

21. Фрезер Д. Фольклор в Ветхом Завете. – Москва, 1985.
22. Hunkel H. Ausgewahlte Psalmen. – Göttingen, 1904.
23. Hunkel H. Einleitung in die Psalmen. – Göttingen, 1933.
24. Hunkel H. The Legends of Genesis. – Chicago, 1901.

Наталія Нікоряк (Чернівці)

Специфіка кінорецепції літературного тексту Івана Франка “Украдене щастя”

Про взаємовпливи, взаємопроникнення і міжвидовий синтез мистецтв у загальних рисах сказано чимало (праці Ю. Андреева [1]; [2], Ю. Величко [5], Ю. Лотмана [10], В. Лутаєнко [11] та ін.). Зокрема, неодноразово артикулювалося, що в генезі кіномистецтва закладено літературний виток, що перший успіх кінотворів був пов'язаний із вдалим інтерпретаціями словесної класики, що тривалий час своєї історії кіномистецтво не сприймалося як автономна естетична форма. Сьогодні ситуація чітко визначена: кіномистецтво є самостійним, у феноменологічному сенсі надзвичайно специфічним та актуальним утворенням культури. Це фахово розгорнута галузь, що на відміну від літератури, охоплює, крім питань естетичних та питань акторської майстерності, важливі питання виробництва кінопродукції як такої, її фінансування, споживання тощо.

Здається, у зв'язку з вищесказаним, наше питання може виглядати трохи архаїчним. Проте, це лише на перший погляд – адже проблема міжвидової трансверсії, яку ми спостерігаємо, може бути і реально є не тільки фрагментом історії літератури, але й, самостійно, надзвичайно важливою, актуальною та цікавою науковою площиною. Нижче саме в такому ракурсі спробуємо з'ясувати та висвітлити її головні акценти в аспекті дослідження кіноінтерпретацій франківської історико-літературної спадщини (за приклад беремо драму “Украдене щастя” (1893)).

Творчість І. Франка віддавна цікавила кіномитців. За його творами було знято такі жанрово різномірні фільми, як “Борислав сміється” (1927), “Якби каміння говорило” (1957), “Украдене щастя” (фільм-спектакль, 1952) і телефільм (1985), альманах “До світла” (1967), мультиплікаційну стрічку “Заєць та Їжак” (1963), художню кінокартину “Захар Беркут” (1971), телесеріали О. Бійми “Пастка” (1995) та “Злочин з багатьма невідомими” (1996). Режисерів цікавила й біографія митця, до якої першим звертався Т. Левчук у кінокартині “Іван Франко” (1956) (у тому ж році про письменника було знято також науково-популярну стрічку “Іван Франко”). Образ письменника створив Я. Геляс у фільмі “Родина Коцюбинських” (1970). Існує телефільм Е. Дмитрієва “Іван Франко” (1981) [8: 624]. Вірогідно, цей перелік ще буде продовжуватися.

Звертаючись до досвіду кіноінтерпретацій драми “Украдене щастя”, лишаємо

поза увагою згаданий фільм-спектакль, оскільки в цьому випадку кіномистецтво брало на себе переважно “перекладацьку” функцію: літературна мова трансформувалася у відеоряд. Нижче розглянемо специфіку саме кінорецепції драми І. Франка, яку демонструє телефільм “Украдене щастя”.

Цей кінотвір відразу став об’єктом пильної уваги критиків. Зокрема відзначимо характерну публікацію двох статей про нього під загальною назвою “Два погляди на один телефільм” (газета “Культура і життя”, 7.04.1985). Назва першої статті “Крупно” говорить сама за себе. Автор Н. Верховець позитивно поставилася до створеної кіноінтерпретації Франкового твору. Адже, на її думку, цей телефільм мав успіх, тому що “режисер Ю. Ткаченко, сценарист В. Сичевський, консультант Д. Павличко, якого справедливо назвати в першому ряді творців, скрупульозно зберегли текст драми, вдалися і до варіантів, вивчили буквально весь матеріал “довкола” неї. А потім сягнули глибше, до витоків – фольклору карпатських горян, звідки, і конкретно з давньої пісні “Про шандаря”, як із зерна, виріс Франковий задум” [6: 5]. Таке ж позитивне враження справив телефільм і на театрознавця О. Сакву, який відзначив саме *сценарій* Василя Сичевського: “Він здається нам бездоганим. Автор зайняв виважену позицію, де немає місця ні екстремізму, ні літературному раболіпству. Зберігши всю широту першоджерела, він поповнив його матеріалом, що відповідає духу, стилістиці Франкового твору” [13: 5]. Проте, у цей позитив впліталися і деякі критичні зауваження: “На жаль, режисерське трактування далеко не завжди відповідає рівню, витриманому сценаристом”; “телефільм “забув” стрижневу думку Івана Франка: неможливо побудувати своє щастя на нещасті іншого, нехтуванні його правдою, його правом” [13: 5], і, навіть, досить негативні висновки: “Тож, при всіх цікавих знахідках, належному фаховому рівні, за яким відчувається творча зрілість постановників, фільм не сягнув висот класичного твору, лишився в рамках сімейної драми” [13: 5]. Такою була оцінка в площині відповідності канонічного літературного тексту його новій кіноінтерпретації. Рецептивний потенціал критики та її повноваження наукою вже неодноразово висвітлювалися [див.: 15: 25–28].

Кіно, як відомо, не може не звертатися до літератури, але сьогодні воно вже не хоче бути пересічною ілюстрацією літературного твору. Літературний твір чи сценарій на шляху до екрана переважно зазнають суттєвих змін. Першопричиною цього є так звана “багатошаровість” літературного твору, який через це іманентно не піддається однозначному тлумаченню [9: 134]. Режисер-реципієнт, як і, власне, будь-який читач, має право на власне сприйняття, прочитання та інтерпретацію твору. Хоча екранізація реалізує події, які відбуваються у *конкретному* літературному тексті, проте враження від прочитаного своєрідні і специфічні для реципієнта-сценариста, реципієнта-оператора, реципієнта-актора та ін., і в першу чергу все визначає та селекціонує рецепція головного режисера. Саме він ніби запрошує “звичайних” глядачів до створення нової версії відомого зразка. Власне, як справжній митець, він прагне зробити такий фільм, що був би самостійним повноцінним кінотвором, а не просто перенести на плівку літературний текст.

Пропонуємо нижче два головні погляди на проблему екранізації, які проаналізу-

вала та систематизувала Г. Белякова [3]. За першою характерно вимагати від екранізації найдетальнішого наближення до канонічного літературного тексту-джерела. У цьому разі метою режисера стає адекватне відтворення художнього задуму автора: тоді глядач має можливість упізнати персонажів і цим задовольнитися, погодитися або не погодитися з ідеєю твору (саме цей критерій контролює наближеність фільму до книги). Про цей тип ставлення до класичного зразка в кожному окремому випадку висловлено багато цінних спостережень. Загалом сьогодні визнається, що екранізація, навіть найдобросовісніша, детальна, творча, є своєрідною “хірургічною операцією”, а остання не обходиться “без крові”. Однак у вдалій екранізації будь-які втрати компенсуються [7: 8].

Для іншого погляду визначальним стає намагання режисера керуватися саме специфікою власного мистецтва (у цьому випадку кінематографа), у літературному першоджерелі вбачати в першу чергу привід для свого довільного тлумачення згідно з іншими естетичними засадами та “виробничими” закономірностями. Наука сьогодні визнає, що, коли йдеться про переклад твору одного виду мистецтва на мову іншого, важливим є врахування естетичної природи кожного з них. Ігнорування цього факту не може забезпечити зокрема створення нового повноцінного кінотвору [3: 7].

О. Довженко, який особисто ніколи не віддавав перевагу екранізаціям, ще майже на початку становлення культури кіномистецтва як такого вже відчув назріваючу проблему розпаду цієї генетичної сполуки між літературою та кіно, коли упереджено підкреслив: “...визначаючи, що художня кінематографія базується на літературі, ми мусимо все ж констатувати, що навіть найдобросовісніші екранізації літературних творів майже завжди поступаються в якості самим оригіналам... Очевидячки, не можна твір одного мистецтва виразити адекватно зображальними засобами іншого мистецтва” [12: 96]. Не применшуючи значення екранізації класичної спадщини, за твердженням Л. Погрібної, саме він порушував питання про створення особливого літературного жанру – кінодраматургії [12: 96].

Подаємо також думку ще одного геніального представника і теоретика світового кінематографа ХХ ст. режисера А. Вайди. В одному зі слухних своїх порівнянь він нотував, що “фільм живе життям метелика, рідко коли – довше. Щоб зрозуміти його успіх чи поразку, треба знати обставини, в яких він народився, а потім – його екранну долю. Життя фільму – це насамперед реакція глядача, а також думка рецензентів і критиків” [4: 17]. Отже, фільм завершується відповідною реакцією на нього, що й визначає його остаточну історичну долю. Саме в цьому й полягає розв’язання жанрологічних питань. Простежимо за цим на означеному прикладі кіноінтерпретації драми “Украдене щастя”.

Твір “Украдене щастя (драма з сільського життя в 5 діях)” І. Франко написав за сюжетом народної “Пісні про шандаря”. У коментарях М. Павлюка вказано, що цю пісню І. Франко опублікував і ретельно проаналізував у праці “Жіноча неволя в руських піснях народних”, де, зокрема, зазначено, що в пісні розгортався мотив зруйнування сім’ї: “Жінка ломить шлюб церковний і оддаєсь “шандареві” одверто,

прилюдно. Муж її, чуючи себе зганьбленим, убиває “шандаря” і сам гине ганьблячою смертю”. Згодом у журналі “Житє і слово” під рубрикою “Із уст народу” І. Франко надрукував три варіанти “Пісні про шандаря”, записані різними особами в селах Галичини. У примітках І. Франко зазначив, що варіант цієї пісні записала 1878 року Михайлина Рошкевич у селі Лолин Стрийського повіту від селянки Явдохи Чигур, послужив йому темою для драми “Украдене щастя” [14: т. 24: 419].

Без сумніву, враховуючи те, що саме ця пісня була поштовхом до написання драми, режисер Ю. Ткаченко залучає її редукований варіант у кінотекст, причому цей маленький стилізований текст у скороченому вигляді повністю передає сюжету співу, що його колись проаналізував І. Франко. Вміло й оригінально розпочинається телефільм яскравим кінообразом ряджених, які й виконують своєрідний, адаптований до нового естетичного завдання, варіант цієї “Пісні про шандаря”, ніби презентуючи тим певний “кіноепіграф”:

Ой зів’ели на віночку зелені барвінки;
Ходив шандар з Делятина до чужої жінки.
Ой положу й на віконце горіхову гранку;
Прийшов шандар з Делятина, бо має коханку.
Як Никола їздить кіньми та возить бервена,
Його жінка з шандариком ніби наречена.
А Николи нема дома, Никола у лісі.
Прийди, прийди шандарику, нічого не бійси.

Реципієнт, який добре знає першоджерело, переглядаючи телефільм, одразу помітить низку невідповідностей між телефільмом і драмою. Першим таким елементом і є введення пісень ряджених, що, наскрізно проходячи через дію, за слушним спостереженням дослідника, “розширюють сюжет, підкреслюють національний колорит, створюють своєрідне емоційне середовище” [13: 5]. Проте варто додати до відзначеного, що функціональний сенс вказаного елемента за його природою в теоретичному аспекті можна ще й визначити як *трон*. У такому разі наука має зафіксувати проблему, як літературний троп перетворюється у “кінотроп”.

Кадри, що йдуть за відзначеним кіноепіграфом, також відходять від першоджерела. Так, якщо в І. Франка ми читаємо: “Нутро сільської хати. Ніч. Надворі чути шум вітру, сніг б’є об вінка. В печі горить огонь, при нім горшки. Анна і Настя пораються коло печі. На лаві, на ослоні, на припічку і на печі дівчата і парубки, одні прядуть, другі мотають пряжу на мотовилах; насеред хати при стільці один парубок плете рукавиці, другий на коловороті крутить шнур” [14: т. 24: 7], то в А. Ткаченка початок зовсім інший: після ряджених з піснею, показано сцену побиття Миколи Задорожного вїтом у лісі. Сцену цю супроводжує звук грому і блискавки, а потім шум справжньої зливи, і знову кадри з рядженими, які б’ють у бубон, ніби підсилюючи звуки грому – тобто режисер змінив навіть пору року. Отже, перед нами яскравий зразок заміни стилістичних парадигм у процесі так званої трансверсії літературного джерела в кінотекст: реалізм І. Франка виразно трансформується у

дещо стилістично романтизовану авторську інтерпретацію. Лише після вказаного ткаченківського акценту вже показано "нутро сільської хати", правда ні хлопців, ні дівчат тут немає, лише Анна, що порається біля печі, і кума Настя, яка змотує нитки. Отже, режисер намагався показати для втілення своєї ідеї щось важливіше, відібравши з наявного першоджерела лише найнеобхідніші для кінотексту деталі. І це своєрідно інтерпретоване "важливе" уважний глядач відразу побачить: Анна, пораючись біля печі, розбиває горщик (у тексті І. Франка цього немає!). Спочатку оператор не акцентує на цьому увагу, та коли Анна ділиться своїми переживаннями: "Не знаю, мені так чогось лячно, так чогось сумно, як коли б якийсь велике нещастя надо мною зависло" [14: т. 24: 9], ніби підтвердженням цього є крупним планом показаний розбитий горщик як символ брутального руйнування, як символ біди. Це вже троп саме візуального ряду, у площині якого переважно й реалізуються сучасні кіноновації: композиція цих кінокадрів визначається образом розбитого горщика, крізь який полум'яніє домашнє вогнище. Та не лише це загострює нашу рецепцію. Поступово сюди долучають чорну хустку Анни, негоду, темну (аж чорну) кімнату, навіть ягня, яке з'явиться ще не один раз у кадрі, і, нарешті, зловіщий сон, який переповідає Анна своєму чоловікові. Важливу функцію своєрідної вставної новели-парадигми відіграє тут і авторська новація – згадка про зустріч Анни зі старцем у день весілля. Цей старець був дуже подібний до її померлого батька, і його слова: "Плач, плач, дитино. Це ангели від тебе одлітають", – віщували біду. Кінокритика відзначила, що "режисерові, оператору Г. Енгстрему, акторам вдається передати глядачам майже фізичне відчуття згущення атмосфери: у небагатослівних розмовах, сторожких поглядах, вимушеності рухів пульсує висока напруга" [6: 5]. У зв'язку з цією оцінкою для нас важливо відзначити, що, ніби деформуючи матеріал Франківського тексту, фільм точно зберігає його пафос. Парадоксально: кіномитець все ж таки радше відтворює текст, ніж руйнує його.

Проте, сформувавши у глядача рецептивне передчуття невідвортної біди, автор фільму надалі вводить у кінотекст відсутній у першоджерелі елемент – ретроспекції (за літературознавчими параметрами так звані "вставні новели"). Вони вплетені у тканину твору, як відзначала кінокритика, щоб "дати у фільмі шматочок "невкраденого щастя", внести в похмуру картину лелітку радості – розповісти передісторію кохання Анни і Михайла" [13: 5]. Не заглиблюючись у теорію, риторичні аналізи критиків до цього часу зосереджувалися переважно на мотивації показаного, не звертаючись до аспектів поетики. Ресурсами драматургії також можна було б, хоча б за рахунок монологів, діалогічних "сповідей" та подібного створити епізоди, що "дають змогу показати передісторію, героїв у їх природному стані, доки обставини не лягли тягарем на їхні душі і долі" [6: 5]. Те, що за часів Франкової драми неможливо було показати на сцені, сучасний кіномитець робить завдяки ресурсам нового мистецтва. Порівнюючи драматичний текст та його рецептивну кіноверсію, ми спостерігаємо кардинальні розбіжності між ними в організації часопростору. Цей чинник є принциповим: у випадку трансверсії літературного тексту у сценарій профанний час може бути розгорнутий чи не до меж сакрального. За сценарієм

глядач переноситься з одного часопростору в інший: у нашому прикладі бачимо чудові краєвиди, косарів, щасливу, усміхнену Анну, яка біжить полем до свого коханого, річку, простягнуті руки закоханих, міцні обійми, поцілунок... і знову Анну, в чорній хустці, сумну і зажурену; або ми бачимо Михайла, який лежить на ліжку в хаті Миколи і пригадує, як вони з Анною танцювали.

Хоча автори телефільму і прагнули максимально наблизитися до Франкової драми, проте ми бачимо ще чимало різночитань: не обговорюючи питання про сумнівну тотожність мовленнєвого матеріалу твору та виконаних акторами текстів, відзначимо сцену повернення Миколи додому після арешту (в І. Франка дія відбувається біля корчми на танцях, у присутності багатьох людей, а у телефільмі – в хаті Миколи і Анни), а також фінальну сцену (у драмі після сцени вбивства Миколою жандарма з'являються вїйт, Бабич і Настя, у телефільмі ми бачимо Анну в чорній хустці і напівбожевільного Миколу, який плаче). Парадокс спрацьовує і в цьому разі: щоб зберегти І. Франка для реципієнта нових часів, автор змушений “трансплантувати” у текст замість застарілих, архаїчних фрагментів генетично їм споріднені, проте зручні для сприйняття сучасника елементи. Це явище не потребує риторичної оцінки, воно просто є фактом.

Для стилістики сценарного тексту досить звичайні своєрідні наскрізні кіносимволи. Сценарист (В. Сичевський) вводить у Франковий твір один з таких – ягня. Це метафора жертвовності. Така метафора реалізується тут через традиційну християнську символіку, проте варто відразу наголосити, що наш приклад свідчить про таке: літературний троп, залучений у кінотекст, набуває полісемантичних ознак. Для реципієнта важливим стає сприйняття, усвідомлення та адекватне прочитання цієї метафори: хто з героїв має асоціюватися з цим ягням, адже у християнській символіці “агнець” є символічним ім'ям, даним Спасителю, що приніс себе в жертву за людські гріхи. Отже, введенням цього образу, ще й у якості наскрізного, автори фільму передбачали продемонструвати своє прочитання головної ідеї Франкового твору, тобто підкреслити свої акценти. Було б дуже простим рішенням приписати лише грі виконавця ролі Анниного чоловіка інтерпретацію ідеї І. Франка, що жертвою є саме вбивця Микола. Першочергово на це вказує сам християнський символ ягнятка. З погляду християнської моралі вінчаний шлюб є благословенням Божим і, звідси, перед нами розгортається картина затемнення гріхом людської природи та покарання цього вчинку. Микола вбиває втілення біса блуду, вбиває сам гріх (на зразок Спасителя, згадуємо, “смертю смерть поправ”) і сам стає жертвою свого власного вчинку. Насправді, ця кінометафора виявляється настільки складною, що ми наважуємося дати лише її можливі рецептивні контури.

Функція акторської гри для літературознавця може здаватися малозначущою і чужою. Проте в аспекті поетики форми кінотексту не можна оминати питання про акторську гру, адже актор як реципієнт завжди подає нам свою внутрішню психологічну версію драматичного персонажа, активно інтерпретує ідею та, відповідно, образ, що впливає на сприйняття фільму як цілісності. Для кінокритики це є провідним критерієм оцінки кінотвору. Тому цілком закономірно, що “найсерйоз-

нішим здобутком картини”, на думку Н. Верховець, “є серцевина, суть, розкрита через акторів” [6: 5]. Дійсно, актор може доповнити текст, може його спростити, може надати йому абсолютно нових аксіологічних акцентів. Навіть якщо актора обрав режисер, який через нього сподівається висловити своє бачення ідеї твору, цей актор все одно *імагінативно* рецептує заданий образ-персонаж, тобто читає його відповідно до власного естетичного бачення. Дослідниця, підкреслюючи, що на ролі Анни і Михайла взято акторів не тільки не маститих, а й нових для українського кіно – йдеться про Н. Савиченко і Г. Гладія, звертає нашу увагу на те, що Б. Ступка, виконавець сценічної ролі Миколи з десятирічним досвідом, саме на екрані постає настільки в іншій якості, що “проводити паралелі немає сенсу” [6: 5]. Для нас це означає, що сценарій має можливість “переакцентувати” навіть саму ідею твору, оновлені аксіологічні виміри якої відтепер суттєво змінюють стратегію попереднього акторського малюнку.

Отже, переклад літературного твору на мову кіно – це складний творчий процес, який вимагає від режисера (або сценариста) повного й дуже глибокого осмислення саме ідеї першоджерела. Кінорежисер на перший погляд постає лише посередником між твором і реципієнтом (глядачем). Проте, реципієнт сприймає безпосередньо не сам твір, а власне режисерську переробку першооснови. Отже, режисер-постановник бере на себе велику відповідальність, коли торкається класичної спадщини. Його функція надзвичайно важлива, хоча успіх екранізації залежить не тільки від нього, а й від талантів сценариста, автора кіномонтажу, від якості акторської гри, від уміння акцентувати увагу оператора на тому, що є найвагомим у певному епізоді, від звукорежисера тощо. Саме на рівні режисерської функції вищеназвана сукупність зусиль утворює нову цілісну у жанровому відношенні взаємодіючу структуру. Коли текст починає “кроїтися” під сценарій, до цієї процедури залучають усіх учасників кіноверсії. Отже, канонічний текст перетворюється на розшматовані фрагменти виробничого процесу, які врешті-решт складаються у нову самостійну цілісність. Цю цілісність із “першоджерелом” тепер об’єднує лише назва. Цей момент свідчить про те, що ми маємо справу не тільки з різними творами, але й з різними жанровими утвореннями, що формуються під впливом естетичних критеріїв різнорідних форм мистецтва, якими є, зокрема, література та кіно.

Література:

1. Андреев Ю. Литература и кино: К принципам классификации искусства // Вопросы литературы. – 1982. – № 8.
2. Андреев Ю. Взаимодействие художественной литературы с аудиовизуальными видами искусства // Методологические вопросы науки о литературе. – Ленинград, 1984.
3. Белякова Г. Экранизация произведений польской классической литературы / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 1972.
4. Вайда А. Кіно і решта світу: Автобіографія. – К., 2004.
5. Величко Ю. Театральний синтез (До питання про взаємовплив жанрів) // Український театр. – 2003. – № 4.

6. Верховець Н. Крупно // Культура і життя. – 1985. – 7 квітня.
7. Гуральник У. Советская литература и кино. – Москва, 1968.
8. Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. – К., 2004.
9. Кіно і література: пошуки взаєморозуміння: Розмова письменників та кінорежисерів // Київ. – 1983. – № 6.
10. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.
11. Лутаєнко В. Кіно в системі культури: деякі культурологічні проблеми естетичного освоєння наукових знань засобами мистецтва. – К., 1981.
12. Погрібна Л. Твори М. Коцюбинського на екрані. – К., 1971.
13. Саква О. Трикутник з одним кутом // Культура і життя. – 1985. – 7 квітня.
14. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
15. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади. – Чернівці, 2001.

Алоїз Вольдан (Відень, Австрія)

“Бориславський цикл” Івана Франка в контексті польської літератури

Відкриття родовищ нафти й озокериту, які в 50–60-х роках XIX ст. перетворили містечко Борислав неподалік від Дрогобича на “галицький Клондайк”, призвели до величезних змін в економічній та соціальній структурі цього регіону. Тому не дивно, що вони знайшли відображення і в літературі, яка з’являлася і в Східній Галичині, і про Східну Галичину. Цю літературу, відповідно до етнічного складу населення краю, творили багатьма мовами. Ми маємо справу з історією нафтового буму, яка не оминула всіх його тінювих сторін, написану двома мовами у двох національних літературах – українській і польській, – причім поряд з типовими відмінностями в зображенні натрапляємо на подиву гідні відповідності. Вони й стануть предметом цього дослідження.

І. Франко (1856–1916) – чи не найперший письменник, який звернувся до літературного зображення галицьких родовищ нафти. Завдяки тому, що його місце народження й перших років життя – село Нагуєвичі – розташоване неподалік від нафтопромислів, він став свідком соціальних явищ, які супроводжували ці нововідкриті джерела сировини [1: 343–347]. Його так званий “Бориславський цикл”, де він зображає світ нафтового підприємництва, належить до його перших великих літературних успіхів. І. Франко звертається до цього матеріалу в межах часового періоду, який охоплює тридцять років, починаючи від публікації “Борислав. Картини з життя підгірського народу” (1877) до другої редакції роману “*Voia constrictor*” з 1907 року. Відомо, що перша версія цього роману датована 1878 роком; 1881 року