

14. Чечуй Е. Петровські перетворення у російській історичній прозі першої половини XIX ст.: історичний матеріал і романтична інтрига : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 / Е. Чечуй. – Херсон, 2009. – 19 с.
15. Мордовцев Д. Идеалисты и реалисты / Д. Мордовцев. – М. : Книга, 1989. – 352 с.
16. Мордовцев Д. Царь и гетман [Электронный ресурс] / Д. Мордовцев. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/357358/read>
17. Мордовцев Д. Царь Пётр и правительница Софья [Электронный ресурс] / Д. Мордовцев. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/357357/read>
18. Мордовцев Д. Державный плотник [Электронный ресурс] / Д. Мордовцев. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/263879/read>
19. Стенник Ю. Петр I в русской литературе XVIII века [Электронный ресурс] / Ю. Стенник. – Режим доступа : <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5928>
20. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М. : Инвест – ППП, СТ ППП, 1996. – 240 с.
21. Дубнов С. Краткая история евреев [Электронный ресурс] / С. Дубнов. – Режим доступа : <http://jhistory.nfurman.com/code/dubnov18.htm>
22. Сенчуров Ю. Исторические видения Даниила Мордовцева. Вступительная статья к книге Д. Мордовцева “Державный плотник” [Электронный ресурс] / Ю. Сенчуров. – Режим доступа : http://az.lib.ru/m/mordowcew_d_1/text_0020.shtml
23. Володихин Д. Об авторе [Электронный ресурс] / Д. Володихин. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/357358/read>

УДК 821.161.2-3 Мушкетик

ПОЕТИКА КІНОПОВІСТІ Ю. МУШКЕТИКА “СІЧ-МАТИ”

Полещук Г. Я., к. філол. н., ст. викладач

Київський національний університет культури і мистецтв

У статті досліджується поетика кіноповісті Ю. Мушкетика “Січ-мати” як система зображально-виражальних засобів, що, утілюючи художню ідею, забезпечують формозмістову єдність твору. Особливу увагу приділено аналізу твору на образному, сюжетно-композиційному, мовному рівнях.

Ключові слова: поетика, кіноповість, персонаж, мовні засоби, психологічний стан, сюжет, композиція.

Полещук А. Я. ПОЭТИКА КИНОПОВЕСТИ Ю. МУШКЕТИКА “СЕЧЬ-МАТЬ” / Киевский национальный университет культуры и искусств, Украина.

В статье исследуется поэтика киноповести Ю. Мушкетика “Сечь-мать” как система изобразительно-выразительных средств, которые, воплощая художественную идею, обеспечивают формосодержательное единство произведения. Особое внимание уделяется анализу произведения на образном, сюжетно-композиционном, языковом уровнях.

Ключевые слова: поэтика, киноповесть, персонаж, языковые средства, психологическое состояние, сюжет, композиция.

Polieshchuk H. Y. THE POETICS OF THE SCREEN STORY BY Y. MUSHKETYK “SICH-MOTHER” / Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine.

This article discusses the poetics of the screen story by Y. Mushketyk “Sich-mother” as a system of expressive means that embody the idea of the story and unify its form and contents. The particular attention is paid to the analysis of the previously mentioned work on the levels of imagery, plot, composition and language.

Key words: poetics, screen story, character, linguistic means, psychological state, plot, composition.

Оригінальною спробою “жанрового перекодування” епічного твору М. Гоголя “Тарас Бульба” є кіноповість Ю. Мушкетика “Січ-мати”, яка ще не була об’єктом дослідження науковців. Саме відсутністю аналізу вищезазначеного твору й зумовлена поява цієї статті, метою якої є з’ясування особливостей його поетики, що тлумачиться автором як система зображально-виражальних засобів, які, утілюючи художню ідею, забезпечують формозмістову єдність твору.

Використана на початку кіноповісті Ю. Мушкетика “Січ-мати” невелика пейзажна замальовка, що завдяки колористиці й художнім засобам (порівнянням – “білими лебедями плывуть хмари” [7, с. 2];

епітетам – “янгольські лики двох хлопчиків” [7, с. 2]), позитивно маркованим лексемам репрезентує гармонію в природі, є своєрідною антитезою воєнному протистоянню між козацьким і польським військом. Назва твору, розгорнуте авторське жанрове визначення (“кіносценарій за мотивами повісті Миколи Гоголя” [7, с. 2]), образи “високої могили” [7, с. 2], “камінної степової баби” [7, с. 2] виконують прогностичну функцію, окреслюючи хронологічні межі подій і визначаючи специфіку розгортання сюжету.

Позиція пташиного польоту на початку кіносценарію забезпечує швидку зміну планів, що дозволяє після панорамного зображення зафіксувати (“Він (орел – Г. Я.) бачить широке поле, річку, могутню кам’яну фортецю” [7, с. 2]) локус – фортецю, яка стане епіцентром подій. Відсутність її опису й варіативність екстер’єру (“Фортеця може бути схожа на Дубнівську, Хотинську, Каменецьку...” [7, с. 2]) зумовлена жанровою специфікою твору. Прикметним також є те, що оповідач під час опису місця розташування ворожих військ не вдається до деталізації й, окреслюючи антитегетичні емоційні стани супротивників, уникає конкретики завдяки контамінації (“Страх хитає натовпом, він мчить, як наляканий олень лісом – охне в одному місці, шелесне в другому, ухне в третьому” [7, с. 2]) персоніфікації з порівнянням, що сприяє активізації творчої уяви реципієнта.

Демонструючи реакцію Тараса Бульби на появу зрадника й відступника Андрія, образ якого візуалізується завдяки детальному портретові (“Золотом виблискує проти сонця шолом, з-під шолома в’ються русяві кучері, в’ється пов’язана на руку квітчаста шовкова хустка; вершник – красень, він молодий, як барвінок, вуса – уста не перекривають, рум’яне лице зблискує, як бронза на стольниках” [7, с. 2]), оповідач завдяки інтонаційному оформленню та жестовій конкретизації (“З вуст мимоволі зривається ледь чутний стогін:

– Андрію!.. Сину! – рука погладжує лівий бік, там, де серце. – Та як же!..” [7, с. 2]) не тільки оприявнив психологічний стан батька, а й окреслив риси характеру, що увиразнюватимуться впродовж розгортання сюжету.

Зміна планів, звукове оформлення (“брязкіт шабель” [7, с. 3], “хропіння коней” [7, с. 3], “кресонули шаблі” [7, с. 3]), опис поведінки коней (“коні гризуть вудила, з них клубками падає піна” [7, с. 3], “коні гризуть один одного” [7, с. 3]) і руху зброї в руках двох гарцівників сприяли відтворенню напруженої атмосфери під час двобою козака Кайдана й Андрія, що підкреслюється не тільки виразом очей супротивників (“В очах обох – пекельна напруга” [7, с. 3]), а й мікрообразом тиші (“Завмерли обидві лави – на валу і в полі. Тиша, чути, як тягне десь у небо срібну струну жайвір” [7, с. 3]), контрастним до звукового наповнення попереднього епізоду (погрозливі, застрашливі погуки, регіт, гарматні випали).

Стриманість Андрія після перемоги над колишнім побратимом, а також вираз очей, який за допомогою іменної метафори (“вогонь перемоги” [7, с. 3]) і метафоричного епітета (“скорботні тіні” [7, с. 3]) демонструє поєднання протилежних почуттів, є своєрідними індикаторами внутрішнього конфлікту – роздвоєння між обов’язком перед Батьківщиною й коханням. Саме це почуття, яке поетизується у творі за допомогою метафоричних епітетів (“сонячна усмішка”, “між ними натяглися золоті струни”), що сприяють виникненню позитивних асоціацій, й оприявнюється за допомогою невербальних засобів (“дівчина піднесла руку, привітала його ніжним поківом пальчиків” [7, с. 3], “з вікна полетіла троянда, він упіймав її, притулив до серця” [7, с. 3]), спричинило появу емоційного піднесення юнака, удало увиразненого персоніфікацією й іменними метафорами (“його душа летіла на крилах кохання, на крилах перемоги” [7, с. 3]).

Саме зі сцени першого знайомства Андрія й панночки-польки, дочки ковельського воєводи, починається розгорнута ретроспекція, що вмотивовує події презентативного часу, які створюють композиційне обрамлення. Хронологічна інверсія в кіноповісті з’являється завдяки плавному переходові, що забезпечується зміною світла (“переміна світла” [7, с. 3]), варіативним повтором ситуації, зокрема фіксуванням крупним планом обличчя коханої Андрія, портрети якої відрізнялися однією деталлю (“На екрані, на всю величину, розчинене вікно з чарівним обличчям. Вікно зачинається. [...] Й відчинається знову, у ньому те саме обличчя, тільки замість діадеми в кучериках червоний мак” [7, с. 3], окресленням топосу (Київ). Завдяки монтажу (неприсмний випадок із візником біля будинку ковельського воєводи, урок в академії, зустріч із коханою на ярмарковому майдані, у вишневому саду, костьолі, Дубно) автор демонструє зародження й розвиток кохання в душі Андрія, враженого красою (“Він підводить голову й бачить у вікні другого поверху дівчину незвичайної вроди, сміх мовби висвітлив її всю, очі бризкають іскрами, уста горять коралами, і вся вона яріє широкою веселістю й красою” [7, с. 3]) незнайомки.

Зображаючи процес навчання в академії, автор не тільки унаочнює стан закоханості Андрія, який тричі написав слово “амог”, а й демонструє антитегетичність пріоритетів братів (“Остап у своєму зошиті пише: Bellum (війна), Андрій – Амог (любов)” [7, с. 4]). Кінематографічна метафора, яка створюється спочатку суміжним зображенням двох епізодів (“...богомаз малює ікону, накладає позолоту на німб” [7, с. 4], “Карусель. Лінкуватий циган розкручує карусель. Андрій спотикається, він бачить у санках каруселі панночку” [7, с. 4]), а потім поступовим їх накладанням (“Відштовхує цигана хапає карусельного дрюка й біжить з ним, не зводячи очей з панночки: швидше, швидше, і вже тільки коло і в ньому осяєне дівоче

обличчя, наче в німбі” [7, с. 4]), демонструє побожне ставлення хлопця до дівчини, образ якої супроводжував його всюди (“Це обличчя в осяйному колі він бачитиме дуже часто і під степовими зорями, і в запорізькому курені, і у вихорі битви” [7, с. 4]).

Інкустація пісні “Цвіте терен, цвіте терен” у сюжетну тканину кіноповісті, поетичне змалювання природи (“Бувають сади, рубіновими іскрами сяють у садах черешні [...] Цвів барвінок, цвіло сонце, була б у землі шабля – й вона б зацвіла” [7, с. 4]; “Прозорим медом в саду лився спів іволги” [7, с. 5]) створюють романтичну атмосферу літнього вечора й у контамінації з лаконічним ліричним відступом (“В кожній людини настає отої час, коли серце розкривається, як квітка, і вся вона стає спрагла, напружена, піднесена. Спрагла, як весняна рілля на зерно” [7, с. 4]) увиразнюють внутрішній стан закоханого Андрія.

Візуалізуючи зовнішність панночки, автор постійно акцентує увагу на її чарівності й красі, під владою яких знаходився хлопець. У контексті демонізації (“Переміна сталася дуже швидко. Тепер у ній було не стільки щось примхливе, скільки демонічне, вражаюче, свавільне” [7, с. 5]) образу панночки завдяки зміні виразу очей, інтонаційним особливостям голосу (гордий і владний), її жест (“Зриває черешню, підносить парубкові до вуст” [7, с. 5]), сугестуючи біблійну алюзію гріхопадіння, з огляду на розвиток подій виконує прогностичну функцію.

Моделюючи образ Тараса Бульби, автор використовує повторювану варіативну деталь (“міцний, як дубовий корч” [7, с. 2]; “міцний, як врослий у землю дубовий корч” [7, с. 6]), яку поступово доповнює іншими портретними деталями (“кущасті брови, глибока складка в міжбрів’ї, суворий, і тільки дуже втаємничений помітить в глибині очей іронію і доброту” [7, с. 6]). Важливу характеротворчу функцію виконує хронологічна інверсія у формі спогаду (“Бульба дивиться на них, заплющує очі. На екрані це ж саме подвір’я, ця сама хата, хліви, тільки все молодше, крите свіжою білою соломою” [7, с. 6]), що репрезентує поведінку Тараса Бульби під час народження його синів Остапа й Андрія. Драматизація цієї події відбувається завдяки паралельному зображенню страху жеребної кобили (“злякані очі, напружена шия” [7, с. 6]), турботливе ставлення до якої свідчить про доброту й чуйність козака (“Бульба погладжує її по гриві, поплескує по шії: “Ну-ну, Стріла. Все буде добре. Буде гарне лошатко. Таке ж прудке, як ти” [7, с. 6]), нічного пейзажу (“На обрії зав’язує вогненну петлю блискавиця. Гримить грім. Сутеніє ще дужче. Блискавиці пугають одна за одною, грім гуркоче, неначе десь там над головою скидають важке колосся” [7, с. 6]) і знервованості Тараса Бульби.

Під час нетривалого перебування Остапа й Андрія в батьківському обійсті автор акцентує увагу на внутрішньому станові матері, яка дізналася про від’їзд чоловіка й синів на Січ. Її негативні емоції (“Стара Бульбиха, що сиділа на лаві, як почувала це, так і помертвіла. Сльози закапали з її очей, уста стислися...” [7, с. 7]) разом із квилінням нічниці, яка кружляла над подвір’ям, а також пейзажними деталями (“зійшов місяць, залив *неживим* світлом леваду, подвір’я, зорі зривалися і падали козакам просто від віт” [7, с. 8]), ураховуючи специфіку розгортання сюжетної лінії, набули значення знаків-знамен. На відміну від М. Гоголя, який демонструє зневажливе й жорстоке ставлення головного персонажа до матері своїх дітей (“Вона терпіла наругу, навіть стусани, ласку бачила тільки з милості...” [2, с. 60]), Ю. Мушкетик, уникаючи зображення стосунків Тараса Бульби і його дружини, інтонаційним оформленням репліки (“Прости мені, мати, дружино моя...” [7, с. 37]), зокрема використанням апоіопези, що демонструє психологічний стан козака після вбивства свого сина, з урахуванням сюжетного розгортання образу Тараса Бульби, сугестує реципієнту шанобливе ставлення до дружини.

Піснями, інкрустованими в художню тканину кіноповісті, автор створює емоційну атмосферу підготовки козаків до походу на Січ, подорож до якої супроводжується докладними описами степу, створеними завдяки колористичним, звуковим, одоративним деталям. Як і в історичних романах М. Вінграновського “Северин Наливайко” і Ю. Мушкетика “На брата брат”, важливе ідейно-художнє навантаження в кіноповісті має пейзажна деталь (“З-за хмари викотилася місячна пательня, вияснена до блиску, на якій брат виважував на вилах брата, в даремний острах всім іншим братам” [7, с. 9]), яка символізує каїнічний гріх.

Хронотоп зустрічі з дозорцем Сироваткою, який, щоб попередити козаків про небезпеку, вісім років пильнував степ і став його невід’ємною частиною (“Він вріс у ці лози, у цей степ, в оці ковили й очерети, й пропах ними наскрізь, був їхньою часткою, а вони – його. Спочатку ніс свою самість, як покуту і як погорду: погину – хто пожаліє, а далі озвичаївся й не мислить себе поза цією могилою й бурдюгом” [7, с. 11]), не тільки дозволив автору ознайомити реципієнта зі специфікою несення дозору, а й продемонстрував здатність козака на самопожертву заради Батьківщини. Знаючи, що від його сигнального вогнища залежало, “чи заскочить орда в українські землі, чи візьме в неволю бранців, чи заплачуть діти, чи впадуть мертвими козаки” [7, с. 12], дозорець Сироватка, щоб полум’я розгорілося дужче, добровільно загинув у вогні.

Описуючи Великий Луг і місце розташування Січі, автор з огляду на жанрову специфіку твору дає коментар-пораду кінорежисеру (“Його вже немає, і ні побачити його, ні зняти. Хіба що змонтувати по

частинах десь з інших місць” [7, с. 12]) і використовує вставні слова (“Сама Січ – мабуть, це буде Чортотмицька січ, описана Яворницьким, сконструйована Мишецьким” [7, с. 12]), що є маркерами варіативності. Детальний опис Дніпра – водної стихії, амбівалентність якої в кіноповісті переважно унаочнюється дієсловами руху різної інтенсивності (“вода розірвала камінні обійми й клетотіла, й скипала буком, й мчала вниз, спадаючи грізними лавами” [7, с. 14]; “вода там бурхала гарматними ударами, закручувала внизу шалений вир, збивала його у вузьку горловину й далі падала стрімко вниз, в чорну безодню – пекло, яке булькало й клетотіло...” [7, с. 14]; “Там, де лава спадала, було біло-біло, й піняво, окремі струмені цвіркали високо в небо, а далі вода знову мчала рівним ясним потоком, ледь-ледь запінуючись над схованими в глибині каменями або перекочуючись через них” [7, с. 14]), є не тільки тлом подій, а й виконує характеротворчу функцію, репрезентуючи поведінку братів, які опинилися в смертельній небезпеці. Узагальнюючи розлогий опис бурхливої річки використанням лексеми “пекло” і зображаючи намагання Андрія вибратися з водної пастки, у яку потрапив під час переправлення коней на інший берег, автор драматизує ситуацію періодичною фіксацією емоційних станів (“Остап хапав розпачливим поглядом порожнечу води, й йому гаряче кипіло біля серця” [7, с. 15], “Остап подався вперед – з розпачем, надією й безнадією” [7, с. 15]) Остапа, який, хвилюючись за брата й ризикуючи своїм життям, кинувся йому на допомогу. Детально зображаючи процес порятунку, автор для увиразнення фізичних зусиль (“Викручувало суглоби, напуналися до розриву жили, тріскало серце” [7, с. 15]), які докладав Остап для досягнення своєї мети, використав гіперболу (“Остапові здавалося, що тягне на себе увесь Дніпро, з ямами й чортотмицями, протоками й затоками, лиманом і Чорним морем” [7, с. 15]). Емоційна розрядка (регіт) Остапа й Андрія після подолання межових станів (екстремальна ситуація на річці, бій із поляками), здатність прийти на допомогу один одному (під час бою Андрій рятує життя Остапу) є тим, що об’єднує братів, різних за світосприйняттям, темпераментом, життєвими пріоритетами.

Моделюючи образи козаків, Ю. Мушкетик акцентує увагу на їхніх звичаях: посипанні обраного кошового піском, сухим листям; помилуванні козака-зłodія, приреченого за крадіжку на смерть; заборони вживати алкогольні напої під час походу; моральній підготовці козаків до смерті перед боєм (“Тут же, біля церкви, козаки одягали чисті сорочки, оглядали зброю, прощали один одному гріхи” [7, с. 23]) і рисах національного характеру. Сентиментальність і ліризм козаків підкреслюється не тільки завдяки численним інкрустаціям пісень, що створюють відповідний емоційний фон, а й коментарям (“Коли вони співають: “І покрий своїм святим покровом наші чесні голови козачі, заступи нас на землі і на воді, а ми допоможемо тобі своїми шаблями”, – всі козаки виймають до половини з наділок шаблі. Це повинно бути дуже ефектним і грізним видовищем, брязкає криця, відсвіти свічок грають на оголених клинках, розбризкують навсїбіч золоті іскри, дроз проходить по козаких душах” [7, с. 19]) і приміткам автора (“Творцям фільму треба пам’ятати, що люди тоді були зовсім інші. Життя було суворіше, важче, й вони багато в чому були грубіші, однак душі мали тонші, ніжніші. Велику силу над ними мала пісня, вони жили серед розкішної природи, серед соловейків і жайворонків, серед мавок, відьом і перелесників, злих і добрих духів лісу, поля, хати. Отож не диво: кобзар грає, співає, а козаки слухають і плачуть. Нині нехай хоч зведений симфонічний оркестр тне-витає – він не витисне жодної сльози. Як це передати, як цього досягти, я не знаю” [7, с. 23]), зорієнтованим на творців фільму.

На відміну від М. Гоголя, Ю. Мушкетик в епізоді позбавлення влади кошового пропонує свій варіант розгортання подій, який є важливим для створення іншої концепції образу Тараса Бульби. Так, Тарас Бульба з повісті М. Гоголя, удало маніпулюючи козаками, хитро й підступно ініціює дострокові вибори з однією метою – помститися кошовому, який, не бажаючи порушувати перемир’я із султаном, насмілився відмовити старому козакові почати воєнні дії. У кіноповісті ж причиною зміни влади на Січі стало небажання кошового допомогти побратимам під Білою Церквою, оскільки був запланований морський похід, під час якого можна було заволодіти великою здобиччю. У творі Ю. Мушкетика саме в результаті демократичних виборів кошовим було обрано Тараса Бульбу, лаконічна промова якого репрезентує козака, позбавленого меркантильності і свідомого свого обов’язку перед Батьківщиною (“І пам’ятайте, не по китайку йдемо, не по талери і дукати, а визволяти своїх братів і захищати наші вольності” [7, с. 19]). Дотримуючись принципу братерства, про що свідчить критичне ставлення до напису на булаві (“Брехня. Лихий напис, який дурень його вигадав? – розмахується й кидас булаву в шумовиння. – Довіряй брату і покладайся на друга!” [7, с. 20]), й усвідомлюючи покладену на нього відповідальність, Тарас Бульба виважено розробляє тактику ведення бою, щоб максимально зменшити людські втрати (“У кого плохі коні, той в налогу не йде, не встигне втекти” [7, с. 20]). Моделюючи ситуації з матір’ю чотирьох дітей, якій Тарас Бульба наказав дати корову, і козаком-зłodієм, що завдяки кошовому залишився живим, автор позиціонує Тараса Бульбу як людину, здатну на великодушність навіть за умов панування агресії та жорстокості, притаманних презентативному часові твору – війні.

Антропоморфізуючи природу (“Молилися явори, молилися верболози, й сльози скрапували на вологу землю, кожна гілочка, кожен листочок молилися окремо...” [7, с. 20]), автор завдяки вищезазначеним персоніфікаціям і кінематографічній метафорі (“...вгорі, над їхніми головами (козаків – Г. Я.), горіли

червоні мечі – промені сонця” [7, с. 20]), яка сугестує реципієнту античний міф про дамоклів меч, увиразнює психологічну напругу перед боєм і художньо візуалізує приховану небезпеку.

“Червоне сонце” [7, с. 23], колір якого внаслідок амбівалентності вищезгаданої астрологічної міфологеми набуває негативної конотації, з огляду на натуралістичні подробиці бою під Дубно й численні жертви (“...змочене в нафті палаюче клоччя, яке горіло на голих тілах козаків” [7, с. 23] “...у Кременя біля грудей розірвалася граната й вибила з грудей серце, й воно диміло на чорній землі, стискалося й розтискалося...” [7, с. 23]), виконуючи прогностичну функцію, у кіноповісті стає імпліцитно вираженим знаком-знаменням.

Зображаючи облогу Дубна, автор акцентує увагу на деструктивних діях, унаслідок яких страждали люди, підсилює трагізм ситуації “чорними знаменнями” [7, с. 24] і візуалізацією жадлих наслідків голоду. Виснажених, безсилих людей, трупи на вулицях, самогубців бачив Андрій, посліщаючи до панночки-польки, що просила врятувати її матір від голодної смерті. Страждання від розлуки з коханою, образ якої постійно супроводжував козака навіть уві сні, неспроможність опиратися владі її краси (“крилаті брови, глибокі очі, які весь час випромінювали вогонь, і він опускав їх у покорі” [7, с. 5], “Андрій покірний, приголомшений, засліплений красою панночки, не зводить з неї очей” [7, с. 9], “...вся постать виражала покору” [7, с. 28]), щирий монолог-сповідь Терези, сповнений кохання й розпачу, переконання в тому, що “любов не може бути ворожою” [7, с. 9] спонукали Андрія присвятити коханій своє життя, пожертвувавши всім заради неї – “Моя вітчизна – ти! Ось моя вітчизна! І понесу я її в своєму серці, доки стане мені снаги й віку. І нехай хтось спробує вирвати її з мого серця! Я все віддам, продам, згублю за цю вітчизну! Я битимуся з усім світом!” [7, с. 29]. Навіть перед своєю смертю, коли Тарас Бульба дав йому змогу покаятися, Андрій вимовив ім’я коханої. Детальним змалюванням внутрішніх станів головних персонажів завдяки різним засобам психологізації, зокрема видінню (“Батькова постать роздвоїлася, розтроїлася, і вже перед ним стояв не один, а три Тараси Бульби. Відтак вони зійшлися в мареві в одне, Бульба тримав у руці рахівницю з квасолі” [7, с. 36]), портретним деталям (“лице побіліло до повної безкровності, в одну мить він поблід, як стіна” [7, с. 36]; “Бульба був не схожий на самого себе” [7, с. 36], “Бульба постарів одразу на десяток літ” [7, с. 37]), рухам (“покірно, наче дитина, Андрій зліз з коня” [7, с. 36]; “похилився на рушницю, плечі тремтіли” [7, с. 37], “рука з рушницею тремтіла” [7, с. 37]), Ю. Мушкетик, на відміну від М. Гоголя, надав кульмінаційному епізоду більшої емоційної напруженості.

Смерть брата боляче переживав Остап, характер якого в кіноповісті переважно розкривається в екстремальних ситуаціях, зокрема й в епізоді страти. Закликаючи своїх побратимів гідно померти (“Братове, нехай же ніхто із нас не зронить із своїх вуст жодного слова, жодного стогону” [7, с. 40]), він, попри жорстокі тортури, поведився мужньо (“Майне в катівській руці молот, впаде на Остапову руку, але ніщо в цю мить не порушить тиші” [7, с. 41]). Для уникнення натуралістичних подробиць замість демонстрації козацьких страждань автор, використовуючи вставлену конструкцію, пропонує кінорежисеру показати епізод із соколом у позолоченій клітці, який з огляду на контекст (“Кінні й піші стражники кинулися в натовп, списами, бердишами розштовхували людей. [...] Тараса Бульби ніде не було. В цю мить сокіл зламав прут у позолоченій клітці й вирвався на волю” [7, с. 41]) стає кінематографічною метафорою.

Саме в епізоді останнього бою козаків із поляками автор, деталізуючи батальні сцени, позиціонує Тараса Бульбу як досвідченого стратега й воїна, який, намагаючись урятувати життя побратимів, давав їм поради навіть перед смертю.

Завдяки жанровим особливостям кіноповісті, у якій контамінуються засоби кінодраматургії (примітки, зміна планів, кінематографічні метафори, монтаж, ремарки) та літератури (ліричні відступи, детальні описи), Ю. Мушкетик, увівши у твір нові епізоди, оригінально інтерпретував сюжет повісті М. Гоголя “Тарас Бульба” і трохи змінив вектор концептуального розгортання образу головного персонажа твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галанов Б. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь / Б. Е. Галанов. – М. : Советский писатель, 1974. – 343 с.
2. Гоголь М. Тарас Бульба / М. Гоголь. – К. : Вид-во Івана Малковича “А-ба-ба-га-ла-ма-га”, 1998. – 192 с.
3. Добин Е. Искусство детали. Наблюдения и анализ / Е. Ф. Добин. – Л. : Советский писатель, 1975. – 192 с.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2. – 624 с.

6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
7. Мушкетик Ю. Січ-мати: кіносценарій за мотивами повісті Миколи Гоголя “Тарас Бульба” / Ю. Мушкетик // Київ. – 2006. – № 6. – С. 2-43.
8. Поетика: словарь актуальных терминов и понятий / ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Inrada, 2008. – 358 с.
9. Семенчук І. Мистецтво композиції і характер / І. Семенчук. – К.: Вища школа, 1974. – 136 с.
10. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / А. Ткаченко – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.

УДК 821.14'06-311.6.09(045)

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ Л. ПСАРАФТИ “ПОСМІШКА ГЕКАТИ”

Потіпак Ю. А., к. філол. н., ст. викладач

Маріупольський державний університет

Статтю присвячено дослідженню специфіки історичного роману грецької письменниці Л. Псарафти “Посмішка Гекати”. Розглядаються жанрово-стильові особливості твору, акцентується увага на прикметних рисах художнього письма авторки.

Ключові слова: історичний роман, жанр, сюжет, наратор, хронотоп.

Потіпак Ю. А. ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА Л. ПСАРАФТЫ “УЛЫБКА ГЕКАТЫ” / Мариупольский государственный университет, Украина.

Статья посвящена исследованию специфики исторического романа греческой писательницы Л. Псарафты “Улыбка Гекаты”. Рассматриваются жанрово-стилевые особенности произведения, акцентируется внимание на основных чертах художественного письма автора.

Ключевые слова: исторический роман, жанр, сюжет, наратор, хронотоп.

Potipak J. A. GENRE AND STYLISTIC PECULIARITIES OF L. PSARAFTI'S NOVEL “THE SMILE OF HECATE” / Mariupol State University, Ukraine.

The article deals with the specifics of the historical novel of a Greek writer Litsa Psarafti “The Smile of Hecate”. Genre and stylistic peculiarities of the piece of art are considered, main features of artistic author's writing are focused on.

Key words: historical novel, genre, plot, narrator, chronotope.

Історичні твори завжди приваблюють читача масштабністю зображуваних подій, складністю побудови сюжету та хронотопу. Історичний роман – це твір, який побудований на історичному сюжеті й відтворює в художній формі якусь епоху, певний період минувшини. В історичному романі історична правда поєднується з правдою художньою, історичний факт – із художнім вимислом, справжні історичні особи – з особами вигаданими, вимисел уміщений у межі зображуваної епохи [див.: 4, с. 608].

Вивчення історичної прози якнайкраще підходить для знайомства з історією та культурою іншої країни, оскільки безпосередньо вводить читача в захоплюючий вир подій. Одним із таких творів, на нашу думку, міг би стати роман грецької письменниці Л. Псарафти “Посмішка Гекати”.

Л. Псарафти належить до сучасних грецьких авторів літератури для молоді. Вона народилась на острові Самос, зараз живе в Афінах. Працювала в консульстві та в американському посольстві у відділі перекладу. Об'їздила майже весь світ, і її подорожі стали джерелом натхнення для творчості. Вона є автором багатьох романів, які одержали численні грецькі та міжнародні премії [9, с. 7]. Її твори не залишаються непоміченими і завжди викликають схвальні відгуки: “Письменниця з майстерністю оповідача спонукає читача доторкнутися до героїв – міфічних, історичних, фантастичних, освітлює їх і робить домашніми та улюбленими. Передусім, доводить, що Грецька Історія – від міфології до нашого часу – є послідовною, єдиною, нерозривною та непорушною”, – зазначає Т. Данеллі на сторінках газети “Радикал” (“Ριζοσπάστης”) [7].

Роман “Посмішка Гекати” був написаний у 1995 р., а у 1996 одержав Державну премію Міністерства культури Греції як найкращий роман для молоді. У 2000 р. письменницю було номіновано на премію Г. Х. Андерсена – аналог Нобелівської премії в галузі дитячої літератури [7]. Її твори перекладені