

*Нікоряк Н. В.,**кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича*

СПЕЦИФІКА КІНОРЕЦЕПЦІЇ ОПОВІДАННЯ «ГАЙДАМАКА» ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Анотація. Окреслено параметри кінематографічного дискурсу творчого доробку Валер'яна Підмогильного (1901–1937): від першої екранізації «Доброго Бога» (1990) до фільму «Іди по воді» (2019), знятого за мотивами оповідання «В епідемічному бараці». Акцентовано на кінематографічній актуалізації творчості та біографії В. Підмогильного останніх десятиліть, зумовленої новою історичною ситуацією, прагненням по-новому рецептувати творчість яскравого представника «Розстріляного відродження».

Підкреслено, що аналіз специфіки інтермедіального перекодування оповідання «Гайдамака» в однойменний короткометражний фільм 2011 р. режисера Романа Синчука засвідчив ряд трансформацій та модифікацій на рівні хронотопу, композиції, персонасфери та сюжетотворення. Розпочинаючи кіноповідь з допиту Олеся, кіномитці порушують сюжетну структуру оповідання, відповідно посилюють рівень драматичної напруги кінонарації. Передісторію ж потрапляння хлопця в полон подано у ретроспекції. Твір В. Підмогильного зазнає й певного редукування, зокрема кіноавтори уникають внутрішніх монологів Олеся, концентруючись натомість на формуванні романтично-героїчного образу справжнього гайдамаки. Фіксується активне використання різноманітних образів-деталей (кулон, щоденник, вірші, дзеркало, годинник, пістоль, чоботи, бритва, опале листя), які збагачують кінотекст яскравими кінообразами та кінометафорами. Водночас вони допомагають послідовно моделювати зовнішній та внутрішній світ персонажів, насичують фільм колізіями та подієвістю. Модифікується й фінал кінотексту, позаяк його залишають відкритим на піку емоційного (рецептивного) напруження: розстріл Олеся здійснюється холостими набоями, а серед катів – його товариш Василь. Акцентовано, що режисеру Роману Синчуку та кінематографічному колективу вдалося переконливо відтворити багатогранну специфіку складної епохи, уміло перенести на кіноекран головний задум Валер'яна Підмогильного – розкрити еволюцію неповторної індивідуальної особистості в конотації з темою повстанського руху в Україні.

Ключові слова: Валер'ян Підмогильний, «Гайдамака», оповідання, сюжет, кінорецепція, кінотекст, інтермедіальність, жанр.

Постановка проблеми. У сучасному літературознавчому та кіномистецькому дискурсі чималу увагу дослідників привертають творчі особистості культурно-мистецької доби 20–30-х років ХХ ст., відомі під назвою «Розстріляного відродження» («Червоного Ренесансу»). Більшість митців цього трагічного періоду було знищено в горнилі великого сталінського терору, а їхній творчий спадок було табуовано, вилучено з історико-культурного дискурсу чи радикально спотворено. Після оприлюднення засекречених документів

історики, літературознавці, кіномитці отримали можливість заповнити біографічні лакуни. Їхня плідна співпраця зреалізувалася в багатьох цікавих кінопроєктах. Зокрема, у 2004 році кіностудією «Контакт» був презентований трисерійний документальний фільм «Червоний ренесанс» режисерів Віктора Шкурина та Олександра Фролова, що хронологічно («Пролог» 1921–1925, «Пастка» 1926–1929, «Безодня» 1930–1934) зображує непрості долі представників національного відродження. Упродовж 2008–2009 рр. творчим тандемом режисерки Ірини Шатохіної та професора Юрія Шаповала був створений цикл документальних фільмів під назвою «Гриф секретності знято», унікальність якого полягає в активному апелюванні до розсекречених матеріалів. У 2011 р. телеканалом «Україна» розпочато проєкт «Розстріляне відродження» про унікальне покоління митців, яке прагнуло змінити історію України. Натомість їх по-звірячому знищував тоталітарний сталінський режим: доводив до самогубства, розстрілював чи відсилав у концтабори. У 2013 р. телеканал ЗІК презентував проєкт «Історична правда з Вахтангом Кіпіані», окремі випуски якого розповідають про жертв сталінського терору. Специфіку роботи радянської агентури з українськими письменниками розкривають дві стрічки режисера Тараса Томенка – документальний повнометражний фільм «Будинок “Слово”» (2017) та художній фільм «Будинок “Слово”: Нескінчений роман» (2021).

Серед трагічних постатей «кривавого періоду», одним із понад тисячі в'язнів Соловецького табору особливого призначення, розстріляних 1937 року за постановою НКВС, був видатний український прозаїк Валер'ян Підмогильний (1901–1937) – яскравий представник «тієї плеяди літераторів, які на початку ХХ століття намагалися вивести українську літературу на загальноєвропейський рівень і показати людину в екзистенціальному вимірі» [1, с. 97]. Письменник, який «користувався високим авторитетом письменника-інтелектуала, вихованого на національній та європейській класиці, з філософським заглибленням у пізнання світу й людини» [2, с. 8], хоч за життя зазнавав жорсткої критики й відповідних часу ідеологічних оцінок, на кшталт: «занадто суб'єктивний», «класово непримирений до пролетарської революції», має нахил «до песимізму і трагічності», «наскрізь несучасний, ворожий радісному сприйманню життя» [3, с. 36].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У літературознавчому дискурсі з кінця 80-х років ХХ ст. як постать, так і творчість Валер'яна Підмогильного з поля зору наукових зацікавлень не зникає. Про це свідчать не лише наявні монографічні (В. Мельника, Р. Мовчан, М. Тарнавського) та дисертаційні дослідження (Л. Деркач, О. Калініченко, Г. Кудрі, С. Луцій, Л. Мялковської та ін.), а й різноаспектні наукові роз-

відки (В. Шевчук, Л. Коломієць, С. Журба, І. Котик, Н. Мафтин, Л. Пізнюк, С. Хопта).

Доповнюють науковий доробок наявні документальні та художні (короткометражні) фільми, що сприяють формуванню загальної картини реценції біографічної та літературної спадщини письменника. Так, у 2011 році режисеркою і сценаристкою Наталею Огородньою представлено документальний фільм «Валер'ян Підмогильний. Розстріляне відродження» (31 хв.), літературним консультантом якого став Микола Чабан (у ролі В. Підмогильного – Андрій Мелашенко). Автори фільму відшукали й дослідили кілька невідомих фактів із життя письменника, а також простежили долю його дружини та сина. У проєкті «Українська література в іменах» (2018) з'явилася серія присвячена Валер'яну Підмогильному, де ґрунтовну інформацію про автора презентує літературознавиця, кандидатка філологічних наук, наукова співробітниця Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України Ярина Цимбал.

Метою даної розвідки є окреслення контурів кінореценції творів Валер'яна Підмогильного й аналіз специфіки інтермедіального перекодування літературного жанру оповідання в кінотекст на прикладі короткометражного фільму «Гайдамака» (2011) режисера Романа Синчука.

Виклад основного матеріалу. Кінореценція творчого доробку Валер'яна Підмогильного налічує невелику кількість кінострічок, оскільки він належить до покоління митців, творчість яких потрапила у фокус режисерів лише з початку 90-х рр. ХХ ст. У 1990 р. на екрани вийшов короткометражний ігровий фільм «Добрий Бог» (22 хв.), знятий за однойменним оповіданням В. Підмогильного творчим тандемом режисерки Олени Єршової та сценаристки Тетяни Риженко на Кіностудії імені О. Довженка. Головні ролі у фільмі виконали Олег Масленников, Світлана Круть, Андрій Лицилін. Услід за літературним першоджерелом, стрічка оповідає про життя провінційного містечка в Західній Україні, побутові сцени й події кінця 20-х років спостерігаємо очима 17-річного гімназиста Віктора.

Того ж 1990 р. творче об'єднання «Дебют» Кіностудії імені О. Довженка презентувало короткометражний кольоровий художній фільм «Історія пані Івги», знятий режисером та сценаристом Микитою Івановим за мотивами однойменного оповідання В. Підмогильного. Оператор стрічки – Володимир Білошук, художник – Олександр Даниленко, композитор – Тетяна Дикарьова, ролі виконали відомі актори Борислав Брондуков, Леонід Яновський, Людмила Лобза, Олексій Горбунов, Анатолій Лук'яненко.

Далі настає майже двадцятирічна пауза, яку в 2011 році порушує режисер Роман Синчук короткометражним ігровим фільмом (29 хв.) «Гайдамака», знятим студією «Дебют» Національної кіностудії імені О. Довженка на замовлення Державного агентства України з питань кіно. Сценарій написаний Леонідом Череватенком за мотивами однойменного оповідання В. Підмогильного. А через два роки 2013 р. на тій же кіностудії режисер Сергій Силява зняв «Легенду про Івана Босого» – короткометражний ігровий фільм (20 хв.), сценарій якого також підготував Л. Череватенко за мотивами оповідання В. Підмогильного «Іван Босий». Тут головні ролі виконали Віталій Лінецький, Григорій Гладій, Володимир Цивінський. Ця стрічка оповідає історію про людину, що у передчутті трагічності власної долі робить важливий крок – протидіяти кривді,

яка панує на його рідній землі, аби відновити «святищенну справедливість» та «Божу правду».

Останню на сьогодні кінороботу представлено у 2019 р. продюсером Максимом Асадчим та режисеркою й сценаристкою Соломією Томащук під назвою «Іди по воді». Це короткометражний ігровий фільм-драма (29 хв.), знятий компанією Pronto Film за мотивами оповідання Валер'яна Підмогильного «В епідемічному бараці». Головні ролі у фільмі виконали Анастасія Пустовіт, Олександр Соколов, Лариса Хоролець, Андрій Чередник, Антон Антоненко, Олександра Олійник. У синопсисі до фільму зазначається, що «під час епідемії на острові загинули майже всі його жителі. Ті, хто залишилися живими, не втрачають надії, що зможуть вибратися в інший, невідомий світ. Але човен забере з острова лише одну людину» [4]. Основною ідеєю стрічки митці вважають показ віри людини у різних її проявах – від віри у Бога до віри у власне Я.

Як бачимо, всі наявні фільми презентують короткий метр, позаяк режисери звертаються лише до малої прози В. Підмогильного. Жодної повнометражної стрічки на сьогодні не знято. Екранізуючи малі жанри, кіноавтори зазвичай обирають найбільш прийнятний для них формат: кіноцикл (за кількома оповіданнями одного автора); об'єднання двох (іноді трьох) оповідань однією темою чи одним персонажем; стрічка за мотивами кількох оповідань; доповнення і розширення літературного тексту додатковими колізіями або, як у випадку В. Підмогильного, створення короткометражного фільму. Тож детально розглянемо специфіку інтермедіального перекодування оповідання «Гайдамака» в однойменний кінотекст режисера Романа Синчука.

Світлана Ленська підкреслює, що культурно-історичні та соціально-політичні зрушення (Перша світова війна, голод 1921–1922 рр., національно-визвольна боротьба українського народу за здобуття державності, розвиток екзистенційних течій у мистецтві тощо) призвели до «піднесення малих епічних форм, оскільки вони органічно відтворювали збурену і суперечливу дійсність та свідомість, дозволяли цілісно, “на одному подиху”, сприйняти зображене, а також виявили пластичність жанрових меж, здатність до експериментування та відкритість до інтермедіальних зв'язків» [5, с. 4–5]. Завдяки лаконізму й концентрованості дії жанри малої форми дозволяли максимально реалістично й правдиво відобразити дійсність, давали змогу зосередити увагу на внутрішньому світі кількох персонажів, розкриваючи причини, що спонукають їх здійснювати певні вчинки. Саме оповідання, поряд з новелою, посідає чільне місце у творчому доробку В. Підмогильного, де автор глибоко досліджує внутрішній світ персонажів, зображує людину через її почуття та емоції, відтворює реалії життя в умовах тогочасної складної доби. Як підкреслює В. Мельник, «творчість В. Підмогильного характерна тим, що в ній досить яскраво відчутні жанрово-стильові пошуки української прози того часу. Заявивши про себе на самому початку 20-х років як новеліст лірико-імпресіоністичного спрямування, він випробував поетику психологічного реалізму <...> і одним із перших в українській прозі ХХ ст. підійшов до осмислення сутності людини у світлі філософії класичного екзистенціалізму, випередивши у цьому навіть європейську прозу, до якої мав особливу прихильність» [6, с. 15]. Саме тому письменника справедливо вважають майстром психологічно-екзистенційної прози та провісником європейського екзистенціалізму.

Серед доволі розмаїтого доробку письменника чітко виокремлюється тема повстанського руху в Україні, яскраво презентована вже в першому оповіданні цієї тематики – «Гайдамака». Як зазначалося самим автором, текст написано влітку 1918 р. на хуторі Собачому (де мешкав його дядько) і опубліковано навесні 1919 р. в журналі «Січ» (Катеринослав). Через рік у 1920 р. оповідання увійшло в його першу збірку «Твори. Том. 1». «Докорінно перекручена радянською історіографією правда про опір українських патріотичних сил більшовицькій навалі у відчайдушній спробі відстояти державну незалежність є надзвичайно важливою сторінкою вітчизняної історії, тому її – навіть і художня – реставрація являє потрібний і в наші дні приклад мужності, патріотизму, самопожертви, національної гордості й гідності», – зауважують дослідники [7, с. 8]. На сторінках творів письменника без зайвого пафосу та ідеалізації зображено непросту ситуацію в Україні тих часів – анархія та безправність, ідеологічне сум'яття й хаос позицій, поглядів, переконань, віддзеркалено «портрет» молодої тоді ще української нації, яка намагалася, але так і не змогла «зіп'ястися на ноги». Після виходу оповідань, критики підкреслювали, що автор «не прикрашує» правди життя, а оголює болячки її» [8, с. 36], що «в атомах життя чулі нерви його намагають цілі світи, незвідані, непізнані, недосліджені» [8, с. 37]. Літературознавці пояснюють реалістичне відчуття зображуваного, достовірність фактажу й ознаки автобіографічності у текстах тим, що сам В. Підмогильний брав участь у визвольній боротьбі: «Я брав участь у петлюрівському русі 1918–1919 років... Був діловодом українського клубу в Катеринославі. У січні 1919 року відступив з петлюрівською армією, але повернувся після того, як ці петлюрівські частини були розбиті григор'ївцями...» [6, с. 118]. Крім того, В. Підмогильний був одним із перших, хто писав про Нестора Махна, штаб якого в Катеринославі розташовувався поряд з будівлею школи, де працював письменник [9]. Чітко відчуваючи «пульс часу», письменнику вдалося майстерно створити його яскравий художній еквівалент, конвертувати його у відповідні літературні «імпульси оповідання».

Не випадково, саме оповідання «Гайдамака» привернуло увагу кіномитців у 2011 р. після тривалої кінематографічної паузи, позаяк настав час переосмислення викривленої української історії. На додаток, інтерес до оповідання був спричинений посиленою увагою літературознавців до творів повстанського циклу В. Підмогильного, що простежується фактично з початку років Незалежності. Саме тоді до українського читача повернулись твори письменника, хоча автора було реабілітовано ще 4 червня 1956 р., але апологети радянського режиму ще довго не могли зняти з його творів ярлика «шкідливості».

У даному разі хронологічна послідовність викладу подій літературного першоджерела у фільмі порушується: кінооповідь розпочинається з показу допиту комісаром-червоногвардійцем (Костянтин Воробйов) семикласника Олесья (Данило Мойсеев) – головного персонажа оповідання й фільму [10]. Такий прийом одразу посилює рівень драматичної напруги кінонарації. Зауважимо, що кінематографічний образ підлітка презентує досить точну рецепцію образу першотвору: перед глядачем постає «невисокий, худий і слабосилий» хлопча, розчарування життям якого відчитується у його погляді [11, с. 43], водночас неповторна індивідуальність з притаманним їй складним внутрішнім світом. При цьому кіноав-

тори редукують внутрішні монологи Олесья про недосконалу зовнішність, про стосунки з однолітками, походеньки з однокурсниками до повії, думки про самогубство, співи на уроці малювання («Ой у лузі...» та «Шабленки»), концентруючись натомість на формуванні романтично-героїчного образу. Як наслідок, важливі екзистенційні проблеми (відчуження, позбавлення людини індивідуальності, пізнання своєї сутності), художньо осмислені в тексті В. Підмогильного, модифікуються, втрачаючи своє первісне значення.

Постать комісара практично відповідає літературному праобразу: «Проти уявлення Олесья комісар був інтелігентна на вигляд людина, не обірваний і обшарпаний, а вдягнений в захисного кольору вбрання, з револьвером і шаблею» [11, с. 52]. Глядач має можливість пізнати цього персонажа поступово: з його поглядів, слів, наказів, поведінки. Агресію, яку дорослий чоловік проявляє до підлітка під час допиту, викликає у глядача відповідні емоції. Але, зрештою, переконуємося, що і в ньому крихта людяності все ж залишилася. Для чіткої ідентифікації «свій/чужий» кіноавтори проводять мовну межу: комісар говорить російською, а Олесь – українською.

Сцена допиту насичена різноманітними деталями, які одночасно розкривають характери двох персонажів, поступово формують кінообрази. Кулон, забраний у Олесья комісаром, стає джерелом інформації про матір Олесья (Марина Рощина) («вона вчителька» [10]), про їх теплі стосунки, про ставлення матері до його вчинку. Зрештою, приводом відповіді на питання, чи добровільно хлопець пішов у «банду», на яке Олесь винувато опустив очі додолу. Подальші слова комісара передають сказане в оповіданні: «Молодий чоловіче, ви ще зовсім хлопчик, ви юнак. Хіба можуть бути в ваші роки справжні переконання? Ви виростили у буржуазній сім'ї, вас виховали у певному дусі, а ви своїм батькам й повірили. Чого ви самі не придивилися до життя? Ви ж знаєте, що Україна – це тільки причіпка для буржуїв. Їм аби ім'я, аби сховати за чимсь свої егоїстичні інтереси. А ви цього не зрозуміли, молодий чоловіче, й повірили зрадникам» [11, с. 52].

У якості важливого фактуального нарративу постає записна книжечка Олесья – також джерело інформації не лише для комісара, а й для глядача, бо з неї дізнаємося, що Олесь з товаришем вступив у гайдамацький загін отамана Дудника 11 жовтня [10]. Із записів стає відомо й те, що хлопець пише вірші, які викликають здивування у комісара й сумнів у їх авторстві, на що Олесь гостро реагує, запевняючи, що вони справді його. Комісар же оцінює поетичні твори як досить непогані, «але з певним патетичним перебором», підсумовуючи, що Олесь «романтична натура», що повірила зрадникам [10].

Ще однією важливою кінематографічною деталлю постає дзеркало, яке вносять солдати, перериваючи допит. З одного боку, дзеркало – символ розкуркулення заможних, яке у дерев'яному бараці виглядає доволі неприродно, так само, як і старовинний годинник на дерев'яній підпорі. З іншого – відображення комісара у дзеркалі нагадує портрет на стіні. Філософські роздуми чоловіка під час споглядання себе у дзеркалі, змарнілого й замученого, показують неоднозначність цієї постаті: «Життя, юначе, дивна річ. І розкидатися ним не варто» [10]. Крім того, дзеркало стає своєрідним порталом ретроспективного показу подій, що передували фінальному допиту. Саме у дзеркалі ми бачимо дорослих чоловіків за столом, що обговорюють наказ отамана «битися героїстично до кінця» [10],

а далі хлопців – Олесь і Василя (Костянтин Войтенко), які прийшли записуватися добровольцями у їх лави: Олесь, щоб «боронити Україну», а Василь, щоб здобути пістоля. Підкреслимо, що мотивація Олесь у першотворі дещо відмінна, позаяк «він прийшов до гайдамаків того, що був зовсім розчарований у житті й навіть серйозно думав про самовбивство, йому так обридло своє безсиле тіло, своя худорлявість, випнуті маслаки на обличчі, що він сумував іноді довго й болісно, іноді плакав і проклинав усе на світі вродливе й чудове» [11, с. 43]. У Василя мотивація збережена, проте літературний текст допомагає краще зрозуміти, для чого йому той пістоль: «Він пристав до гайдамаків того, що чув, нібито в них багато зброї, й хотів здобути собі пістоля. Тоді серед учнів старших класів була мода носити з собою до школи пістолі, баришувати ними й гратись на лекціях» [11, с. 43].

Отаман Дудник (Мирослав Павліченко) відправляє їх в похоронну команду, щоб вбитих вояків «поховали по-Божому» [10]. Для хлопців це стає психологічним випробуванням, оскільки їх героїчний пафос «розбивається» об стіну реальності – їм на власні очі доводиться бачити трагічні втрати важкої боротьби. У такий спосіб початок оповідання В. Підмогильного хронологічно зміщений та дещо видозмінений, позаяк у тексті читаємо: «Коли зав'язалася бійка між гайдамаками й червоногвардійцями, то до гайдамаків прийшло два учні сьомого класу К-ської гімназії й запропонували свої послуги. Їх прийняли з радістю, бо людей було мало, дали їм по винтовці, дали ремінний пас з набоями, й учні стріляли, вартували, носили крадькома з вокзалу кулеметні стрічки, спали й їли, як справжні козаки» [11, с. 42–43].

Поступово розкриваються характери хлопців, фіксуються зміни в їхній психології й поведінці. Так, речі, що залишилися від мертвих солдат, для Василя – можливість «нажитися», вибрати щось для себе корисне, для Олесь – жах, незважаючи на намуляні ноги [10]. Чоботи, а потім і бритва, що стають причиною суперечки між підлітками, дають можливість кіномитцям розкрити їх протилежні погляди на життя. Зрештою Василь вимінює бритву на пістоля у гайдамаки-втікача – у такий спосіб досягаючи своєї мети, тому пропонує Олесеві теж втікати. Однак хлопець гостро реагує на таку пропозицію. Ця сцена чітко передає першотекст: «– Я вертаюсь додому. / В його кишені лежав пістоль, хоч і не дуже гарний, але все-таки пістоль, із котрого можна було стріляти й котрий можна було продати в скрутну хвилину. / – А я далі йду, – одмовив Олесь» [11, с. 45].

Контекстуально багатозначною є сцена у селі, коли гайдамаки, прямуючи на Мартинівку, де був збірний пункт вільного козацтва, вирішили перепочити. Але селянин їх зустрічає з рушницею в руках, виганяючи з села. Водночас просить не гніватися, бо у них діти та сім'ї, яких «товарищі під ніж пустять» [10]. Дід спрямовує хлопців до хатини у лісі, де вони зможуть відпочити й відігрітися, проте згодом викриває їхні позиції. В оповіданні читаємо: «Селяни навіть не пустили гайдамаків у село, щоб не накликати на себе помсти червоногвардійців. Даремно отаман загону, вродливий і кремезний осавул Дудник, переконав їх озброїтись і сполучитись з ними, щоб укупі боронити інтереси “нашої рідної України”. Селяни згоджувались, що боронити Україну треба, але озброїтись не хотіли і в село не пустили. Гайдамакам нічого не залишилось, як повернути від села» [11, с. 46]. Цей фрагмент, не лише реалістично оповідає

про тогочасну «політичну» атмосферу, а й яскраво засвідчує типову рису українського менталітету – «моя хата скраю». Передається байдужість і відстороненість людей, які до кінця не усвідомлюють остаточної мети революційних подій.

Зупинившись на відпочинок у покинутій оселі, гайдамаки стали жертвами зрадника. Олесь, виснажений важкою дорогою, заснув. Йому сниться рідний дім, його родина. У кадрі глядач бачить заможну, інтелегентну сім'ю за чаюванням – матір, батька й бабусю. Цей сон стає яскравим підтвердженням слів першотексту: Олесеві «було боляче кидати рідні місця, батьків, яких він любив і котрі його любили» [11, с. 43]. Проте оніричну ідилію порушує раптовий напад червоногвардійців, стрільянина та звук розтрощеного скла, повертають хлопця до реальності. Хаос і сум'яття зображено через деталі – виявляємо, що Олесь не вмів навіть поводитися з рушницею: ні заряджати її, ні стріляти. У такий спосіб бій червоноармійців з гайдамаками завершився швидкою поразкою останніх.

Олесь стає свідком того, як отамана і його заступника розстрілюють на місці, а інших забирають у полон. В оповіданні ж в епізоді розстрілу Дудника Олесь усвідомлює себе справжнім гайдамакою. На заклик отамана: «“– Хлопці! Не забувайте мене й Україну”, – лиш Олесь із запалом вигукнув: “– Не забудем!”» [11, с. 48]. Цей емоційний вигук – протест проти пасивності повстанців, водночас, вигук непокори червоним. Остаточню оприявнюється загальний контекст – світ червоногвардійців і світ гайдамацтва: якщо в першоджерелі ці світи інтерпретовані як простір пізнання Олесем самого себе, то в кінотексті з периферії вони переходять на перший план.

Багатозначною метафорою постає кадр, коли змученого Олесь кладуть на підводу з трупами (у першотексті – з харчами). «Полежи трошки, а там буде видно», – говорить гайдамака [10], тим самим, інтригуючи глядача ще більше щодо подальшої долі хлопця. В оповіданні читаємо: «Його покладали на спину, й тому-то було видно неба. Воно здавалось Олесеві якимсь новим і надзвичайно чудовим, ніби він уперше на віку побачив небо» [11, с. 50]. Операторська робота Олександра Рощина тут дійсно вражає. Поринувши в сон, Олесеві знову ввижається його любляча мати, що ніжно будить його вранці. Та, як виявляється, це не матір, а хтось з чоловіків намагається його розбурхати. Використовуючи монтажну риму, кіномитцям вдається зробити плавний візуальний перехід у часі та просторі – від спогадів/сну до реальності.

У такий спосіб ретроспективно розказана історія Олесь до моменту, як він потрапив у полон до червоногвардійців. А кадр, де комісар повторює слова: «Життя, юначе, дивна річ. І розкидатися ним не варто» [10], стає вихідною точкою повернення до початкового хронотопу. Глядач знову опиняється у бараці на допиті Олесь.

Перший психологічно напружений кульмінаційний момент в кінонаративі фіксуємо, коли комісар пропонує Олесеві свободу взамін на відмову від своїх переконань. Як і в першотексті, підліток ні від чого не відрікається, і сміливо дивиться в очі свого ворога: «Ні від чого я не відрікаюсь. Я боронив інтереси України й буду далі їх боронити від усякого гвалту й грабування» [11, с. 53]. Якщо передісторія показує Олесь як людину, що ще не знайшла свого місця у вирі боротьби, то фінал демонструє сформовану особистість з чіткими й усвідомленими переконаннями. Рішучість підлітка вражає і спонукає до подальших дій: комісар кличе лікаря (Михайло Романов) для складання

свідчення про смерть хлопця. Коли він його надиктовує, Олесь, як і в першоджерелі, «не захвилювався», «просто й в голову не йшло, що жива людина може почути свідчення про свою смерть» [11, с. 54]. У такий спосіб хлопець дізнається про остаточне рішення щодо нього – розстріл. Годинник на стіні фіксує ті кілька хвилин, що залишилися у хлопця. «Очікування смерті – страшніше самої смерті», – твердження, що обирається як покарання за непокору. У першоджерелі читаємо: «Потім глянув слідком за комісаром на дзигарі за своєю спиною на стінці, здивувався, що не помітив їх раніш, і побачив, що вже 11 година й 40 хвилин. Тоді Олесь зрозумів, що через п'ять хвилин він буде лежати на землі, пронизаний десятком куль. Потім його зачеплять мотузкою й потягнуть, може, закопають, а може, й ні. Але обов'язково зачеплять мотузкою. Потім він буде гнити, смердить, шкіра облізе» [11, с. 54].

Неочікувано для глядачів завершується історія стосунків Олесь і Василя у фільмі. Василя червоногвардійці схопили у лісі і привели до того ж комісара. Їм він сказав, що пробрався саме до них. Представляючись комісару, Василь називає своє ім'я та прізвище – Василь Волков – тим самим знову підкреслюючи подвійність природи цього хлопчини. Для перевірки чесності його слів, йому видають рушницю і ставлять у стрій до червоногвардійців для розстрілу. У такий спосіб напруга суттєво посилюється, досягаючи остаточної кульмінації. Типова ситуація, яка була характерною для тих часів – два товариші стають по різні боки: один – вірний своїм переконанням – жертва, інший – зрадник – кат. Проте хлопці до останнього моменту не знають про це – Олесь спиною стоїть до своїх вбивць. Очі Василя свідчать, що він зрештою впізнає свого побратима, але він все ж зводить курок рушницю і стріляє. Випробування долі для обох – набой в рушницях катів були холостими. Після пострілу Олесь, повертаючись, бачить хто насправді його кат. Фінал кіномитці залишають відкритим, формуючи в уяві реципієнта широкий інтерпретативний простір (горизонт): кіноглядач мусить домислювати сам які почуття вирують у той момент в обох, як складеться їх подальша доля. Але такий фінал, відмінний від фіналу першоджерела, де комісар розстріл зрештою замінює принизливим побиттям «шомполами», виявляється більш багатозначним.

Висновки. В останні десятиліття можемо констатувати актуалізацію уваги до творчості та біографії В. Підмогильного, позаяк належить до покоління митців, творчий доробок яких лише з початку 90-х рр. ХХ ст. потрапив у сферу зацікавлення режисерів через прагнення по-новому рецептувати творчість яскраво представника «Розстріляного відродження». На сьогодні фіксуємо лише п'ять кінотекстів, що презентують його багатогранну творчість: «Добрий Бог» (1990), «Історія пані Ївги» (1990), «Гайдамака» (2011), «Легенда про Івана Босого» (2013), «Іди по воді» (2019). Хоча рецептивний ресурс літературного спадку автора, як і біографічного матеріалу, надзвичайно потужний, й заслуговує більш пильної уваги кіномитців. Підкреслимо, що всі наявні фільми презентують короткий метр, позаяк режисери звертаються лише до малої прози В. Підмогильного. Жодної повнометражної стрічки, на жаль, на сьогодні не знято. Наявні кінозразки, будучи самостійним естетичним фактом, стали своєрідним продовженням буття літературного першоджерела, сприяючи формуванню цілісної картини рецепції творчості автора.

Порівняльний аналіз специфіки інтермедіального перекодування оповідання «Гайдамака» в однойменний короткометражний фільм 2011 р. режисера Романа Синчука засвідчив ряд трансформацій та модифікацій на рівні хронотопу, композиції, персоносфери та сюжетотворення. Так, кіномитці порушують сюжетну цілісність оповідання, розпочинаючи кіноповідь з показу допиту комісаром-червоногвардійцем семикласника Олесь, відповідно посилюючи рівень драматичної напруги кінонарації. Передісторію ж потрапляння хлопця в полон подано ретроспективно. Кіноавтори вдаються до редукування першотекстових роздумів Олесь про свою зовнішність та про стосунки з однолітками тощо, фокусуючись натомість на формуванні романтично-героїчного образу справжнього гайдамаки. Як наслідок, важливі екзистенційні проблеми (відчуження, позбавлення людини індивідуальності, пізнання своєї сутності), художньо осмислені в тексті В. Підмогильного, дещо модифікуються, втрачаючи початкову гостроту. Зафіксовано активне використання різноманітних образів-деталей (кулон, щоденник, вірші, дзеркало, годинник, пістоль, чоботи, бритва, опале листя), які збагачують кінотекст яскравими кінообразами та кінометафорами. Водночас вони допомагають послідовно моделювати зовнішній та внутрішній світ персонажів, насичують фільм колізіями та подієвістю. Фіксуються й певні сюжетні доповнення – психологічне випробування хлопців отаманом Дудником, коли їх героїчний пафос «розбивається» в стіну реальності від споглядання мертвих гайдамак. Модифікується й фінал кінотексту, який автори залишають відкритим: розстріл Олесь здійснюється холостими набоями, серед катів – його товариш Василь.

Підкреслимо також, що режисеру Роману Синчуку та творчому кінематографічному колективу вдалося переконливо відтворити багатогранну специфіку складної епохи, уміло перенести на кіноекран головний задум Валер'яна Підмогильного – розкрити еволюцію неповторної індивідуальності у конотації з темою повстанського руху в Україні. Де, у даному разі, безіменна могила з дерев'яним хрестом біля дерева постає символом національної боротьби і національної пам'яті. А звук від'їжджачого потягу символізує рух історії, з якої вихоплено лише один фрагмент і показано одну долю серед мільйонів подібних.

Таким чином, слід констатувати, що процес інтермедіального перекодування літературного жанру оповідання в кінотекст постає складним творчим процесом, що вимагає від кіномитців повного й дуже аргументованого осмислення саме ідеї першоджерела. Кінорежисер, беручи на себе велику відповідальність за втілення класичної спадщини мовою кіно, лише на перший погляд виступає технічним посередником між першотекстом і глядачем, а скоріше сам виявляє прагнення бути творцем. Тому реципієнт сприймає твір цілісно і лише в останню чергу – як кінематографічну інтерпретацію першоджерела.

Література:

1. Стадніченко О.О. Мала проза Валер'яна Підмогильного: екзистенційний аспект. *Вісник Запорізького держ. ун-ту. Філологічні науки*. Запоріжжя, 2001. № 4. С. 117–121.
2. Мельник В. Валер'ян Підмогильний. *Підмогильний В. Оповідання, повість, романи / упоряд., вступ. ст. В. О. Мельника; ред. тому В. Г. Дончик*. Київ: Наук. думка, 1991. С. 5–27.
3. Мовчан Р.В. Проза Валер'яна Підмогильного в контексті українського модернізму 1920-х років. *Таїни художнього тексту*

- (до проблеми поетики художнього тексту) : Т. 14 зб. наук. праць / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. Дніпро : Ліра, 2016. Вип. 19. С. 35–46.
4. Іди по воді (2019). Режисерка Соломія Томащук. URL: <https://usfa.gov.ua/movie-catalog/idu-po-vodi-i8797>
 5. Ленська С.В. Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2015. 470 с.
 6. Мельник В.О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. : монографія. Київ : Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1994. 320 с.
 7. Поляков М.В. Інтелектуальний космос Валер'яна Підмогильного. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)* : Т. 14 зб. наук. праць / ред. кол. : Н. І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. Дніпро : Ліра, 2016. Вип. 19. С. 6–9.
 8. Єфремов П. Поет чарів ночі. *Єфремов П. Молитва богу невідомому: літ.-критич. ст.* / упор. Микола Чабан. Дніпропетровськ, 1983. С. 31–41.
 9. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю. Проза Валер'яна Підмогильного / пер. з англ. В. Триліс. Київ : Пульсари, 2004. 230 с.
 10. Гайдамака (2011). Режисер Роман Синчук. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=77wxDeWpDjo>
 11. Підмогильний В. Гайдамака. *Підмогильний В. Оповідання, повість, романи* / упоряд. вступ. ст. В.О. Мельника; ред. тому В. Г. Дончик. Київ : Наук. думка, 1991. С. 42–56.

Nikoriak N. Specifics of the film reception of the story by Valerian Pidmohylny "Haydamak"

Summary. The article under studies outlines the parameters of the cinematic discourse of Valerian Pidmohylny's (1901–1937) creative activities: from the first film adaptation of the «Good God» (1990) to the film «Walk on the Water» (2019), based on the short story «An Epidemic Barrack». Particular emphasis has been placed

on the cinematic actualization of Pidmohylny's creative activities and biography in recent decades, due to the new historical situation and the desire to reinterpret the work of the bright representative of the «Executed Renaissance» in a new way.

The article highlights that the analysis of the specifics of the intermedial transcoding of the story «Haydamak» into the short film with the same title (released in 2011 by the film director Roman Synchuk) has indicated a number of transformations and modifications at the level of chronotope, composition, personosphere, and plotting. The filmmakers disrupt the narrative structure of the story by starting the film with Oles' interrogation. In this way, they increase the level of dramatic tension in the film narrative, whereas the background of the boy's capture is presented in retrospect. V. Pidmohylny's story also undergoes a certain reduction, in particular, when the filmmakers avoid Oles' internal monologues, focusing instead on the formation of a romantic and heroic image of a real haydamak. The story is marked with an active use of various images and details (a pendant, a diary, poems, a mirror, a watch, a gun, boots, a razor, fallen leaves) that enrich the film text with vivid cinematic images and cinematic metaphors. At the same time, they help to consistently model the characters' outer and inner world, as well as fill the film with conflicts and events. The ending of the film text is also modified at the peak of emotional (receptive) tension: Oles is shot with blank bullets, while his friend Vasyl is among the executioners. It is pointed out in the article that the director Roman Synchuk and the film crew managed to convincingly recreate the multifaceted specifics of a complex era and skillfully transfer to the cinema screen Valerian Pidmohylny's main idea – to reveal the evolution of a unique individual personality in connotation with the theme of the rebellion movement in Ukraine.

Key words: Valerian Pidmohylny, «Haydamak», short story, plot, film reception, film text, intermediality, genre.