичному вигляді, а, швидше,  
стилізацію, сюжетно наближену до перебігу подій у п’єсі). Її фрагменти, виконувані  
трьома музикантами, як своєрідний пролог, розпочинають обидві серії фільму; її останні  
рядки стають фінальним акордом усієї дії. Виступаючи обрамленням, пісня розгортає  
паралельно до основної дії другу оповідь, що є лаконічною версією сюжету твору. Хоча і  
в цьому варіанті текст пісні зберігає хронікальну „об’єктивність”, суб’єктивний момент  
моральної оцінки привноситься завдяки невербальним прийомам зображення. Елементи  
візуальної оповіді, які передають манеру виконання (жести, міміка), а також особливості  
інтонування свідчать про те, що музики сприймають події пісні (а в перспективі – і по-  
дії подальшої оповіді) не як трагічну історію, учасники якої заслуговують на співчуття,  
а лише як предмет для пліток і поговору, що дають можливість із жорстокою цікавістю  
заглибитися в подробиці чужої драми. Подібне обрамлення, на наш погляд, оприявнює  
ракурс бачення, властивий оточенню центральних персонажів, їх сусідам і односельцям,  
однак воно не переводить драму, що розгортається на екрані, „у реґістр трагікомедії”  
(як це стверджує Л. Брюховецька [6: 58]), адже виразно дисонує з авторським ракурсом  
її презентації. Пісня, виконувана музикантами, „немов коментує зображувані події” [6: 58],  
сегментує художній час, а на початку другої серії позначає часовий еліпсис. Відтак ху-  
дожня функція образу музик певною мірою уподібнюється до функції хору в античному  
театрі, з тією відмінністю, що їх погляд на події поєднується з авторським баченням за  
принципом контрапункту. Цей прийом вносить у кінонаратив певне „багатоголосся”, зі-  
ставляючи різні критерії моральної оцінки персонажів.

Екранізація драми І. Франка починається зображенням процесії, очевидно, пов'язаної з післявесільними обрядами. Її учасники: чоловік і жінка, які, зображуючи подружжя, йдуть у ярмі, що сприймається як символ спільної долі, нерозривності шлюбу; „шандар”, який займає місце чоловіка, одягаючи на себе ярмо; „смерть” із косою, від помаху якої падає „шандар”, – розігрують пантоміму, що з деталі етнографічного колориту перетворюється на ще один пролог до основної історії, репрезентований на рівні візуального нарративу.

Більшу частину тексту п'єси перенесено у фільм лише з незначними скороченнями і змінами. Найсуттєвішим втручанням у текст твору є майже повне вилучення третьої дії, що розгортається біля корчми. Ці сцени в екранізації редуковані до короткої розмови жінок, які пліткують про Анну. Окрім того, перенесено в інші епізоди кінострічки репліки, необхідні для збереження логічної цілісності сюжету, а розв'язку третьої дії (появу Миколи під час танцю Анни й Михайла) замінено епізодом, суголосним із „Пісню про шандара”: Микола пересвідчується в подружній зраді так само, як і її герой („Ой пішов же Михайлайко попід віконниці...” [8: 419]). Вилучення значного фрагменту авторського тексту, з одного боку, посилює драматичне напруження, ущільнює подієвий ряд, оскільки дозволяє майже не виводити дію поза межі хати Задорожних, весь час тримати в кадрі центральних персонажів і тим самим іще більше сконцентрувати перебіг подій навколо їх „любовного трикутника”. З іншого боку, таке художнє рішення зумовлює переакцентування драматичного конфлікту. За словами Л. Брюховецької, „автори фільму не надають особливого значення тому, що Михайло Гурман – жандарм... Драма замикається на психології головних персонажів. Соціальні мотиви майже обминаються” [6: 64]. Цьому сприяє не тільки „перевдягання” Михайла в цивільний одяг, але й вилучення тих епізодів, де продемонстровано переваги його соціального статусу: в одній із сцен біля корчми сільська молодь, навіть за усєї зневаги до порушників моральних норм, змушена танцювати поряд із „царським слугою” та його коханкою.

Третя дія п'єси значуща для розкриття внутрішнього конфлікту Анни: з'являючись разом із Михайлом на людях, вона долає залежність від думки односельців і, кидаючи виклик оточенню, повністю віддається своєму почуттю. Через вилучення цього епізоду, а також Анниних монологів на самоті, у тому числі й тих слів, які виражають її неоднозначне ставлення до Михайла, а відтак не додають привабливості цьому персонажеві („Чи дуже любила сього Михайла? ...Здається, що таки дуже. А може, більше боялася його, ніж любила” [8: 27]; „І боюсь його, і жити без нього не можу” [8: 46]), в екранізації її внутрішній конфлікт залишається здебільшого поза кадром. Психологічні перетворення героїні мають дещо інший вектор, ніж у її літературного прототипу.

Подана у діалогах дійових осіб інформація, яка дозволяє реконструювати досценічну історію героїв, в екранізації п'єси продубльована і розширена завдяки ретроспекції – спогадам Анни (побачення з Михайлом, смерть батька, весілля з Миколою). Їх доповнює епізод танцю героїні з коханим, змонтований таким чином, що сприймається одночасно і як щасливий спогад Михайла, і як навіяний ревнючими сон Миколи. Зауважимо, що найбільше смислове навантаження тут не стільки словесна оповідь, скільки візуальний нарратив. Ідилічні сцени минулого, витримані у сонячних, світлих барвах, за колористикою й освітленням протиставляються хатній напівтемряві, що є декорацією для перших епізодів фільму. Окрім того, емоційність Анни у сценах щасливого минулого контрастує

із нинішньою застиглою маскою покірної байдужості. Внутрішня боротьба героїні не акцентується такою мірою, як у літературному творі, оскільки сильне, позбавлене дво-значності (страх чи любов) почуття до Михайла в минулому для Анни виявляється достатнім аргументом, щоб прийняти коханого чоловіка таким, який він є тепер. До того ж, через відсутність у кінострічці вранішньої розмови Задорожних, у якій з'ясується непричетність Миколи до змови Анніних братів, образ цього персонажа, зображеного у п'єсі такою самою жертвою обману, як Анна або Михайло, тут набуває відтінку деякої неоднозначності.

Автори екранізації значно скорочують перший епізод драми І. Франка, розпочинаючи дію відразу з діалогу Анни і Насті, однак залишають значущу сусідчину репліку: „Се одна хата на всім селі, де святий супокій, та злагода, та любов. Тут ангели Божі літають” [9]. У п'єсі цей образ, переосмислений Анною з гіркою іронією, з'являється наприкінці другої дії, після сцени арешту Миколи (Анна. От тобі й ангели божі понад хатою перелетіли! [8: 34]). В екранізації драми репліка звучить в іншому контексті, підсумовуючи лише діалог героїні із сусідкою, завдяки чому, на наш погляд, увиразнюється невідповідність між видимою іділією в родині Задорожних і справжнім станом речей.

Епізоди, подані у формі ретроспекції, свідчать не тільки про розширення сюжету драми на рівні візуального наративу, але й про „дописування” тексту літературного першоджерела. Принаймні два фрагменти словесної оповіді, відсутні у п'єсі, вносять певні корективи у сприйняття сюжету й характерів героїв. У день весілля сліпий старець, який вражає Анну своєю містичною схожістю з померлим батьком, звертається до неї з прощаними словами: „Плач, дитино, плач! Від тебе зараз ангели відлітають” [9]. Вже у фіналі твору героїня тлумачить їх як провіщення фатальної приреченості, наперед визначеної нещасливою долі. Передсмертні слова Анніного батька про її „золоте серце” („...Крім добра, маєш найдорожче – золоте серце” [9]) ніби вказують на передумови подальшого розвитку характеру героїні, що суттєво відрізняє її від літературного прототипу. Підсумком її еволюції стає усвідомлення провини і каяття, до якого спонукає „золоте серце”, опираючись егоїстичному прагненню „відокрасти” своє щастя („...Ліпше бути обікраденим, аніж злодієм” [9]).

Фінал екранізації становить значне відхилення від літературного твору. Автори фільму запозичують деякі репліки з рукописного варіанту завершення драми, який суттєво відрізняється від опублікованого тексту (дослідники вважають його одним із перших ескізів до п'єси, „від яких відмовився сам автор, відчувши їх недосконалість”, або ж виволокують припущення про те, що він не належить письменникові [10: 96]), однак не відтворюють його повністю, пропонуючи власне прочитання фіналу п'єси. Смерть Михайла Гурмана у драмі І. Франка, за всієї невідворотності такої розв'язки, усе ж видається випадковою, оскільки Микола ранить його, перебуваючи у стані афекту, під час сутички. Учинок Гурмана, який бере його провину на себе, „розкриває не лише його потаєну добросердечність, а й те, якою мукою було для нього життя” [11: 6], оприявнює досі приховану внутрішню драму. У кіноінтерпретації твору смерть Михайла подається як його свідомо добровільна жертва, що має розв'язати створену ним самим безвихідну ситуацію. Як і Анна, він приходять до усвідомлення гріховності свого нестримного прагнення „відокрасти” щастя, навіть зруйнувавши чуже життя. Проте, хоча перед смертю Михайло, як і у творі І. Франка, дякує Задорожному, моральна колізія, на наш погляд, не

дістає завершення. Убивство, скоєне не в розпалі сутички, як у п'єсі, стає більше схожим на страту, у вчинку Миколи менше спонтанності, афекту, він видається свідомо здійсненою помстою, хоча й за мить персонаж жахається скоєного. Оскільки Михайло визнає власну провину і прагне спокутувати її, Микола, завдаючи йому смертельного удару саме в цей момент, певною мірою перетворюється з „окраденого” на „зłodя”. Нова версія фіналу, таким чином, ускладнює характери дійових осіб, іще більше акцентує їх неоднозначність, парадоксально змінюючи їх ролі в конфлікті.

Нові художні значення в екранізації драми „Украдене щастя” виникають не лише через певну трансформацію подієвого ряду, але й в результаті розширення символічного підтексту завдяки наскрізним візуальним образам, серед яких ярмо, сокира, дерев'яна іграшка-маятник, біле ягня. Сокира або образи, пов'язані з нею (розколота колода, дерев'яний ведмедик із барткою), періодично потрапляючи в кадр, сприймаються як нагадування про невідворотність трагічної розв'язки. У день повернення Миколи, звільненого з-під арешту, в хаті Задорожних з'являється дерев'яний ведмедик, який, розхитуючись, як маятник, немовби починає відлік часу до неминучого фіналу, що увиразнюється завдяки звуковому ефекту. Біле ягня, яке неодноразово з'являється на екрані, а в останніх кадрах фільму опиняється на руках у Анни, може символізувати надію на „повернення ангелів” після каяття й очищення пережитим стражданням. Разом із словесним образом-символом „ангелів Божих”, художня семантика якого розширюється, порівняно з літературним першоджерелом, згадані візуальні образи утворюють іще один, підтекстовий, рівень оповіді, що символічно передає саму сутність зображуваних подій.

Отже, екранне втілення драми І. Франка „Украдене щастя” характеризується ускладненням структури наративу, певним переакцентуванням драматичного конфлікту (послабленням його соціальної і посиленням морально-психологічної складової), увиразненням неоднозначності центральних персонажів, розширенням символічного підтексту. Нові художні значення продукуються на рівні словесної оповіді та візуального наративу завдяки зверненню до фольклорного джерела сюжету драми, застосуванню ретроспекції, відбору епізодів і певній трансформації тексту п'єси (зокрема перенесенню реплік персонажів в інший подієвий контекст), введенню у художню тканину твору візуальних образів-символів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бучко Р. Конфлікти поза українським екраном / Роман Бучко // Кіно-Театр. – 2006. – № 3. – С. 6–9.
2. Решетникова В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» / Решетникова Валерия Вячеславовна. – М., 2009. – 25 с.
3. Арутюнян С. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук : спец. 09.00.04 : спец. «Эстетика» / Арутюнян Славик Мравович. – М., 2003. – 20 с.

4. Ткаченко А. Гоголь і кіно: інтертекстуальні та інтерсеміотичні моделі / А. О. Ткаченко // VII Міжнародні Гоголівські читання : зб. наукових праць. – Полтава, 2004. – С. 29–33.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 124 с.
6. Грешлик І. Образ як доказ / Івана Грешлик // Світова кінокласика : зб. статей : [упоряд. Лариса Брюховецька]. – Вип. 4. – К., 2007. – С. 11–23.
7. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин : літературно-критичний нарис / Лариса Брюховецька. – К. : Рад. письменник, 1988. – 183 с.
8. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Т. 24 : драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1979. – 447 с.
9. Украдене щастя (реж. Ю. Ткаченко), 1984.
10. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка / М. Пархоменко. – Л. : Видавництво Львівського університету, 1956. – 128 с.
11. Мороз Л. Драматургія Івана Франка / Лариса Мороз // Дивослово. – 1996. – № 5–6. – С. 3–8.

УДК 821.162.1(477.83) «20»

*Мацькович М.Р.  
(Дрогобич, Україна)*

## **ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ ЯК СПОСІБ САМОВИРАЖЕННЯ НАРАТОРА У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ А. КУСЬНЕВИЧА**

*У статті розкривається функціонування різновидів внутрішнього монологу у творчості А. Кусьневича. Особлива увага звертається на роль наратора та форму нарації.*

**Ключові слова:** *наратор, нарація, внутрішній монолог.*

*В статье раскрывается функционирование разновидностей внутреннего монолога в творчестве А. Кусьневича. Особое внимание обращается на роль нарратора и форму наррации.*

**Ключевые слова:** *нарратор, нарация, внутренний монолог.*

*The article deals with the functioning of different types of interior monologues in the works by A. Kusnevych. The attention is particularly drawn to the role of narrator and to the form of narration.*

**Key words:** *narrator, narration, interior monologue.*

Творчість польського письменника епохи постмодернізму Анджея Кусьневича, це яскравий приклад нової прози. Писати письменник почав досить пізно. Його творчість – це проза зрілого віку, «прояв власної особистості, експозиція внутрішнього світу» [1: 23].

© *Мацькович М.Р., 2011*