

5. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи / Александр Иванович Ефимов. – М. : Изд-во МГУ, 1957. – 448с.
6. Hoffman Robert R. Some implications of metaphor for philosophy and psychology of science / Robert R. Hoffman // The Ubiquity of Metaphor. Metaphor in Language and Thought / R. Hoffman. – Amsterdam, 1985. – P. 485.
7. Баранов А. Г. Текст в функционально-прагматической парадигме / Анатолий Григорьевич Баранов. – Краснодар : КубГУ, 1988. – 248 с.

УДК 821.161.2-2.09Франко+7.094

Ланко О.А.
(Луганськ, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСПОЗИЦІЇ СЮЖЕТУ ДРАМИ “УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ” І. ФРАНКА В ЇЇ ТЕЛЕВІЗІЙНІЙ ВЕРСІЇ

У статті подається аналіз драми І. Франка “Украдене щастя” та телесеріалу режисера А. Дончика, створеного за мотивами цієї п’єси. Авторка робить спробу виявити й описати трансформацію сюжету літературного твору, яка характеризує його втілення у форматі іншого виду мистецтва.

Ключові слова: екранізація, сюжет, транспозиція, літературна класика, сучасна інтерпретація.

В статтє подаеться анализ драмы И. Франко “Украденное счастье” и телесериала режиссера А. Дончика, созданного по мотивам этой пьесы. Автор предпринимает попытку выявить и описать трансформацию сюжета литературного произведения, которая характеризует его воплощение в формате другого вида искусства.

Ключевые слова: экранизация, сюжет, транспозиция, литературная классика, современная интерпретация.

In the article analysis of I. Franko’s drama “The Stolen Happiness” and serial by A. Donchik, created on basis of this play, is made. The author makes an attempt to describe transformation of the literary work plot, which takes place in the process of embodiment in the format of other art.

Keywords: screen version, plot, transposition, literary classics, modern interpretation.

Починаючи з епохи німого кіно, відбувається активне освоєння матеріалу художньої літератури екранними мистецтвами, створюються численні адаптації класичних творів, більшою чи меншою мірою наближені до своїх першоджерел. Специфіку екранного втілення літературної класики, на нашу думку, можна розглядати в річищі загальної проблеми сучасного прочитання класичного твору, співвідношення смислів, закладених у

ньому автором і “відчитаних” інтерпретатором, адже, за словами С. Арутюняна, “будь-яка сучасна екранізація класичної літературної спадщини являє собою специфічну інтерпретацію твору минулої епохи з точки зору сучасності, навмисно чи мимоволі реалізуючи нові естетичні критерії, ідеологеми, сучасні погляди на людину й суспільство тощо” [1: 3]. Часова (а також культурна) дистанція між моментами появи твору і його екранної версії та специфіка кінематографічних зображально-виражальних засобів унеможливають “дослівний” переклад літературної класики з мови одного виду мистецтва на мову іншого. Таким чином, її екранним утіленням завжди буде самостійний твір, в основі якого зустріч, взаємодія, взаємовідображення і полеміка двох історичних часів – часу літературного першоджерела і часу інтерпретатора [2: 73, 90, 92].

Особливої наочності цей “діалог часів” набуває тоді, коли автори кіноінтерпретацій вдаються до перенесення подій твору в іншу епоху, наповнюють сюжет культурно-історичними реаліями своєї доби. Екранні версії літературної класики з подібними метаморфозами художнього часу, розраховані, як правило, на масового глядача, являють собою її мелодраматично-“серіальні” адаптації, у яких літературне першоджерело трансформується в сюжетну схему з новими діалогами та зображально-пластичними вирішеннями, ініціюючи розмову про “вічні” питання в їх сучасній модифікації. Зокрема, саме такий характер мають створені протягом останнього десятиліття “Кармен” (2003) С. Нікітіна, “Украдене щастя” (2004) А. Дончика, “Два кольори пристрасті” (2008) К. Фоліянц, “Квіти від Лізи” (2010) А.Селіванова, у яких “осучаснення” класичного сюжету часто супроводжується ще й перенесенням дії на інший національний ґрунт.

З-поміж “осучаснених” кіно- і телеверсій класичних творів вигідно вирізняється серіал А. Дончика “Украдене щастя” – “національний не лише за мовою, а й за змістом”, на думку В. Кандинської [3]. Поряд з екранізацією вистави Г. Юри, здійсненою І. Шмаруком 1952 року, та фільмом Ю. Ткаченка, знятим 1984 року, він є третьою спробою втілення драми І. Франка у форматі екранного мистецтва. Сценарій чотирьохсерійного фільму написали Сергій та Марина Дяченки, саундтрек створив С. Вакарчук, лідер гурту “Океан Ельзи”, ролі центральних персонажів виконали Н. Доля (Анна), О. Богданович (Микола Задорожний), А. Пашинін (Михайло Гурман). Після його виходу на екрани з’явилось кілька рецензій, однак він і досі не став об’єктом наукового розгляду в аспекті входження літературної класики у простір сучасної масової культури. Проте, як своєрідна форма їх взаємодії, подібні мелодраматично-“серіальні” адаптації класичних творів не повинні залишатися поза увагою. Отже, нашою метою є спроба виявити й дослідити художні елементи “серіальної” версії твору літературної класики, які, змінюючи певні аспекти його художнього змісту, втілюють сучасний погляд на драматичний конфлікт та характери персонажів, зображені у п’єсі І. Франка. Змістове наповнення та функціональне навантаження окремих епізодів, що у фільмі А. Дончика розширюють подієвий ряд літературного твору, було розглянуто у попередній роботі [4], тому зосередимося на дослідженні трансформації конфлікту драми та сюжетних функцій персонажів, яка відбувається в процесі транспозиції сюжету літературного твору, тобто його втілення у форматі іншого виду мистецтва. Пропонований ракурс аналізу телесеріалу та його літературного першоджерела може збагатити уявлення про форми рецепції національної літературної класики в сучасній масовій культурі.

У фільмі А. Дончика зміна історичного колориту, переміщення дії з 70-х рр. ХІХ ст. у 90-ті рр. ХХ ст. стає основним інструментом для нової інтерпретації сюжету “Украденного щастя”. Трагічну напругу ситуації “любовного трикутника”, зображеної І. Франком, зумовлює безвихідь, що пронизує стосунки персонажів, сплетені у драматичний вузол, який може розв’язати лише смерть. Шлюб Анни й Миколи існує вже тільки формально, але не може бути розірваний, проте й взаємини героїні з Михайлом не мають майбутнього (приреченість відчужта у словах цього персонажа, які оприявнюють його оцінку ситуації: “Будемо жити, доки можна. Будемо любитися, доки можна. Будемо людям в пику сміятися, доки можна, доки вони нас під ноги не візьмуть” [5: 53]). Перенесення подій в інші історичні реалії усуває дію зовнішнього, соціального чинника, мотивація конфлікту переміщується у площину етичну, психологічну, навіть екзистенційну. Саме це й зумовлює суттєву трансформацію сюжету, характерів персонажів та їх ролі у розгортання подій.

Сюжетна канва літературного першоджерела вгадується лише в двох останніх серіях фільму А. Дончика. Подієвий ланцюг, зображений у 1-й та 2-й (“приквел”, за висловом М. Дяченко [6]), співвідноситься з “досценічною” історією, уявлення про яку у п’єсі реконструюється з розрізнених реплік дійових осіб (Анниної сусідки Насті, самої Анни, інших її односельців, Михайла). Якщо перебіг конфлікту з братами через спадщину та взаємини Анни і Михайла становлять розгортання власне “досценічної” історії, поданій у драмі І. Франка, то сюжетна лінія першої частини серіалу, пов’язана з образом Миколи, є доповненням, до якого вдаються автори “осучасненої” екранної версії п’єси. Проте обидві складові “приквелу” мають продемонструвати драматичне переплетіння долі персонажів, тим самим надати нерозв’язуваній ситуації “любовного трикутника” дещо іншого, ніж у п’єсі, мотивування.

Усі троє – Анна, Михайло й Микола – у телеверсії драми І. Франка проходять через втрату й віднайдення сенсу життя, через символічні смерть та воскресіння. Для Миколи це розлучення з дружиною та заборона бачитися з сином. Життя цього персонажа знову сповнюється смыслом, коли нереалізовані батьківські почуття він спрямовує на хвору Анну, яка потребувала турботи після спроби самогубства, а згодом бере шлюб з нею та вдруге стає батьком. Репліка Михайла, майже дослівно перенесена з літературного першоджерела (“Дві мертві людини, що колись кохалися, зійшлися на цьому світі і сваряться” [7]), у фільмі А. Дончика набуває дещо іншого значення, ніж у п’єсі: для героїв серіалу вона є не просто метафорою, оскільки обоє вони дійсно опиняються за крок від смерті. Тяжко поранений Михайло, дивом уцілілий під час вибуху, чіпляється за життя у югославському шпиталі, але через прикру випадковість його вважають загиблим і на цвинтарі у Незваничах з’являється – як символічне поховання – хрест із його ім’ям. Анна, не витримуючи болю втрати коханого, робить спробу самогубства, і тільки неймовірний збіг обставин рятує її від загибелі. Як зізнається Михайло, протистояти смерті йому допомагало лише кохання. Проте шлюб Анни позбавляє вибороте життя сенсу, відновлення якого він убачає лише в тому, щоб повернути “украдене” щастя. Анна, яка після спроби втопитися у крижаній воді гірської річки тяжко хворіє на запалення легенів, не хоче боротися з недугою, оскільки втрачає сенс свого існування. Турбота Миколи повертає її до життя, а одруження й народження сина дозволяють наповнити його новим смыслом. Од-

нак якщо для Миколи дружина й маленький Богдан означають повне відродження і в новій родині він знову знаходить колись утрачене щастя, то для Анни віднайдений сенс не стає абсолютною заміною втраченого. Вона говорить Михайлові: “Тієї Анни вже нема. Та Анна разом з тобою під хрестом лежить” [7]. Цією “неповнотою”, “несправжністю” нового життя, очевидно, й зумовлено нестримний спалах кохання до Михайла. Таким чином, версія передісторії “любовного трикутника”, запропонована в “осучасненій” екранній інтерпретації драми І.Франка, оприявнює внутрішню мотивацію вчинків центральних персонажів, кожен із яких, один раз пройшовши через втрату сенсу існування, стає непохитним у своєму прагненні за будь-яку ціну втримати знайдене щастя, а отже, й не здатним розв'язати конфлікт.

“Серіальна” інтерпретація історії “любовного трикутника”, зображеної у п'єсі І. Франка, трансформує характери й сюжетну функцію центральних персонажів, найбільшою мірою – Анни та Миколи. О. Богданович, виконавець ролі Задорожного у фільмі А. Дончика, констатує суттєві відмінності свого персонажа від літературного прототипу: “У нас це сильна людина, яку поламало життя” [8]. За сюжетом серіалу, одного разу знайшовши в собі сили подолати відчай після розриву стосунків із дружиною та сином, він не витримує подібного випробування вдруге. Слід зауважити, що, на відміну від свого літературного прототипу, Микола в “серіальній” версії “Украденого щастя” зображений як достатньо успішна людина, яка змогла пристосуватися до кризової реальності 90-х років (справа, що дає прибуток; різноманітні атрибути добробуту: будинок, автомобіль, дорога іграшкова машина для сина; привертає увагу ще й така деталь: навіть продавши задешево – задля порятунку хворої Анни – свій автомобіль, через три роки він знову має “іномарку”). Турботливе й ніжне ставлення до обох синів та Анни, чуйність, делікатність, життєва мудрість, глибина почуттів Миколи унеможливають в “осучасненій” версії драми байдужість і зневагу, які демонструє героїня п'єси щодо свого чоловіка. Зневажливі ноти звучать у словах Анни єдиний раз в останніх епізодах фільму. Отже, ідилія в родині Задорожних, зображена на початку 3-ї серії, не є, як у п'єсі, лише видимістю щастя та спокою, про які говорять односельці. Не тільки обов'язок тримає Анну біля Миколи, але й вдячність та повага, тому вона так рішучо відштовхує Михайла і намагається захистити родину від стихії і його, і своїх почуттів. На відміну від літературного прототипу, героїня фільму в одному з діалогів демонструє непохитність своїх намірів, витримуючи погляд коханого. Свідченням напруженої внутрішньої боротьби в епізоді першого візиту Михайла до Задорожних є промовиста деталь психологічного зображення – відламана ніжка кришталевого бокала, який Анна несвідомо стискає в руці, раничи долоню.

У драмі І. Франка розвиток образу Анни зупиняється в той момент, коли вона, звільнившись від приписів моралі, подолавши залежність від думки інших, остаточно збайдужівши до Миколи, підпорядковує життя єдиній актуальній для неї “нормі” – своєму почуттю до Михайла. Зауважимо, що героїня не вимовляє жодної репліки протягом майже всієї п'ятої дії і лише у фіналі твору голосить над смертельно пораним Михайлом. У “серіальній” інтерпретації п'єси змінюється і динаміка образу героїні, і сюжетна функція цієї дійової особи. Сценарист фільму С. Дяченко називає її центральним персонажем [6]. Анна розривається “між коханням, жалем і материнською любов'ю” [3], причому цей внутрішній конфлікт триває майже до останньої сцени, спричинюючи безвихідну

ситуацію. Сама героїня усвідомлює її як глухий кут, говорячи Михайлові про свого чоловіка: “Без мене, без дитини він помре або зробить з собою щось. А без тебе я помру” [7]. Якщо у п'єсі Анна є, швидше, жертвою обставин, підпорядковується чужій волі, то у фільмі А. Дончика сюжет обертається навколо її вибору або невіршуваного внутрішнього конфлікту, який цей вибір унеможлиблює. Розв'язка “любовного трикутника” залежить від героїні, так само в минулому її рішення про шлюб з Миколою спричинило цю ситуацію. Події часового відтинку від звістки про смерть Михайла до вінчання Анни й Миколи (хвороба героїні внаслідок спроби покінчити життя самогубством, турбота Миколи, поради Анастасії Володимирівни, директорки школи, у якій працює Анна, розмова з матір'ю Михайла) логічно вмотивовують її згоду на шлюб. Рішення одружитися з Миколою ніби нав'язане самим перебігом подій, однак остаточний вибір залишається за Анною. Не випадково зі сцени вінчання вихоплено саме той момент, коли вона вимовляє: “Згідна”. Ця деталь актуалізує інший епізод: вперше це слово звучить з вуст героїні, коли вона дає згоду стати дружиною Михайла. У межах обставин, які склалися, Анна усе ж зберігає право на остаточне рішення, що акцентується символічною дією героїні: примирившись із втратою коханого, вона кидає у річку (з того самого місця, звідки раніше у відчаю стрибнула сама) музичну скриньку зі статуетками молодят – подарунок Михайла, який символізував їх майбутню родину. Створюючи за допомогою монтажу ефект одночасності, автори екранної версії чергують фрагменти подій, що відбуваються у Незваничах та у югославському госпіталі: Анна вінчається з Миколою, і ніби в той самий момент з обличчя пораненого Михайла, якого приймали за іншого, знімають пов'язку. Отже, прийом монтажу надає подіям драматизму, тим самим вибір Анни зображується як фатальна помилка. Це один із тих фрагментів фільму, які разом із символічними паралелями й деталями (зрубана сосна в епізоді самогубства, сцена Різдва в лікарні, “купання Анни під весняним дощем” [3], обличчя Миколи в розбитому дзеркалі, згаданий наскрізний образ музичної скриньки, що востаннє з'являється в кадрі як тло для завершальних титрів) дозволяють говорити про те, що “на екрані превалюють не “балакаючі голови”, а доволі цікаві суто кінематографічні образи” [3].

Хоча в “серіальній” інтерпретації драми І.Франка персонажі діють в інших реаліях, їх учинки зумовлені іншими мотивами, у ній усе ж зберігається загальна тональність п'єси, що відображає безвихідь ситуації, у якій через чиюсь злу волю або випадковий збіг обставин опиняються центральні персонажі, страждаючи і водночас завдаючи болю іншим. Таким чином, у серіалі А. Дончика “Украдене щастя” не просто використано сюжетну канву літературного першоджерела (чим часто обмежуються подібні “осучаснені” адаптації літературної класики), але й, завдяки новим сюжетним ходам, які мотивують зіткнення героїв, трансформації їх характерів, символічним образам візуального рівня кінонарративу, передано – наскільки це можливо у межах обраного жанру – саму сутність драми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнян С. Екранизация 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.

2. Левин Е. Экранизация: историзм, мифография, мифология (К типологии общественно-го сознания и художественного мышления) / Е. Левин // Экранные искусства и литература: Звуковое кино : [отв. ред. Ю. А. Богомолов]. – М. : Наука, 1994. – С. 72–97.
3. Кандинська В. Крадії щастя [Електронний ресурс] / Віра Кандинська // Кіно – Театр. – 2005. – № 1. – Режим доступу до журн. : <http://www.ktm.ukma.kiev.ua>.
4. Лапко О. Драма Івана Франка “Украдене щастя” та її телевізійна версія / Лапко О.А. // Мова і культура. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 13. – Т. VII (143). – С. 304–309.
5. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Т. 24 : драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1979. – 447 с.
6. Желєзняк М. Українська класика очима фантастів [Електронний ресурс] / Марія Желєзняк // День. – 2004. – № 140. – Режим доступу до видання : <http://www.day.kiev.ua/uk>.
7. Украдене щастя [Художній фільм] / Режисер А. Дончик. ТРК “Студія 1+1”. 2004.
8. Олтаржевська Л. Любовний трикутник: Іван Франко, Андрій Дончик і телевізор [Електронний ресурс] / Людмила Олтаржевська // Україна молода. – 2004. – № 222. – Режим доступу до видання : <http://www.umoloda.kiev.ua>.

УДК 811.111'43:56

Четвертак Є.

(Запоріжжя, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ «ПОЛІТКОРЕКТНОСТІ» ПОЛІТИЧНОГО ДИСКУРСУ США

Стаття присвячена розгляду особливостей політичної коректності у дискурсі американських політиків. Проводиться дослідження цього поняття, процесу його становлення та ролі у сучасному політичному дискурсі.

Ключові слова: *політична коректність, політичний дискурс, нова мова, евфемізм, дискримінація, пейоративна лексична одиниця.*

Статья посвящена рассмотрению особенностей политической корректности в дискурсе американских политиков. Проводится исследование этого понятия, процесса его становления и роли в современном политическом дискурсе.

Ключевые слова: *политическая корректность, политический дискурс, новый язык, евфемизм, дискриминация, пейоративная лексическая единица.*

The article is dedicated to studying of political correctness in the American discourse. The notion of political correctness, its origin and role in modern political discourse are researched.

Key words: *political correctness, political discourse, newspeak, euphemism, discrimination, pejorative lexical unit.*