

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

ЖИЛІНА ЮЛІЯ ІГОРІВНА

ALMA
MATER

Допускається до захисту:
завідувач кафедри
української мови, теорії та
історії української і світової
літератури,
д. філол. наук, доцент
_____ Л. М. Коваль

«__» _____ 2022 р.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДРАМАТИЧНОГО ДОРОБКУ ВОЛОДИМИРА
ВИННИЧЕНКА ЗАСОБАМИ КІНО

Спеціальність 035 Філологія

Магістерська робота

Науковий керівник:

В. А. Просалова, професор кафедри
української мови, теорії та історії
української і світової літератури, д. філол. н.

Оцінка: _____ / _____ / _____
(бали / за шкалою ЄКТС / за національною шкалою)

Голова ЕК: _____
(підпис)

Вінниця – 2022

АНОТАЦІЯ

Жиліна Ю. І. Інтерпретація драматичного доробку Володимира Винниченка засобами кіно. 035 Філологія. Донецький національний університет імені Василя Стуса. Вінниця, 2022.

У магістерській роботі виявлено специфіку інтерпретації драматичних творів Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» і «Гріх» кінематографічними засобами, встановлено, що внаслідок інтерсеміотичного перекладу мала місце трансформація літературних першоджерел. У науковій розвідці простежено трансформацію першоджерела в кінострічку шляхом переакцентування, редукції / додавання окремих сцен, переосмислення проблем, образів, сцен. Кінострічки Олега Бійми відзначаються новим баченням проблематики, тому зняті екранізації можна вважати самостійними творами іншого виду мистецтва – кіно.

Ключові слова: екранізація, драма, інтермедіальність, література, кіно.

Бібліограф.: 80 найменувань.

SUMMARY

Zhylyna Y. I. Interpretation of the dramatic work of Volodymyr Vynnychenko by films instrumentalities. 035 Philology. Vasyl' Stus Donetsk National University. Vinnytsya, 2022.

In the master's thesis, the specificity of the interpretation of Volodymyr Vynnychenko's dramatic works "Black Panther and White Bear" and "Sin" with cinematic means was revealed, and it was established that the transformation of literary primary sources took place as a result of intersemiotic translation. In the scientific investigation, the transformation of the original source into a film was traced through re-emphasis, reduction / addition of individual scenes, reinterpretation of problems, images, scenes. Oleg Biima's films are characterized by a new vision of the issue, so the filmed adaptations can be considered independent works of another art form - cinema.

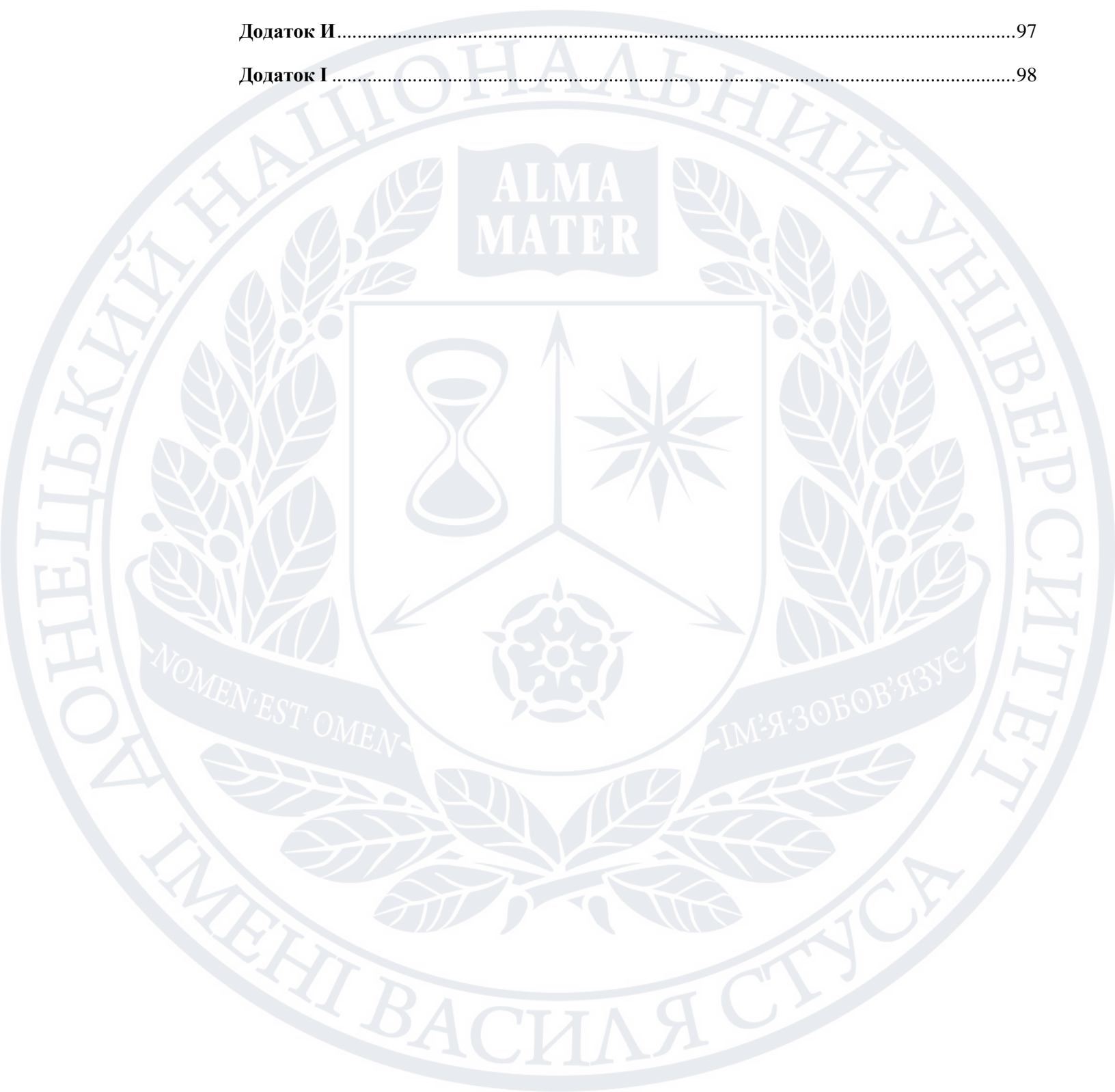
Key words: adaptation, drama, intermediality, literature, cinema.

Bibliography: 80 items.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЙ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ПИСЬМЕННИКА	10
1. Інтермедіальний аналіз як спосіб інтерпретації літературного твору засобами кіно.....	10
2. Творчість В. Винниченка через призму кіно	18
3. Стан українського кінематографу незалежної України наприкінці ХХ століття.....	24
Висновки до розділу 1	26
РОЗДІЛ 2. ДРАМА «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ» НА ЕКРАНІ	27
2.1 Літературознавча і театральна оцінки твору	27
2.2. Попередні версії екранізації драми	32
2.3. Подібне та відмінне в оригіналі та кіноверсії Олега Бійми	37
Висновки до розділу 2	46
РОЗДІЛ 3. КІНОАДАПТАЦІЯ ДРАМИ «ГРІХ»	48
3.1. «Гріх» у літературознавчій і театральній оцінці	48
3.2. Інтерпретація драми засобами кіно	55
Висновки до розділу 3	75
ВИСНОВКИ	76
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА	79
ДОДАТКИ.....	88
Додаток А	88
Додаток Б	89
Додаток В	90
Додаток Г	91
Додаток Д	92
Додаток Е	93
Додаток Є	94

Додаток Ж.....	95
Додаток З.....	96
Додаток И.....	97
Додаток І.....	98



ВСТУП

Початок ХХ ст. – період в історії української літератури, який сформувався в реаліях нової політичної ситуації в Україні. Революції 1905 та 1917-х років відклали значний відбиток не тільки на політичне життя українців, але й на культурне середовище письменників. З'являється нове покоління служителів слова, які намагаються вбудувати тодішні суспільно-політичні реалії у свої твори. Таким доробкам літератури властивий особливий психологізм, увага до проблем людини – персонажа твору, її психологічного переживання. Нерідко цей герой живе в напруженій політичній ситуації, що змушує його діяти рішуче.

Поглиблений психологізм знайшов своє вираження у творах В. Стефаника, І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка та інших. Особливе місце серед них посідає постать останнього, адже це не тільки письменник, але й активний політичний і громадянський діяч початку ХХ століття. Винниченка називали одним із представників «Молодої України», що готова переформувати українську літературу на нову, духовну спадщину народу. Ще в 1906 році Іван Франко писав: «Серед млявої тонко-аристократичної та малосилої або ординарно шаблонової та безталанної генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а сипле його потоками, що не сіє крізь сито, а валить валом як саме життя, всуміш, українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не знає меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості. І відкіля ти взявся у нас такий? – хочеться по кождім оповіданню запитати В. Винниченка» [68, с. 139].

У творах Винниченка можна знайти відбитки тогочасних подій в Україні, що стали віроломними для всіх борців за незалежність. Приміром, в «Гріху»

показана проблема служіння революціонерів народу та жертви, на які вони змушені були йти заради спасіння своїх ідей та ідеалів. Але водночас із визнанням В. Винниченка як автора та громадського діяча в Україні до нього прийшла вимушена еміграція.

Радянська влада поступово знищувала Винниченка зі сторінок історії нашої країни – накладалася заборона на друк його творів. І тільки у часи здобуття незалежності України вдалося повернути постать письменника із забуття. Багато в чому допоміг кінематограф, який відродив українську літературу та подарував нове життя творам, які десятиліттями лежали під грифом «заборонено».

Актуальність теми. В епоху постмодернізму особливе значення приділяють дослідженню інтермедіальних зв'язків літературних творів і засобів кіномистецтва. Оскільки під призмою набутого теоретико-наукового досвіду можна по-новому інтерпретувати твори письменників, застосовуючи феномен інтермедіальності. Актуальність дослідження зумовлена недостатнім дослідженням інтермедіальних зв'язків творів Володимира Винниченка та їхніх режисерських інтерпретацій Олегом Біймою; необхідністю оновлення літературознавчих досліджень доробку автора та застосування методів сучасної практики інтерпретації творів Винниченка.

Новизна роботи полягає в цілісному зіставленні візуального та текстового компоненту кінострічок «Чорна Пантера та Білий Ведмідь» і «Гріх» з літературними творами В. Винниченка.

Ступінь опрацювання. Постать і творчість В. Винниченка цікавила багатьох учених. Його творчий доробок досліджували В. Панченко [58; 59], Л.Мороз [54], Н. Миронець [51; 52; 53], В. Гуменюк [16; 17], В. Марко [49] та інші, що сприяло реабілітації письменника в науковій практиці.

В. Панченко присвятив феномену В. Винниченка чимало наукових розвідок, досліджуючи унікальний творчий стиль і виділяючи нові поняття, як «дуалізм» та перенесення «сюжет життєвий – сюжет літературний» [59] у твори письменника. Л. Мороз [54] наполягає на експериментальності драматичних творів В. Винниченка. В аспекті фемінного дискурсу М. Ковалик [37] виділяє типи жінок письменника та їхні ролі, що дає змогу простежити певну закономірність творення жіночих образів В. Винниченком.

Інтерсеміотичним перекодуванням творчості письменника займалися Л. Брюховецька [8; 9], О. Кирилова [33; 34]. Невеликий інтерес до цієї теми та відсутність достатньої кількості наукових розвідок зумовили актуальність теми магістерської роботи.

Метою кваліфікаційної роботи є комплексне зіставлення та інтерпретація драматичних творів Володимира Винниченка початку ХХ століття, виявлення спільних і відмінних рис у драматичному творі та кінострічці, з'ясування ролі першоджерела для створення кінофільмів.

Для виконання поставленої мети має бути реалізована низка **завдань**:

- вивчити феномен інтермедіальності;
- здійснити інтермедіальне прочитання творів В. Винниченка;
- окреслити спільне та відмінне у творах письменника та режисера;
- простежити роль літературних творів і їх вплив на кінодоробок режисера;
- з'ясувати локальні закономірності використання кіноприймів досліджуваного режисера під час інтерпретації літературних творів В. Винниченка;
- виявити й систематизувати інтермедіальні зв'язки в контексті часової трансгресії.

Об'єктом дослідження є твори Володимира Винниченка «Чорна пантера та Білий ведмідь» і «Гріх» та однойменні кіноінтерпретації Олега Бійми.

Предметом є особливості кінематографічної інтерпретації драматичних творів письменника.

Для комплексного дослідження використовуються такі методи аналізу:

- 1) зіставний метод, який допоміг виявити спільне та відмінне у творах літератури та кіно;
- 2) компаративний метод для порівняння двох видів мистецтва;
- 3) інтермедіальний для аналізу та інтерпретації художніх і нехудожніх текстів.

Джерельною базою дослідження є наукові публікації, монографії, збірники й книги українських і закордонних науковців.

Практичне та теоретичне значення полягає у тому, що його результати можуть стати основою для подальшого ґрунтовного дослідження кінематографічної інтерпретації драматичних творів письменника.

Апробація результатів дослідження. Основні положення й результати роботи викладено у двох статтях:

1. Жиліна Ю. І. Інтерпретація драми Володимира Винниченка «Гріх» засобами кіно. *Вісник СНТ ДонНУ імені Василя Стуса*. Вінниця, 2022. Вип. 14. Т. 2. С. 115-118.
2. Просалова В.А., Жиліна Ю. І. Інтерсеміотичне перекодування драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»: pro et contra. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. К.: Вид. дім

«Гельветика», 2022. Т. 33 (72). № 5. 0, 5 д. а. **(фахова стаття у журналі категорії В).**

Робота складається зі вступу, трьох розділів («Теоретико-методологічні основи дослідження українських кіноінтерпретацій літературних творів В.Винниченка», «Драма «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та екранізація О.Бійми», «Кіноадаптація драми «Гріх»») із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку літератури та додатків. Обсяг магістерської роботи – 97 с.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ КІНОІНТЕРПРЕТАЦІЙ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ

В. ВИННИЧЕНКА

1. Інтермедіальний аналіз як спосіб інтерпретації літературного твору засобами кіно

Початок використання українськими вченими міждисциплінарних практик у своїх наукових роботах припав на здобуття незалежності України. Попри вже готові напрацювання з встановлення міжмистецьких зв'язків творів, які були зроблені з часів набуття Україною незалежності, питання встановлення контактів українських літературних творів з іншими видами мистецтва нині є напрочуд гострим для сучасного літературознавства. Оскільки ще досі ці практики залишаються порівняно новим способом тлумачення літературного твору, науковці звертаються до них рідко через брак теоретичного ґрунту. Для науковців постає запитання – чи й далі продовжувати досліджувати літературу з використанням старих, але перевірених і дієвих способів, чи шукати принципово нові підходи до вивчення художніх текстів.

У літературознавстві для вивчення зв'язків між літературним твором та кінострічкою використовують поняття «інтермедіальність». Це термін вперше був використаний О. Ханзен-Льове для позначення певної інтерпретації одного виду мистецтва іншим: «Співпраця гетерогенних художніх форм у рамках одного інтегрального медіуму (театр, опера, кінофільм, перформанс тощо), а також єдиної мультимедійної презентації, що відбувається при зовсім інших інтертекстуальних умовах і виявляє інші кореляції, ніж у випадку номедіальної комунікації (літературний текст, німе кіно тощо)» [76]. У своїй праці «Проблема кореляції словесного та образотворчого мистецтв на прикладі російського модерну» учений зіставляє запропоноване раніше Ю. Крістєвою

поняття «інтертекстуальність» і робить висновок про різницю мономедіальності та мультимедіальності. Ця фундаментальна праця дала змогу й далі розвивати теорію інтермедіальності, яка розділилася на два потужних напрямки – німецький та російський науковий дискурс.

Під час інтермедіальному аналізу твору увага зосереджується більше на взаємодії акторських інтенцій і безпосередньо художнього тексту. Як стверджує В. Просалова [60, с. 107], йдеться про «розгерметизацію» художнього тексту, асиміляцію ознак з інших видів мистецтва. У такий спосіб автор переносить певні мотиви чи образи, які отримав від інших творців, у свій текст. Водночас взаємодіють не мови вираження певного виду мистецтва, а саме смисловий (змістовий) вміст. Якщо цей вміст переноситься з одного виду мистецтва в інший, то він починає підпорядковуватися новому способу вираження, втрачаючи свою самостійність.

Цікавим та водночас складним для вивчення є з'ясування інтермедіальних зв'язків між літературою та кіно. Екранізація відомих творів дає змогу по-новому вивчити першоджерело та заховані смисли, які закладав письменник. Водночас під час проведення інтермедіального аналізу необхідно не тільки проаналізувати літературну та кінематографічну версію, але й провести оцінку та їхню інтерпретацію. Складність проведення дослідження полягає в тому, що перед вченими постає запитання – чи є екранізація осмисленням літературного твору, чи все-таки це кардинально новий вид мистецтва. Проблемою дослідження інтермедіальних зв'язків між кіно та літературою займалися Н. Горницька, І. Маневич, В. Харитонов, М. Ямпольський та інші.

Перекодовуючи літературний твір у кінострічку, режисер переносить на нього свої суб'єктивні враження та оцінку. Так, Л. Брюховецька в найвідомішій своїй праці «Література і кіно: проблеми взаємин» стверджує про «неможливість перенесення літературного твору на екран без відчутних змін,

так би мовити без втрат» [9, с. 31]. Тобто режисер інтерпретує його відповідно до власного світобачення, на які впливають статус, вік, освіта тощо.

Французький літературознавець Р. Барт у статті «Проблема значення кіно» чи не вперше в історії вивчення кіномови намагається довести значення граматики знаків. На його думку, існує структура існування знаків у кіно:

1. Внутрішнє ядро (зрозумілі для всіх знаки).
2. Периферія (індивідуальні, зрозумілі тільки тут і зараз, знаки).

За Р. Бартом [4], кожний знак утворюється з поєднання означуваного та означеного. Перше – це матеріальна форма вираження смислу. Здебільшого це досягається через костюми, декорації, жести, міміку, музику тощо. Означене ж – це сам смисл, який втілюється за допомогою означуваного. Це може бути поведінка чи стан душі головного героя. Але, на жаль, Р. Барт відкидає ідею наявності повноцінних символічних знаків у кіно. Для нього розшифрування кінообразів відбувається в межах чіткого розуміння (інтелекту), а не за допомогою уяви чи пошуків нових смислів.

Оскільки зараз спостерігається швидкий та стрімкий розвиток нових видів мистецтва, то можна говорити про їхню синтетичність, поєднання одразу кількох видів мистецтв. Одним із таких синтетичних видів художньої творчості є кінематограф. У ньому сполучаються одразу музика, театр, живопис та література. Остання здається ще більше освоюється в кіноіндустрії. Адже за останні десятиліття збільшилася кількість фільмів-екранізацій.

Л. Брюховецька, проаналізувавши основні історичні події зародження кіно, виділяє такі етапи розвитку кінематографу [8, с. 8]:

- «1) 1895–1911 – винахід, становлення, перевірка можливостей;
- 2) 1911–1920 – відкриття, які роблять кіно мистецтвом (Девід Уорк Гріффіт, Чарлі Чаплін, історичне кіно в Італії, Абель Ганс);
- 3) 1920–1928 – формування перших шкіл кіно: шведської (психологічна), французької (авангард), німецької (експресіонізм), російської (монтажне кіно);

4) 1928–1932 – посилення реалістичних тенденцій, урбаністичні мотиви (Дзига Вертов, Вальтер Рутман), епічні твори (Олександр Довженко), документалізм (Роберт Флаєрті, англійська школа). Виникнення і становлення звукового кіно (американські мюзикли);

5) 1932–1941 – поетичний реалізм у Франції і фатальна приреченість героїв, реалізм у кіно США, новаторство Орсона Веллса;

6) 1941–1955 – реалістичні фільми у Великобританії, неореалізм в Італії, поява авторського кіно (Акіра Куросава, Інґмар Берґман, Федеріко Фелліні, Лукіно Вісконті);

7) 1956–1968 – теоретичне обґрунтування авторського кіно і «нова хвиля» (Франція), осмислення уроків війни і польська школа (Анджей Вайда), проблема самотності у фільмах Мікеланджело Антоніоні (Італія), молоде німецьке кіно і боротьба з рутиною, Акіра Куросава й етичні проблеми у фільмах про сучасність та історію, Інґмар Берґман і філософські метафори, гротеск і самовираження життя у Федеріко Фелліні, взаємозв'язок індивіда і соціуму у фільмах Лукіно Вісконті, «чеське диво», історія Росії очима Андрія Тарковського, новизна і своєрідність українського поетичного кіно;

8) 1970-і – історичні колоси (США, Великобританія – Девід Лін, Річард Аттенборо), звертання до історії союзних республік СРСР («Захар Беркут» Леоніда Осики);

9) 1980–1990-і – умовність і національні традиції у фільмах Еміра Кустуриці, постмодернізм (Пітер Грінуей, Педро Альмодовар), акцентація естетики зображення (Такесі Кітано, Вонг Кар-Вай, Медем), проблема реалізму (Ларс фон Трієр і «Догма»), азіатський «вибух» (Південна Корея, Гонг-Конг, Китай)».

Якщо під час зародження кіноіндустрії, у часи німого кіно, у кінострічках мала місце певна ілюстрація прочитаного, то уже з розвитком звукового фільму режисери шукали способи словесного відтворення літературних творів.

Дослідженням інтерпретації літературних творів засобами кіно займалися такі українські вчені, як Д. Павличко, Л. Брюховецька, Л. Генералюк, Н. Горницька, Г. Клочек, О. Пуніна. Так, Д. Павличко у своїй книзі «Літературознавство. Критика» говорив: «велич поета кінематографа – це образ могутнього художника слова, що підносив сценарій до рівня чистого літературного жанру» [57, с. 352].

«Екранізація літературного твору – це відтворення засобами кіно і телебачення творів літератури» [47, с. 221]. Ще одним поняттям, яким користуються вчені під час дослідження кінострічок за мотивами літературних творів, є «кінотранскрипція». Ю. Пушак пропонує розглядати кінотранскрипцію «як процес і результат перенесення літературного твору на кіноекран» [61, с. 50]. Вивчаючи поняття «кінотранскрипція» варто, звернути увагу на дефініцію «транскрипція» в мистецькому ракурсі. Для М. Гловінського транскрипція – це певне перенесення літературного твору в знакові системи інших мистецтв [74, с. 137]. Ці перенесення знаходять відображення у створенні спектаклів, пісень, картин чи кінострічок на основі літературного твору.

Порівнюючи кінотранскрипцію з оригіналом, учені користуються категоріями відповідність / невідповідність першоджерелу. У випадку, коли кінострічка відповідає твору, відбувається пряме перенесення змісту на екрани, у випадку невідповідності – це перенесення часткове (наприклад, змінені просторово-часові реалії). У науковій спільноті виникає дискусія щодо ролі режисера та сценариста кінематографічного твору. У разі повної відповідності втрачається самотутнє бачення творців фільму, адже вони повністю скоряються манері письменника, його стилю. А відтак кінострічка не є самостійним елементом національної культури, бо ж не несе нічого нового в маси. Часткове наслідування літературного оригіналу дозволяє творцям додати до кінострічки власний стиль і бачення. Такі кінотвори, хоч і є знятими за мотивами, однак перетворюються в оригінальні, самостійні, самотутні кінострічки.

Тотожне поняттю «кінотранскрипція» інше поняття – адаптація. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Ю. Коваліва подає таке визначення: «Адаптація – це пристосування літературного твору до його розповсюдження в іншому вигляді, ніж оригінальний; результат цього – пристосування» [47, с. 9]. Результатом такого пристосування можуть бути різні види мистецтва – від кінострічок до картин. Разом з тим Ж. Бастін стверджує, що адаптацією є «набір перекладацьких дій, унаслідок яких з'являється текст, що не приймається в якості перекладу, однак визнається таким, що репрезентує першоджерело й має приблизно такий же обсяг» [72]. Отже, переносячи літературний твір на екран, режисер насамперед повинен порівняти кінцеву версію кінострічки з оригіналом і відповідно до цього максимально точно перекодувати стиль, жанр, проблематику, композиційну систему оригіналу в кінотвір. Водночас, на думку Л. Хатчеон, адаптація – це не точний переказ тексту, а форма авторського бачення першоджерела, реалізована за допомогою засобів кіно. «Після адаптації форма змінюється, а зміст зберігається», – стверджує вчена [78, с. 13].

Головною метою для кінематографістів, що займаються екранізаціями відомих літературних творів, є популяризація цих текстів серед мас за допомогою засобів кіно. Досягається це не тільки через смисли, а безпосередньо з використанням набутоків кінематографу – зйомці, монтажу, кольорообробці та звуковим ефектам. Проте А. Кузьменко серед причин створення екранізацій вбачає й інші фактори: «1. Бажання режисерів показати літературний світ у фарбах кіно, перенести уявне у реальність. 2. Брак професійних сценаристів, які могли б написати цікавий сюжет. 3. Надія на популярність фільму, створеного за відомим першоджерелом» [50, с. 60]. Справді початок зародження кіно в Україні характеризується масовим виробництвом екранізацій. Через відсутність сценаристів і непопулярність українського кіно режисери змушені були вдаватися до створення кінострічок за мотивами творів, відомих для українців.

Так, почали з'являтися екранізації творів Лесі Українки, І. Франка, М. Старицького та інших.

Згідно з відповідністю чи невідповідністю кінематографічного твору до літературного, виділяють декілька класифікацій екранізацій. Учена О. Москаленко-Висоцька поділяє на: *пряму*, у якій режисер допускає найменше відхилень від оригіналу, тут відсутня будь-яка зміна персонажної чи композиційної системи; *авторську* – це «та концепція, те реально нове, що привноситься режисером у відповідь на назрілу суспільну потребу» (за В. Дьоміним) [21, с. 66]; *за мотивами* – екранізація, яка допомагає сублімувати декілька текстів автора в один або ж дає змогу режисеру інтерпретувати текст, концентруючись на одному елементі (чи це персонаж, чи певна історична подія твору) [55, с. 123].

Класифікація А. Базена [2, с. 32] містить такі види, як *переказ-ілюстрація* (повне перенесення твору на екран, без суттєвих відмінностей від оригіналу), *нове прочитання* (авторське бачення оригіналу, зазвичай це фільми з позначками «за мотивами» чи «на основі») та *переклад* (донесення літературного твору до глядача, не змінюючи письменницького стилю). П. Тороп [26] розрізняє *макрореалістичну екранізацію* (не буквально перенесення оригіналу, проте із збереженням співвідношення сюжету-фабули, персонажної системи тощо); *точну екранізацію* (кінотворці максимально точно відтворюють оригінальний твір, часто для цього застосовується прийом закадрового оповідача); *мікростилістичну екранізацію* (центр уваги в таких фільмах – конкретний персонаж, його характер, життя, манери тощо, можуть бути певні відхилення від змісту); *цитатну екранізацію* (завдання такої кінострічки – це відтворення мотиву твору); *тематичну екранізацію* (основним є збереження тематики шляхом її архайзації чи модернізації); *описову екранізацію* (суть кінострічки – передати конфлікт, який підсилюється різними шляхами); *експресивну екранізацію* (головна мета кінотворців – відтворити жанр

першоджерела); *вільну екранізацію* (індивідуальний стиль сценариста та режисера закладається в основу фільму).

Дж. Вагнер [80] виділяє *транспозицію* – фільм, в основі якого точне перенесення літературного твору без суттєвих змін, *коментар* – оригінал зазнає змін, проте вони є незначними чи несуттєвими для сценариста (наприклад, зміна імен персонажів тощо), аналогію – дія оригіналу змінена (наприклад, шляхом перенесення дії в інший часовий простір).

Наукова спільнота неоднозначно сприймає явище екранізації: одні стверджують про спотворення літературного першоджерела засобами кіно, інші навпаки – фіксують нове сприйняття оригіналу через призму кінематографу. Наприклад, на думку Дубініної, екранізація – це обов'язковий атрибут літературного твору, який може заміщувати оригінал, існувати паралельно або ж змушувати до перепрочитання твору [25, с. 43]

Екранізацію розглядають у трьох векторах – як інтертекстуальність (наслідування першоджерела), як форму перекладу (перекодування мовного у візуальне) чи як інтерпретацію (авторське бачення оригіналу) [63, с. 267]. О. Дубініна акцентує зародження *fidelity criticism* щодо осмислення феномену екранізація, у якому розглядають кілька підходів до означення відповідності кінострічки змісту літературного оригіналу: «аналогія – коментар – переміщення», «запозичення – перетин – трансформація», «твір-сировина – наративні зміни – точний переклад» тощо [24, с. 89]. Е. Дадлі зазначає про існування трьох видів екранізацій – трансформації, запозичення та перехрещення [73, с. 98].

Питання самотійності екранізації як окремого твору поставало головним досліджуваним предметом багатьох вчених. Так, Л. Гутник стверджує, що «екранізацію правомірно можна вважати окремим видом художньої творчості» [19, с. 476]. Тієї ж думки і О. Лапко, яка відзначає поєднання двох часових просторів – часу знімання екранізації та часу написання [42, с. 29]. Протилежної

думки К. Єсіпова, яка вважає, що в екранізаціях уже сформована думка автора, яка не дає глядачеві «широкого простору для уяви» [27, с. 49].

Перед творцями фільму постає важке завдання – трансформувати літературний твір у кінематографічний, залучаючи для цього інструменти кіносередовища. Часто під час такої трансформації відбувається процес вилучення, на думку сценариста чи режисера, фрагментів оригіналу чи додавання нових авторських сцен. Тому процес відтворення першоджерела на кіноекрані не може бути стовідсотково ідентичним. Т. Руда зазначає, що викривлення змісту першоджерела в кінострічці може «пояснюватися, крім актуальних ідеологічних вимог і зміни моральних орієнтирів, також комерційною спрямованістю екранізацій (заплановане «спрощення» чи «осучаснення» першоджерела може мати на меті розширення глядацької аудиторії)» [63, с. 268]. Тобто в центрі увагу тут не літературне першоджерело, а глядач, який стає основним спонсором для творців кінострічки. Так кіно поступово перетворюється з культурного на комерційне.

У будь-якому випадку літературний твір «проходить» через сценариста та його бачення кінцевого продукту створення фільму. А. Хелман [77] вважає, що після перегляду фільму за мотивами у голові глядача виникає «віртуальний твір» – поєднання літературного та кінематографічного.

2. Творчість В. Винниченка через призму кіно

Уже не одне десятиліття твори письменників кінця XIX – початку XX століття надихають українських режисерів на створення кіношедеврів, що посідають почесне місце в історії творення унікальних кінематографічних пам'яток незалежної України. Серед основних причин такого зацікавлення до літературних творів є їхнє ідейне наповнення та художньо-естетична цінність,

яка й сьогодні актуальна та може бути спрямована на вирішення суспільно-політичних проблем українського народу. У своїх доробках цього періоду письменники висвітлюють суспільні негаразди, проблеми, які трапляються на шляху до здобуття незалежності – будь то незалежність держави чи окремої особистості. Ці зв'язки між реаліями того часу та світом, у якому живе герой твору, становлять основу для вивчення літератури кінця XIX – початку XX століття.

Одним із найвідоміших письменників XX століття є В. Винниченко (1880 – 1951) – український політичний і громадський діяч, прозаїк, драматург і художник. Його літературна спадщина – це спроба оновити драматургію того часу, можливість чи не вперше заявити на весь світ про українську літературу. Новаторство творчості В. Винниченка цього періоду полягає у його ретельному аналізі особистості кожного героя твору, його моральної деградації та втрати власного «я». Часто такі психологічні зрушення відбувалися саме через бурхливі суспільно-політичні події в країні. Письменник не просто висвітлює їх, а знаходить першопричини, чому ця деградація особистості відбулася.

Твори В. Винниченка перекладали за кордоном з шаленою швидкістю, а у театрах Європи йшли його вистави. Попри таку шалену популярність у світі письменницький доробок автора – частина української культури, яка недостатньо проаналізована й досі вченими через повну заборону на згадування або ж наслідування В. Винниченка у часи радянської влади. У 1921 році V Всеукраїнський з'їзд рад оголосить його «ворогом народу» та заборонить твори на довгих 60 років. І тільки з початком «відлиги» В. Винниченко повернеться із забуття та надихне на нові інтерпретації його творів українських режисерів. Вивчення цих інтерпретацій у контексті того часу дає змогу більше заглибитися в творчість письменника за допомогою кіно. Адже екранізація допомагає розкрити твір з нової сторони – засобами музичного супроводу та звукової палітри фільму, спецефектами й унікальними режисерськими рішеннями тощо.

Л. Брюховецька наголошує: «Кінематограф здатен не тільки відтворювати подібність життя у зримих образах, а й досліджувати його не менш глибоко, ніж література, яка і сьогодні лишається першопоштовхом для екранного мистецтва. Саме вона активно «підключає» кінематограф до духовних пошуків сучасності, а він вже притаманними його засобами транспортує, увиразнює і розширює ці пошуки, привертаючи до них мільйони глядачів» [8, с. 3].

Кінематограф – це синтезований вид творчості, який ввібрав у себе весь людський досвід створення та розвитку літературного, музичного, театрального та образотворчого мистецтв. Але крім набутого досвіду його «попередників», кінематограф має й власні засоби досягнення очікуваного ефекту. Зокрема, за допомогою ефектного монтажу, музичного та звукового обрамлення та режисерських ходів. Проте чи не найбільший вплив на кіномистецтво справила саме література, адже вона стала джерелом виникнення перших сценаріїв. Відомі твори письменників екранізувалися, а деякі автори навіть ставали сценаристами. Літературні твори ставали основою для творення образів головних героїв фільмів, сюжетів тощо. Варто зазначити, що кіномистецтво теж вплинуло на літературу, адже кінематограф отримав доступ до глибинних, потаємних структур літературного твору. Наприклад, за допомогою авторського бачення режисера можна виявити зв'язки між кіно та твором. Сценарист і режисер стають не просто виконавцями чи споглядачами сюжетної канви твору, а перетворюються у співавторів. Так виникає нова інтерпретація літературної творчості.

Головним інструментом у процесі творення кіно є монтаж, що дав змогу привернути увагу глядача на те, що під час прочитання твору могло бути непоміченим. Особливості деталізації, контрасту, паралельності часово-просторових форм дозволяє режисеру конструювати власне авторське бачення літературного твору.

«Характерний для кінематографа перехід від однієї події до іншої, його здатність узгоджувати сучасне з поверненням до минулого певною мірою споріднений деяким прийомам літератури минулого. Але ефекти, яких досягають у результаті кінематографії, мають таку динамічну силу й такий розмах, що фактично набувають ефекту новизни. Це неминуче чинить на літературу протилежний вплив, від якого жоден письменник не може сховатися» [20, с. 36].

Основним завданням будь-якого режисера, який має на меті екранізувати літературний твір, є правильне декодування доробку письменника з певними акцентами, які ставив автор. Звичайно, режисер може допускати розходження з оригіналом, але вони не повинні суперечити основній ідеї твору. Тільки синтез літературного твору та фільму можна трактувати як взаємно доповнюване явище мистецтва.

Розмаїття екранізацій творів В. Винниченка налічує понад 10 відомих фільмів (табл. 1)

Таблиця 1.

Екранізації творів В. Винниченка

Оригінальний літературний твір	Назва екранізації	Рік створення	Режисер
«Брехня» (1910)	«Брехня» (зберігся лише в режисерській монтажній версії)	1918	В'ячеслав Висковський
«Чорна пантера та Білий ведмідь» (1911)	«Сходи диявола» (не зберігся)	1918	Георгій Азагаров

«Чорна пантера та Білий ведмідь» (1911)	«Die Schwarze Pantherin»	1922	Йоганес Гутер (Німеччина)
За мотивами «Федько Халамидник» (1911) і «Бабусин подарунок» (1923)	«Пригоди полтинника»	1929	Аксель Лундін
«Закон» (1923)	«Закон»	1989	Юрій Суярко
«Чорна пантера та Білий ведмідь» (1911)	«Чорна пантера та Білий ведмідь»	1990	Олег Бійма
«Гріх» (1919)	«Гріх»	1991	Олег Бійма
«Записки кирпатого Мефістофеля» (1916)	«Записки кирпатого Мефістофеля»	1994	Юрій Ляшенко
«”Уміркований” та “щирий”» (1908)	«Сорочка із стьожкою»	1992	Василь Домбровський
«Заручини» (1904)	«Заручини» із серії фільмів «Острів любові»	1995	Олег Бійма
«Момент» (1907)	«Момент»	2014	Олександр а Тесленко
«Салдатики!»	«Салдатики»	2014	Андрій

(1903)			Кучмій
--------	--	--	--------

1918 рік – період активного політичного життя В. Винниченка: за цей рік він був Головою Ради Народних Міністрів, Першим Генеральним секретарем внутрішніх справ, Другим Головою Українського Національного Союзу, Головою Директорії УНР. Через таку проукраїнську позицію багато культурних діячів зверталися до творчості письменника, серед них були і перші режисери. Початок створення екранізацій творів В. Винниченка припав на розквіт німого кіно. Дві перші кінострічки – «Брехня» та «Сходи диявола» – були абсолютно без слів.

У XX столітті літературна слава В. Винниченка прокотилася світом: починають ставити перші вистави за мотивами творів письменника в Європі. Так про нього дізнався німецький режисер Йоганес Гутер, який у 1921 році знімає інтерпретацію твору «Чорна пантера та Білий ведмідь». А у 1929 році на радянські екрани виходить дитячий фільм Акселя Лундіна «Пригоди полтинника», який був знятий на Київській кінофабриці ВУФКУ. Сценарієм до кінострічки займався поет-футурист Микола Бажан, а акторами були справжні діти-сироти. Однак у 20-х роках XX століття постать В. Винниченка стирається зі сторінок радянської історії, відтепер це «ворог народу», а його творчість під заборону. Тільки за часів «відлиги» вдалося відновити ім'я письменника, що змусило нових українських режисерів звернути увагу на його творчість, яка була напрочуд актуальною під час боротьби за незалежність. Першим, хто намілювався створити фільм-спектакль за однойменною п'єсою автора, за довгих 60 років був Юрій Суярко. Перша половина 90-х років XX століття відзначилася екранізаціями Олега Бійми на кіностудії «Укртелефільм»: у 1990 на екрани виходить фільм «Чорна пантера та Білий ведмідь», а вже наступного 1991 року двосерійний фільм «Гріх» з легендарним актором театру та кіно Богданом

Ступкою. Завершує цикл екранізацій Олега Бійми творів В. Винниченка кінострічка «Заручини» із серії фільмів «Острів любові» 1995-1996 рр. Кінострічка Юрія Ляшенка «Записки кирпатого Мефістофеля» – це перша спроба екранізувати твір письменника, і ця спроба вдалася. Фільм швидко став популярним і отримав нагороди на конкурсі ігрових фільмів МКФ слов'янських і православних народів і на Першому МКФ у Ялті-97.

З екранізації «Заручин» у 1995 році і до Револуції гідності в прокат не вийшло жодного фільму за творами В. Винниченка. Тільки з початком нової боротьби за національну ідентичність в Україні творчість письменника знову повертається до кінематографу. У 2014 році виходить одразу дві кінострічки – «Момент» та «Салдатики», що стали відображенням подій, які відбувалися на Майдані. Ці фільми не можна назвати касовими, оскільки головною їхньою метою було не отримання прибутку, а донесення національної ідеї за боротьбу.

3. Стан українського кінематографу незалежної України наприкінці ХХ століття

Починаючи з 1919 року українське кіно стає частиною всесоюзного кіновиробництва, що засвідчує брак фільмів українською мовою. До 1991 року відбувається тотальна русифікація національного кіно в Україні: на Одеській, Ялтинській і Київській кіностудіях знімають фільми російською, український дубляж зникає, а вітчизняні сценаристи змушені писати тексти винятково всесоюзною мовою. За даними газети «Культура і життя», дійсний фільмофонд України на кінець 1970-х рр. налічував 2967 фільмів. Із них тільки 235 — українською мовою, переважно старі [66, с. 124].

Анатолій Дімаров писав: «Українського кіно як національного явища поки що не маємо. Були окремі знахідки (Сергій Параджанов, наприклад), та й то

рідкісні. Не назвете ж ви українськими кінофільмами „Гадюку“ чи „Серця трьох“? Хоча вони й з'явилися на студіях України» [22, С. 4].

Тільки у 1998 році вступає в силу Закон «Про кінематографію», де чітко сказано: «За мотивованим рішенням Ради з державної підтримки кінематографії на підставі звернення суб'єкта кінематографії, якщо це виправдано художнім, творчим задумом авторів фільму, в основній (базовій) версії національного фільму (крім дитячих та анімаційних фільмів) допускається використання інших мов в обсязі, що не може перевищувати 10 відсотків загальної тривалості всіх реплік учасників фільму. Під час демонстрування національного фільму в Україні такі репліки мають бути дубльовані або субтитровані українською мовою» [30].

Початок 90-х років ХХ століття – час, коли українське кіно стає на новий щабель. Починається активна пропаганда національного засобами кінематографу, відроджується українська літературна спадщина. Довгі роки русифікації українського кіно закінчилися і на зміну їм приходить сценарна та режисерська експансія національного кінематографу. Однак початок реформ водночас став і початком краху для українського кіно. Відбувся злам радянської системи кіновиробництва, що засвідчив неготовність до формування вітчизняної системи. Кіновиробництво унеможлиблюється спробами держави узаконити статус нового українського кіномистецтва. Відсутність фінансової підтримки від держави, бюрократизація та інфляція створюють нові виклики для українських кіновиробників.

Крім відсутності державної підтримки, українські режисери зустрілися віч-на-віч з браком фінансування від приватних осіб, адже ніхто із заможних людей не хотів вкладати гроші в «неперспективну» галузь мистецтва. Це все стало причиною поширення низькопробних закордонних фільмів на екранах українських кінотеатрів, які пропагували насилля чи еротику. До того ж, інфляція в країні довела, що не всі українці можуть дозволити собі ходити до

кінотеатру, а поява телебачення й взагалі засвідчила непотрібність цього. На зміну приходить доступний канал комунікації для перегляду кінострічок, передач новин чи музичних кліпів, які доповнюються частими рекламними роликами. Письменниця О. Пахльовська пише: «У час вечірнього відпочинку на центральних каналах телебачення нас запрошено дивитися старі радянські фільми, зокрема чекістські. Якщо й справді програми телебачення створюються згідно з рейтинговими показниками, то мусимо реалістично визнати, що переважна більшість нашого суспільства складається з ностальгійних пенсіонерів та дебільно-вегетативної молоді» [71].

Висновки до розділу 1

Кінематограф – синтетичний вид мистецтва, який тісно пов'язаний з літературою. На початку свого зародження та розвитку кінематографічне середовище брало ідеї для своїх сценаріїв з літературних творів. Це і не дивно, адже між ними багато спільного. Саме це сприяло вивченню зв'язків кіно та літератури та порівнянню їх у розвідках науковців зі всього світу. Інтермедіальні зв'язки проявляються у створенні екранізації за мотивами творів письменників, тобто текст з одного медіума переходить в інший.

Після перекодування першоджерело зазнає трансформацій, адже в обмежених часом умовах режисер вдається до редукції чи додавання нових сцен, акцентування певних елементів, додавання символіки в кінострічку. Це закономірне явище у процесі творення екранізацій. Дослідження виявило, що екранізація – самостійний твір, який не варто асимілювати з літературним першоджерелом. Оскільки режисер за допомогою засобів кіно передає власну суб'єктивну думку від прочитання твору. Режисер і його команда дають по-новому поглянути на твір, перечитати його та спробувати віднайти нові сенси.

РОЗДІЛ 2. ДРАМА «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ» НА ЕКРАНІ

2.1 Літературознавча і театральна оцінки твору

У драматичних творах Володимир Винниченко приділяв особливу увагу психологізму, яка стала візитівкою його творчості. За допомогою людини та її трагічного буття автор змальовував духовний світ кожного свого персонажа. Учені Л. Дем'янівська та О. Гнідан у посібнику «Володимир Винниченко: Життя. Діяльність. Творчість» наголошують на особливому драматизмі та психологізмі творів письменника: «Свого часу Винниченко дещо більше драматизував свою прозу і поглиблював її психологізм, збагачуючи тим самим реалістичне оповідання. Діалог, пряма мова персонажів, роль автора, сюжет видозмінювалися таким чином, що можна було показати внутрішнє життя людини «відкрито» [15, с. 128].

Окрім психологізму та трагізму, притаманному Володимирові Винниченку, творча спадщина письменника відзначається особливим ставленням автора до сюжетних любовних ліній. Майстерна конфігурація стосунків між персонажами, їхніх почуттів і переживань, а також – неординарних понять любові (як-от, любоненависть тощо) привертають увагу читачів до його любовних творів. Одним із них є драма «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», у якій показана трагічна історія кохання. Кохання, яке одночасно й надихає митця на нові шедеври і яке приводить до його смерті.

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» – драма в 4 діях Володимира Винниченка, написана в 1911 році. Твір було створено в часи реорганізації культури, а надто – театру. На зміну традиційному театру приходить експериментальний, у стінах якого ставилися драматичні твори з новими для тодішнього суспільства цінностями й ідеалами. «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» – твір-спроба Володимира Винниченка утвердити трагічність та

самотність особистості, її внутрішню руйнацію. У цій драмі порушується проблема зв'язку мистецтва з невід'ємними аспектами життя кожної людини – коханням, родиною та щоденним сімейним обов'язком. Письменник намагається показати ту роздвоєність душі, боротьбу, яка точиться всередині головного героя, – реалізуватися як митець ціною родини чи обрати шлях зради власному «Я» заради благополуччя рідних.

Про популярність цього твору Володимира Винниченка можуть свідчити і декілька перекладів іншими мовами, зокрема російською в 1917 році, чеською та німецькою в 1922 році, і перші театральні постановки та кінематографічні екранізації. Літературознавець Г. Костюк стверджує: «Ні одна п'єса ні одного українського драматурга за всю історію української літератури не може похвалитися такою сценічною біографією» [38, с. 23].

Уперше драма «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» з'явилася на сцені галицького театру «Руська бесіда» (місто – Станіслав, нині – Івано-Франківськ) в 1914 році. Тоді на роль Корнія Каневича (Ведмеда) обрали Леся Курбаса. Уже пізніше 24 вересня 1917 році Курбас розпочне перший сезон Молодого театру саме з цієї п'єси. Головні ролі виконували Лесь Курбас та Поліна Самійленко.

У 1920 році на сцені Театру імені Івана Франка Гнат Юра ставить цю драму. Сильна акторська гра, адже в головних ролях були В. Калин, А. Бучма, П. Самійленко, О. Добровольська (дві останні вже грали ролі Рити та Сніжинки на сцені Молодого театру Леся Курбаса), полонила глядача. Пізніше Гнат Юра віддає роль Корнія Семену Семдорі, який своєю грою додав ще більшої трагічності драмі. Зокрема, вчений П. Кравчук вважає: «Найбільшої емоційної напруги гра С. Семдора досягала у сцені з сином Лесиком, коли проявлявся не лише потужний артистизм виконавця, але й закладалася перспектива ролі на розвиток подальших подій і на результат драматичної розв'язки: трагедія люблячого батька, який втрачає найдорожче – життя малолітнього синочка» [39, с. 35].

Варто сказати, що драматургією Володимира Винниченка зацікавилися не тільки українські режисери-постановники, а й російські. З щоденників письменника відомо, що в 1914 році Володимир Винниченко пропонує свою п'єсу одразу двом російським театрам – Театру Суходольських і Московському художньому театру. Однак жоден із них так і не поставив драму письменника. Лише у 1916 році «Чорною Пантерою і Білим Ведмедем» зацікавився російськомовний Театр «Соловцов», розташований у Києві. Не оминули увагою драму Володимира Винниченка й закордонні театри. Так, виставу ставили також театри Німеччини, Польщі, Австралії, Італії, Норвегії, Румунії, Іспанії, Хорватії, Данії та інші.

В. Гуменюк зазначає, що особливістю винниченкових драм є ставлення письменника до висвітлення психології вчинків своїх персонажів, їхніх переживань і внутрішніх конфліктів. Зокрема, він зазначає: «В п'єсах Винниченка, що є вагомим свідченням модерності його драматичного письма, превалюють внутрішні конфлікти, “криваві побоїща в душі людини”» [16, с. 22].

Тема душевного переживання у творах Володимира Винниченка цікавить вчених і критиків. Так, Г. Кузнєцова [41] порівнює «Чорну Пантеру і Білого Ведмеда» Володимира Винниченка з п'єсою «Два театри» польського письменника Єжи Шанявського та з'ясовує основні ознаки, притаманні двом творам, – історія душевних метань митців (у Винниченка – Корнія, художника, у Шанявського – Директора театру), важливість авторських ремарок, у яких письменники намагаються передати всю складність і трагічність подій, заглиблення в переживання і почуття головних героїв. «Йдеться про ті проблеми, які є спільними для художників усіх часів і всіх народів. І відбувається тут прилучення, поєднання, возз'єднання! – української драматургії, українського театру зі скарбницею світової культури, яку складають саме конкретні твори конкретних митців», – констатує Л. Мороз [54, с. 94].

Особливістю творчості Володимира Винниченка, як стверджує В. Панченко, є його перенесення особистого у власні твори. Можна простежити певний зв'язок між «сюжет життєвий – сюжет літературний» [59]. У праці «Володимир Винниченко: таємниці кохання. Хронологія інтимів: документальна розповідь» Н. Миронець [52] досліджує та порівнює листи письменника до коханки Л. Гольдмерштейн, від якої в нього народився позашлюбний син, з твором «Memento». В основі сюжету одна й та сама трагедія – смерть хлопчика.

Цікавою темою у творчості письменника є роль жінки. М. Ковалик [37], проаналізувавши твори Володимира Винниченка, розробляє класифікацію жіночих образів, серед них: жінки-емансипантки (Марія з «Гріха», Маруся з «Базару» тощо), жінки-«пушистої самочки» (Ніна з «Гріха», Соня зі «Щаблей життя» тощо), останній тип поділяється на ще два підтипи: жінки-хижачки (Соня Сосницька та Варвара Федорівна з «Записок Кирпатого Мефістофеля» тощо) та жінки-матері (Антоніна з «Memento» та Рита з «Чорної Пантери і Білого Ведмеда» тощо). Крім того, дослідниця аналізує також і моделі поведінки жінок у творах Винниченка і виділяє декілька типів: ідеал незалежної жінки (Ріна Задорожна з «Божків», Калерія Прокопенкова з «Пригвождених» тощо) та музи-гетери (Сніжинка з «Чорної Пантери і Білого Ведмеда», Оріся з «Memento» тощо). На думку Х. Стельмах [67, с. 267], Рита Каневич – це поєднання одразу двох типів жінок – матері та фам фаталь. У ній виявляється і материнська самовідданість хворому синові, але водночас вона змушена покинути його заради того, аби піти від чоловіка та змусити його ревнувати до Мулена. Інстинкт материнства перемагає, але вже буде занадто пізно.

Н. Блохіній вдається створити основний образ жіночих головних персонажів Володимира Винниченка: «Емансипована, активна, освічена, сексуально приваблива жінка, яка постійно намагається довести своє право на вільний вибір. Парадоксальним є те, що спробам досягти своєї ідентичності їй

найчастіше перешкоджає чоловік, якого вона кохає і який є значно слабшим за неї» [7, с. 38]. Приміром, Рита Каневич із «Чорної Пантери і Білого Ведмеда» готова покинути родину та віддатися чоловікам, аби тільки показати свою незалежність: «Ми граємо з Муленом на *поцілунки*. Кожний поцілунок мій коштує сто франків або одна ніч любові.. Але я на поцілунки тільки з моїм Муленом граю. Вже прогнала йому п'ять поцілунків, ще п'ять і... і... я твоя?» – говорить головна героїня [12, с. 220]. А Сніжинка веде життя спокусниці та повії. Тому у творчості Володимира Винниченка можна побачити образ «нової жінки».

У драмі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» увагу вчених приваблює також і символізм. Перше, що впадає в очі читачеві, це наявність двох бінарних (опозиційних) кольорів – чорний та білий, за допомогою яких Володимиру Винниченку вдається закласти головний конфлікт твору. Чорний, за письменником, – це щось невимовне, дике, а білий – спокійне та врівноважене. Наприклад, Корній Каневич – це «великий, трохи незграбний, мішкуватий, має довге пишне *біле* волосся, як грива, лице схоже на лице Ганни Семенівни, також з виразом доброї, спокійної сили» [12, с. 197], а Рита – це жінка «дуже тонка, гнучка, одягнена в *чорне*, лице з різкими рисами, розвиненими щелепами; лице жагуче, майже дике і грубе, але гарне» [12, с. 198]. В образ Сніжинки автор додає, крім основного кольору, ще й додатковий: «Вона гарна, ясно-біла, вся пухка і жвава, з яскраво-червоними губами. Рухи повільні і граціозні, як лет сніжинок, вбрана з тонким і випеченим смаком, любить собою й відчуває владу своєї краси і привабливості» [12, с. 202]. Білий колір начебто вказує читачам на її чистоту та незайманість, але поєднання білого з червоним підштовхує до думки про гріховність жінки. Адже червоний колір є символом пристрасті, агресії та сексуального бажання. Отож, у «Чорній Пантері і Білому Ведмеді» можна говорити про колористичний дискурс: «надання кольорові ширшої від архетипної семантики розширює смислові дискурси, увиразнює на

перший погляд цілком прозорі з точки зору розуміння картини, вносить нотку імпресіоністичної суб'єктивності в неореалістичний текст» [28, с. 187].

Символізм драми варто розглядати не тільки на прикладі співвідношень кольорів (білий-чорний) чи імен персонажів (Пантера-Ведмідь, Блек-Сніжинка), але й часово-просторових аспектів. А. Лимаренко [45] виділяє серед символів звукові образи, які притаманні творчості Володимира Винниченка. Так, у «Чорній Пантері і Білому Ведмеді» таким символом є скрипка, яка є образом сумління. У процесі розвитку подій скрипка змінює своє звучання, надаючи ситуації особливої трагічності. Наприклад, на початку твору – «Скрипка грає», всередині – «Знову скрипка грає тужно», і наприкінці – «Скрипка все грає, тужно і жалісно» і «Скрипка грає серед мертвої тиші».

Отже, «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» – твір Володимира Винниченка, позитивно оцінений літературознавчою і театральною критикою. Завдяки соціально-психологічному спрямуванню автору вдалося осмислити роль митця, жінки-матері та загальноприйняті норми в суспільстві. У цій драмі герої страждають від роздвоєності власного «Я» та постійно повинні приймати рішення. Володимир Винниченко зобразив всю трагічність історії сімейного життя Корнія та Рити через використання символів, наскрізного лейтмотиву та особливої емоційної тональності.

2.2. Попередні версії екранізації драми

Зацікавлення драмою «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» у 20-х роках ХХ століття не обмежується тільки постановками на сцені театру. З'являються перші екранізації творів Володимира Винниченка. Першим фільмом, знятим за мотивами драми «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», була російська німа кінострічка «Сходи диявола» (рос. «Лестница дьявола») [1]. На жаль, до наших днів екранізація не збереглася. Також не збереглося критичних оглядів і

задокументованих свідчень щодо естетики кінострічки, режисерського стилю чи акторської гри.

«Сходи диявола» – це психологічна драма у двох серіях, виробництва Товариства «И. Ермольев». Режисером кінострічки став Георгій Азагаров, російський актор і режисер. До еміграції в Німеччину в 1917 році встигнув зняти фільм «Сходи диявола», прем'єра якого відбулася 19 лютого 1918 року. Автором сценарію став Олександр Аркатов, який довгий час працював в Україні. За його участі була знята серія фільмів на єврейську тематику в Одесі. До моменту роботи над сценарієм «Сходів диявола» брав участь у створенні понад 30 фільмів. У кінострічці знялися В. Чарова, П. Бакшеєв, О. Кондорова, В. Орлова, Н. Панов, В. Мак та інші.

На думку О. Кирилової, «Сходи диявола» – це «доволі вільний парафраз “Чорної Пантери і Білого Ведмеда”» [34, с. 60]. З невідомих причин творці кінофільму вирішили перенести дію до цирку, де працювала головна героїня. Крім того, зміни торкнулися також і імен персонажів: Рита («Пантера») стала Андрієнною, Корній («Ведмідь») – Брандесом, а Мулен – Маттенем. Очевидно, що події фільму відбуваються десь закордоном. Вибір назви фільму «Сходи диявола» залишається невідомим.

Варто сказати, що паралельно зі «Сходами диявола» виходить інша екранізація твору Володимира Винниченка «Брехня» [13] режисера В'ячеслава Висковського. Знята кінострічка була на кінокомпанії «Біофільм». Як стверджує К. Лісняк [46, с. 2], кінострічка дійшла до глядача без титрів й інтертитрів через пожежу на кіностудії в 1918 році. У 2013 році фільм вдалося віднайти в архіві Держфільмофонду РФ, а вже у 2016 році відбулася прем'єра кінострічки в Лондоні на конференції, присвяченій кіновиробництву 1880-1920 років.

Пізніше, у серпні 1918 року, на території нашої країни з'являється Українська держава. Очолює її Павло Скоропадський, за головування якого починається українізація кіно. У тому ж місяці він видає відповідний указ і

наказує створити першу українську кінокомпанію «Українфільм». Метою створення національного кінофонду України було не фільмування чи прокат закордонних аналогів, а виробництво власного кінопродукту. На думку Р. Росляка, «Українфільм» «мало на меті широке виробництво та розповсюдження ідейних та національних образів (фільмів – прим. авт.), головним чином, патріотичного та історично-героїчного напрямків» [62, с. 23]. Керівником новоствореної кінокомпанії стала Людмила Старицька-Черняхівська. Почалася робота над виробництвом перших фільмів за мотивами «Брехні» та «Чорної Пантери і Білого Ведмеда» Володимира Винниченка, «Кармелюка» Марка Вовчка та «Чорної ради» Пантелеймона Куліша.

Щодо подальшої долі кінострічок невідомо, оскільки «Українфільм» проіснував усього один рік. Р. Росляк із посиланням на невідомого автора зазначає, що кінокомпанія «існувала ще недовгий час, а потім зовсім зникла, не залишивши по собі жодного сліду, окрім марки, та не знявши жодного фільму» [62, с. 24]. Проте вчений усе ж таки допускає ймовірність виходу у світ цих екранізацій, зважаючи на швидкий процес виробництва кінофільмів у той час.

Тож, можна стверджувати, що Володимир Винниченко підтримував кінематографічне мистецтво як засіб популяризації української літератури в Європі. За його участі були перші наміри зняти справжнє національне кіно, авторські сценарії до якого часто писав сам письменник. Одним із таких фільмів стала кінострічка «Die Schwarze Pantherin» (укр. «Чорна Пантера») [18]. Правда, не українського, а німецького виробництва.

Німецька німа кінострічка «Die Schwarze Pantherin» режисера Йоганеса Гутера була знята в 1921 році на замовлення кінокомпанії «Russo Film». Сценаристом фільму став Ганс Яновіц – автор сценарію до кінострічки «Кабінет доктора Калігарі», яка стала першим фільмом німецького кіноекспресіонізму. Хоча існує припущення, що сам Володимир Винниченко міг долучитися до написання сценарію, оскільки саме в той час перебував у Німеччині.

Продюсером «Чорної Пантери і Білого Ведмеда» зголосився бути Еріх Поммер – людина, яка продюсувала такі визначні фільми німецького кінематографу, що стали класикою національної культури Німеччини, як «Метрополіс» (1927) та «Блакитний янгол» (1930). Прем'єра кінострічки відбулася 21 жовтня 1921 року.

Цікаво, що серед людей, які знялися у фільмі, були актори Харківського театру – Юрій Юровський та Олена Полевицька, та навіть уродженці України – Іван Булатов і Ксенія Десні. Усі вони емігрували під час революції в Російській імперії. Разом із провідними акторами Німеччини їм випала нагода представити літературну творчість Володимира Винниченка на світовому рівні.

Ймовірно, інтерес німецького режисера Йоганеса Гутера до творчості українського письменника Володимира Винниченка міг бути підкріплений неабиякою популярністю постановок письменника на сценах німецького театру. Тільки п'єсу «Брехня» було поставлено понад 60 разів в одному із театрів Берліну. А Олена Полевицька (акторка, яка зіграла пізніше Риту у фільмі «Die Schwarze Pantherin») неодноразово грала «Пантеру» на сцені театрів Німеччини.

О. Кирилова підкреслює: «На сьогодні цей фільм вилучено з широкого доступу, але в реєстрі втрачених фільмів його також немає» [33, с. 62]. Тому існує ймовірність, що цей кіношедевр з українським корінням ще дійде до сучасних глядачів.

Відомо, що Володимир Винниченко був активним учасником заснування комерційного кінотовариства «Українфільм» за кордоном. Н. Миронець наголошує на великій надії письменника щодо створення якісних українських кінофільмів: «1922 року В. Винниченко на якийсь час відходить від активного політичного життя, заглиблюється в книги, активізує письменницьку роботу, клопочеться виданням своїх творів. Разом з Марком Віленським та колишнім консулом незалежної Грузії в Німеччині Вассо Думбадзе він створює комерційне фільмове товариство “Українфільм”, на яке покладає великі надії,

сподіваючись за допомогою українських фільмів завоювати Європу, зробити відомими українське мистецтво, українську націю» [51, с. 28].

Із листів Володимира Винниченка до Микити Шаповала відомо, що письменник мав на меті стати співвласником кіностудії. «Українфільм» мала стати прибутковою організацією. Ось фрагмент листа, який подає Н. Миронець у своїй розвідці «Листування Володимира Винниченка з Микитою Шаповалом як джерело інформації про життя української політичної еміграції в Європі у 1920-х роках»: «Українфільм» «є тією головнішою зброєю, якою я хочу “завоювати” Європу» [52, с. 125]. Через брак матеріальних капіталовкладень Володимиру Винниченку не вдалося здійснити свого задуму. Хоча спроби були, адже німецька кінокомпанія «УФА» пропонувала стати акціонером «Українфільму».

Подальше фільмування за мотивами творів Володимира Винниченка значно зменшилося. Існує єдина кінострічка, знята в період з 1921 до 1985 року, – «Пригоди полтинника» (1929) Акселя Лундіна. Сценарій було створено Миколою Бажаном на основі двох дитячих оповідань Володимира Винниченка «Федько-халамидник» (1911) та «Бабусин подарунок» (1923). Нині фільм знаходиться у Фільмофонді Національного центру Олександра Довженка.

Лише під час «відлиги» творчість Володимира Винниченка стає першоджерелом для творення нових фільмів українського виробництва. У 1989 році вперше за 60 років було знято кінострічку «Закон» Юрія Суярко. А вже в наступному – 1990 році – виходить перша екранізація за мотивами творів Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» Олега Бійми [6]. З цього моменту починається нова сторінка в історії українського кінематографу.

2.3. Подібне та відмінне в оригіналі та кіноверсії Олега Бійми

Олег Бійма – український режисер, творчий шлях якого почався в 1972 році, одразу після закінчення Київського театрального інституту. У режисерському арсеналі Олега Бійми налічується понад 25 кінострічок. Крім того, він також був і сценаристом до декількох своїх фільмів. Важливою частиною його режисерських робіт є екранізації творів письменників. Наприклад, «Лючія ді Ламмермур» (1980) за мотивами роману «Ламмермурська наречена» Вальтера Скотта, «Нехай він виступить» (1982) на основі п'єси «Крадіжка» Джека Лондона. Але найбільшою популярністю серед вибору першоджерела для створення нових кінострічок, звичайно, були твори українських класиків, з-поміж них: «Блакитна троянда» Лесі Українки, «Перехресні стежки» Івана Франка, «Павло Чорнокрил» Марка Вовчка тощо.

Олег Бійма був одним із перших українських режисерів, за якого національне кіновиробництво почало розвиватися, особливо після проголошення Незалежності України. І хоча особливих прибутків кінострічки йому не приносили, але це його не засмучувало. «Ніколи не хотів знімати *комерційне кіно*. <...> Я не вмію робити комерційне кіно. І навіть якби захотів його зняти, не зміг би» (пер. з рос. на укр.), – говорив в одному з інтерв'ю режисер [69].

Режисер захоплювався створенням екранізацій нового рівня: тепер жодного радянського письменника, тільки українська класична література. Особливу увагу він приділяв творчості Володимира Винниченка. Адже за мотивами його творів було зняті аж 3 кінострічки – «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1990), Гріх (1991), епізод «Заручини» із телесеріалу «Острів любові» (1995). Якимось під час розмови з журналістом Анатолієм Лемішом він пояснив свій вибір: «В її [Лесі Українки – прим. авт.] творах, у Франка і Винниченка різна палітра людських доль. А дуже часто українська класична література – це

посипання голови попелом, ридання, стогони. Насправді – у нас генетична колосальна пристосовність до умов, виживаність, загартованість. Прикро, що маємо чудову літературу, але у світі наших авторів практично не знають. Треба крок за кроком, нехай і дуже повільно, все ж показувати їх світові. І потім – українському режисеру на чужому, не українському матеріалі навряд чи можна зробити якісь відкриття» [43]. Так і сталося.

У своїх кінострічках Олегові Біймі подобалося показувати глядачу зовсім нових – «проблемних» персонажів, у яких є свої переживання, конфлікти з власним «Я» і зовнішнім світом. Нерідко його фільми не мали «хепі-енду» навіть попри щасливий кінець в оригінальному творі. Режисер ніби підштовхує споглядача подій задуматися: а чи справді завжди все закінчується добре, а може щось піде все-таки не за планом? Одним із фільмів, де немає відомого «і жили вони довго і щасливо», є кінострічка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Це перший дебют режисера у процесі екранізації творів Володимира Винниченка. Прем'єра фільму відбулася в 1990 році. Після цього починається нова сторінка українського кіновиробництва, адже, як стверджує О. Кирилова, йдеться про початок «ренесансу винниченківського декадансу» [34, с. 61].

Над фільмом працювали сценарист Т. Бойко, оператор-постановник Лесь (Олексій) Зоценко, художник-постановник А. Кириченко, звукорежисер Г. Чупаков, костюмер В. Савіна, художник по гриму Л. Сміян, декоратор В. Деренюк та інші. Фільмування проходило в Херсонесі, за фінансування кінокомпанії «Укртелефільм».

На жаль, з'ясувати ставлення критиків до екранізації неможливо, адже нині не існує задокументованих літературознавчих чи кінематографічних наукових розвідок, здійснених саме на основі екранізації драми «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Дещо більше оцінили критики наступні фільми Олега Бійми, зняті за мотивами творів Володимира Винниченка. Щодо оглядів чи рецензій від сучасних глядачів, то також не можемо простежити загальні настрої

публіки. Пояснюється це тим, що на основних українських інтернет-порталах, де можна переглянути кінострічки, немає фільму «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Те саме можна сказати і про російські сайти. Отож, зробимо висновок, що непопулярність кінематографічного твору в критичних розвідках можна пояснити його відсутністю на найпопулярнішій платформі для споживання контенту – інтернет.

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» – це соціально–психологічна драма, в основі якої трагічна історія переживання творчою особистістю роздвоєння душі. Автори кінострічки намагалися передати засобами кіно всю фатальність падіння людини, яку зобразив в оригінальному творі Володимир Винниченко. Події розвиваються навколо головного героя, який бореться з внутрішнім конфліктом. Власні амбіції чи обов'язок перед родиною змушують персонажа битися в агонії, віщуючи божевілля та навіть смерть. Отже, враховуючи складний психологічний бік літературного твору, перед Олегом Біймою та його командою стояла складна місія – перенесення історії на екрани.

Розпочинається кінокартина з довгого плану (англ. long take чи extended take), який триває близько 50 секунд. Цей прийом кінематографісти часто використовують для підсилення напруги. У випадку «Чорної Пантери і Білого Ведмеда» так і є, оскільки разом із довгим зображенням величного міста Херсонес (де, до речі, проходила зйомка всього фільму), його споруд глядач чує мелодію скрипки, яка викликає напруження чи страх. Наприкінці цього кадру на екрані постає чоловік із білим обличчям, одягнутий у хітон (одяг давніх греків). У найбільш напружений момент музики він різко піднімає руки вгору (Додаток А). Що хотів сказати режисер цим кадром достеменно невідомо, однак ми можемо трактувати його по-різному. Жест руками має декілька значень: 1) у сучасній культурі – це знак визнання себе переможеним; 2) в античному ораторському мистецтві – символ рішучого твердження. Показово,

але цієї сцени немає в першоджерелі, тому однозначно стверджувати, що мав на увазі режисер не можна.

Наступна сцена плавно переносить до основної сюжетної канви твору. Глядач споглядає за жінкою та чоловіком, які, ймовірно, прийшли із самого берегу півострову. На фоні води зображено закохану пару, що можна зчитати з їхніх поглядів і облич, жінка побачивши вазу, вирішує попозувати чоловікові. Він її малює, злегка поправляючи пози. Тим часом у кадрі з'являється головна героїня – Рита Каневич, яка бачить цього художника та його натурщицю. На її обличчі байдужість, вона рухається по кімнаті. Поступово з однієї сцени на березі глядач потрапляє в будинок Каневичів, звуки води затихають. За нею входить Ганна Семенівна, мати Корнія. Між жінками починається розмова щодо Корнія. «Ну що, хоч трохи ревнував?» – запитує Ганна Семенівна. «Якби я на його очах цілувалася з другим, а йому піднесли його полотно, він забув би про мене. Він мусить бути батьком, раз родив дитину», – відповідає Рита [6]. Через такий сценарний хід творці кінострічки намагалися в перші ж хвилини фільму подати глядачеві основну проблематику твору.

Зміненим є інтер'єр першоджерела. Якщо у Володимира Винниченка це розкішна квартира, то в Олега Бійми це величні споруди зруйнованого міста, з доданими декораціями. Тобто творці фільму не обмежилися просторовим обрамленням у вигляді 3 стін, а додали більше можливостей для фільмування (герої можуть з'являтися з будь-якої сторони, камера охоплює більшу площу тощо). Парадоксально, але глядач із перших хвилин кінострічки не бачить головну окрасу кімнати – величезне біле полотно.

Слід звернути увагу на послідовність і пряме відтворення мови героїв оригінального твору. Актори в точності, майже без змін говорять репліками своїх літературних персонажів. Є лише маленькі поправки, здійснені сценаристом фільму. Наприклад, вислів «Одне мистецтво має вічність!» [13, с. 204] змінили на «Тільки мистецтво вічне» [6], а в репліці Сніжинки «Ах, так?

Значить, ви не визнаєте один з моїх принципів, що те, чого хочеш, мусить бути більш за все? Ні? В такому разі – *adieu!* Чорна Пантера не для таких! Фі, жадний!» [12, с. 217] видалили одне речення «В такому разі – *adieu!*». Варто зауважити, що всі іноземні слова, які використав Володимир Винниченко у своєму творі, вилучені зі сценарію кінофільму. Герої розмовляють чистою українською мовою без вкраплень французької. Взагалі місце розгортання подій – давнє українське місто Херсонес – і відсутність французьких слів у спілкуванні персонажів наштовхують на думку, що події все ж таки відбуваються в Україні, а не у Франції.

Володимир Винниченко особливу увагу приділяв опису зовнішності головних героїв і наділенню їх певною кольоровою гамою. Приміром, Рита одягнена в чорне, Корній – у біле тощо. У фільмі можна простежити певні невідповідності. Зокрема, Сніжинка кінострічки постає у синьому костюмі та капелюшку (Додаток Б), що відрізняється від описаної в першоджерелі героїні: «Вона гарна, *ясно-біла*, вся пухка і жвава, з яскраво-червоними губами» [12, с. 202].

Відмінним в екранізації та оригінальному творі є також і те, що розмови на окремі теми зредуковані. Зокрема, в кінострічку сценарист вирішив не додавати епізод із розмовою про страждання Лесика та його матері. Можливо, це було зроблено через морально-етичні принципи чи цензуру. «В стражданні дитини найбільше чистоти і краси!» [12, с. 210] – говорить Мігуелес. Крім того, з невідомих причин автори вирішили не подавати в кінострічці слова Рити Каневич під час сварки з Корнієм щодо її рішення піти від чоловіка. У першоджерелі жінка налаштована серйозно, після неуспішних благань продати картину вона ставить ультиматум художнику – або картина, або вона. Натомість цього ми не бачимо у фільмі Бійми. Тут варто розпочати фемінний дискурс, у якому, за Винниченком, Рита – це сильна жінка, готова кинути виклик

суспільству та спробувати жити так, як чоловіки. Бійма ж показує Риту, яка хоч і водночас йде від чоловіка, але йде «тихо», без скандалу.

Автори сценарію дотримуються композиції першоджерела, однак у свій спосіб. Після закінчення кожної дії драми вони додають власну авторську вставку. Так, кадр із Корнієм, який стоїть приголомшений після сварки з Ритою, змінюється на кадр із невідомою дівчиною, яка несе глечик та довго вдивляється в камеру, ніби заглядаючи в душу глядача (Додаток В). Між другою та третьою частиною кінофільму з'являється кадр, у якому та сама ваза, з якою позувала дівчина для художника на початку фільму, лежить біля берега (Додаток Г). А після третьої дії на екранах з'являється дівчина, яка простягає руки до неба. На її обличчі муки та страждання (Додаток Д).

У другій сцені, яка відбувається в кабаре, слід проаналізувати один із найяскравіших епізодів фільму – танець Рити перед публікою. Тут знову сценаристи вирішили відійти від твору Володимира Винниченка. Замість запального танку апашів, який Рита виконує разом із Муленом, у кадрі головна героїня танцює спокійне та спокусливе соло під відповідний музичний супровід. У той час камера рухається плавно від її пронизуючого погляду до пластичних рухів тілом. У цій сцені є щось еротичне, що змушує звернути увагу всіх присутніх на її танок. Згодом починається масове божевілья – чоловіки починають цілувати жінок, танцівниці кабаре роздягатися. Таким чином, режисер і оператори-постановники акцентували увагу глядача на єдиній фігурі Рити, на її жіночності та спокусливості, на її потужній енергетиці «нової» модерної жінки.

У момент гри публіки в карти можна почути драматичну гру симфонічного оркестру на задньому тлі. Його мелодія нарастає з кожною партією, і в момент найбільшого напруження – ставки Корнія – вона досягає свого апогею. Музика в кінофільмі є основним інструментом створення саспенсу (тривоги, очікування чогось поганого). Гра акторів, їхні нервові

погляди одне на одного під час сцен, нервовий та розірваний ритм музичних інструментів і особливості зйомки додають сценам тривожного настрою.

Після закінчення другої дії з'являється вже відома глядачу пара художника та його натурщиці, які зустрічалися на початку кінострічки. Художник так само малює свою обраницю, але тепер в іншому ракурсі – оголеною. Ця сцена триває кілька секунд, на зміну їй у кадрі з'являється Корній Каневич.

Цікаво, що в останній дії (коли Сніжинка та Мігуелес дізнаються про смерть Лесика) сценарист і режисер вирішили додати одну сюжетну деталь, яка на перший погляд здається незначною. Коли пані Ганна Семенівна виходить до гостей у вітальню, вона одразу завішує чорною тканиною дзеркало на знак скорботи за онуком. Коли ж туди виходить Рита, вона одразу знімає накидку. Цей секундний кадр демонструє божевілля та відчай матері, яка нещодавно втратила сина, втратила єдине, заради чого вона жила. Підсвідомо вона ще не змирилася, що її хлопчика немає в живих, тому вона намагається уникати будь-якого нагадування про це.

Варто згадати про гру акторів, які надзвичайно майстерно виконують свої ролі. Ірина Дорошенко (Народна артистка України) в ролі Рити виявилася переконливою. Своїми жестами, манерою, мімікою їй вдається створити образ, який поєднує і жінку-матір, і спокусливу хижачку. Вона готова до самопожертви заради дитини, але водночас здатна знищити все на своєму шляху, якщо хтось посміє відняти в неї найдорожче. Фінальна сцена смерті бездоганно вдалася акторці, оскільки її очам, її міміці не можна не повірити – ця жінка втратила все і готова навіть до смерті. Сценою, яка вражає, у виконанні Ірини Дорошенко є танець Рити Каневич. Під час танка увага глядача прикута до стану жінки, до її плавних рук, очей, зап'ястя. Однозначно, що режисер мав рацію, коли взяв на роль Рити Каневич цю акторку.

Щодо іншого жіночого образу – Сніжинки, то цю роль віддали Народній артистці України Людмилі Смородиній. Це акторка, яка пізніше зіграє епізодичну роль у наступному фільмі Олега Бійми за мотивами творів Володимира Винниченка «Гріх». У письменника Сніжинка – це куртизанка, яка намагається самоствердитися над чоловіком, вдовольнити власні бажання. Заради мистецтва, чи радше – намаганням замаскувати своє захоплення Корнієм через мистецтво, вона готова принести в жертву навіть родину художника, адже Лесик і Рита її не цікавлять. Оця жорстокість Сніжинки не простежується у грі акторки. Вона більше підходить на роль інтелігентки, ніж проститутки. Однак це може бути спричинене редукцією сценаристами певних реплік героїні, які є в оригінальному творі. Зокрема, вислів Сніжинки щодо принесення Лесика в жертву мистецтву чомусь творці фільму вирішили не подавати. Тому можна відзначити відсутність жорстокості та цинізму в героїні.

Одним із вдало підібраних акторів був Сергій Кучеренко (український актор театру, кіно та телебачення), який зіграв Корнія Каневича. На момент зйомки фільму «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» його фільмографія налічувала одну епізодичну роль у кіно, але навіть там його імені не було в титрах. Однак у кінострічці Олега Бійми актор майстерно вжився в роль спокійного, але часом божевільного художника.

Корній і в кінематографічному, і в літературному творі – це митець, зосереджений лише на самореалізації, спробі утвердити власне «Я». Він часто замислюється, іноді навіть не слухаючи Риту. У нього єдина мета – довершити полотно, зробити його ідеальним. Поступово з героя чоловік перетворюється на антигероя. Роль митця домінує над ролями батька та чоловіка. І навіть смерть Лесика сприймається Каневичем не як трагедія, а як витвір мистецтва, який він хоче зобразити на своїй картині. Сергію Кучеренку вдалося передати манію художника.

Одним з улюблених акторів Олега Бійми став Віталій Полусмак (український актор театру, кіно та телебачення). Він зіграв одразу у всіх режисерських екранізаціях Володимира Винниченка. У «Чорній Пантері і Білому Ведмеді» актор грав Мулена, критика та мистецтвознавця. У кінофільмі так само, як у першоджерелі, герой видається урівноваженим і спокійним чоловіком, який безмежно кохає жінку, яка не відповідає йому взаємністю.

Аби відтворити атмосферу твору, його сюжетну канву, мотив, образи, у фільмі використовується низка кінематографічних прийомів. Це насамперед операторська зйомка, зміна планів, монтаж і особливі кінематографічні техніки. Оператор і режисер у фільмі використовують декілька планів – це загальний (людина знімається в повний ріст), другий середній (людина знімається до колін) і крупний (більшість кадру займає обличчя людини). У зйомці переважають другі середні плани. Яскравим прикладом крупного плану в кінострічці «Біла Пантера і Чорний Ведмідь» є епізод танцю Рити Каневич, у якому оператор чергує загальні плани з крупними для увиразнення сцени.

У кінематографі існує декілька видів ракурсів, за допомогою яких можна знімати фільми: об'єктивний, суб'єктивний та точка зору. Перший застосовується тоді, коли глядач споглядає за героями кінострічки на безпечній відстані, він ніби є в тому ж місці, що й персонажі. За суб'єктивного ракурсу глядач перетворюється в активного учасника подій, до нього звертаються герої тощо. Третій же ракурс дозволяє глядачеві бачити події очима персонажа. У стрічці «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» застосовано найбільш популярний різновид ракурсу – об'єктивний.

Щодо рухів камери, то у фільмі присутній один із різновидів панорамування. Зокрема, це оглядова панорама – різновид зйомки, за якої в центрі уваги середовище, зовнішній світ головних героїв. Таким чином знімали початкові сцени зображення Херсонеса.

Фільм Олега Бійми змонтовано лінійно, хронологічно, відповідно до послідовності розвитку подій. У кінострічці дотримана лінійна композиція першоджерела. Усе йде поетапно: експозиція (знайомство з персонажами), зав'язка (Корній відмовляється продавати картину), розвиток дії (Рита йде від чоловіка), кульмінація (Лесик помирає) та розв'язка (смерть подружжя).

Музичний супровід має в кінострічці не останнє місце, адже за допомогою нього вдалося передати напруженість і трагічність ситуацій. У виборі музики творці кінофільму звернулися до творів Р. Щедріна, К. Пендерецького, О. Мессіана, Г. Форте. Цікаво, що мелодія, яка звучить у стрічці, виконується за допомогою смичкових інструментів. Особливе місце серед них належить скрипці. Зважаючи на акцентуванні Володимира Винниченка саме на цьому музичному інструменті у своєму творі, можна зробити висновок про серйозність та відповідальність у виборі музичного супроводу кінофільму.

Отже, екранізація Олега Бійми та драма Володимира Винниченка мають багато спільного. Режисер і його команда доклали зусилля для передачі сюжетної та композиційної структури, атмосфери твору, конфлікту та проблематики. І хоча невеликі відхилення в кінофільмі є, але вони незначні. Кінострічка передає наратив п'єси, розкриває персонажів і ситуації, у яких вони діють, увиразнює дух першоджерела. Таким чином, за класифікацією А.Кареліна екранізація є прямою, тобто переносить на екрани літературний твір без значних змін.

Висновки до розділу 2

«Чорна Пантера і Білий Ведмідь» – це твір про історію кохання, в якій немає місця «хеппі-енду». Володимир Винниченко навмисне подав трагічний фінал, аби показати душевні муки людини, душу якої роздирає внутрішній конфлікт. Письменник не просто поставив головного героя перед вибором, а й

змусив його страждати, переживаючи хвилини сорому за невміння захистити власного спадкоємця.

Драма «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» – одна з перехідних ланок на початку трансформації української драматургії. Адже з її появою та подальшою популярністю на світовому рівні українські твори починаються рухатися в напрямі загальноєвропейської літератури. Незвичайна проблематика твору, поетика та символізм приваблюють читачів з усього світу. Свідченням цього можуть стати українські та закордонні постановки за мотивами п'єси на сценах театру, численні переклади різними мовами, а також – декілька екранізацій, які стали частиною не тільки українського, але й світового кінофонду.

Однією з останніх екранізацій «Чорної Пантери і Білого Ведмеда» стала кінострічка Олега Бійми, який завдяки складній роботі над фільмом зміг майстерно передати атмосферу твору Володимира Винниченка на екрані. Вдалося це за допомогою використання різних прийомів зйомки, монтажу, вишуканих декорацій, гри акторів, музичного супроводу, злагодженій роботі великої команди творців кінострічки. Фільм передає колорит першоджерела, не змінюючи водночас сюжетної канви твору, що і робить його одним із найкращих екранізацій драми Володимира Винниченка.

РОЗДІЛ 3. КІНОАДАПТАЦІЯ ДРАМИ «ГРІХ»

3.1. «Гріх» у літературознавчій і театральній оцінці

Драматургія Володимира Винниченка – це українське продовження світової «нової драми», «драми дискусій». Так, М. Вороний зазначав: «До неореалістичних течій в драмі належать такі імена: Ібсен (в другім періоді своєї творчості), Пшибишевський, Виспянський, Гауптман, Чехов і оце недавно до їх грона прилучився і наш В. Винниченко. Вони утворювали нову драму, дали їй іншу будову і характер» [14, с. 165]. Особливістю творів цього періоду є відсутність відповіді на поставлене питання. Автор намагається окреслити певну проблему, а читач самостійно має розв'язати її.

«Гріх» (1919) – яскравий зразок психологічної драми. У цьому творі порушено низку проблем морального падіння, зокрема зради ідеологічних ідеалів суспільства. Людина як істота гріховна, що не може жити за духовними законами, постає в центрі твору. Ця тема завжди привертала увагу Володимира Винниченка. Зокрема, у творі «Брехня» головна героїня Наталя Павлівна відверто розповідає про адюльтер та навіть не намагається виправдати його, а ось Галя із «Заручин» погоджується вийти заміж за іншого на очах Семенюка, який закоханий у неї та хоче зробити пропозицію.

Літературні критики здебільшого позитивно оцінюють драму «Гріх» Володимира Винниченка. «Напруженістю дії й майстерністю композиції “Гріх”, може, найкраща п'єса Винниченка, при виконанні на сцені вона цілком опановує глядача, й зацікавлення нею не спадає протягом усього часу, особливо в третьому акті, хоч він і найдовший у драмі», – відзначав О. Кисіль [36, с. 137].

«Гріх» привертає увагу не лише літературознавців, а й театральних критиків. Написану в 1919 році драму вперше виконали на сцені «Молодого театру». Ймовірно, саме такий вибір драматичного твору Володимира Винниченка був спричинений ідеєю оновлення українського театру. Адже серед

інших п'єс, поставлених у другому сезоні, були також і «Кандіда» Б. Шоу, і «Ворог народу» (за п'єсою «Доктор Стокман») Генріка Ібсена, і «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана. До «Гріха» на сцені Молодого театру Лесь Курбас уже поставив п'єси «Базар» і «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Саме вони були популярними серед тодішньої інтелігенції. В. Гуменюк зазначає, що п'єса «Брехня» є «справжнім шедевром автора», яка «привернула особливу увагу критики і, що особливо цінно, – *театрів*» [16, с. 163]. Така слава змусила Володимира Винниченка віддати тільки написану драму «Гріх» до Молодого театру задля постановки її на сцені. Режисером став Гнат Юра.

Учені дають здебільшого позитивну оцінку «Гріха». Дослідники стверджують, що із цього твору починається активна реформація українського театру, перетворення його на європейський. Крім того, п'єсу вважають однією з найкращих серед драматичного доробку письменника. Наприклад, Ю. Смолич зазначав: «Значення цього драматурга для українського театрального мистецтва таке велике, що, не перебільшуючи, можна говорити про його командну роль в цілому великому етапі українського театру. “Європеїзація”, “європейський театр”, “вихід європейського театру на світову арену” – ці вислови пов'язуються насамперед з ім'ям В. Винниченка» [65, с. 14]. А пізніше додає: «Зміцнівши, як драматург, напередодні революції – в час ідейного зламу й найбільшого занепаду художньо-організаційних форм театру в Україні, в час художньої вивершеності й рафінації руського дворянського театру, – В. Винниченко силою таланту свого, оригінальною мистецькою манерою посів по праву місце духозбудника нової для українського театру культури» [там само, 118]. На думку першого режисера, який інсценував «Гріх», Г. Юри: «Такої психологічної відвертості в зображенні душевних метань людини до Винниченка не знала українська література, як не знала й такої розкутості в трактуванні ризикованих моральних проблем» [70, с. 20].

Пізніше, у 1920 році, у Вінниці під егідою Г. Юри був створений Театр імені Івана Франка. Постановка драми «Гріх» настільки сподобалася українському глядачеві, що розпочинає свій театральний сезон Театр із тієї ж драми Володимира Винниченка. Як вважає О. Кисіль, така популярність драматичного доробку письменника не випадкова, адже «п'єси Винниченка завжди цікаві й на них видно руку талановитого автора. Постаті, виведені в його п'єсах, здебільшого живі, типові й складають цілу галерею типів української революційної й буржуазної інтелігенції доби поміж двох революцій. Винниченко зафіксував у них цілий етап нашого громадянства» [36, с. 139].

«Гріх» вражає напруженим психологічним сюжетом, що привертає увагу до проблеми гріхопадіння людини. У центрі сюжету жінка, яка стала на шлях грішниці та потерпає через своє моральне зубожіння. Драма у трьох діях поступово показує падіння головної героїні: спочатку все починається з маленьких «грішків», а потім поступово переростає в найбільший гріх. Приміром, у першій дії Володимир Винниченко демонструє нам сцени «пустощів» Марії Ляшківської – прикурювання цигарки від лампадки, розмови про наміри спокусити чоловіка найкращої подружки тощо. «Гріха на світі немає ніякого. Розумієш ти? Нема, пропав, помер гріх. Так ти й тіточці своїй скажи. Гріх залишився ще в печерах у монахів та ще в печерних тіточок. А більше ніде немає їй-богу, Муфто. Поїдь на фронт, і ти переконаєшся зразу. Там за одну годину робиться стільки всяких чудесних гріхів, що всім печерним монахам і тіточкам не відмолить за мільйони літ. Лежить собі, наприклад, чоловік в рівчаку, держить у руках рушницю й "пах-пах" – убиває собі людей. Всяка ж тіточка тобі скаже, що вбивати – страшенний гріх. Або ось, вривається одна купа людей до других і – лусь! хрясь! бах! – убивають, грабують, насилують, катують. А потім сидять собі, сміються, п'ють, співають, вихваляються. А це ж великий гріх, Муфто, красти, грабувати, насилувати жінок. Правда? Як говорить про це тіточка? А скільки, Муфто, гріхів там робиться проти сьомої заповіді!

Чоловіки зраджують жінок, жінки чоловіків, любовників; лікарі мають жіночі гареми, сестри-жалібниці мають чоловічі гареми, міняються, продають. А всяке інше? Мужні герої обдирають ранених товаришів, добивають їх, крадуть у мертвих, гризуться за крадене. І головне, Муфтонько, головне в тому, що нема в цьому ніякого гріха. Ніхто не думає зариватись у печери й по двадцять років не вмигатись через це. Той монах із своїми трьома вбитими перед любою якою-небудь сестрою з фронту – немовлятко, інститутка щодо гріховності. Та я сама вбила своїми руками з десять німців. І можу хоч зараз убити тобі кого хочеш і ніякого гріха не буду почувати. А ти мене лякаєш: “Не смієш”. Я чоловіка свого під самим його носом зраджувала з близьким його другом, а ти – “не смієш”...», – розмірковує Марія [11]. Наприкінці твору головна героїня настільки виснажена та знесилена своїм моральним дезертирством, що змушена скоїти самогубство – найбільший гріх людини.

Якщо ж звернути увагу на назву твору, то можна стверджувати про навмисне авторське акцентування на морально-етичній проблемі, порушеній у драмі. Називаючи свій доробок «Гріх», Володимир Винниченко одразу означає для читача основну проблематику твору. Так що ж такий гріх? Словник української мови має декілька дефініцій цього поняття: 1) *рел.* порушення релігійно-моральних догм, настанов тощо; 2) поганий, непорядний вчинок; якийсь недолік, помилка, недогляд. Для Володимира Винниченка ж гріхом є насамперед зрада собі. Не дарма ж головним меседжем його творів є саме «чесність з собою». Письменник показує на прикладі Марії (а таких революціонерок було сотні у той час), що поняття гріха поширене. До того ж воно трохи розмите, якщо говориться про справи загальнодержавні. Бо гріх, вчинений Марією, насамперед стосується суспільного блага і не є суто індивідуальним. Можна навіть стверджувати про частково колективну гріховність.

Важливу роль Володимир Винниченко відводить опозиційним парам героїв. Так, у творі можна простежити бінарні опозиції на прикладі Марії та Сталинського, які змінюються під час розгортання подій драми. Марія хоч і здається грішницею та бунтаркою, але у творі відіграє роль жертви, яка потрапила в руки вправного спокусника. Сильна позиція Марії під час допитів, які тривають сім місяців, змінюється на слабку, як тільки Сталинський довідується про таємну закоханість героїні у ватажка їхньої підпільної групи Івана. На думку В. Марка, Марія змушена «робити вибір, коли вибору у неї немає» [49, с. 45] – або стати саботажницею та «зливати» всю інформацію революціонерів, або залишити Івана на загибель від туберкульозу (перші симптоми якого присутні у чоловіка) у в'язниці. Після кількох місяців безуспішного допиту революціонерів Сталинський вирішує змінити тактику: спочатку погрожує згвалтуванням, а потім шантажує зрадництвом Марії:

«Ви – моя, зіронько, з голови до ніг, з душею, з серцем, із тілом, тепер і навіки. Розумієте, хороша моя? Ви навіть померти без моєї згоди не можете. О, не дурно ж ви револьвера в столику тримаєте. Очевидячки, щоб застрелитись? Правда? А я от не дозволю застрелитись, і не застрелитесь...» [11].

Також В. Панченко пише про «Винниченковий дуалізм» [59], коли за допомогою своїх персонажів-опонентів письменникові вдається висловлювати власні думки. Аналізуючи твори Володимира Винниченка, О. Кирилова виділяє мотив любонависті (термін Юрія Андруховача) [34, с. 61]. Особливо цей мотив помітний у драмі «Гріх». Поняття любові в поєднанні з ненавистю вдалося розкрити Сталинському під час останньої зустрічі з Марією: «...Пропоную найвищу насолоду: любити чоловіка, якого ненавидиш [...] От ви подумайте: вам хочеться схопити мене за горло, задушити, загризти, а ви, в той же час, обнімаєте мене, цілуєте. Га? Запевняю вас, це оригінально, пікантно. Більше того: це гостро, це... не маю слова, щоб висловити як слід. У цьому є щось сатанинське, як казала одна революціонерка, яка мене так само любила» [11].

У творі Сталинський виконує функцію шкідника. Він насолоджується тим, що зміг зламати Марію. Найбільше йому подобається дивитися, як вона потихеньку починає грати в його гру. Йому вдається перетворити її на свою маріонетку: «І не тільки життя, але й ваша смерть у моїх руках» [11]. Саме через психологічну складність виконання ролі ката Сталинського у 1920 році під час прем'єри вистави новоствореного Театру імені Івана Франка у Вінниці на сцену виходить сам Гнат Юра.

Володимир Винниченку вдалося передати психологічну характеристику головної героїні – Марії Ляшківської. Передовсім у нього це вийшло за допомогою реплік інших персонажів, у діалозі з ними. Тобто вустами героїв читач аналізує революционерку з духовного боку. Наприклад, у невеликій сцені з Михасем (одним із революціонерів) Марія змушує його червоніти, ставлячи відверті запитання: «А ви скажіть от що: чи то правду кажуть, що ніби ви ще не знали... гріха кохання й не любили ще ні одної жінки?» [11]. Героїні з легкістю вдається його змусити втекти на вулицю від сорому. А головне – вона не відчуває каяття. З чоловіками вона поводить безцеремонно – зраджує чоловіка, хоче поцілувати монаха, який відбуває покарання за свій гріх, перша зізнається у коханні Івану. Вона руйнує канони патріархату, стаючи новою модерною жінкою. Цим вона подібна до Рити з «Чорної Пантери і Білого Ведмеда», адже у заміжжі не дозволяє чоловікові собою управляти. Усвідомлюючи всю силу та інтелект, які вона має, Марія не живе спокійним домашнім життям. Для неї важливо зробити внесок у суспільно-політичну справу. І хоча на початку драми Марія постає перед нами, як легковажна жінка. Наприкінці вона перетворюється в жінку, здатну на саможертву заради інших. Така трансформація особистості спричинена зовнішніми факторами, які не залежать від героїні. Переосмислюючи світ і його морально-етичні ідеали, Марія визнає його неідеальність.

Парадоксально, але головна героїня драми «Гріх» Марія Ляшківська так само, як Корній Каневич з «Чорної Пантери і Білого Ведмеда», відчуває внутрішній конфлікт. Через примус йти на компроміс з власним «я» заради спасіння друзів-підпільників і коханого чоловіка вона йде на обман. Але тільки наприкінці твору розуміє, що шлях до щастя не можна досягти у такий спосіб. Її самопожертва, можливо, стала викупом перед тими незначними «грішками», які вона робила раніше. Але ця самопожертва не дала їй змогу досягти бажаного.

Унікальність твору полягає в тому, що Володимир Винниченко не дав чіткого пояснення поведінці Марії, у творі відсутня будь-яка авторська оцінка. Письменник ніби показує, що за кожний гріх прийдеться платити, але водночас він дає можливість читачеві трактувати твір по-своєму. Чи може бути грішницею людина, яка рятує друзів, жертвуючи собою (адже навряд чи у головної героїні не виникало думок під час згоди зі Сталинським, що в майбутньому він буде її цим шантажувати)?

Аналізуючи поведінку головної героїні, В. Маринчак акцентує на тому, що її «внутрішній світ сам по собі був поза нормою» [48, с. 217]. Відчувши всі страхиття Першої світової війни – згвалтування, смерть, людську гріховність, – Марія стверджує про відсутність поняття гріха на фронті. А якщо його немає там, то і за мирного життя його теж не існує. П. Летнянчин вважає, що перший злам моральних цінностей у головної героїні був у 16-17 років під час одного з іспитів [44, с. 177]. Тоді вона просила допомоги у Діви Марії, але марно. Через крах моральних ідеалів їй навіть хотілося «оддати себе на катування, на роздирання звірів, стояти цілими ночами голими колінками на камінні» [11]. Як вважає дослідник, Марія – це нова модерна жінка епохи, яку сміливо можна прирівняти до образу Віві з п'єси Б. Шоу «Професія місіс Уоррен». Світогляди цих жінок подібні – вони вільні від суспільно-моральних ідеалів. Індивідуальна свобода Марії від будь-яких законів дає їй змогу діяти без упереджень: перший зізнатися в коханні до Івана, легковажно ставитися до чоловіків тощо. Але є те,

що її стримує, – самовідданість громадянським ідеалам. Саме це змушує її вільну натуру переживати хвилю емоцій, звідси виникає конфлікт у душі самої героїні. В. Марко вважає, що в Марії точиться дискусія «власна невинність і приреченість товаришів – чи “гріх” і порятунок друзів» [49, с. 45]. На жаль, вибір не на її користь. Після згоди на пропозицію Сталинського стати провокатором нею керують зовсім інші почуття: з сильної особистості вона перетворюється на слабку жертву. Страх перед викриттям і кохання до Івана відтепер стають головними причинами йти знову і знову на зустрічі з катом її моральних ідеалів.

Глибокий психологізм твору, напружений сюжет і яскраві бінарні образи допомагають висвітлити проблему гріхопадіння людини. «Гріх» – це історія, у якій добрими намірами вимощена дорога до пекла (англ. афор). Конфлікт з власним «я», гріховність і моральне падіння змушують Марію наприкінці твору шукати єдиний вихід – випити слоїк отрути, тим самим звільнити свою душу від каяття. Через зраду власним ідеалам їй вдається звільнити товаришів з в’язниці, але чи вдається їй звільнитися від морального занепаду – це автор лишає на роздум читача.

3.2. Інтерпретація драми засобами кіно

Двосерійний серіал «Гріх» [5] знятий Олегом Біймою у 1991 році на кіностудії «Укртелефільму». До створення кінострічки була залучена ціла команда: автори сценарію – О. Бійма та Т. Бойко, оператор-постановник – Лесь (Олексій) Зоценко, художник – А. Кириченко, композитор – В. Гронський, художник комбінованих зйомок – В. Клібановський, звукооператор – Г. Чупаков, монтаж – В. Дятченко, О. Любченко, костюмери – В. Савіна, В. Малащенко, гримери – Л. Сміян, Н. Степанова, Ю. Обідіна, редактор – Н. Голик. Хоча фільмування було здійснене в українському Львові, прем’єра

кінострічки відбулася на Всесоюзному фестивалі телефільмів у російському місті Саратові. З невідомих причин режисер вирішив знімати фільм російською мовою, залучивши на головні ролі російських акторів (винятком стали декілька акторів українського походження). Але паралельно з російською версією серіалу існує версія з українським дубляжем. Її відреставрували спеціалісти «Укртелефільму» в XXI столітті [56].

За жанровою палітрою фільм «Гріх» є психологічною драмою, адже в ньому особливе місце відведено внутрішнім переживанням героїв, які дають можливість глядачеві зрозуміти причини гріхопадіння персонажів. Сценарій кінострічки просякнутий глибоким зануренням у проблему моралі, втрати власного «я» та моменту самозречення ідеалів. Несподівана кінцівка, до речі, відмінна від Винниченкової, змушує інакше поглянути на проблему гріха – руйнація особистості починається, на перший погляд, із невинних дрібниць.

Інтерпретувати літературний твір Винниченка сценаристам фільму – Олегові Біймі та Тамарі Бойко – вдалося через вилучення неважливих на їхню думку фрагментів оригінального тексту. Передовсім сценаристи вирішили вилучити епізод довгої палкої розмови Марії та Ніни про гріховність першої, натомість показали життя головної героїні «до» зустрічі з Ніною та її чоловіком. У такий спосіб вони додали свої авторські міркування щодо першопричин гріхопадіння Марії, що дало змогу дотримуватися основної сюжетної канви, створеної Володимиром Винниченком, і водночас інтерпретувати її на свій лад.

З невідомих причин кінокритики чомусь оминули увагою серіал Олега Бійми. Вдалося знайти лише поодинокі рецензії про роботи самого режисера. Наприклад, кінокритик О. Вергеліс, розмірковуючи про режисерський талент Олега Бійми, зазначав, що він «у 90-х спромігся майже на неможливе, – він перетворив українське телевізійне кіно на кіномистецтво взірцеве. На кіно високого художнього гатунку. На кіно, яке, можливо, згодом стане "підручником" та "майстер-класом" щодо того, як можна і як треба було навіть

у буремні 90-ті творити на телеекрані оазис духовності, концентрований та осмислений літературоцентризм (а режисер – справжній фанат української літератури)» [10]. Однак сказати, що кінострічка не була популярною не можна. Оскільки телесеріал неодноразово показували на українських каналах, таких, як УТ-1 (нині – «Перший»), 2+2, Інтер тощо. Сьогодні ж на онлайн-порталах про кінематограф можна знайти декілька рецензій від інтернет-користувачів. Зокрема, на сайті «Кіно-Театр.Ру» вони згадують з ностальгією про кінодоробок Олега Бійми, особливу увагу в своїх рецензіях відводять музичному супроводу та грі акторів.

Драма Володимира Винниченка складається з трьох дій, які відображають основні події в житті Марії та відмежовані одна від одної часовим відрізком у декілька місяців. Перша дія – підпільне життя революціонерів до арешту, друга – перебування у в'язниці та момент зламу Марії, третя – вихід на волю та смерть головної героїні. Автори сценарію змогли тримати глядача в напрузі. Навіть попри те, що кінострічка складається з двох частин.

Вступну частину драми «Гріх» Володимира Винниченка умовно можна поділити на такі частини: 1) розмова Марії та Ніни у вітальні про монаха, що скоїв вбивство та тепер спокутує гріх, 2) прихід Івана додому, підготовка до написання прокламацій, 3) попередження Михася про прихід жандармів, арешт. Розпочинаються події твору у вітальні квартири Ніни – подруги Марії, де дівчата активно обговорювали питання гріховності.

Якщо ж звернутися до кінострічки, то вона помітно відрізняється від оригінального твору. На початок фільму сценаристи вирішили додати цілу історію життя Марії «до» знайомства з Іваном і його підпільною групою. Марія – жінка інтелігента Станіслава. Вона звикла жити для себе – їздити на побачення, приймати від прихильників квіти та залишати їх на столі вітальні квартири, де мешкає разом із чоловіком, до неї приходять французькі кравчині, аби підібрати найелегантніший одяг. Їхнє інтимне та сімейне життя майже

зіпсоване. Один вихід – розлучення. Але доля знаходить нові шляхи вирішення цієї проблеми – пана Станіслава забирають на фронт, з якого він так і не повернеться живим.

Поглиблюють драматичність цієї історії і введення в історію матері Станіслава, пані Тіни. Ця інфантильна жінка звинувачує Марію в тому, що «викидала на смітник дітей від свого чоловіка» [5] та змусила його піти на фронт, на загибель. Роль цієї жінки зіграла Зінаїда Дехнярьова, Народна артистка УРСР. Тіна – це вигаданий персонаж, який ніби є голосом покаяння для Марії на початку твору. На жаль, ролі Тіни відведено мало уваги у стрічці.

Ця історія сімейного життя Марії, відсутня в оригінальному творі, триває 47 хвилин від початку серіалу. Режисер відходить від зображення перших «грішків» Марії під час розмови двох подруг. Через оце додавання авторських сцен сценаристам вдається сформулювати думку про головну героїню не через образи та висловлювання інших персонажів, а за допомогою погляду на ситуацію ззовні. Творці кінострічки вирішили поділити життя Марії на «до» та «після» знайомства з Іваном. Мабуть, аби показати, як одна випадкова зустріч може змінити життя людини назавжди.

Ще одним вигаданим персонажем, якого немає в оригінальному творі, є покоївка Стефа. Для цієї героїні сценаристи виділили декілька епізодів. Ця дівчина, ймовірно, працює в родині Ляшківських досить довго, адже знає всі секрети головної героїні. У першій серії Стефа – це жінка, сповнена презирства до Марії. На прохання господині зробити їй каву покоївка тихенько наспівує собі мелодію, миючи вікна. Лише після повторного прохання Марії Стефа звертає на неї увагу та відповідає: «Ну от все кину і займуся вашою кавою!» [5]. Зневага до Марії чується в кожному її слові. Можливо, це через саму поведінку головної героїні, її духовне падіння (яке розпочалося з «вільних» відносин подружжя). У другій серії телесеріалу на екрані ми бачимо зовсім іншу Стефу – ще більш байдужу до Марії, ще з більшою неповагою. Після виходу з в'язниці

Марія повертається додому, де знаходить Стефу з коханцем на своєму ліжку. На прохання негайно піти з дому Стефа жваво та з сарказмом говорить: «А я думала у вас вже інший дім. Вам що там не сподобалося?... А що ви покличете поліцію? Дуже добре! Що ж, кличте поліцію. Дуже цікаво буде подивитися. Що? Рильце в пушку?» [5]. Такої поведінки Марія не очікувала, тому, не витримавши глузування, негайно йде з квартири. І не дивно, адже ця сцена відбувається одразу після згоди на пропозицію Сталинського здати своїх товаришів в обмін на свободу. Стефа – це привід для сум'яття Марії, її слова викликають у героїні бурю емоцій. Ввівши цю сцену в фільм, сценаристи немов вирішили показати внутрішній конфлікт жінки після того, як вона погодилася на пропозицію «диявола».

Зіграти незначну, на перший погляд, роль покоївки Стефи доручили Людмилі Смородиній, яка у 2007 році отримає звання «Народна артистка України». За голосним сміхом акторки можна впізнати не тільки покоївку Стефу з «Гріха», але й Сніжинку з «Чорної Пантери і Білого Ведмеда». Емоційна гра, виразна міміка та швидка манера спілкування змушують надовго запам'ятати героїню. А відповідний одяг і грим дають додаткових акцентів образу. Уперше героїня постає на екранах в сірій сукні, з білим чепчиком і фартухом. З одягу можна зробити висновок, що це тихенька домашня покоївка. Але як тільки вона починає розмовляти, розумієш, що ця жінка за словом в кишеню не полізе.

Образ Середчука-старшого, батька революціонера Михася Середчука, згадується у творі тільки двічі. У Володимира Винниченка – це працьовитий чоловік. Його мова перенасичена суржиком, сам соромиться її, розмовляючи з революціонерами: «Та – вже я вам по секрету скажу, тільки не говоріть йому – он трошки стидається міне. Ви, говорить, папаша, не про... про-ле-таріат, а мелкобуржуазний господін. Я, звиняйте, таких слов не особливо помімаю, я не вчений. Ну й стидається» [11]. Він дуже любить свого сина та хвилюється за

його долю. Прийшовши вперше до Марії, Середчук-старший намагається розпитати про сина: де він та чи здоровий. Його любов та турбота викликають у Марії усмішку. Наприкінці твору він зустрічається з революціонеркою ще раз. Правда, вже цього разу батько Михася не викликає приємних емоцій у героїні. Прийшовши на підпитку, він знову нагадує Марії про її «гріх» – розповідає про слова сина, який хоче знайти «предателя» серед їхньої підпільної групи. Після розмови з ним жінка знову заглиблюється в себе та аналізує свій вчинок.

Коли ж звернутися до кінострічки, то можна побачити зовсім іншу версію образу батька Середчука. Якщо у Володимира Винниченка – це люблячий батько, ладний заради сина на все, то в Олега Бійми – це і є зрадник революціонерів, який доповідає всю інформацію жандармам. До двох сцен з Середчуком-старшим, які показав автор драми, сценаристи фільму додають третю, в якій розкривається справжня сутність чоловіка. Відбувається це наприкінці фільму: додому до Середчуків приходить жандарм, батько негайно виходить з ним на вулицю, але Михась миттю здогадується про справжній прихід поліція. Простеживши за батьком, Михась вирішує поговорити з ним. Середчук-старший виправдовує доноси своєю любов'ю до сина: «Ти думаєш мені до душі займатися оцим всім? Гадаєш радість від того маю? Цим панам то що, а мені чим свого сина відкупити?» [5]. На що Михась запитує тільки одне: «А 30 сребреників вам за це не заплатили?». Між чоловіками відбувається бійка, після чого Середчук-старший зникає. Не маючи іншого виходу, Михась вішається в коридорі їхньої квартири, де згодом знаходить його батько. Це ще раз актуалізує поняття гріха: рано чи пізно за будь-який негідний вчинок доведеться платити. Навіть ціною найріднішої людини.

Таку сімейну колізію зіграли Констянтин Степанков, Народний артист СРСР (1977), лауреат державної премії України ім. О. Довженка (2003) та премії ім. Л. Бикова (1998) у ролі Середчука-старшого та молодий, амбітний актор-початківець – Богданович Олексій, Народний артист України (2006) та Лауреат

Національної премії України імені Тараса Шевченка (1996). Цікаво, ще це одні з небагатьох акторів кінострічки, які були українцями та в подальшому розвивали кіно та телебачення нашої країни.

Цікавим персонажем драми і кінострічки є Михась Середчук. Хоча він у Володимира Винниченка розкритий недостатньо. Це «молодий хлопець, років 21-23, студент, чорнявий, з маленькими, тоненькими, як ниточка, вусиками; тримається рівно, трохи напружено. Дуже соромливий» [11]. У розмові з жінками поводить ся ніяково, батькова гордість. Матері, очевидно, не має. У творі з'являється декілька разів, здебільшого для донесення інформації підпільникам. В Олега Бійми історія Михася – це ще одна сюжетна лінія кінострічки, оскільки сімейним перипетіям Середчуків відводиться вагома роль.

Під час перегляду фільму Михась Середчук постає перед глядачами в образі «дорослої дитини». Попри участь в підпіллі він відчуває себе самотньо. Показовою є сцена, коли батько закриває його в кімнаті, аби син не зміг і далі наражати себе на небезпеку через участь в революційному русі. Безнадійний хлопець одразу починає плакати та, дивлячись на портрет матері, раз у раз промовляти слово «мама». У такий напружений момент Михась чує крик котеня, яке залізло на підвіконня із зовнішньої сторони. Хлопчина забирає його до себе та враз заспокоюється, повторюючи знову і знову «хороший мій». Ця сцена додана сценаристами невипадково, адже складна історія внутрішніх переживань Середчуків призводить до трагічного фіналу – смерті Михася. Відчуваючи себе покинутим котеням, хлопець не має іншого виходу.

Зовсім новими, авторськими сценами, вигаданими Тамарою Бойко та Олегом Біймою, були сні Марії. Оскільки в оригінальному творі їх не було, то можна говорити про додаткові смисли, які набувають ці сцени. Перший сон з'являється на екрані близькі 31 хвилини першої серії. У ньому Марія зав'язує чорною стрічкою очі Івана, так він наосліп намагається знайти кохану. У кадрі з'являються по черзі то Ніна, то Марія. Довго блукаючи, Іван нарешті знаходить

білу тканину, за якою стоїть Марія. Але як тільки вона цілує чоловіка, на іншому боці постає не Іван, а Сталинський. Здавалось би, хто такий Сталинський? Адже героїня зустрічається з ним перед цим тільки одного разу – у театрі. Але це віщування не дає їй спокою. До речі, під час цієї сцени на фоні грає зловісна мелодія, яка заглиблює глядача в атмосферу невідомості та страху.

У другому сні Марії дія відбувається під час похорону. Ймовірно, це поховання пана Станіслава, оскільки Марія йде за каретою з труною одна із перших, а ззаду пані Тіна. Мати пана Станіслава грозиться пальцем до головної героїні, буцім-то тихо звинувачуючи її у смерті сина. Одразу після цього кадру з'являється постать Сталинського, який рукою віддає наказ. Потім чуються постріли, жандарми підбігають до учасників похорону. А карета з труною котиться з великою швидкістю з крутого схилу і згодом перевертається. З труни вилізає чорна змія.

Якщо розглядати образ змії, то вона має кілька трактувань. Змія як символ представлена майже в усіх міфологічних традиціях світу. Передовсім слід сказати, що образ змії досить суперечливий символ. Адже водночас він може поєднувати кардинально різні поняття – успіх, мудрість та зраду, брехню. Хоча міфологічна практика тяжіє до позитивного трактування образу змії, але існує декілька значень, на які варто звернути увагу, аналізуючи цю сцену. У західних середньовічних містеріях змія пов'язана з мертвими. Існує легенда, що душа, покидаючи тіло, перетворювалася в цю тварину. А от в євреїв змія уособлює гріх, зло, спокусу. У шумеро-семітській традиції змія – це породження хаосу. Слід також звернути увагу на сучасне трактування сновидінь. Так, сон, у якому є чорна змія, може стати вісником чогось поганого. Зазвичай емоційний стан людини сам підштовхує до відчуття майбутньої небезпеки. Отож, поява цієї тварини, однозначно, не може трактуватися позитивно.

Ще одним образом, який з'являється у сні, знову є Сталинський. Але він тут постав у зовсім іншій ролі: тепер він не змії-спокусник, а кат, який віддає

сигнал стріляти. Тобто сама підсвідомість підштовхує Марію звернути увагу на постать підполковника.

Наступне марення Марії відбувається у квартирі Ніни, куди героїня прийшла, одразу звільнившись з в'язниці. Після нарікання жінки Івана щодо подальшої долі чоловіка (він на той момент знаходиться на свободі) Марія бачить видіння. У ньому вона разом з Іваном гуляють засніженим лісом, але раптом чується постріл. Куля потрапляє в дику качку, яка падає поряд з героями. Жінка лякається та біжить в обійми чоловіка. В останніх кадрах сцени Марія бачить постать Середчука-старшого, який стоїть із рушницею.

За сучасним тлумаченням снів полювання на диких качок має негативну конотацію. Оскільки бачити такий сон означає непередбачувані ситуації і надії, які не збудуться. Ймовірно, щасливе життя з Іваном – це тільки мрії, які так і не перетворяться в реальність для Марії. У їхнє кохання обов'язково втрутяться обставини, з якими вони не зможуть упоратися. Крім того, слід зацентувати на тому, що мисливцем за качкою є саме батько Михася. Тобто головна героїня підсвідомо відчуває небезпеку від цього чоловіка, щось у ньому є, що викликає у неї підозри та сумніви. Як покаже далі історія Середчук-старший стане причиною смерті не тільки сина, але, ймовірно, Івана, про підпілля якого він доносив жандармам.

Важливу роль у кінострічці Бійми відіграла тітонька Олена Карпівна. «Стара дівка» Володимира Винниченка з'являється в епізодах лише декілька разів, але її місце і у творі, і у фільмі має вагоме значення. Це голос розуму Ніни, який попереджає її про небезпеку, що може статися. Водночас не будучи учасником підпілля, вона готова заступитися за революціонерів і піти у в'язницю замість них, стверджуючи, що типографія її і це вона друкувала прокламації. Викликають сміх сцени, коли вона намагається видавати себе за мученицю. Наприклад, в одній із перших сцен, коли до родини Чоботарів у квартиру приходять друзі, Олена Карпівна не виходить до гостей, оскільки має

головний біль. Прийшовши на кухню, аби випити пігулку від голови, вона одразу починає в самоті частуватися смаколиками, підготовленими для гостей. А коли чує, що на кухню прямує Ніна, одразу відставляє надкушене печиво назад у тарілку та вдає, що п'є таблетку. На прохання Чоботар вийти хоч трохи до гостей, жінка відповідає, що нікому там не потрібна стара тітка. Довго вмовляти Олену Карпівну не треба було, вона одразу погоджується на спільну трапезу.

Щодо одягу та гриму цієї героїні, то творці серіалу вирішили по-новому осмислити статусність жінки. Попри побожність та мучеництво Олена Карпівна не одягнута в сірий, простенький одяг. Вона носить червону шкіряну сукню, а зверху білу шаль. На вигляд їй років 45-55, хоча у Винниченка це жінка років 38. Олена Карпівна – це втілення тогочасного старшого покоління. Вона вірить в Бога та засуджує Марію за її позицію відсутності гріха. В одній із сцен вона навіть заявляє Ніні, що під час візиту Марії крутить дулю в кишені. В українській культурі цей жест означає захист від лихого. У Бійми Олену Карпівну зіграла Людмила Ариніна, радянська акторка кіно і телебачення. Жінці вдалося передати характер героїні: побожність і надмірну тривожність.

Цікавим символом у кінострічці є білі лілії, з якими приходить Марія в будинок Чоботарів під час знайомства. Цей символ має багату історію трактування. У християнстві білі лілії пов'язують з Дівою Марією. Означає ця квітка цнотливість і невинність. Символічно, що саме Марія приносить букет у дім.

А ось в одній із останніх сцен кінострічки підполковник Сталинський приходить до Марії з червоними трояндами, що є символами пристрасті та любові. Нав'язлива думка забрати Марію цілком і повністю, і душею і тілом додають цій сцені атмосфери полювання на жертву. Жандарм зачарований героїнею, яку переслідує як павук у пошуку здобичі.

Другу дію Володимира Винниченка у драмі «Гріх» можна поділити на такі епізоди: 1) допити в кабінеті Сталинського, 2) сцена між Марією й Іваном, коли вона зізнається у коханні, 3) Марія погоджується на співпрацю зі Сталинським. У кінострічці ця частина не змінена сценаристами, репліки повторюються майже стовідсотково.

Але останню, третю дію, Олег Бійма та Тамара Бойко прагнули переінакшити – додати більше драматизму фільму. У першоджерелі третю частину умовно можна поділити на: 1) розмову Марії і Сталинського, 2) розмову Івана і Марії, 3) самогубство Марії. Варто зазначити, що всі учасники підпілля – Михась, Ангелок, Ніна, Іван і Марія у Винниченка виходять на свободу. Усі вони (крім Марії) активно намагаються знайти зрадника, час від часу підозрюючи одне одного. Особливого напруження кінцівці твору додає частково відкритий фінал. Винниченко дає зрозуміти: Марія випиває отруту, але що чекає на її товаришів і як складеться їхня доля – невідомо. Автор натякає тільки на одне: так швидко їм не вдасться втекти з тенет Сталинського. Олег Бійма ж обрав інший фінал, у якому смерть забере не одну людину, а одразу трьох: Івана вбивають на вулиці, Марія стріляє у Сталинського, а Михась вішається через зраду свого батька. Марія ж залишається живою, але що далі? Кінцівка фільму не дає відповіді на це запитання. Відомо тільки одне: за кожний гріх рано чи пізно потрібно буде платити.

У кінострічці досить часто з'являються сцени, які натякають на важливий політичний процес – революцію. Хоча у фільмі не сказано приблизний час розгортання подій, однак через невеликі кадри глядач може зрозуміти про що йдеться. Зокрема у першій серії телесеріалу є сцена, коли головна героїня виходить на вулицю і спостерігає ситуацію затримання жандармами революціонерів. Чуються постріли, крики та сльози. Саме у такий час знаходить Марія Івана з пораненим Михасем. Після чого стає учасницею підпілля, оскільки починає допомагати революціонерам. Цікаво, що глядач може одразу

здогадатися про яку саме революцій йдеться, позаяк її учасники на екранах бігають з білими або червоними прапорами в руках.

Оскільки Володимир Винниченко був активним учасником Української національної революції 1917-1921 рр., то і не дивно, що саме ці події він вирішив зобразити у своєму творі, написаному в 1919 році – у період активного розгортання національно-визвольної боротьби. Творці кінострічки повністю дотрималися часово-просторової канви першоджерела та спробували показати події того часу через 72 роки після написання драми.

Крім того, у кабінеті Сталинського біля його столу можна побачити картину, ймовірно на ній зображений цар. Такий висновок можна зробити через зовнішній вигляд людини – мундир, шабля тощо. Ще Володимир Винниченко наголошував на наявності «портретів царів» у інтер'єрі кабінету жандарма.

Слід згадати і про початок кінострічки, адже вона також має велике значення для визначення часового проміжку, у якому відбуваються події. Перша сцена розгортається в театрі, де під оперету вбивають чоловіка. Ймовірно, йдеться про вбивство Григорія Распутіна, незадовго після смерті якого починається Лютнева революція 1917 року. Однак стверджувати однозначно, що ж мали на увазі сценаристи кінострічки важко, оскільки складні перипетії подій того часу можна оцінювати по-різному.

Варто також звернути увагу на самі засоби кіно, за допомогою яких можна інтерпретувати першоджерело мовою кінематографу. Зокрема йдеться про гру акторів, зйомку, колористику фільму, музичний супровід і монтаж. Цікавими операторськими рішеннями, які доповнюють картину, є «рухлива» камера, низький і високий ракурс. За «рухливої» камери оператор тримає камеру в руках і рухається під час зйомки. Цей прийом використовується для створення відчуття реальності. Привертає увагу також і робота оператора під час сцен, знятих у кареті. Він, щоб досягти ефекту правдоподібності руху, знімає акторів, перебуваючи з ними в кареті без вирівнювання камери.

Відбувається це з гойданням камери під час пересування в транспортному засобі. Низький ракурс знімається на камеру, розташовану дуже близько до землі. Ці кадри можуть підкреслити розмір і міць персонажа. Так, наприклад, у серіалі знімають сильних персонажів – Марію та Сталинського. Високий ракурс знімається на камеру, розташовану вище, ніж голова акторів. Ці кадри створюють образ безпорадного та слабкого персонажа. Зокрема, таким персонажем є батько Михася.

Цікавим є прийом обрамлення. На початку фільму глядачі спостерігають картину першої зустрічі Сталинського та Марії: це відбувається в театрі, коли під час вистави вбивають чоловіка, а головна героїня ховає пістолет у свою сумку. Чи це вона співучасниця, чи просто ховає докази злочину – відповіді на це питання немає. Але в кінці фільму вона все ж таки вистрелить з того самого пістолету. І не просто в когось, а в самого Сталинського.

Корекція кольору та відбір основної колірної гами фільму – справа відповідальна. Оскільки, правильно скомпонувавши кольори, можна створити відповідний настрій і атмосферу в глядачів. Загальною колірною гамою у фільмі є поєднання чорного та білого в одязі, інтер'єрі, на вулиці тощо. Жінки переважно одягнуті в білі (світлі) сукні, а чоловіки в чорні костюми. Але серед цієї колірної гами виділяється ще один колір – червоний (Додаток Е). Це колір агресії та небезпеки, яка чатує на кожному кроці. Цікаво, але майже у кожній сцені присутній елемент червоного кольору – стіни кімнати Марії, килим у вітальні будинку Ніни й Івана, червоні троянди на столі тощо. В оригінальному ж творі Володимир Винниченко дозволив читачу самотійно уявити дизайн і загальну колористику інтер'єру головних героїв.

У першоджерелі письменник не деталізує місце розгортання подій, більше приділяючи увагу відтворенню внутрішнього світу головних героїв за допомогою їхніх розмов, стосунків одне між одним. Після прочитання літературного твору не виникає здогадок, де ж конкретно відбуваються події

драми. Отже, можна зробити висновок, що герої твору – це узагальнений образ тодішніх підпільників, які могли бути в будь-якій частині України. Слідуючи за цим принципом, сценаристи кінострічки «Гріх» вирішили не надавати персонажам територіальної прив'язаності. Єдиною географічною назвою, яку згадують у фільмі, є Полтава – місто, де раніше працював Іван і де проживав разом з Ніною та Оленою Карпівною.

Варто також акцентувати увагу на подібності зовнішності головних героїв твору та кінострічки. Актори відповідають своїм літературним версіям, тому можна стверджувати про особливу увагу режисера до добору акторської команди. Марія у Володимира Винниченка – це жінка «років 26, волосся темно-русяве, колір лиця рівно-білий, рисунок уст чіткий, тонкий. Постать гнучка, ходить легко, але немов недбало. Манера балакати насмішувата, гумористична: важко спочатку пізнати, коли глузує, коли говорить поважно. Одягнена в сіру сукню сестри-жалібниці» [11]. Правда, на екрані перед глядачами постає акторка трохи старша від Марії Винниченка (Додаток Ж). На той момент акторці, яка зіграла головну роль, Наталі Єгоровій, було 40 років. Однак досконала акторська гра (вона до зйомок у «Гріху» вже знялася у понад 40 фільмах) відвертають увагу від цього уже на перших хвилинах фільму.

Досить сильною сценою за участі Наталі Єгорової у ролі Марії є епізод у церкві, де головна героїня, очевидно, прийшла замолювати свої гріхи. Цієї сцени в оригінальному творі Володимира Винниченка не було. Прийшла вона сюди одразу після виходу з в'язниці та похорону чоловіка. В оточенні ікон Марія молиться, одразу видно, що щось її турбує на душі. Чи смерть чоловіка, у якій звинуватила її Тіна, чи все-таки зрада та дезертирство не дають їй спокою – це творці кінострічки дають на роздуми глядачеві. У кадрі Наталя Єгорова ледь тримається, аби не заплакати. Вона органічно виглядає на екрані у ролі грішниці, якій немає прощення.

Образ Ніни (Муфти) Чоботар, здається, ідеально підібраний у кінострічці (Додаток Ж). Адже акторці вдалося передати ту дитячу наївність, якою наділив Ніну сам Володимир Винниченко: «Мусю, ну глянь же. Скільки прошу Івана подаруй мені такого цуцика. Мені буде не так самотньо, я буду його бавити», – говорить жвавим тоном Ніна [5]. Ця дівчина своєю простодушністю змушує читача повірити їй та співпереживати під час арешту та вагітності.

Олена Борзова, Лауреатка Державної премії СРСР (1984), – акторка, яка зіграла Ніну Чоботар. Уперше з'являється вона на екранах під час випадкової зустрічі головних героїнь на вулиці. Завдяки постійній усмішці на устах, чепурній зачісці та пальто з білим міхом, в який вона поспішно ховає руки в мороз, Ніна справляє враження позитивної, радісної дівчини. Але з подальшим перебігом подій героїня з вічної мрійниці перетворюється на сильну особистість, яка пройшла допити Сталинського та чекає повернення чоловіка з в'язниці. Акторці вдалося передати образ Ніни Чоботар навіть попри значну вікову різницю – у Винниченка це ровесниця Марії, а в реальному житті на той момент Олені було 35 років.

Також слід зазначити, що героїня кінострічки Ніна трохи відрізняється від свого літературного персонажа. Якщо у творі вона простодушна дівчина, то у Бійми Ніна – це жінка інженера. Статусність особи Івана вона демонструє одразу під час зустрічі з подружжям Ляшківських. Вихваляючись перед парою здобутками чоловіка, Ніна навіть не помічає, як її поведінка викликає роздратування (це можна помітити по мимовільних поглядах Ляшківських під час монологу Ніни). Наприкінці розмови Чоботар дає свою візитку зі словами: «Ось так не ликом шиті» [5], на що головні герої посміхаються в ту саму мить. Здається, сценаристи навмисно додали цей епізод з Ніною, аби продемонструвати всю важливість персони Івана – чоловіка, який у Полтаві брав участь у будівництві заводу, а зараз має змогу купити квартиру просто поряд з Маріїним будинком.

Щодо головного персонажа Івана, то він зовсім не схожий на свого екранного героя. Івана Винниченко описує як «високого, кремезного з чисто голеним лицем, квадратним, упертим підборіддям і добродушно-ласкавими очима; ходить, говорить і робить усе дуже повільно, розмірно, немов обдумуючи кожне слово та рух. Одягнений чепурно, з смаком, по-європейському, нагадує англійця» [11]. Але у Бійми це чоловік з бородою, трохи розпатланим волоссям (Додаток 3). Його спокійний тон чимось нагадує дипломатичний. Здається, ніби вивести його з рівноваги неможливо. Навіть у найскрутніші часи він тримається стримано та не виявляє зайвих емоцій.

Для ролі Івана Чоботаря запросили Бориса Невзорова, радянського актора кіно. До «Гріха» знімався у безлічі фільмів, тож досвід гри мав неабиякий. На екрані актор постає спокійним. Дивлячись на нього, не складається враження, що саме він є ватажком підпільників. Через свою «м'якість» подачі персонажа, у його безхарактерність не віриться, що саме він може повести революціонерів далі. На противагу йому набагато сильнішою постає Марія.

Укінці кінострічки сценаристи вирішили подарувати Марії та Івану хвилини щастя разом. Поки Ніна чекає чоловіка вдома, закохані революціонери проводять першу та останню ніч в обіймах одне одного. Письменник у своєму ж творі не подає сцени любові, оскільки у першоджерелі це більше духовне кохання. Вони кохають, але бути разом не можуть. Навіть спільна ніч здається для них неможливою. Отож, можна зробити висновок, що наміри Марії спокусити Івана у розмові з Ніною є позірними за Винниченком. Хоча вона говорить про те, що зможе без сумніву та сорому це зробити, однак письменник навіть не допускає такої можливості. В Олега Бійми Марія все-таки погоджується на адюльтер. Знаючи, що вдома на Івана чекає вагітна дружина, жінка погоджується провести з ним час. Можливо, відчуваючи, що це остання їхня зустріч. Якби вони тільки знала, що одразу після виходу з її квартири революціонера вб'ють прямо на вулиці.

А ось роль ще одного чоловічого персонажа, якому, на жаль, в кінострічці відведено небагато часу, зіграв Віталій Полусмак. Його персонаж – пан Станіслав, у першоджерелі Володимира Винниченка не описується та й взагалі сцен за його участі немає. Оскільки, ймовірно, він уже давно мертвий. Однак сценаристи вирішили додати його до основної сюжетної канви, аби протиставити чоловічий характер з жіночим у подружжі Ляшківських. На противагу сильній особистості Марії, Станіслав – дуже м'яка людина, яка навіть йде на війну через те, що не може «справитися» з жінкою. Тікаючи від неї, він і помирає на фронті.

Показовою є сцена останньої ночі пана Станіслава з Марією. Коли чоловік прийшов у кімнату дружини, аби востаннє зайнятися коханням з нею. Але головна героїня відмовляє йому, на що він вибігає у сусідню кімнату та починає трошити посуд. Вийшовши до чоловіка, Марія застає його на підлозі у сльозах. Він раз у раз кричить до неї, що вона ніколи його не любила. Жінка просто тихо пригортає Станіслава до себе. Остання мить, коли вони разом, – момент прощання. Але ніяких сліз, ніяких умовлянь з боку Марії не буде. Вони просто востаннє подивляться одне одному у вічі та більше ніколи не побачаться.

Здається, ця сумна історія кохання Ляшківських є нехарактерною для тієї доби. Адже перед нами постає сильна жінка-особистість, яка готова та в змозі протистояти чоловікам. Та й вони і не проти цього. Наприклад, пан Станіслав навіть не наважується розповісти матері про своє рішення піти на фронт, довіривши цю розмову дружині.

На відміну від інших персонажів – підполковник Сталинський зображений скупими деталями. Автор уводить тільки невеличку ремарку: «Сталинський – років 38, з довгою викоханою чорною бородою» [11]. На цьому опис зовнішніх ознак закінчується. Натомість найбільше автор намагається розкрити внутрішню суть героя. І вдається йому це через слова інших персонажів: «Хіба це офіцер как офіцер? Це диявол. Верно, диявол. Нечистий

дух, – говорить один із підопічних підполковника Сталинського. – Ти смотри: другі офіцери як спольняють службу? Прийшов, позанимався, скільки помагається, того допросив, тому приказав, там підписав, напився чаю, покурив і пішов додому. Так. А тетот? А тетот не-є. Тетот не довольний допросом, не довольний тим, що чоловік сидить у тюрмі год, два, три, що, може, здоров'я потеряв. Йому наплювать. Що йому допрос? Йому душу свою давай. Понімаєш? У душу йому нада залізти, сковирнуть її, обплутать, обснувать, як паукові. От що йому нада. От він мене у шкафу засадовить, щоб я записував і підглядав за арештованими. І сиджу, сукин син, сиджу. Скаже задушить своїми руками – і задушу. А як він насилував тут оту, що потом повісилась у тюрмі, хіба ж я не сидів отут у шкафі й не бачив того? Бачив і не пікнув. А спробуй я пікнути про це, то іменно, що тільки пікнув би» [11]. Такими оповідками без зазначення зовнішніх рис персонажа Володимир Винниченко намагається підштовхнути читача до думки, що таких «катів» людських душ на початку ХХ століття було багато. Вони ніби безликі, але в кожному живе те невмируще прагнення до повного знищення людини (Додаток І).

Зіграти Сталинського доручили Богдану Ступці, Народному артистові УРСР (1980), а потім – СРСР (1991) та Герою України (2011). Перед зйомкою у кінострічці Бійми Ступка був уже знаним актором. На той момент у його фільмографії близько понад 20 фільмів та десятки ролей у театрі. На актора покладалися великі надії, адже він мав зіграти негідника та жорстокого ката. Як згадає пізніше режисер в одному із своїх інтерв'ю: «Якби Богдан Ступка не зміг виконувати одну з головних ролей – Сталинського, тоді б я це кіно не знімав» [40].

Отож, актор на роль підполковника був підібраний досконало. Його гра, міміка, повільна хода, ніби він крадеться до жертви (недарма Володимир Винниченко порівняв його з павуком), зміна інтонації та темпу голосу – з спокійного в тривожно-маніакальний, – допомогли Богдану Ступці повністю

зануритися в роль. Однією з найсильніших сцен фільму є епізод, коли Сталинський приходить до квартири Марії. У нього одна мета – змусити героїню страждати ще більше в обіймах ката. Його пропозиція поїхати на відпочинок разом – абсурдна, але жінці діватися нікуди. Адже в кишені Сталинського вибухівка (на жаль, читач так і не довідається, чи це правда), в його руках її життя і смерть. Емоційна напруженість моменту вимагала від актора повної самовіддачі, і йому це, безперечно, вдається. З якою лиш експресією він дивиться на Марію, як говорить з тривогою в голосі та намагається «заполучити» її, як трофей у знак плідної роботи.

А ось постать Ангелка, яка є однією з основних фігур підпільної групи Івана, у кінофільмі майже відсутня. Його появу спостерігаємо тільки двічі: під час новосілля Чоботарів і арешту. Але варто сказати, що екранний і літературний герої не відрізняються один від одного. Винниченковий опис Ангелка збігається з тим, що глядач бачить на екрані «дуже худорлявий, негарний, з немов вимоченим лицем, з сірим, кострубатим, неохайним волоссям, яке стирчить на всі боки» [11]. Здається, ніби сценаристи вирішили поміняти важливість особи Ангелка з Михасем, аби розповісти про родинну історію останнього.

Щодо масовки кінострічки, то вона вражає. Оскільки фільм знімався на початку 90-х р. XX ст., то творці екранізації доклали достатньо зусиль, аби заглибити глядача в атмосферу того часу за допомогою досить правдоподібної кількості акторів другого плану. Наприклад, у сцені в театрі глядач спостерігає повний зал людей і на партері і в ложах, а під час стрілянини на вулиці Марія бачить кілька десятків революціонерів, що розбігаються від жандармів. Крім того, варто згадати, що у деяких небезпечних сценах трюки виконувала ціла команда каскадерів. Керівником був Олександр Філатов, Президент Ліги каскадерів України.

У стрічці музичний супровід відіграє чи не найважливішу роль. Оскільки у всіх фільмах Олега Бійми музика – це засіб досягнення драматичності у творі. Знаковою для режисера є співпраця з українським композитором Володимиром Гронським, з яким йому вдалося попрацювати над 9 фільмами (переважно це все екранізації відомих літературних творів). Тому й не дивно, що на роль композитора до свого нового фільму Олег Бійма запросив саме Гронського. «Це людина, котра знає всі опери Верді, Пуччіні, Вагнера... Коли я награвав йому 30-40 секунд нової теми, він уже відчував, чи ця музика – для його фільму. Для такої людини неможливо написати щось посереднє. Таке враження, що він постійно перебуває в процесі творення, ніколи не «відключається». Його одержимість і «закоханість» у те, що знімає, були для мене найсильнішою мотивацією у роботі» – згадував пізніше Володимир Гронський про співпрацю з Олегом Біймою [64].

І хоча перша версія фільму була знята російською мовою, однак у ній звучить романс українською. «Гріх» – це поєднання закадрової музики композитора й уривка арії з опери Д. Пуччіні «Тоска» у виконанні Н. Козятинської та оркестру Львівського театру опери та балету ім. І. Франка, романсу «Чому з тобою ми не хвили?...» на вірші Олександра Олеся у виконанні Л. Криворотової. Останню за фільмом виконувала сама героїня, додаючи особливого трагізму моменту (адже її чоловіка тільки забрали на фронт). Доповнюють тужливий романс міміка Марії, яка здається ще трохи і майже заплаче.

Отже, стрічка дуже подібна до оригінального твору Володимира Винниченка, але різниться деякими сценами. Зокрема, зміною початку та кінцівки, додаванням нових персонажів. Водночас Олегу Біймі вдалося зберегти сюжетну канву першоджерела, передати атмосферу підпільного життя революціонерів початку XX століття. Нововведення у стрічку не лише доповнюють картину, насичують її новими смислами, але й допомагають

поглянути на літературний твір із нового боку. І хоча на початку кожної телесерії видніється напис, що екранізація знята «за мотивами однойменної драми Володимира Винниченка», за класифікацією А. Кареліна цей фільм слід віднести до загальної кіноадаптації. Оскільки основна сюжетна канва твору у фільмі доповнена новими сценаристськими історіями окремих персонажів. Зокрема, йдеться про історію родини Ляшківських, Середчуків, а персонажі покоївки Стефи та Тіни взагалі немає в оригінальному творі.

Висновки до розділу 3

«Гріх» – багатогранна драма Володимира Винниченка, яка відзначається особливим психологізмом, осмисленням таких морально-етичних проблем, як проблема гріха та спокути. Письменник підводить нас до думки, що будь-яка людина повинна керуватися суспільною мораллю. В іншому випадку – доводиться спокутувати свої гріхи. Іноді ціною смерті, як головна героїня твору. Гріх змушує йти на злочин (деколи і моральний), змінюватися заради спокути: з сильної особистості перетворюватися на слабку, аби лише отримати прощення перед собою та перед суспільством.

Режисера Олега Бійму приваблював особливий психологізм творчості Володимира Винниченка, надто – проблема гріхопадіння. Під час порівняння літературного та кінематографічного твору можна помітити як спільні, так і відмінні риси. Літературний твір випередив кінематографічний на понад 70 років, але проблеми, порушені в ньому були популярними і під час фільмування. У фільмі вилучені певні фрагменти першоджерела, не повністю збережено композицію твору, переосмислено кінцівку. Але поєднання оригінального твору з авторськими епізодами, доданими сценаристами, майстерна гра акторів, робота над музичним супроводом, зйомкою, монтажем сприяли створенню нової української екранізації.

ВИСНОВКИ

Творчість Володимира Винниченка привертала увагу літературних критиків, режисерів-постановників і творців кіно зі всього світу. Самобутніми були його твори через те, що у них особливе місце посідав поглиблений психологізм і порушена проблематика. Однак не тільки вони зумовили зацікавлення творчістю письменника. Ще одним чинником було суспільно-політичне життя Володимира Винниченка, що стало причиною заборони його особи на довгих 60 років.

Зацікавленню творчістю письменника наприкінці ХХ століття сприяв брак хороших сценаристів й інституту творення сценаріїв. Саме тому українські режисери все частіше звертаються до літературної спадщини письменників. Крім світових класичних творів, основою для творення кінострічок стають також твори українських літературних діячів. До того ж послаблення заборон під час Відлиги відродили давно забуті імена. Кінематографічні стрічки сприяли реабілітації письменників, популяризації їхніх творів задля порівняння фільмів і оригінальних творів.

90-ті роки ХХ століття – важкі часи для творення українського кінематографу: відсутня фінансова допомога з боку держави, відбувається процес українізації кіно, створення нових студій з виробництва фільмів. Саме у цей час режисер Олег Бійма взявся до творення декількох кінострічок за мотивами творчості Володимира Винниченка. За його керівництва у 1990 році виходить фільм «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», а у 1991 році – «Гріх». Пізніше режисер знову звернеться до творів письменника у своєму першому еротичному серіалі «Острів любові», проте ця стрічка відрізнятиметься від попередніх картин за жанровою палітрою, наративом і способом зйомки.

Фільми «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1990) та «Гріх» (1991) за режисерським задумом Олега Бійми – це спосіб переосмислити відомі твори Володимира Винниченка. Перед режисером постала проблема – передати на екрани твори з проблемами «важких» героїв, які є далеко неідеальними у своїх вчинках і словах, гріховність їхньої натури вражає. Це виявилось надскладним завданням для творців кінострічки. Адже душевні переживання головних героїв, які так майстерно описав Володимир Винниченка на сторінках, потрібно було перенести на екран за допомогою гри акторів, їхньої міміки та жестів, монтажу та зйомці. Олег Бійма та його команда намагалися передати дух першоджерела, водночас додавши до нього авторські сцени, які пояснювали вчинки персонажів, вилучивши репліки, що, на думку творців, виявилися несуттєвими.

У «Чорній Пантері і Білому Ведмеді» відтворено трагічну історію художника, у якому точиться боротьба між сімейним обов'язком і мистецьким призначенням. За допомогою дослідження екранізації та порівняння її з першоджерелом вдалося експлікувати символіку твору, яку свідомо заклав письменник. Чорна Пантера – Рита Каневич – обороняє себе та своє дитя, як дика кішка. Граціозність пантери відображена в танці Рити, який вона виконала в кабаре. Обрамленням фільму служать авторські сцени, які сполучають основні події кінострічки. Усі вони пов'язані з амforoю – головним елементом, що зустрічається у всіх цих нових сценах. Амфора у греків – це символ життя та смерті. Символічно, але наприкінці з'являється дівчина, яка страждає в кадрі. Можливо, амфора розбилася, так само як розбилося щасливе життя подружжя Каневичів, які помирають в один день. Крім цього, амфора також відсилає глядачів до місця зйомки кінострічки – величного Херсонесу. Античні споруди постають на екранах і спонукають до переосмислення головних подій у житті героїв (якщо в оригіналі події відбуваються в Парижі, то на екранах, ймовірно, в Херсонесі).

У наступному за часом знімання фільмі – «Гріх» – розповідається про гріховне життя Марії Ляшківської. Для творців кінострічки постало завдання передачі діяльності не тільки революціонерів, але й пояснення причин вибору підпільного життя жінки. Досягти цього їм вдалося за допомогою введення нової для першоджерела передісторії – сімейної перипетії Ляшківських. Життя головної героїні розділяється на «до» і «після» знайомства з підпільною групою. Змінена і кінцівка твору. Головний гріх людини – самогубство – змінюється на гріх вбивства. Можливість покаяння душі Марії не має продовження, творці вирішили залишити відкритий фінал, аби кожний глядач зміг придумати кінець самотійно.

Фільм «Гріх» стилізовано під описану Володимиром Винниченком епоху. Глядач переноситься в роки Української Революції з політичними гаслами та жандармами, з арештами та підпільними групами. Завдяки способу зйомки зверху та знизу, освітленню вдається передати похмуру епоху початку ХХ століття.

Проведений аналіз дозволив з'ясувати, що зацікавлення творчістю Володимира Винниченка наприкінці ХХ століття сприяло створенню кінематографічних шедеврів нового українського незалежного кіно. Особливе місце у відродженні імені письменника справив Олег Бійма та його команда. Разом зі сценаристкою Тамарою Бойко режисеру вдалося майстерно передати твори на екрани та додати до них нові авторські сцени.

Перспектива дослідження полягає в аналізі інших екранізацій творів Володимира Винниченка, зіставлення їх з оригіналами та виявлення відмінностей між ними.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Азагаров Г. Сходи диявола. Товариство «И. Ермольев», 1918.
2. Базен А. Что такое кино? / Андре Базен. М. : Искусство, 1972. 383 с.
3. Барабан, Л. Драматургія Володимира Винниченка і сучасний погляд /Л. Барабан. *Культура і життя*. 2002.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
5. Бійма О. Гріх. Київ : Укртелефільм, 1991.
6. Бійма О. Чорна Пантера і Білий Ведмідь. Укртелефільм, 1990.
7. Блохіна Н. Драматургія Володимира Винниченка: феміністичне прочитання. *Слово і час*. 2002. № 4. С. 33-38.
8. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Лариса Брюховецька. К.: Логос, 2011. 391 с.
9. Брюховецька Л. Література і кіно. Проблеми взаємин: літературно-критичний нарис. Київ: Рад. письменник, 1988. 183 с.
10. Вергеліс О. Дві зірки на лацкані Бійми [Електронний ресурс] // ZN.UA. Режим доступу: https://zn.ua/ukr/ART/dvi-zirki-na-lackani-biymi-309060_.html.
11. Винниченко В. К. Гріх [Електронний ресурс] / В. К. Винниченко. Режим доступу: <http://ukrlife.org/main/evshan/hrih.htm>. Назва з екрана.
12. Винниченко В. Чорна Пантера та Білий Медвідь // *Вибране: для середнього та старшого шкільного віку*. Київ : Школа, 2002. 304 с.
13. Висковський В. Брехня. Біофільм, 1918.

14. Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. Упорядкування, вступна стаття і примітки О. К. Бабишкіна. Київ : Мистецтво, 1989. 408 с.
15. Гнідан О. Д. Володимир Винниченко : Життя. Діяльність. Творчість / О.Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська. Київ: Четверта хвиля, 1996. 256 с.
16. Гуменюк В. І. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка : монографія. Сімферополь, 2001. 340 с.
17. Гуменюк В. Шевченківське відлуння в драматургії Володимира Винниченка (на прикладі п'єси "Memento") / В. Гуменюк. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. К., 2014. Вип. 14. С. 45-51.
18. Гутер Й. Die Schwarze Pantherin. Russo Film, 1921.
19. Гутник Л. Синтез художньої літератури і кіномистецтва в українському кіноплакаті. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2014. Вип.18. С. 475-496.
20. Демещенко В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва / В. Демещенко. *Вісник Книжкової палати: наук.-практ. журнал*. 2008. № 2. С. 36–42.
21. Демин В. П. Позиція дебютанта // *Кинопанорама*. 1977. Вип. 2. С. 60–91.
22. Дімаров А. Анатолій Дімаров: «Цей фільм прокручується лише в уяві» : інтерв'ю / Анатолій Дімаров ; Лариса Брюховецька // 1993. № 5/6. С. 4.
23. Дімаров А. Екранізацію роману Анатолія Дімарова «І будуть люди» виклали у вільний доступ: *Читомо*. Режим доступу: <https://chytomo.com/ekranizatsiiu-romanu-anatoliia-dimarova-i-budut-liudy-vyklaly-u-vilnyj-dostup/> (дата звернення: 01.06.2022).

24. Дубініна О. В. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект / О. В. Дубініна // *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126(1). С. 89-97.
25. Дубініна О. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження / О. Дубініна. *Слово і час*. 2016. № 2. С. 40-53.
26. Етика спілкування / Типи екранізації за П. Торопом [електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ethicscom.url.ph/index.php/study-work/metodychni-rekomendatsii/9-film>.
27. Єсіпова К. Екранізація літературного твору: дискурсні трансформації. *Збірник наукових тез*. 2017. Вип. 4. С. 48-51.
28. Жукова О. Семантика кольору в творах Володимира Винниченка / Олександра Миколаївна Жукова. *Наукові записки КДПУ*. Серія: Філологічні науки (літературознавство) / ред. О. А. Семенюк [та ін.]. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 142. С. 184-188.
29. З історії повсякденного життя в Україні. Серія монографічних видань. К. : Національна академія наук України, 2015. 698 с.
30. Закон «Про кінематографію». Верховна Рада України; Закон від 13.01.1998 № 9/98-ВР. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 01.06.2022).
31. Закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні». Верховна Рада України; Закон від 23.03.2017. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19/ed20170323#Text> (дата звернення: 01.06.2022).
32. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / с. Зонтаг ; пер. з англ. В. Дмитрука. Львів : Кальварія, 2006. 320 с.

33. Кирилова О. Два кіносюжети декадансу: 1921 рік («Корабель» Г. д'Аннунціо та «Чорна Пантера» В. Винниченка) / О. О. Кирилова. *Магістеріум*. Культурологія. К., 2018. Вип. 71. С. 61-66.

34. Кирилова О. О. Володимир Винниченко: «кінодекадент у вишиванці» (культурна історія екранізацій – 1917–2014 рр.) / О. О. Кирилова. *Магістеріум*. Культурологія. К., 2017. Вип. 68. С. 58-66.

35. Кирилова О. О. Філософія кіно, метод моделювання та проблема декадентського кінотвору / О. О. Кирилова. *Наукові записки НаУКМА*. Історія і теорія культури. 2018. Т. 1. С. 17-23

36. Кисіль О. Український театр / Олександр Кисіль. Київ : Книгоспілка, 1925. 175 с.

37. Ковалик М. Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка 1902–1923 рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / Марина Олексіївна Ковалик ; Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2007. 20 с.

38. Костюк, Григорій Олександрович. У світі ідей і образів : вибране : критич. та іст.-літ. роздуми, 1930-1980. Нью-Йорк : Сучасність, 1983. 537 с.

39. Кравчук П. Драматургія Володимира Винниченка у сценічних інтерпретаціях Гната Юри / П. Кравчук. *Вісник Львівського університету*. Серія : Мистецтвознавство. 2008. Вип. 8. С. 27-38. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2008_8_5

40. Криворчук Г. Олег Бійма: після фільму «за ніччю день іде» я відчув, що маю в руках професію режисера [Електронний ресурс]. *Україна молода*. Режим доступу: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3507/164/137316/>

41. Кузнєцова Г. Типологічні зіставлення художньо-творчого вираження психології персонажів у п'єсах Володимира Винниченка та Єжи Шанявського. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 31. Том 2. С 105-110.

42. Лапко О. Екранізація літературного твору як адаптація до кіномови (на матеріалі драми І. Франка «Украдене щастя» та художнього фільму Ю. Ткаченка) / О. Лапко. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2011. № 6 (217). Ч. 2. С. 28–36.

43. Леміш А. Олег Бійма: «У нас — найбільш застійний час із часів застою». *День*. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/osobistist/oleg-biyma-u-nas-naybilsh-zastiyniy-chas-iz-chasiv-zastoyu>

44. Летнянчин П. П. Поетика характеротворення у драмах Б. Шоу та В. Винниченка: спроба типологічного зіставлення / П. П. Летнянчин. *Питання літературознавства*. 2008. Вип. 75. С. 170-182.

45. Лимаренко А. Особливості функціонування звукових образів у драмах В. Винниченка "Memento" і "Чорна пантера та білий медвідь" / А. Лимаренко. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія : Філологічні науки. 2010. Вип. 92. С. 137-143. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2010_92_22

46. Лісняк К. Герої творів Володимира Винниченка на кіноекран. *Сайт ОУНБ ім. Д. І. Чижевського*. Режим доступу: <https://library.kr.ua/wp-content/elib/lisniak/vynnychenko.pdf>

47. Літературознавчий словник – довідник / [за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка]. 2-е вид., виправл., доп. Серія: Nota bene. Київ : Академія, 2007. 752 с.

48. Маринчак В. А. «Гріх» В. Винниченка: внутрішня катастрофа особистості в світлі релігійної рецепції / В. А. Маринчак. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2011. Вип. 27. С. 212-219.

49. Марко В. П. Проблема проступку і кари в українській драматургії: перегук часів. Порівняльний аналіз п'єс І. Тобілевича «Сава Чалий», В. Винниченка «Гріх», М. Куліша «Патетична соната» / В. П. Марко. *Наукові записки КДПУ*. Серія: Філологічні науки . Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. Вип. 79. С.43-46

50. Медвідь Н. О., Кузьменко А. В. Взаємодія літератури і кіно в процесі екранізації. *Формування мовного естетичного ідеалу засобами навчальних дисциплін : зб. наук. праць* / [ред. кол. : С. В. П'ятаченко (голова), І. Б. Іванова, З. В. Савченко, Т. В. Доган (відповідальний секретар)]. Суми : Видавництво СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2022. 154 с.

51. Миронець Н. «Українфільм»: нездійснена мрія Володимира Винниченка / Н. Миронець. *Кіно–Театр*. 1996. № 2. С. 28-29.

52. Миронець Н. Листування Володимира Винниченка з Микитою Шаповалом як джерело інформації про життя української політичної еміграції в Європі у 1920-х роках. / Н. І. Миронець. *Український археографічний щорічник*. 2009. Вип. 13. С. 113-126.

53. Миронець Н. Володимир Винниченко: таємниці кохання. Хронологія інтимів: документальна розповідь / Н. Миронець. Київ : Ярославів Вал, 2013. 256 с.

54. Мороз Л. «...Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ, 1994. 208 с.
55. Москаленко-Висоцька О. М. Особливості релевантності української екранізації / О. М. Москаленко-Висоцька. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 120-124.
56. Олег Бійма: Я ніколи не дозволяв собі сурогатів і послаблень [Електронний ресурс]. *Демократична Україна*. Режим доступу: <http://www.dua.com.ua/2011/023/arch/17.shtml>.
57. Павличко С. Д. Літературознавство. Критика: У 2 т. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. Т. 1. С. 346-354.
58. Панченко В. Є. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості : кн. розвідок та мандрівок / В.Є. Панченко. Київ : Твім інтер, 2004. 288 с.
59. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Режим доступу: <http://library.kr.ua/books/panchenko/index.shtml>.
60. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Навчальний посібник. Вінниця, 2019. 206 с.
61. Пушак Ю. Література і кіно: (не) залежність мистецтв? / Ю. Пушак. *Парадигма : зб. наук. пр.* Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. Вип. 6. С. 49–58.
62. Росляк Р. «Українфільм». *Кіно-Театр*. 2001. №3. С. 23-24.
63. Руда Т. Літературний твір та його екранізація: до проблеми інтермедіальності. *Мова і культура*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. Вип. 23. Т. I (203). 542 с.

64. Свято Р. В. Гронський: «Навіть геніальна музика не врятує слабкого фільму» [Електронний ресурс]. *Кінотеатр*. Режим доступу: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1427.
65. Смолич Ю. Нові п'єси Винниченка / Юрій Смолич. *Критика*. 1929. № 4. С. 14.
66. Соціальні трансформації в Україні: пізній сталінізм і хрущовська доба: Колективна монографія / Відп. Ред. В. М. Даниленко; ред.-упорядник Н. О. Лаас. Київ : Інститут історії України НАН України, 2015. 698 с.
67. Стельмах Х. Образ фатальної жінки у драмах Станіслава Пшибишевського «Сніг» та Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». *Вісник Львівського університету*. Серія Філологія. Випуск 56. Частина 2. Львів, 2012. С 265-270.
68. Франко І. Рецензія на збірку оповідань В. Винниченка «Краса і сила» // *ЛНВ*. 1907. Т. 38. С. 139 – 141.
69. Шаповаленко Т. Олег Бійма: «Комерційне кіно ніколи не робило погоди» // *ZN.UA*. Режим доступу: https://zn.ua/ART/oleg_biyma_kommercheskoe_kino_nikogda_ne_delalo_pogody.html
70. Юра Г. Молодий театр // *Молодий театр: генеза, завдання, шляхи : статті, спогади, матеріали*. Київ : Мистецтво, 1991. С. 169-181.
71. Яким повинен бути телеканал "Культура"? *Кіно-театр*. Режим доступу: <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/2002/3/culture.html> (дата звернення 24.05.2022).
72. Bastin G. Adaptation. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Taylor & Francis e-Library, 2005. 654 p.

73. Dudley A. Concepts in film theory / A. Dudley. Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford university press, 1984. 239 p.
74. Głowiński M. Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej / M. Głowiński. Kraków : Universitas, 1998. 428 p.
75. Hansen M.B. Bodies in Code: Interfaces with Digital Media. New York : Routledge, 2006. 336 p.
76. Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien, 1983. P. 291–360.
77. Helman A. Twórcza zdrada: Filmowe adaptacje literatury / A. Helman. Poznań : Ars nowa, 1998. 199 p.
78. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. London&New York : Routledge, 2006. 232 p.
79. Vandal-Sirois H. & Bastin G.L. Chapter 1. Adaptation and Appropriation: Is there a Limit? // Translation, Adaptation and Transformation. London& New York, Continuum International Publishing Group, 2012. P. 21-41.
80. Wagner G. The novel and the cinema. London : The Tantivy press, 1975. 394 p.

ДОДАТКИ

Додаток А



Чоловік з піднятими догори руками вгору на початку фільму



*Сніжинка у виконанні Людмили Смородиної та Мігуелес у виконанні
Віталія Полусмака*



Дівчина з глечиком



Амфора на березі



Дівчина простягає руки догори



Червоний колір в інтер'єрі кінострічки «Гріх»

Додаток Є



Наталя Єгорова у ролі Марії



Олена Борзова у ролі Ніни Чоботар



Борис Невзоров у ролі Івана Чоботаря



Богдан Ступка у ролі Сталинського

ефективності праці певний рівень незадоволеності працівників (особливо у змісті роботи) повинен бути наявним.

Висновки. Можна зробити висновок, що задоволеність працею працівників підприємства й ефективність діяльності підприємства є взаємозалежними показниками. Ефективність діяльності підприємства буде на гідному рівні, якщо задоволеність від роботи у працівників знаходиться на високому рівні, а підприємство отримуватиме кращий результат та кращі фінансові показники дохідності.

Abstract. The article considers the concept of satisfaction with the work of the organization's personnel and its influence on the efficiency of the enterprise. Let's consider the factors affecting job satisfaction.

Keywords: job satisfaction, efficiency, labor productivity, progressive satisfaction, trust.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Сафін О. Д. Почуття гумору як чинник міжособистісної взаємодії у проблемних ситуаціях. *Правничий вісник Університету «КРОК»*. Вищий навчальний заклад «Університет економіки та права «КРОК». Київ, 2012. Вип. 11. С. 126–131.
2. Данильченко Т. В. Об'єктивні фактори суб'єктивного благополуччя. *Актуальні проблеми психології. Психологія особистості. Психологічна допомога особистості*. 2014. Т. 13. С. 165–176.
3. Людський розвиток в Україні: соціальні та демографічні чинники модернізації національної економіки (колективна монографія) / за ред. Е. М. Лібанової. Київ: Ін-т демографії та соціальних досліджень ім. М. В. Птухи НАН України, 2012. 320 с.
4. Юкіш В. В. Застосування матеріальних і нематеріальних методів мотивації лідерства на різних рівнях управління. *Інноваційна економіка*. 2009. № 8. С. 62–66.

УДК 821.161.2Виннич:791

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДРАМИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ГРІХ» ЗАСОБАМИ КІНО

Ю. І. Жиліна, В. А. Просазова

Анотація. Статтю присвячено зіставленню драми В. Винниченка «Гріх» та її однойменної екранізації, здійсненої Олегом Біймою. Екранізація драми сприяла поверненню творчого доробку драматурга в Україну, популяризації його творчості засобами кіно. Під час перенесення драми на екран були додані окремі сцени, які дозволили глядачам зрозуміти поведінку героїв, готували до сприйняття подружньої зради. З-поміж акторського складу слід відзначити переконливу гру Богдана Ступки, який зіграв у кінострічці роль Сталінського.

Ключові слова: інтерпретація, кіно, режисер, художній твір.

Вступ. Драматургія Володимира Винниченка насичена яскравими образами та відбиває суспільно-політичні процеси бурхливої доби. Зіткнення ідей і поглядів його сучасників змусили письменника передати свої відчуття на сторінках творів. Завдяки зосередженню автора на внутрішньому світі головних героїв його можна назвати продовжувачем традицій психологічної драми і «драми ідей». Як вважає М. Сорока, головною та наскрізною ідеєю тодішньої творчості письменника є чесність із собою [1, с. 52]. Тільки завдяки чесності з собою можна бути психологічно вільною людиною. Адже не існує будь-яких гальм чи обмежень, що можуть зупинити людину. Така ідея часто виправдовує й негідні вчинки головного героя твору. Одним із яскравих прикладів саме виправдання таких вчинків є драма «Гріх» (1919), у якій показано, як головна героїня занепадає духовно, а головне – морально. Марія Ляшківська постає перед загрозою втрати власного «я», коли обставини змушують її відректися від установлених норм і моралі. Саме руйнація основ суспільної моралі, порушена в цій драмі, надихала театральні трупі ХХ–ХХІ ст. інсценувати твір. «Художньо-творча діяльність Володимира Винниченка, специфіка інтерпретації його творів в українському театрі ХХ – поч. ХХІ ст. вельми складна й багатогранна, пов'язана з широким колом літературно-мистецьких, естетичних і теоретичних питань (відношення літератури та сценічного мистецтва до дійсності, розвиток творчих напрямів, традиції і новаторство, специфіка творчості літературної, театральної та ін.)» [2, с. 191].

Першим, хто звернувся до драми «Гріх», був Гнат Юра, який поставив її на сцені «Молодого театру» в 1919 році. «Такої психологічної відвертості в зображенні душевних метань людини до Винниченка не знала українська література, як не знала й такої розкутості в трактуванні ризикованих моральних проблем», – зазначав режисер [3, с. 20]. Уже наступного 1920 року на відкритті нового Театру імені Івана Франка у Вінниці п'єса стала візитівкою режисера та започаткувала нову еру театального життя міста. Головні ролі виконали Поліна Самійленко та сам Гнат Юра. Але, на жаль, як зазначає П. Кравчук, важко говорити про особливості режисерського трактування кожної постанови Гната Юри порівняно з попередніми вже виставами минулих років через цілковиту відсутність рецензій чи критичних оглядів на п'єси, поставлені у 20–30 роки XX ст. [4, с. 34].

Паралельно з театральними постановками до творчості Володимира Винниченка зверталися й кінематографісти. Перші німі стрічки за п'єсами письменника були зняті ще в 1918 році: «Сходи диявола» Георгія Азагарова за п'єсою «Чорна Пантера та Білий Ведмідь» та «Брехня» В'ячеслава Висковського [5, с. 60]. Однак до наших днів вони не збереглися.

Олег Бійма – це режисер, який працює у вже незалежній Україні. Після закінчення в 1972 році Київського театального інституту розпочав роботу на кіностудії «Укртелефільм»: спочатку режисером і сценаристом, а потім – генеральним директором і художнім керівником студії. За цей час йому вдалося зняти понад 30 фільмів, за деякі з них отримав нагороди: на Всесоюзному фестивалі телефільмів у Саратові та Першому Українському кінофестивалі ім. І. Миколайчука став призером за мінісеріал «Гріх»; у 1996 році отримав Державну премію України ім. Т. Шевченка за телесеріали «Пастка» та «Злочин з багатьма невідомими»; а після презентації десятисерійного серіалу «Острів любові», знятого в 1996 році, отримав головний приз Першого Українського телефестивалю «Золота ера». Варто зазначити, що премії та нагороди були присуджені за екранізації відомих творів українських письменників – Михайла Коцюбинського, Івана Франка, Ольги Кобилянської та інших. Особливе місце серед кінодоробку режисера посідає постать Володимира Винниченка. У період з 1990 року по 1995 рік виходить три екранізації творів письменника – «Чорна пантера та Білий ведмідь» (1990), «Гріх» (1991), епізод «Заручини» (1995) із серіалу «Острів любові».

Актуальність студії зумовлена, з одного боку, необхідністю дослідження кінематографічної рецепції літературного доробку Володимира Винниченка, а з іншого – можливістю збагачення інтермедіальних студій. Нові режисерські сцени, майстерно вплетені в канву кінострічки, дають можливість по-новому поглянути на літературний доробок Володимира Винниченка. Додаючи передісторію головної героїні, сценаристи свідомо допомагають глядачеві зануритися у внутрішній світ персонажів.

Метою студії є зіставлення драми Володимира Винниченка «Гріх» 1919 року з кінострічкою українського режисера Олега Бійми 1991 року, виявлення відмінних рис, з'ясування ролі першоджерела для створення кінофільму.

Результати та обговорення. У 1921 році на V Всеукраїнському з'їзді рад радянська влада оголосила Володимира Винниченка «ворогом народу» та заборонила його твори. Лише з початком «відлиги» постать письменника вдалося повернути із забуття. Багато в чому допоміг кінематограф, який відродив українську літературу та подарував нове життя творам. У 1991 році на кіностудії «Укртелефільм» було знято двосерійний мінісеріал за мотивами драми «Гріх» Володимира Винниченка. Інтерпретувати літературний твір Винниченка вдалося сценаристам фільму – Олегові Біймі та Тамарі Бойко.

Початок серіалу, за задумом режисера, відрізняється від початку оригінального твору: постає передісторія життя головної героїні. Марія Ляшківська – жінка-інтелігентка, яка проводить час за зустрічами та новими знайомствами. Хоч вона і заміжня, однак не соромиться приймати квіти від тасмних залицяльників і не приховує цього від чоловіка. Їхній шлюб розпадається, проте ще жевріє надія на щасливе життя, однак одне без одного, адже чоловіка Марії, пана Станіслава, забирають на фронт (де він із часом і загине). Ця історія нещасливого шлюбу приверне увагу глядача до кіноекрану на довгих 47 хвилин. Здається, режисер намагається «підштовхнути» до першопричин становлення майбутньої революціонерки. Парадоксально, але цього епізоду немає в оригінальному творі Володимира Винниченка. Натомість драма

розпочинається з розмови Марії та Ніни – дружини ватажка їхньої підпільної групи Івана, в якого головна героїня закохалася. Жінки дискутують на тему гріховності, тому завдяки окремим реплікам можна дізнатися про попереднє життя Марії. «Наче ми винні, що ти *зраджував* свого чоловіка й він кинувся під німецькі штики» [6]. – говорить Ніна під час палкої суперечки. Головна героїня акцентує на відсутності гріха, адже, якщо його немає на фронті, то його немає і за мирного життя. Побачивши згвалтування молодих жінок і загибель чоловіків під час Першої світової війни, Марія не відчуває провини за маленькі «грішки», скоєні нею – закурювання від лампадки, принесення в жертву особисті ідеали.

Володимир Винниченко намагався показати життя однієї революціонерки, її гріхи, які вона спокутує упродовж життя: «А ви ж уявіть собі, що той чоловік мусить переживати. От ви тільки уявіть. Стати провокатором, зрадником. Га? Хіба не жах? От ви подумайте тільки це про себе. От уявіть, що ви, саме ви, раптом – провокатор, зрадник, що ви сидите отут, балакаєте зі мною, а самі собі знаєте, що ви є зрадник, що вас ловлять ваші товариші, що вас мають убити, розшматувати» [6]. За іронією долі в серіалі показано, що Марія – це не революціонерка, а жертва обставин, завдяки яким вона стала учасницею підпілля. Вона дізналася про таємне життя групи ненароком: коли жандарми поранили пострілом Михася – ще одного революціонера та друга Івана. Однак вона не злякалася та продовжила допомагати новим знайомим.

Зовсім новим сценаристським рішенням є момент виходу головних героїв із в'язниці, куди їх взяли під варту після «накриття» їхньої підпільної друкарні. У драмі Володимир Винниченко зазначає, що вихід на волю можливий тільки після того, як Марія «зрадить» своїх друзів, видасть слідчому Сталинському всю таємну інформацію. Головна героїня стає на шлях зради, адже Іванові потрібна негайна медична допомога через перші симптоми захворювання на туберкульоз. Така жертва дається їй важко, але вона змушена піти на неї через кохання. «Але ж вас піймано не тільки на цьому, а на тій самій *любові*. Коли ви не будете видавати, то ту ж вашу кохану людину знов будуть мучити» [6]. – поєснює згодом Марія свій вчинок. Натомість сценаристи кінофільму вдаються до зовсім іншого розгортання подій: з в'язниці виходять усі, крім Івана, якого далі тримають під вартою як ватажка підпілля. Обставини змушують Марію діяти негайно, позаяк вона дізнається про вагітність Ніни. Вона звертається до лікаря, який допомагає витягнути Івана з в'язниці. Насамперед йому вдалося проникнути всередину карцеру та під приводом смерті від віспи винести революціонера. Так Іван зміг повернутися знову на свободу.

Кінцівки літературного та кінематографічного творів відрізняються кількістю смертей головних героїв. У Володимира Винниченка Марія, жертвуючи собою задля порятунку друзів, випиває слік з отрутою для того, аби Сталинський не міг більше її мучити та змушувати видавати нову інформацію. Натомість сценаристи демонструють більш песимістичне бачення кінцівки. У серіалі смерть забирає одразу трьох персонажів: Івана вбивають на вулиці, Марія стріляє у Сталинського, а Михася вішається через зраду свого батька. Щодо головної героїні, то в кінофільмі не показана подальша її доля. Вона залишилася живою, однак чи дасть совість їй жити далі – це режисер лишив на розсуд глядача. Очевидно, Бійма хотів показати, що гріх і зрада однієї людини може позначитися на долі інших.

Варто звернути увагу також і на гру акторів. Роль Марії виконала Наталія Єгорова, радянська акторка театру і кіно. У Винниченка Марія постає розкутою, сильною особистістю, для якої не існує заборон. Вона готова на будь-що, аби тільки домогтися свого. Згадати хоча б її стійкість під час допитів. Натомість екранна Марія – інтелігентка, натура більш витончена. Хоча вона проявляє сухість до інших персонажів, однак героїня не викликає таких сильних емоцій, як її літературний відповідник. Дві різні Марії постають на екрані та на сторінках твору: у Винниченка вона – мучениця, яка сповідує свої гріхи, а в Бійми – людина, яка намагається будь-якою ціною знайти способи вижити із біди. Такі начебто різні жінки постають перед нами, але їх єдне одне – ідея руйнації особистості через гріх.

Богдан Ступка ж у виконанні полковника Сталинського – це точне потрапляння у ціль, бо його бездоганна гра ката справляє враження. Його пильний погляд наче спрямований «у душу» підозрюваних, змушує робити все, чого він вимагає. А фінальна сцена з Марією, коли

Сталінський приходить до квартири революціонерів під прикриттям, вражає акторською грою. Богдан Ступка з таким запалом грає роль мучителя, що йому просто неможливо не повірити. Важливу роль у драмі відіграє Ніна (Муфта) Чоботар. Володимир Винниченко описав її як дівчину, яка «любить горнутись у що-небудь тепле й пухнасте, лежати клубочком на каналі і їсти солодке» [6]. У її поведінці виявляється дитячість і наївність, вона ладна повірити в будь-що, а заради Івана готова зробити що завгодно. Олені Борзовій, яка зіграла цю роль, вдалося відтворити характер героїні. Легка, трохи з підстрибуванням хода, блискучі очі та щира усмішка змушують вірити героїні та привертають увагу до неї.

Висновки. Отже, «Гріх» – це драма Володимира Винниченка, яка привернула увагу Олега Бійма. Щоб реалізувати свій задум, режисер і сценаристи додали до сюжетної канви драматичного твору нові сцени, які допомагають глядачеві зрозуміти вчинки персонажів. Уведена історія попереднього життя Марії – до її знайомства з Іваном і його підпільною групою – прояснює поведінку героїні, її здатність йти на компроміс із власною совістю.

Abstract. The article is devoted to the comparison of V. Vynnychenko's drama «Sin» and its film adaptation, directed by Oleg Biima. The adaptation of the drama contributed to the return of the playwright's creative contribution to Ukraine, popularization of his work by films instrumentalities. During the transfer of the drama to the screen separate scenes were added, that allowed the audience to understand the behavior of the characters, prepared for the perception of adultery. Among the cast, it should be noted the convincing performance of Bohdan Stupka, who played the role of Stalinsky in the film.

Keywords: interpretation, film, director, fiction.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Сорока М. В. Сценічні інтерпретації драми Володимира Винниченка «Гріх» у XX ст. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 35. С. 50–60. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2017_35_7
2. Сорока М. В. Мистецький ракурс творчості В. Винниченка в контексті сценічного рішення його літературних творів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал*. 2021. № 4. С. 190–195.
3. Юра Г. Молодий театр. *Молодий театр: генеза, завдання, шляхи: статті, спогади, матеріали*. Київ: Мистецтво, 1991. С. 169–181.
4. Кравчук П. Драматургія Володимира Винниченка у сценічних інтерпретаціях Гната Юри. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2008. Вип. 8. С. 27–38. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2008_8_5
5. Кирилова О. О. Володимир Винниченко: «сінодекадент у вишиванці» (культурна історія екранізацій – 1917–2014 рр.). *Мастеріум. Культурологія*. 2017. Вип. 68. С. 58–66.
6. Винниченко В. К. Гріх URL: <http://ukrlife.org/main/evshan/hrh.htm>. Назва з екрана.

УДК 159.972

СПЕЦИФІКА ПСИХОСОМАТИЧНИХ РОЗЛАДІВ, ЇХ ПРОЯВИ ТА ХАРАКТЕРИСТИКА

В. П. Жукотанська, К. М. Васюк

Анотація. У статті на основі теоретичного аналізу наявних публікацій з проблеми та емпіричних досліджень розглянуто основні причини виникнення психосоматичних захворювань, а саме особливості їх корекції та діагностики, концепції яких спираються на психологічні або зазвичай фізіологічні передумови, що зумовлює наявність великого спектру різних явищ, головну роль яких беруть на себе соматичні симптоми, що розглядаються як психопатологічні феномени та соматичні дисфункції (стрес та соматичні симптоми).

Ключові слова: емоційні порушення, дисфункції, психокорекція, психосоматика, хворі.

Переважаюча більшість досліджень розвитку психосоматичних захворювань та розладів спираються на психологічні або зазвичай фізіологічні передумови, що зумовлює наявність великого спектру різних явищ. Однак головну роль відіграють соматичні симптоми, які розглядаються як психопатологічні феномени та соматичні дисфункції одночасно. Найголовнішим чинником виникнення таких розладів слугують стрес та соматичні симптоми. Всі ці види розладів спричинені дією певних чинників, а саме змінами деяких функцій головного мозку.

ДЕКЛАРАЦІЯ ЩОДО УНІКАЛЬНОСТІ ТЕКСТІВ РОБОТИ ТА НЕВИКОРИСТАННЯ МАТЕРІАЛІВ ІНШИХ АВТОРІВ БЕЗ ПОСИЛАНЬ

Жиліна Юлія Ігорівна

Прізвище, ім'я, по батькові

Філологічний факультет

Факультет

035 «Філологія»

Шифр і назва спеціальності

ОП «Українська мова та література»

Освітня програма

ДЕКЛАРАЦІЯ

Усвідомлюючи свою відповідальність за надання неправдивої інформації, стверджую, що подана магістерська робота на тему: «Інтерпретація драматичного доробку В. Винниченка засобами кіно» є написаною мною особисто.

Одночасно заявляю, що ця робота:

- не передавалась іншим особам і подається до захисту вперше;
- не порушує авторських та суміжних прав, закріплених статтями 21-25 Закону України «Про авторське право та суміжні права»;
- не отримувались іншими особами, а також дані та інформація не отримувались у недозволений спосіб.

Я усвідомлюю, що у разі порушення цього порядку моя магістерська робота буде відхилена без права її захисту, або під час захисту за неї буде поставлена оцінка «незадовільно».

02.12.2022 р.

