

Наукові записки. – Вип. 110. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2012. – С. 66–73.

"ДІАЛОГ ЧАСІВ" У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄСИ ІВАНА ФРАНКА "УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ"

Олена Лапко (Луганськ)

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

Ключові слова: літературна класика, сучасна інтерпретація, екранізація.

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

Keywords: literary classics, modern interpretation, screen version.

Починаючи з епохи німого кіно, відбувається активне освоєння матеріалу художньої літератури екранними мистецтвами, створюються численні адаптації класичних творів, більшою чи меншою мірою наближені до свого першоджерела. Специфіку екранного втілення літературної класики слід розглядати в річищі загальної проблеми її сучасного прочитання, співвідношення смислів, закладених письменником 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 дистанція між моментами появи твору і його кіноверсії 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 [5, 73, 90, 92]. Цей "діалог часів" може розглядатися як смислотвірний чинник, що зумовлює і водночас виправдовує трансформацію художнього змісту екранізованого твору: зміну акцентів, унесення нових смислових нюансів. Дослідження екранних інтерпретацій літературної класики (у т. ч. контрверсійних чи адаптованих до "серіального" втілення) дозволяє окреслити зафіксовану в них динаміку рецепції твору, виявити ідейно-естетичні акценти, що свідчать про його нове прочитання, зумовлене духовною атмосферою доби.

Український кінематограф має значний досвід екранізації національної класичної спадщини, однак його наукове осмислення не лише в кінознавчій, але й у літературознавчій перспективі тільки розпочинається. Проблема екранної інтерпретації творів вітчизняної літератури порушується переважно у зв'язку з дослідженням українського "поетичного кіно", зокрема фільму С. Параджанова "Тіні забутих предків". Важливі кроки у вивченні кіноверсій творів І. Франка – мабуть, найбільш "екранізованого" автора – здійснені у працях Л. Брюховецької [2, 3], де висловлюються ідеї, що можуть стати підґрунтям для подальшої наукової розробки окресленого питання. Авторка не залишає поза увагою екранні прочитання п'єси "Украдене щастя", до якої кінематографісти звертались тричі: 1952 року з'явилась кінострічка І. Шмарука і Г. Юри, 1984 року нову кіноверсію створив Ю. Ткаченко, знявши у головних ролях Н.Савиченко (Анна), Б. Ступку, який з 1976 року

грав Миколу в постановці С. Данченка, та Г. Гладія (Михайло), а 2004 року постала "серіальна" адаптація твору, здійснена А. Дончиком, у якій події п'єси перенесено в 90-ті рр. ХХ ст. Найбільше уваги Л. Брюховецька приділяє кінострічці Ю. Ткаченка, що є тим варіантом екранного втілення, коли у фільмі "з'являються компромісні зміни, проте атмосфера першоджерела та винятковий стиль літературного автора збережено" [4, 16]. Л. Брюховецька, розглядаючи цю екранізацію, окреслює характер трансформації драматичного конфлікту й образів центральних персонажів, порівнює сценічну й кінематографічну версії образу Миколи Задорожного у виконанні Б. Ступки [3, 58–69]. Разом із тим, з'ясування смислових акцентів, що оприявнюють "діалог часів", вимагає, на нашу думку, докладнішого зіставлення фільму Ю. Ткаченка з його літературним першоджерелом. Отже, метою нашої роботи є спроба виявити й дослідити художні елементи екранної версії драми "Украдене щастя", які, актуалізуючи або трансформуючи певні аспекти її художнього змісту, втілюють новий погляд на драматичний конфлікт, динаміку характерів дійових осіб, ідейне наповнення твору.

Досліджуючи специфіку художньої мови кіно, Ю. Лотман характеризує його сутність як "синтез двох оповідних тенденцій – зображальної ("рухомий живопис") та словесної" [6, 50]. Відтак в екранізації смислові нюанси, зумовлені новим сприйняттям класичного твору, оприявнюються на двох рівнях кінонарративу: по-перше, на рівні словесної оповіді – через відбір і трансформацію фрагментів тексту першоджерела, які мають озвучити персонажі, через розподіл тексту наратора між дійовими особами, а іноді й "закадровим" голосом (його функцію можуть виконувати титри), і, по-друге, на рівні власне кіномови – через візуалізацію та невербальні елементи "озвучення" (специфіку інтонування висловлювань, шумові ефекти, музичний супровід тощо) словесних образів літературного твору.

Специфіка словесної оповіді у кінострічці Ю. Ткаченка полягає в її дворівневій структурі: текст п'єси доповнюється текстом "Пісні про шандаря", що, як зазначає сам письменник, послужила темою для "Украденого щастя" [10, 419] (щоправда, автори екранізації використовують не фольклорний твір в його автентичному вигляді, а, швидше, стилізацію, сюжетно наближену до перебігу подій у п'єсі). Її фрагменти, виконувані трьома музикантами, як своєрідний пролог розпочинають обидві серії фільму; її останні рядки стають фінальним акордом усієї дії. Елементи візуальної оповіді, які передають манеру виконання (жести, міміка), а також особливості інтонування свідчать про те, що музики сприймають події пісні (а в перспективі – і події подальшої оповіді) не як трагічну історію, учасники якої заслуговують на співчуття, а лише як предмет для пліток і поговору, що дають можливість із жорстокою цікавістю заглибитися в подробиці чужої драми. Подібне обрамлення, на наш погляд, оприявнює ракурс бачення, властивий оточенню центральних персонажів, їх сусідам і односельцям, однак воно не переводить драму, що розгортається на екрані, "у реєстр трагікомедії" (як це стверджує Л. Брюховецька [3, 58]), адже виразно дисонує з авторським ракурсом її презентації. Пісня, виконувана музикантами, "немов коментує зображувані події" [3, 58], сегментує художній час, а на початку другої серії позначає часовий еліпсис. Відтак художня функція образу музик певною мірою уподібнюється до функції хору в античному театрі, з тією відмінністю, що їх погляд на події поєднується з авторським баченням за принципом контрапункту. Образи музик, сусідки Насті, яка з виразом неймовірної цікавості проходить повз вікно Задорожних у сцені арешту Миколи, жінок, що пліткують про Анну і видивляються, ніби шукаючи новий предмет для розмов, односельців, які, приваблені чи то горілкою за чужий рахунок, чи то новими подробицями чужої драми, виказують нещире співчуття Задорожному (що виявляється як дисонанс між сказаним і вираженим мімікою, жестами, інтонацією) та підштовхують до відкритого

зіткнення з Михайлом, тим самим провокуючи новий виток у розгортанні конфлікту (і нове "видовище" задля власної розваги), – усе це елементи одного смислового ряду. Вони акцентують ідею, присутню у п'єсі, однак усе ж не першопланову: центральні персонажі залишені наодинці зі своєю драмою серед байдужого оточення, яке має на меті тільки власні інтереси.

Більшу частину тексту п'єси перенесено у фільм лише з незначними скороченнями і змінами. Найсуттєвішим втручанням є майже повне вилучення третьої дії, що розгортається біля корчми. Ці сцени в екранізації редуковані до короткої розмови жінок, які пліткують про Анну, та реплік, необхідних для збереження логічної цілісності сюжету, а розв'язку третьої дії (появу Миколи під час танцю Анни й Михайла) замінено епізодом, суголосним із "Піснею про шандаря": Микола пересвідчується в подружній зраді так само, як і її герой. Вилучення значного фрагменту авторського тексту посилює драматичне напруження, ущільнює подієвий ряд, оскільки дозволяє майже не виводити дію поза межі хати Задорожних, весь час тримати в кадрі центральних персонажів і тим самим іще більше сконцентрувати перебіг подій навколо їх "любовного трикутника". Водночас таке художнє рішення зумовлює переакцентування драматичного конфлікту. За словами Л. Брюховецької, "автори фільму не надають особливого значення тому, що Михайло Гурман – жандарм... Драма замикається на психології головних персонажів. Соціальні мотиви майже обминаються" [3, 64]. Цьому сприяє не тільки "перевдягання" Михайла в цивільний одяг, але й вилучення тих епізодів, де продемонстровано переваги його соціального статусу: в одній із сцен біля корчми сільська молодь, навіть за усієї зневаги до порушників моральних норм, змушена танцювати поряд із "цісарським слугою" та його коханкою. Третя дія п'єси значуща для розкриття внутрішнього конфлікту Анни: з'являючись разом із Михайлом на людях, вона долає залежність від думки односельців і, кидаючи виклик оточенню, повністю віддається своєму почуттю. Через вилучення цього епізоду в

екранізації її внутрішній конфлікт залишається здебільшого поза кадром. Психологічні перетворення героїні мають дещо інший вектор, ніж у її літературного прототипу.

Подана у діалогах дійових осіб інформація, яка дозволяє реконструювати досценічну історію героїв, в екранізації п'єси продубльована і розширена завдяки ретроспекції – спогадам Анни (побачення з Михайлом, смерть батька, весілля з Миколою). Їх доповнює епізод танцю героїні з коханим, змонтований таким чином, що сприймається одночасно і як щасливий спогад Михайла, і як навіяний ревностями сон Миколи. Зауважимо, що найбільше смислове навантаження тут несе не стільки словесна оповідь, скільки візуальний наратив. Ідилічні сцени минулого, витримані у сонячних, світлих барвах, за колористикою й освітленням протиставляються хатній напівтемряві, що є декорацією для перших епізодів фільму. Окрім того, емоційність Анни у сценах щасливого минулого контрастує із нинішньою застиглою маскою покірної байдужості. Внутрішня боротьба героїні не акцентується такою мірою, як у літературному творі, оскільки сильне, позбавлене двозначності (страх чи любов) почуття до Михайла в минулому для Анни виявляється достатнім аргументом, щоб прийняти коханого чоловіка таким, який він є тепер. До того ж, через відсутність у кінострічці вранішньої розмови Задорожних, у якій з'ясовується непричетність Миколи до змови Анниних братів, образ цього персонажа, зображеного у п'єсі такою самою жертвою обману, як Анна або Михайло, тут набуває відтінку деякої двозначності.

Епізоди, подані у формі ретроспекції, свідчать не тільки про розширення сюжету драми на рівні візуального наративу, але й про "дописування" тексту літературного першоджерела. Принаймні два фрагменти словесної оповіді, відсутні у п'єсі, вносять певні корективи у сприйняття сюжету й характерів героїв. У день весілля сліпий старець, який вражає Анну своєю містичною схожістю з померлим батьком, звертається до

неї з пророчими словами: "Плач, дитино, плач! Від тебе зараз ангели відлітають" [9]. Вже у фіналі твору героїня тлумачить їх як провіщення фатальної приреченості, наперед визначеної нещасливої долі. Образ ангелів, осмислюваний у п'єсі як символ злагоди в родині Задорожних, з'являється у репліці Насті: "Тут ангели божі літають, одна хата в цілیم селі, де святий супокій, та згода, та лад, та любов" [10, 8]. Наприкінці другої дії, після сцени арешту Миколи Анна з гіркою іронією вимовляє: "От тобі й ангели божі понад хатою перелетіли!" [10, 34]. В екранізації ця репліка звучить в іншому контексті, підсумовуючи лише діалог героїні із сусідкою, з якого вона дізнається про повернення Михайла. Образ ангелів, на наш погляд, розширює своє значення і може трактуватися не лише як символ спокою в обійсті Задорожних, але й душевної рівноваги Анни. Він співзвучний з візуальним образом-символом, який потрапляє у кадр за мить до першої появи Михайла: біле новонароджене ягня, якого через негоду взяли до хати, стривожено підводиться на ноги, почувши стукіт у двері. На цей стукіт з не меншою тривогою обертається головна героїня. Біле ягня, яке неодноразово з'являється на екрані, а в останніх кадрах фільму опиняється на руках у Анни, сприймається як уособлення стану її душі, а у фіналі твору може символізувати надію на "повернення ангелів" після каяття й очищення пережитим стражданням. Інше доповнення – передсмертні слова Анниного батька про її "золоте серце" ("...Крім добра, маєш найдорожче – золоте серце" [9]) ніби вказують на передумови подальшої еволюції героїні, що суттєво відрізняє її від літературного прототипу. У п'єсі 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. Підсумком її еволюції в кіноверсії драми стає

усвідомлення провини і каяття, до якого спонукає "золоте серце", опираючись егоїстичному прагненню "відокрасти" своє щастя ("...Ліпше бути обікраденим, аніж злодієм" [9]).

Фінал екранізації становить значне відхилення від літературного твору. Автори фільму запозичують деякі репліки з рукописного варіанту завершення драми, який суттєво відрізняється від опублікованого тексту (дослідники вважають його одним із перших ескізів до п'єси, "від яких відмовився сам автор, відчувши їх недосконалість", або ж висловлюють припущення про те, що він не належить письменникові [8, 96]), однак не відтворюють його повністю, пропонуючи власне прочитання фіналу п'єси. Смерть Михайла у драмі І. Франка, за всієї невідворотності такої розв'язки, усе ж стається випадково, оскільки Микола ранив його, перебуваючи у стані афекту, під час сутички. Учинок Гурмана, який бере його провину на себе, "розкриває не лише його потаєну добросердечність, а й те, якою мукою було для нього життя" [7, 6], оприявнює досі приховувану внутрішню драму. Михайло, прагнучи "відокрасти" своє щастя, бунтує проти долі, кидає виклик оточенню, нав'язує свою волю Анні та Миколі, – одним словом, бажає змінити світ на власний розсуд, встановити свої правила, однак розплачується муками сумління. В екранізації п'єси таке смислове наповнення образу увиразнюється завдяки тому, що смерть персонажа подається як свідомо добровільна жертва, яка має розв'язати створену ним самим безвихідну ситуацію. Як і Анна, Гурман приходять до усвідомлення гріховності свого нестримного прагнення повернути щастя, навіть зруйнувавши чуже життя. Л. Брюховецькій це потрактування видається непереконливим, оскільки "на екрані хвилина, коли Михайло відчуває власну приреченість, настає надто раптово" [3, 65]. На наш погляд, розв'язка готується усім ходом дії. Іще у сцені арешту Миколи демонстративна жорстокість Гурмана суперечить виразу його очей, неодноразово показаних великим планом: людина, яка без вагань здійснює помсту, навряд чи буде так

часто відводити або опускаючи очі. У фінальній сцені колишні імперативні інтонації Михайла ніби прориваються через його збайдужіння і розслабленість. Очевидно, справа не в усвідомленні своєї переваги і не у сп'янінні; стан персонажа, виражений через міміку, рухи й інтонації, оприявнює неймовірну втому, спустошеність і безвихідь. Логічним продовженням стають слова Михайла, вимовлені в іншому епізоді з викликом, а цей раз – у нападі відчаю: "Будемо жити, доки можна. Будемо любитися, доки можна. Будемо людям у пику сміятися, доки можна, доки вони нас під ноги не візьмуть. А потому? Потому один кінець: всі помremo і чорту в зуби підемо" [10, 53].

Хоча перед смертю Михайло, як і у творі І. Франка, дякує Задорожному, моральна колізія, на наш погляд, не дістає завершення. Убивство, скоєне не в розпалі сутички, як у п'єсі, стає більше схожим на страту, у вчинку Миколи менше спонтанності, афекту, він видається свідомо здійсненою помстою, хоча й за мить персонаж жахається скоєного. Оскільки Михайло визнає власну провину і прагне спокутувати її, Микола, завдаючи йому смертельного удару саме в цей момент, певною мірою перетворюється з "окраденого" на "зłodія". Нова версія фіналу, таким чином, ускладнює характери дійових осіб, увиразнює їх неоднозначність, парадоксально змінюючи їх ролі в конфлікті.

Отже, нові смислові нюанси, яких набуває сюжет п'єси "Украдене щастя" в екранізації Ю. Ткаченка, акцентують не стільки соціальний, скільки моральний, психологічний, екзистенційний аспекти драматичного конфлікту. У цій інтерпретації твір ставить питання, співзвучні проблемам, що пронизують мистецтво ХХ століття: свобода вибору і відповідальність за нього, відчуження людини серед інших, межі свободи в утвердженні власної волі й ціна такого бунту. У пізнішій екранній версії "Украденого щастя" – серіалі А. Дончика – "діалог часів" набуває своєї "наочності" завдяки перенесенню подій в іншу епоху, наповненню сучасними реаліями.

Специфіка кіноінтерпретації літературного твору з подібними метаморфозами художнього часу може бути предметом подальшого дослідження.

Бібліографія

1. Арутюнян С. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук : спец. 09.00.04 : спец. "Эстетика" / Арутюнян Славик Мравович. – М., 2003. – 20 с.
2. Брюховецька Л. Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно / Лариса Брюховецька // Кіно – Театр. – 2006. – № 6. – Режим доступу до журн. : <http://www.ktm.ukma.kiev.ua>.
3. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин : літературно-критичний нарис / Лариса Брюховецька. – К. : Рад. письменник, 1988. – 183 с.
4. Ґрешлик І. Образ як доказ / Івана Ґрешлик // Світова кінокласика : зб. статей : [упоряд. Лариса Брюховецька]. – Вип. 4. – К. : Редакція журналу "Кіно-Театр"; Видавничий дім "КМ Академія", 2007. – С. 11–23.
5. Левин Е. Экранизация: историзм, мифография, мифология (К типологии общественного сознания и художественного мышления) / Е. Левин // Экранные искусства и литература: Звуковое кино : [отв. ред. Ю. А. Богомолов]. – М. : Наука, 1994. – С. 72–97.
6. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 124 с.
7. Мороз Л. Драматургія Івана Франка / Лариса Мороз // Дивослово. – 1996. – № 5–6. – С. 3–8.
8. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка / М. Пархоменко. – Л. : Видавництво Львівського університету, 1956. – 128 с.
9. Украдене щастя (1984, СРСР), реж. Ю. Ткаченко.

10. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Т. 24 : драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1979. – 447 с.