

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

ПОПОВА АНАСТАСІЯ ВІКТОРІВНА

Допускається до захисту:
в. о. завідувача кафедри теорії
та історії української і світової
літератури, д. філол. наук, доцент

_____ Кравченко Е. О.
« _____ » _____ 2020 р.

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРОДНОЇ БАЛАДИ В ПОВІСТІ
О. КОБИЛЯНСЬКОЇ «У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА» ТА В ЇЇ
КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ АДАПТАЦІЇ**

Спеціальність 035 Філологія

Кваліфікаційна (магістерська) робота

Науковий керівник:
Пуніна О.В., доцент кафедри
теорії та історії української
і світової літератури
к. філол. н., доц.

Оцінка: _____ / _____ /

(бали/за шкалою ЄКТС/за національною шкалою)

Голова ЕК: _____
(підпис)

Вінниця 2020

АНОТАЦІЯ

Попова А. В. Інтерпретація народної балади в повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» та в її кінематографічній адаптації. 035 Філологія. Донецький національний університет імені Василя Стуса. Вінниця, 2020.

У магістерській роботі розглянуто та проаналізовано специфіку інтерпретації літературного твору О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» в кінопросторі. В процесі дослідження виявлено, що потрапляючи на екран, літературний текст трансформується, адже зазнає переакцентування, переосмислення певних сцен, елементів, образів. Серіал є відображенням суб'єктивної оцінки режисера та сценариста, тому екранізацію не варто асимілювати з літературним твором.

Ключові слова: інтермедіальність, повість, кіно, адаптація, сюжет.

Бібліограф.: 60 найменувань.

SUMMARY

Popova A. V. Interpretation of the folk ballad in O. Kobylyanska's story «Potion dug early on Sunday» and in its cinematic adaptation. 035 Philology. Vasyl' Stus Donetsk National University. Vinnytsya, 2020.

The master's thesis examines and analyzes specifics of the interpretation of O. Kobylyanska's literary work «On Sunday morning the potion dug» in the cinema space. In the process of research it was found that getting on the screen, the literary text is transformed, because it undergoes overemphasis, rethinking, certain scenes, elements, images. The series is a reflection of the subjective assessment of the director and screenwriter. Therefore, the film should not be assimilated with a literary work.

Key words: intermediality, story, film, adaptation, plot.

Bibliography: 60 items.

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ 1. Кінематографічна інтерпретація художньої літератури: теоретико-методологічний аспект.....	5
1.1 Шляхи і засоби кіноінтерпретації художньої літератури	5
1.2 Інтермедіальність як теоретико-методологічна основа взаємодії літератури і кіно	24
Розділ 2. Повість Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала»: авторське прочитання народної балади.....	30
2.1 «Народна балада «У неділю рано зілля копала» в тематико проблемному й образному ракурсі	30
2.2 Інтерпретація ідейно-змістового рівня народної балади в повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала»	45
Розділ 3. Кінематографічна адаптація повісті «У неділю рано зілля копала» Кобилянської та режисерське прочитання народної балади.	51
3.1 Серіал «У неділю рано зілля копала»: особливості екранної постановки повісті О. Кобилянської.	51
3.2 Режисерська інтерпретація мотивів і образів народної балади кінематографічній адаптації.	59
Висновки	68
Список використаної літератури	72

ВСТУП

Актуальність дослідження полягає у розширенні наукової площини прочитань класичної української літератури в інтермедіальному ракурсі, а саме – епічного доробку Ольги Кобилянської та кіноверсії її повісті «У неділю рано зілля копала». У сучасному літературознавстві актуальною лишається проблема встановлення та поглиблення зв'язку літератури як мистецтва слова з іншими науками гуманітарного спрямування, зокрема пояснення, інтерпретація, «прочитання» й «перепрочитання» літературного твору. Відтак у роботі здійснено спробу проаналізувати взаємовідношення і взаємовплив двох видів мистецтв – літератури й кіно – як вияву концепції інтермедіальності, простежити засоби і методику перенесення літературного твору в кіноплощину.

Мета дослідження – простежити специфіку інтерпретації літературного твору О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» в кінопростір, зіставити твір із кіноверсією на структурному, жанрово-стильовому, образному рівнях, виявити смисли творів, що виникли внаслідок екранізації.

Успішна реалізація мети передбачає розв'язання таких завдань:

- розглянути типи інтермедіальності, що застосовуються для позначення зв'язків між різними науковими галузями;
- простежити інтермедіальний підхід до проблеми адаптації одного виду мистецтва в межах іншого;
- проаналізувати феномен кіно як засіб інтерпретування художнього тексту;
- здійснити огляд і систематизувати літературознавчі дослідження твору О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала»;
- визначити специфіку освоєння літературного тексту, представленого в кіноверсії «У неділю рано зілля копала», засобами кіно;
- окреслити ключові смислові координати літературно-художнього тексту письменниці та кіноверсії.

Об'єкт дослідження: повість О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» та екранізація твору – однойменний серіал режисера Олександра Тіменка 2019 року.

Предметом дослідження є особливості й засоби інтерпретації повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» в кінотексті (однойменний серіал режисера Олександра Тіменка).

Методи дослідження. Інтермедіальний підхід дозволив простежити взаємодію «мов» різних видів мистецтва (літератури і кіно), з'ясувати особливості інтерпретування літератури засобами кіно. Дослідження повісті О. Кобилянської та її екранізації передбачає звернення до **описового і порівняльно-історичного методів**, за допомогою яких простежено шлях від авторського задуму до його втілення. Н. Агафонова, С. Арутюнян, А. Базен, Є. Габрилович, Н. Горницька, Ж. Дильоз, О. Довбуш, Д. Дюришин, С. Ейзенштейн, Ю. Лотман, О. Дубініна, О. Пуніна та ін. – науковці, праці яких є методологічною основою роботи.

Апробація результатів дослідження. Участь у науковому семінарі кафедри теорії та історії української і світової літератури 26.10.2020 р. з темою доповіді «Кінематографічна інтерпретація художньої літератури: теоретико-методологічний аспект».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів (Розділ І. Кінематографічна інтерпретація художньої літератури: теоретико-методологічний аспект. Розділ ІІ. Повість Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала»: авторське прочитання народної балади. Розділ ІІІ Кінематографічна адаптація повісті «У неділю рано зілля копала» Кобилянської та режисерське прочитання народної балади) із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку літератури. Обсяг магістерської роботи – 76 стор.

РОЗДІЛ 1. КІНЕМАТОГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

1.1 Шляхи і засоби кіноінтерпретації художньої літератури

Кіноінтерпретація – це екранне втілення епічних творів, поезії, оперних та балетних лібрето, пісень тощо [51]. Головна мета таких творів – за допомогою кіномови відтворити на екрані все те, що закладено в першоджерелі. Більше того, кінематографічною інтерпретацією О. Філіппова вважає пряму екранізацію, тобто таку, що повністю повторює літературний твір, і підкреслює: «Деякі кіноінтерпретації у наш час, які все частіше називаються екранізаціями, точно повторюють книгу, даючи глядачу можливість ще раз, тільки вже у форматі кіно, доторкнутися до першоджерела» [51, с. 156]. Отож, кіноінтерпретація – це синонім до слова «екранізація». Таким чином можна трактувати і поняття «кіноверсія», оскільки це інтерпретація засобами кіно твору іншого виду мистецтва.

Сьогодні виділено кілька історичних етапів розвитку кіноіндустрії та її зв'язку з літературою: – зародження кіно (у цей час застосовуються техніки живих образів, фільм постає своєрідною ілюстрацією до написаного); – розвиток звукового кіно (після 1940-х років кінематограф тяжіє не тільки до візуального, а й словесного відтворення на екрані художніх творів); – кінець XX – початок XXI століття – це переломний період у кіноіндустрії, бо під час створення стрічки до роботи залучаються нові технології, які відкривають перед кінематографістами можливості для адаптації твору будь-якого виду мистецтва. Чи не найбільшу увагу проблемі кінематографічної інтерпретації літературних творів приділили А. Базен, Л. Брюховецька, Л. Генералюк, Н. Горницька, С. Ейзенштейн, Л. Козлов, Ю. Лотман та ін.

Кіно як особливий вид мистецтва органічно взаємопов'язане з обома «родинами» – традиційних і техногенних мистецтв. Саме кіно стало місцем

перетину цих двох художніх систем, що зумовило його специфічну дуальну природу.

Кіно, перебуваючи на пограниччі двох систем (традиційних і техногенних) мистецтв, стало тим вузловим елементом, тим «перехрестям», який направив розвиток світової художньої культури по новому витку спіралі через синтетизму до синкретизму.

Виникнувши в кінці XIX ст., кіно успадкувало певні видові ознаки своїх попередників.

Література і кіно пов'язані на сценарному рівні: фільму, як правило, передують сценарій, виконаний за законами літературної творчості. Музика входить в кіновитвір як доповнення художнього елемента. Від театру кіно запозичує майстерність режисури і акторську гру, а від образотворчого мистецтва – мова візуально-пластичної образності. При такому підході змішуються різні категорії: етап роботи над фільмом, звукові образи, елементи пластичних виразних засобів.

Перегляд кінострічки відображає тривимірну сутність і кіномистецтва, і художнього твору, оскільки події, що відбуваються на екрані, сприймаються в кількох часових площинах водночас: з погляду реципієнта під час читання художнього твору; з боку читача як глядача, який сприймає емоційно насажену фабулу фільму; з позиції глядача під час перегляду кінострічки. Отже, сприймання однієї й тієї самої події твору з кількох ракурсів водночас свідчить про споріднення епосу та кінематографії. Ці два види мистецтва взаємно накладаються, формуючи такий ланцюг рецепції: сприймання твору – сприймання подій, які відбуваються на екрані та в залі кінотеатру, – усвідомлення ірреальності сюжету, причому з різних рецептивних позицій. Кожен із рівнів твору не доповнює один одного, а контрастує, унаслідок чого виникає багаторівнева структура, що забезпечує сугестивний вплив на реципієнта.

Замислюючись над питанням, що спільного й відмінного в літературі й кіно, учені акцентують, що екранізація літературного твору майже завжди

пов'язана з певною трансформацією першотексту на композиційному, фабульному, смисловому та інших рівнях. Переносячи будь-який твір на екран, кінематографісти, попри намагання зберегти основу першоджерела, все-таки вносять певні корективи, і це пов'язано з суб'єктивністю рецепції, естетичними критеріями, духовною атмосферою та мистецькими тенденціями доби.

Ставлення до такого феномену, як екранізація, неоднозначне, адже одні вчені вважають, що її виникнення негативно впливає на сприйняття оригіналу, інші трактують її як позитивне явище, оскільки це чергова рецепція літературного твору, яка сприяє кращому засвоєнню першоджерела та його популяризації [47]. Значна частина вчених розглядає екранізацію як окремий самостійний твір, у якому синтезовані різні види мистецтва.

О. Лапко [44] вважає, що екранізація – це самостійний твір, у якому перетинаються два історичні часи – час рецепції та першоджерела. Подібною думки дотримується Л. Гутник, зазначаючи: «Екранізацію правомірно можна вважати окремим видом художньої творчості. Література надає кінематографу сюжетну лінію фільму, інакше кажучи – сценарій, а кіномистецтво не просто дублює його як основу, а застосовує і трансформує здобутки літературні в новий художній твір, але вже у відповідності до закономірностей та особливостей мистецтва екрану» [47, с. 476]. Такої думки дотримується й Н. Сімбірцева, акцентуючи: «Екранізація як самостійний жанр ігрового кіно – це структурно-сміслова модель, в основі якої лежить текст твору, обростає контекстуальними зв'язками і полями» [53, с. 153]. Вона вважає, що в наш час, коли візуалізоване слово вийшло на перший план, кіно набуло статусу окремого виду мистецтва, адже, окрім майстерного поєднання технік монтажу, гри світла, планів тощо, режисер повинен вдало візуалізувати образ художньої реальності відповідно до задуму письменника, таким чином, з'являється зовсім інший, відмінний від оригінального, текст.

Л. Гутник підкреслює позитивний вплив екранізації на першотвір: «Найбільш вдалі екранізації стимулюють зацікавлення літературним

творомосною, оскільки після виходу фільму на екран починається обговорення не лише кінотвору, але й книги-першоджерела» [47, с. 476]. Екранізація – це, на думку С. Арутюняна, одна із рецепцій літературного твору, яка інтерпретує його з погляду сучасності: «Будь-яка сучасна екранізація класичної літературної спадщини є специфічною інтерпретацією твору минулої епохи з точки зору сучасності, навмисно чи мимоволі реалізуючи нові естетичні критерії, ідеологеми, сучасні погляди на людину й суспільство тощо» [38, с. 3].

Г. Козинцев наголошує, що кіноінтерпретація літературного твору може мати негативний вплив і на оригінал, і на фільм загалом: «Під час екранізації неминуче втрачають і літературний твір, і екран. І вже якщо зважитися на те, щоб який-небудь великий твір жив на екрані, треба його змінити, інакше він буде неминуче гіршим» [7]. Подібної думки дотримується і В. Шкловський [67], який вважає, що екранізація – це жанр, приречений на невдачу, що підтверджують фільми, зняті на початку ХХІ століття (вони, на думку вченого, є вже не засобом ведення діалогу між культурами, а готовим продуктом масового характеру, що на перший план висуває запити сучасного споживача візуальної культури).

Н. Горницька [14] дотримується думки, що під час взаємодії літератури й кіно перевагу отримує кінематограф, адже завдяки художньому слову він збагачується і вдосконалюється. Проте такі погляди, на нашу думку, є безпідставними, бо у процесі взаємодії обидва види мистецтва збагачуються:

- для літератури: значно розширюється читацька аудиторія й посилюється увага до того чи іншого твору, оскільки кожен другий читач після виходу фільму на екран прагне порівняти першоджерело й кіноверсію;
- кіноіндустрія завдяки літературі отримує багато цікавих сюжетів, має можливість створювати сиквели та нові жанри. Це підтверджують і думки Д. Хафізова, який зазначає: «З точки зору читача / глядача, екранізація відкриває раніше невідомі, незбагненні смисли в літературному першоджерелі. Під екранізацією ми розуміємо твір кіномистецтва, створений

за літературним першоджерелом шляхом перекладу його на мову кіно зі збереженням авторської ідеї, змісту і додаванням нових смислів» [46, с. 93].

Окремо варто розглянути, що впливає на якість екранізації, чи кожен фільм можна вважати вдалою адаптацією. Н. Касаткіна, зокрема, відзначає: «Кращі екранізації – ті, що змушують людей ще більше задуматися над першопочатковою роботою автора, які відображають нові способи роздумів про старе» [5, с. 37]. А. Базен висловлює думку, що вдалою можна вважати тільки ту стрічку, яка максимально відповідає духу першоджерела [6, с.174]. Подібні погляди й у І. Маневича, який вважає, що справжня екранізація майже не виходить за межі оригіналу, якомога глибше та «поетичніше» передає його пафос та художню суть [42, с.147]. Л. Фрадкін, у свою чергу, стверджує, що лише вміння режисера та сценариста правильно зрозуміти й відтворити на екрані те, що закладено письменником, може сприяти виникненню уваги до екранізації [49, с. 85]. Просте наслідування тексту оригіналу не матиме жодних перспектив, бо будь-яке слово на екрані «звучить» однозначно й банально, тому кінематографістам важливо значну увагу приділити збереженню стилю та жанрової специфіки літературного твору.

Перед кінематографістами постає нелегке завдання – адаптувати літературний текст до умов іншого середовища за допомогою специфічних кінозасобів. Цей процес ускладнюється тим, що багато фрагментів із першотвору виявляються несуттєвими для відеоряду й не «входять» у фільм, тому режисери змушені редагувати певні фрагменти, замінювати або вносити нові деталі, отож, будь-яка екранізація не може абсолютно точно відтворити на екрані першоджерело.

Ю. Лотман вважає, що кіноадаптація є літературним твором, тобто розглядає її як розповідь, адже, на думку вченого, кінематограф ставить перед собою важливе завдання – переповісти будь-яку історію, зокрема створену письменником, за допомогою рухомих картин. Тому вчений пропонує підходити до аналізу кінотвору як до звичайного друкованого

тексту, розчленовувати його на різні структури, коди, проводити аналогії між поняттями «читач-глядач» і «письменник-режисер». Таким чином, він підкреслює спільні тенденції та процеси, що спостерігаються в обох видах мистецтва. У зв'язку з цим постає питання: що спільного й відмінного є між літературною та екранною версіями, яким чином слово адаптується до умов кінематографу [25, с.45].

В. Шкловський, розвиваючи цю тему, відзначив, що мають право на існування кілька варіантів взаємодії літератури й кіно: 1) література застосовує кіноприйоми, що насамперед позначаються на зміні традиційної композиції твору; 2) література зовсім відмовляється від впливу інших видів мистецтва; 3) співпраця літератури й кіно є певним знаком епохи, а екранізація постає одночасно витвором одного творця (колективу) та багатошаровим зліпком, який складається із етичних, естетичних та соціальних поглядів часу свого створення [32].

Проводячи паралелі між художнім словом та його візуалізацією, Н. Сімбірцева відзначає: *«Екранізація є одним із способів освоєння художньої дійсності літературного тексту [...]». Кіно дає можливість творцям екранізації показати те, що вимагає опису в літературно-художньому творі, але автори фільму не мають змоги словесно описувати події голосом «закадрового оповідача». У той же час створення образу через вчинки дійових осіб, їх пряму мову, непряму мову інших персонажів і ставлення до інших героїв є засобами як кіно, так і літератури»* [45, с. 153]. Поділяючи погляд дослідниці, варто зауважити, що і літературні твори, і їх екранізації є цілісними, узагальненими та оригінальними творами, в обох видах мистецтва персонажі розкриваються у діях, вчинках, прямому й непрямому мовленні. Відмінність у способі розробки художнього образу в екранізації та її першоджерелі полягає в тому, що кіно дає можливість режисеру візуалізувати те, що вимагає зображення в тексті. Кінематографісти надають слову дещо іншого значення, бо «виводять» на екран лише те, що вважають за потрібне, й те, що можна адаптувати засобами кіно.

Існує кілька підходів до вивчення зв'язків кінематографічного мистецтва і літератури: естетичний, риторичний, семіотичний. Прихильники першого вважають, що в основі обох видів мистецтва – емоційна складова. На їх думку, кінематограф має всі необхідні засоби (наприклад, зміна позицій, показ, усі види монтажу та ін.), які дозволяють транслювати літературні жанри, точно передавати почуття та переживання, візуалізувати будь-які ситуації тощо. Спосіб зйомки (вибір плану, застосування специфічних світлових ефектів тощо) визначає вплив стрічки і, разом із тим, художнього твору на реципієнта (які почуття й переживання викликає, на які думки наштовхує тощо). Окрім того, на думку А. Базена, естетика кіно залежить від техніки оповіді. «Фільм завжди постає, – підкреслює вчений, – як послідовна низка фрагментів дійсності, закарбованих у площинному зображенні прямокутної форми з точно встановленими пропорціями, причому «сенса» його визначається порядком кадрів і тривалістю їх зорового сприйняття» [17, с. 272]. Прихильники цього підходу вважають, що в центрі перекодування будь-якого твору засобами кіно знаходиться естетична складова, й завдання стрічки – максимально точно передати багатство художньої мови, всі почуття й переживання, закладені в першотвір.

Прихильники риторичного підходу, наприклад, І. Сепман [42], розглядають, як художній твір і його екранізація впливають на реципієнта, формують певні образи у підсвідомості, викликають відповідні асоціації тощо. Так, у літературних творах створюються образи за допомогою художнього слова, натомість кінематографічні поєднують як вербальну, так і невербальну мову, тому дозволяють формувати цілісну картину не лише за допомогою слів (діалогів/монологів/полілогів), а й звуків, жестів, пауз, інтонації. Крім того, дослідники аналізують особливості взаємовпливу цих видів мистецтва на різних рівнях: це стосується онтологічних зіставлень, проведення стилістичних аналогій, аналізу загальнохудожніх впливів і, зрештою, взаємодії кінообразу й поетичного слова.

Отож, кіно ближче до літератури, ніж до самої мови, адже в основі художнього твору лежить розповідь, яку режисер переносить на екран, застосовуючи специфічні кінозасоби. У зв'язку з цим варто погодитися з думкою дослідника, що кінематографічна мова створюється з нуля і суттєво відрізняється від художньої, оскільки серед її виражальних засобів ті, що не властиві літературному твору: ракурс, світло, план та ін.

Досліджуючи проблему зв'язку літератури та кіно, вчені (І. Олійник, Т. Петренко, М. Слепакова та ін.) доходять висновку, що взаємодія літератури й кіно полягає в перекодуванні певного повідомлення завдяки посередництву тих еквівалентів, що доступні кожному із цих видів мистецтва, при цьому не варто ототожнювати ці системи, бо вони по-різному передають образ, картинку, повідомлення тощо. Так, Т. Петренко й М. Слепакова наголошують: «Виявлення запозичених один у одного методів є досить складним, оскільки різні види мистецтва постійно застосовували прийоми розповіді та демонстрації, модифікуючи їх відповідно до конкретної історичної епохи, культурних пріоритетів суспільства і технічних можливостей. Чи не випадковий у зв'язку з цим сучасний активний пошук візуального в літературі і наративного в кінематографі» [19, с.47]. На думку І. Олійник, художній переклад мови одного виду мистецтва засобами іншої є одним із видів рецепції, спрямованої на відтворення авторського тексту засобами іншої мови: «з одного боку, дійсності в творі (оригіналі), з іншого – твору у творі (перекладі). Критичний дискурс, зорієнтований на оцінювання перекладів художніх текстів, повинен враховувати цю специфіку подвійного відтворення і відрізнятися від традиційного літературно-критичного аналізу текстів» [19, с. 199]. Окрім того, дослідниця зазначає: «Аналіз якості перекладу, вважаємо, мусить розпочинатися із внутрішньотекстового прочитання із залученням різноманітних підходів та методів і завершуватися проекцією на міжлітературну комунікацію, яка оцінює переклад з позицій рецепції» [19, с. 124]. Тому, зіставляючи першотекст із його кіноверсією, потрібно брати до уваги не лише художньо-стильові особливості,

композицію, жанрову специфіку літературного твору, біографію письменника, кінозасоби, а й варто враховувати стиль та естетичне бачення перекладача, здатність відтворити окремі компоненти та мету створення кінорецепції. Отож, аналіз взаємодії різних видів мистецтва покликаний не лише вивчати особливості трансформаційних процесів, а й простежувати, як і які зовнішні/внутрішні чинники впливають на сприймання, розуміння першотвору реципієнтом, оскільки головне – не те, який твір «написав» автор, а те, як його сприйняв і трактував глядач, слухач або читач. Ураховуючи це, можна зробити висновок, що кожний літературний твір, перенесений на екран, матиме індивідуальний «відбиток» у реципієнта (режисера, сценариста тощо), тому й відрізнятиметься певною мірою від оригіналу.

Суттєво різняться в літературі і кіно позначення часу і простору, бо кожен вид мистецтва має свій специфічний тип хронотопу. Режисер створює фільм, орієнтуючись на певні часопросторові рамки, тому деякі моменти повинен або зовсім випустити, або подати стисло через те, що екранне мистецтво відрізняється дискретністю (переривчастістю), час і простір тут виникають та існують залежно від взаємодії монтажу та кадру.

Одне із найґрунтовніших досліджень організації часопростору в кіно здійснила І. Зубавіна [21]. Кінематограф, на її думку, поєднуючи час і простір (організація яких є проявом суб'єктивного), утворює новий вимір дослідження хронотопної «континуальності». Дослідниця виділяє кілька складників екранного простору: емпіричний, простір глядацького сприйняття і екранного дійства (художньо відтворений). Час же, на думку І. Зубавіної, складається з часу автора, героя, глядача, подій, сюжетного часу. Від часопросторових координат у стрічці залежать її ритм, композиційна будова, динаміка перебігу подій [21, с.175]. Отож, хронотоп – невід'ємний складник будь-якої екранізації, який надає їй цілісності та завершеності.

Те саме стосується і літературних творів, які не існують поза категоріями часу і простору. Хронотоп у літературі має також суб'єктивний

характер, адже залежить від того, як його виражає автор, сприймає читач і як він пов'язаний із реальним світом. Серед різновидів літературного часопростору виділяють топографічний, сюжетний, фабульний, психологічний, міфологічний, фантастичний, метафізичний, побутовий і соціально-історичний. Як і в екранізаціях, у першоджерелах хронотоп впливає на композиційну структуру тексту, його жанрову специфіку та особливості відображення художнього образу.

Крім хронотопу, варто проаналізувати також проблему моделювання реальності в фільмах. Так, І. Шилова [21] виділяє кілька її різновидів. Перший – це відтворення реальності засобами ігрового кіно, у процесі якого дійсність не просто фіксується для того, щоб додати стрічці натуральності, достовірності, а підбираються певні елементи дійсності і вводяться в живу просторово-часову систему, адже, на думку дослідниці, саме предмет чи певне явище грає вирішальну роль у відтворенні реальності.

Другий тип полягає в тому, що для створення дійсності важливу роль грає прообраз та ключ до розуміння системи. Так, кожна одиниця звукозображального ряду відзначається власною самостійною образною значущістю, приховує метафоричне чи символічне значення та виявляє його в синтезі з іншими. Третій – полягає в поєднанні реального з умовним, крім того, образне та подібне є засобами взаємоперевірки відповідності реальності. Так, у багатьох стрічках режисери естетизують достовірне, вводять життєподібні епізоди та роблять акценти на образних основах дійсності, залучаючи хронікальні матеріали.

Четвертий – представлений у формі колажів, що досягається завдяки поєднанню у композиції фільму різних систематичних шарів, їх вільному чи систематизованому комбінуванню. Такий підхід дозволяє продемонструвати рівень розвитку виражальних засобів кінематографу і не тільки експериментувати з формою, а й актуалізувати важливі проблеми.

О. Степанченко наголошує: «Особливість співвідношення часового й просторового параметрів у кіно виражається наступним чином: екранний час

не є адекватним реальному, він більш спресований, і, навіть більше того, час у кадрі тече тим швидше, чим насиченіша дія» [38, с. 393]. І. Канівець, розглядаючи вплив часопростору на формування сюжетів фільмів, зазначає, що з розвитком кінематографу виникають нові можливості більш точно та нестандартно відтворити будь-який час і простір: «Можливість зв'язку між героями з різних вимірів, можливість героїв порівняти своє життя за різних умов ведуть до осмислення свого місця у світі, рефлексій, переосмислення життєвої позиції, понять добра і зла. Можливість системного впливу одного виміру на інший дозволяє модулювати нестандартні політичні чи соціальні ситуації. Взаємодія між героями різних вимірів дозволяє формувати нестандартний тип конфлікту особистих відносин, що був би неможливий у реальному житті» [37, с. 289]. Тому, застосовуючи специфічні засоби кінематографу, на екрані можливо відтворити часопростір відповідно до того, як він організований у літературному творі. Проте не завжди літературний хронотоп піддається перенесенню на екран. Наприклад, це стосується літературних текстів (переважно постмодерністських) з умовним часопростором. Ускладнює процес перекодування і те, що реалістична конкретність кінообразу потребує детального зображення архітекtonіки, одягу, побуту тощо, натомість у літературному творі достатньо лише вказати місце, де відбувалися події (наприклад, місто, країна, село, будинок, вулиця тощо), а далі вже справа за уявою читача.

Літературний час може змінюватися залежно від того, бере автор участь у подіях чи ні, таким чином, сюжет може розгортатися паралельно до часу автора, відставати від нього або випереджати; автор може знаходитися поряд із героями або бути на відстані від них. В екранізаціях часопростір не може організовуватися відповідно до «місця перебування» автора, оскільки тут відбувається взаємодія не між героями і автором, а між героями і героями, героями і реципієнтами, автор виступає лише посередником між письменником – читачем – глядачем. Більше того, екранний час не відповідає реальному через свою спресованість (за О. Степанченко [51]), і його

швидкість залежить від того, наскільки насичено та динамічно розгортається дія. Незважаючи на те, що у фільмах зображені дії, які відбулися в далекому минулому, реципієнти сприймають їх як реальні, такі, що відбуваються зараз. Така рецепція пояснюється тісним емоційним взаємозв'язком між глядачем та героями стрічки, адже, на думку психологів, зорова система людини швидше та глибше від інших сприймає певну візуалізовану ситуацію, явище, таким чином, встановлюється нерозривний контакт між глядачем і побаченим.

Важливим є й питання взаємовідповідності стилів літератури й кіно. Так, О. Дубініна [18] стверджує, що екранізація відтворює не тільки ідейнотематичні особливості, сюжет та образи першоджерела, а й світовідчуття доби, з якою, на її думку, безпосередньо пов'язаний стиль твору. Його можна відтворити на екрані за допомогою монтажною техніки оповіді, зміни планів, експресивного руху камери, ракурсу, динамічного монтажу, прийому навіювання тощо. Дослідниця зазначає: «Некоректно говорити про «невідтворюваність» у кіно того чи іншого стилю доби. Успіх такої справи залежить виключно від індивідуальної спрямованості кінотворців» [44, с. 254]. Стиль в екранізаціях може або точно відтворювати першоджерело, або спаплюжуватися, і це залежить не від можливості/неможливості адаптувати стильову манеру письменника, а від індивідуальної настанови кінематографістів, які послуговуються власне визначеними суб'єктивними підходами до стрічки.

Враховуючи відповідність чи невідповідність першотворові, дослідники виділяють різні види екранізацій. Так, на думку Д. Свейна, є кілька типів взаємодій літературного твору і його екранної версії: кінострічка може повністю повторювати оригінал, відображати окремі сцени або брати до уваги лише мотив белетристичного твору. П. Тороп, основуючись на архітектонічному підході, виділяє три види екранізацій: адаптацію, зняту на основі оповідання чи роману; контамінацію, відзняту за мотивами кількох оповідань чи романів; наративізацію, створену на підставі «неоповідального»

тексту. Також дослідник розширює цю класифікацію, враховуючи інтерсеміотичне перекодування, й подає такі різновиди: макрореалістична екранізація (кінематографісти ставлять за мету не буквально перенесення першотвору на екран, а намагаються максимально стилізувати хронотоп, при цьому зберігаючи систему героїв, співвідношення сюжету-фабули, рамки оригіналу); точна (кінодіячі намагаються детально відтворити зміст (місцями навіть коментувати його), інтер'єр, костюми, художні деталі та ін.); мікростилістична (перевага віддається точному відтворенню конкретного персонажа, його характеру, манери поведінки, при цьому допускаються відхилення від сюжету та композиції); цитатна (головна мета кінотворців – зберегти мотив однієї або навіть кількох літературних версій); тематична (збереження тематики, зокрема модернізованої та архаїзованої, художнього твору); описова (за основу береться конфлікт першотексту, який на екрані підсилюється й узагальнюється); експресивна (кінематографісти прагнуть відтворити в кіноверсії жанрову специфіку першоджерела); вільна (кінорецепція літературного тексту «будується» на засадах суб'єктивного підходу кінотворців, які прагнуть закласти у фільм власний стиль).

В. Вежевський [8] виділяє 5 режисерських підходів до створення екранізацій:

1. Перший, коли режисер, реалізуючи літературний сценарій, дотримується духу першотвору, щоб популяризувати його.
2. Другий, коли режисер намагається максимально віднайти аудіовізуальні еквіваленти для чіткішого вираження композиційних засад літературного твору.
3. Третій, коли кінотворці симпатизують письменникові, тому точно відтворюють на екрані «клімат» твору або вільно трактують літературну інтригу.
4. Особливістю четвертого типу екранізації є те, що режисер із пієтетом ставиться до літературного твору-основи, тому примножує його значення.

5. П'ятий вид виявляється в тому, що творці фільму дотримуються незалежної позиції, враховуючи лише мотиви, фрагменти фабули та певні сюжетні лінії першоджерела.

У цій класифікації помітна певна градація: від повної відповідності екранізації літературному твору до комплексної та глибокої переробки першоджерела з метою розставити інші акценти у творі.

Н. Зоркая [110], послуговуючись такими критеріями, як і В. Вежевський, виділяє екранізацію-лубок, ілюстрацію, інтерпретацію та фантазію (або фільм, знятий за мотивами літературного твору). На думку дослідниці, ці моделі, незважаючи на те, що з'явилися саме в такій послідовності, не замінюють одна одну, а синхронізуються в кіновимірі. При цьому Н. Маслова розрізняє поняття інтерпретація, екранізація, кінопереказ. Основна різниця між поняттями, на її думку, полягає в тому, що екранізація дозволяє глядачу відкрити досі невідомі смисли першотвору, а інтерпретація лише знайомить його з думкою творця фільму про літературний твір. Більше того, екранізацією вона називає переказ як вторинний текст художнього дискурсу, створений на основі літературного джерела.

Відома ще одна класифікація кінокритика й сучасного письменника А. Кареліна [29], який виокремлює 3 типи екранізації.

Перший – пряма, тобто буквально перенесення літературного твору без будь-яких змін або лише з незначними, частковими.

Другий – фільм, знятий за мотивами літературного твору, що показує першоджерело в новому ракурсі. Він застосовується, як правило, тоді, коли книгу не можна фізично перенести на екран через великий обсяг, невідповідність політичної інтерпретації або сконцентрованість першотвору на внутрішніх переживаннях героя, які майже неможливо відтворити візуально, без перетворення їх у діалоги та події. Такі екранізації не відповідають повністю першоджерелу, просто передають головне і привносять при цьому щось нове. З одного боку, такий підхід має негативний вплив на оригінал, оскільки водночас зі сприйняттям екранізації реципієнт

починає по-іншому сприймати і першоджерело, а з іншого – це зовсім різні, автономні твори, які не варто асимілювати.

Третій – загальна кіноадаптація, яка ставить за мету створення зовсім нового самобутнього кінотвору на основі літературного джерела. У цьому випадку режисер і сценарист беруть до уваги лише ідеї, сюжети, образи, загальну атмосферу першотвору, проте більшу частину оригіналу кінематографісти інтерпретують по-своєму.

Таким чином, на основі відповідності/невідповідності першотвору аналіз екранізації варто здійснювати з урахуванням таких компонентів, як відтворення (повторення сюжету, композиції), розширення (наявність нових сцен), усічення (редукція деяких фрагментів), заміна (зміна імен, символічного навантаження, зміщення акцентів тощо). Проте говорити про залежність кіно від літератури в цьому випадку не варто, бо будь-яка екранізація – зовсім новий твір, підпорядкований своїм внутрішнім законам виникнення та існування. Література надає кінематографу сюжетну лінію, при цьому не дублює першоджерело, а інтерпретує з погляду реципієнта (режисера), який дає йому нове життя. Крім того, недоречно стверджувати про перевагу одного виду мистецтва над іншим, оскільки під час їх взаємодії відбувається взаємозбагачення: кіно запозичує в літератури теми, ідеї, сюжет тощо, а фільм, знятий за мотивами певного твору, породжує дискусії не лише щодо екранізації, але й книги-першоджерела.

Порівнюючи літературне першоджерело та його екранізацію, варто приділити увагу й рецепції творів, адже важливо не лише те, як вони були створені, а й те, як були сприйняті реципієнтом. Так, літературний текст породжує кілька рецепцій: читацьку (реципієнт просто знайомиться з твором, не намагаючись віднайти в ньому приховані смисли), літературознавчу (читач проводить глибокий аналіз певних аспектів твору), літературну (реципієнт намагається продовжити, дописати або вступити в діалог з оригіналом), візуально-аудіальну або інтермедіальну (спроба відтворити текст першоджерела на екрані, картині, в музичній композиції тощо).

Екранізація сприймається дещо по-іншому й передбачає залучення уваги глядача й режисера. Враховуючи те, що спосіб побудови образу – диференційна ознака і літератури, і кіно, аналіз обох творів потребує насамперед детального дослідження відмінності створених образів.

Для позначення образу сьогодні широко застосовується термін «візія», під нею мають на увазі те, що постає в уяві реципієнта під час прочитання літературного твору та перегляду його екранізації. Вона дозволяє йому вже на підсвідомому рівні проводити певні паралелі між цими видами мистецтва. Якщо порівняти подачу інформації в літературі та кіно, можна визначити відмінність зв'язку читача/глядача з цими творами. Так, у кіно постають видимі, готові образи, які формують в уяві глядача цілісну картину. «Візуальний образ, тобто той, за яким реципієнт спостерігає на екрані під час перегляду кіно, – підкреслює О. Степанченко, – зчитується потиличною долею мозку, при цьому при спогляданні вмикаються позасвідомі механізми, зір дає повну інформацію про довколишню реальність, причому блискавично, за частки секунди об'єкт піддається не тільки зовнішньому, а й глибинному вичерпному осягненню» [41, с. 394]. Натомість у літературі все відбувається інакше – тут елементи образів глибші за змістом та своєю суттю, вони дозволяють читачу проводити певні паралелі з іншими творами, шукати міжтекстові зв'язки та прихований підтекст.

Також дослідниця вважає, що все, що відбувається на екрані, сприймається з кількох позицій: глядач-глядач (сприймає фільм як окремий вид мистецтва, не порівнює його з літературним твором); глядач-читач (зіставляє літературний твір та його кіноверсію, намагається віднайти подібні чи відмінні риси між творами); глядач-реципієнт (по-своєму трактує екранізацію та намагається віднайти прихований підтекст). Це ще раз підтверджує, що література та кіно – споріднені мистецтва, які в окремих випадках залежать одне від одного. Більше того, відбувається взаємонакладання цих видів мистецтва, виникає своєрідний рецепційний ланцюг, в основі якого – сприймання літературного твору і його кіноверсії,

які не доповнюють один одного, а помітно контрастують, при цьому створюючи багаторівневу структуру. Якщо говорити про візуальне сприйняття фільму, то воно відбувається у такій послідовності: реципієнт переглядає стрічку (просто спостерігає за подіями), переосмислює її, запам'ятовує, а вже потім, якщо в цьому є потреба, порівнює її з екранізацією.

А. Хелман [46] зазначає, що коли глядач дивиться фільм, у його свідомості виникають такі процеси: свідомо чи несвідомо згадується першоджерело; заздалегідь вибудовується структура демонстрованої стрічки; усвідомлюється те, що можуть бути внесені зміни у зміст першоджерела; включається механізм порівняння твору з фільмом під час перегляду кінотранскрипції; відзначаються пропуски та доповнення; виникають роздуми про те, що нового з'явилося в екранізації.

Важливим завданням для кінематографістів є вміння акцентувати на окремому образі чи деталі, які у більшості випадків виконують вирішальну роль. І якщо в літературному творі художня деталь є виявленням художнього мислення письменника (може бути речовою, пейзажною, інтер'єрною, портретною, психологічною, мовною), то в кіно вона виокремлюється за допомогою кадру, який виділяє певний об'єкт/суб'єкт із цілісної кінокартини. Застосовані деталі чи образи, запозичені ззовні тексту, також впливають на те, як сприймається сюжет, персонажі та оповідь реципієнтом, тому перед кінематографістами постає важливе завдання – правильно їх підібрати та органічно ввести. Так, наприклад, режисери можуть застосовувати деталі для позначення національного колориту (наприклад, у кадрі часто з'являються національні костюми, страви, музичні інструменти тощо), освіченості героя (окуляри, книги), соціального статусу (вбрання, дорогі аксесуари та ін.), злих умислів (зброя) тощо. Це дозволяє значно полегшити рецепцію твору глядачами й стимулює їх до відчитування завуальованих сенсів.

І в кінематографічному творі, і в першоджерелі художня деталь виконує важливу композиційну та характерологічну функцію. Вводячи її у твір, митець виявляє особливості власного мислення, свою здатність вихопити серед низки речей та явищ те, що дозволяє лаконічно виразити авторську ідею твору.

Отож, ці види мистецтва мають багато спільного і низку власних можливостей, недоступних для інших. Наприклад, є речі, які можна зобразити лише візуально, і є такі, що можна передати тільки словесно. Крім того, будь-яка екранізація за своєю природою суб'єктивна, оскільки виникає за посередництвом одного або кількох реципієнтів, які у процесі прочитання першоджерела по-своєму сприймають ті чи інші ситуації, символічне навантаження, особливості поведінки героїв тощо і, зрештою, у такому вигляді переносять усе це на екран. Режисер не просто адаптує оригінал до екранного простору, а створює мистецьку аналогію першоджерела, зберігаючи його головні особливості змісту, стилю й інколи вдаючись до скорочення/додавання сюжетних ліній, героїв та ін. Також за допомогою екранізації кінотворці надають можливість реципієнту побачити у знаковому матеріалі те, про що він раніше не здогадувався.

Під час аналізу будь-якої екранізації варто враховувати такі особливості перенесення літературного твору на екран:

1. По-перше, кінематографісти по-різному підходять до перекодування текстів, урахувачи технічні можливості, кошторис, власні вподобання, стильові й композиційні особливості першотвору та ін., тому одні стрічки відзначаються високою якістю зйомки, а інші, наприклад, через фінансові проблеми, мають гіршу якість. Одні – з максимальною точністю відтворюють літературний текст, а інші навмисне спотворюють оригінал. Крім того, варто враховувати, що у книзі письменник має можливість описати події до найдрібніших деталей, бо не обмежується ні в часі, ні у просторі, натомість режисер орієнтується на певні рамки, тому змушений змінити, випустити або подати стисло деякі моменти. Тим не менш, кожна кіноінтерпретація

заслуговує на увагу, адже розширює кордони читацької/глядацької уяви і породжує безліч літературо- і кінознавчих дискусій, що позитивно впливають на розвиток культури в цілому.

2. По-друге, значно відрізняється сприймання літературних та екранізованих творів: якщо перші дозволяють читачу домислювати певні образи, то інші не дають такої можливості, адже вважаються викінченими, постають перед глядачем у готовому вигляді. Таким чином, говорити про обмеженість фільму або деструктуризацію літературного твору після його перенесення в кінопростір не доречно, оскільки мова йде про різні види мистецтва, які володіють відмінними можливостями та властивостями, відтак режисер є творцем нового «продукту», якість якого не залежить від відповідності оригіналу.

3. По-третє, в кінодискурсі існує думка, що мова кіно, на відміну від літератури, відрізняється нестійкістю та обмеженістю. Проте наголошувати на її бідності не варто, бо вона відрізняється багаторівневим кодуванням 71 іконічного знаку, що свідчить не про її простоту, а про універсальність та умовність. Вона по-своєму цікава і навіть часом звільнена від цензури, якої мусили уникати у свій час письменники. Екранізовані твори візуалізують те, що раніше можна було лише уявити, дають можливість глядачам прожити разом із героями ще одне життя. Отож, екранізація, яку тлумачимо як різновид міжмистецького перекладу, – це інтерпретація літературного твору засобами кіно, що передбачає його повну чи часткову трансформацію, оскільки втілює задуми кінотворців, сформовані внаслідок суб'єктивної рецепції першоджерела. Ключовою проблемою перекодування є суперечність між простим ілюструванням літературного джерела, його буквальним чи незалежним «прочитанням». Під час екранізації режисер може вносити зміни в першотекст, відмовлятися від певних сюжетних ліній, епізодичних героїв, деталей чи, навпаки, вводити нові епізоди, щоб краще передати його ідею та втілити власну концепцію. Ураховуючи специфічні засоби «побудови» творів різних видів мистецтва, можна зробити висновок, що кінорецепція має багато

спільного й відмінного з першоджерелом. Конкретність кінообразів, монтаж, акторська гра, предметне наповнення, музичний супровід – усе це відрізняє екранну версію від літературної та передбачає внесення в неї інших художніх значень та переакцентування.

1.2. Інтермедіальність як теоретико-методологічна основа взаємодії літератури і кіно

Проблема синтезу мистецтв тривалий час перебуває в центрі уваги дослідників. Витоки її теоретичного осмислення йдуть від Аристотеля («Про мистецтво поезії») та Леонардо да Вінчі («Суперечка живописця з поетом, музикантом і скульптором»), цікавила вона Г. Лессінга та Гегеля.

Поняття «інтермедіальність» завдячує своєю появою у 1983 році німецькому досліднику А. Ханзен-Льове, який презентував уперше це явище як дослідницьку парадигму. «Інтермедіальність завжди була можливою з найдавніших часів, і хоча деякі популяризатори, виходячи з найкращих побажань, можуть спробувати позбутися його як формального, а отже, як немодного, він залишається можливим за будь-яких обставин при бажанні поєднати два або більше медіа» [10, с. 52]. У розумінні інтермедіальності важливою є ідея Ю. Лотмана про «поліглотизм» культури і будь-якого художнього твору. Так, вербальна і живописна картини суттєво різняться, але водночас вони набувають нових смислових асоціацій і відтінків. Актуальним у розумінні інтермедіальності є поняття поліфонії, яке М. Бахтін розглядає в аспекті «філософії множинності». Поліфонія у його баченні – це не просто множинність самостійних голосів, а й множинність не зведених до спільного знаменника поглядів, розмаїття голосів, що знаходяться у русі.

Під терміном «інтермедіальність» мається на увазі взаємодія різних медіа систем як елементів спеціальної комунікативної стратегії [52, с.26]. Це дозволяє використовувати дане поняття не тільки в контексті літературознавства і мистецтвознавства, але також у філософії і соціології,

для яких поняття «медіа» є не менш «рідним». Саме багатозначність поняття «медіа» розширює число об'єктів, що потрапляють в поле компетенції інтермедіальності: це і канали комунікування, соціальні інститути, і в цілому будь-які знакові системи, що значно розмиває чіткість розуміння суті феномена. Тому перша проблема теорії інтермедіальності полягає саме в необхідності конкретизації та систематизації явищ інтермедіальних і як наслідок уточнення термінологічного апарату.

Теорії інтермедіальності присвячена ціла низка праць: про специфіку та взаємозв'язок різних видів мистецтва, про взаємозв'язок літератури і живопису, літератури і музики. Н. Тішуніна [50] під поняттям «інтермедіальність» розуміє наявність у певному творі таких образних структур, що містять у собі елементи іншого виду мистецтва, тобто особливий тип міжмистецьких зв'язків, специфічну форму діалогу культур, який здійснюється за допомогою взаємодії художніх образів, стилістичних прийомів, що для кожної епохи мають знаковий характер [50, с. 18].

Е. Циховська зауважує: «Інтермедіальність розвивається разом із поняттями «взаємодія мистецтв», «синестезія», «сугестія» й багатьма іншими; це розмивання меж тексту до нетекстуальних площин, створення тексту поза його межами й водночас поміж його прогалін. В інтермедіальності взаємодіють слово та образ, залучається двокомпонентність візуального й акустичного» [31, с. 57].

Н. Миш'якова [29] називає інтермедіальність принципом дешифрування, що дає змогу реципієнтові розкодувати інформацію, закодовану в системі. В. Просалова адаптує це поняття щодо художньої літератури і подає таке визначення: «Інтермедіальність – це відтворення в літературному тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види мистецтва; інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі» [22, с. 52].

У статті «Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу» В. Просалова зазначає, що У. Вайсшайн виокремлює такі види

літературномистецьких кореляцій: «твори мистецтва, які відображають та інтерпретують відповідну історію, а не є просто ілюстрацією до тексту; літературні твори з описом окремих витворів мистецтва; літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва; літературні твори, що імітують образотворчі стилі; літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; синоптичні жанри (емблема); літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва» [17, с. 52].

Як зазначає В. Просалова інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Дослідниця наголошує, що «прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень. У книзі зосереджується увага на аспектах взаємодії художньої літератури з «простими» видами мистецтва: музикою, живописом, виділяється у творах домінантний інтермедіальний код: музично-акустичний чи візуальний, що служить додатковим способом смислотворення». [47, с. 27].

На думку Л. Генералюк, поняття інтермедіальності функціонує в контексті сучасного розширення інформаційного простору, як у позахудожній, так і в художній культурі освоює всі знакові системи, котрі, структуруючись у текст є рівноправними джерелами інформації, «будь то слова письменника, колір, тінь і лінія художника, звуки (і ноти як спосіб їх фіксації) музиканта, організація об'ємів скульптором і архітектором..., аранжування зорового ряду на площині екрана – все це в сукупності представляє ті медіа, котрі в кожному виді мистецтва організовані за своїм зводом правил – кодом, що є мовою кожного мистецтва» [24, с. 8].

Як зазначає І. Ільїн, взаємодіють не стільки мови й коди мистецтв, скільки їхні смислові потенції. Таке переміщення візуальних елементів у

візуальний ряд породжує особливий художній ефект: втрачається свобода зорових асоціацій і виникає спектр смислових асоціацій. Тож, інтермедіальність дає змогу у літературі показати взаємовпливи інших мистецтв, водночас репрезентує різні види мистецтва в художньому тексті, що сприяє цілісному сприйняттю. Саме завдячуючи інтермедіальності література стає універсальною мистецькою структурою, що може корелювати з будь-якими мистецькими явищами.

Екранне освоєння літературного твору може відбуватися кількома шляхами: майже повним збереженням першоджерела, внесенням часткових змін або докорінною модифікацією оригіналу. В будь-якій екранізації можна помітити переакцентування та внесення нових смислових нюансів, оскільки кінематографіст – це лише реципієнт, який суб'єктивно відтворює на екрані прочитане. Виходячи з цього, першотекст під час інтермедіальної трансформації змінює не тільки медіум, у якому він з'являється, а й дисципліну, в якій досліджується, тому й потребує міждисциплінарних підходів у його вивченні. Інтермедіальність дозволяє по-іншому подати вже відомий твір, збагатити уявлення про індивідуальний стиль його творця, розширити діапазон способів сприйняття та передачі значень, закладених у текст, простежити процес його переходу з однієї знакової системи в іншу та, зрештою, популяризувати.

Висновки до розділу 1

Література і кіно мають багато спільного, тому їх зіставлення цілком доцільне та актуальне сьогодні. Інтермедіальність кінорецепції художнього твору виявляється в тому, що текст, створений в одному медіумі, отримує друге життя в іншому, завдяки чому кіноадаптація потребує міждисциплінарних підходів у її вивченні. Екранізація візуально інтерпретує літературне першоджерело. Потрапляючи на екран, літературний текст трансформується, адже зазнає переакцентування, переосмислення, додавання/редукування певних сцен, елементів, образів та ін. Проте це не

заважає розглядати екранізацію як позитивне явище, оскільки вона дає можливість подивитися на літературний твір по-новому, оприявнити завуальовані письменником місця, проаналізувати проблемні аспекти, посилаючись не тільки на літературну, а й кінематографічну версію, та, зрештою, популяризувати оригінал, бо реципієнт під час перегляду стрічки майже завжди прагне перечитати першоджерело. Дослідження виявило, що, ураховуючи часову дистанцію між створенням оригіналу і його кіноверсії, застосування специфічних кінозасобів під час зйомок стрічки і те, що фільм є певним відображенням суб'єктивної оцінки режисера та сценариста, екранізацію не варто асимілювати з літературним твором, оскільки це зовсім новий автономний твір, «перепрочитання» першоджерела, у якому реалізуються нові естетичні критерії.

Кіно ближче до літератури, ніж до самої мови, адже в основі художнього твору лежить розповідь, яку режисер переносить на екран, застосовуючи специфічні кінозасоби. У зв'язку з цим варто погодитися з думкою дослідника, що кінематографічна мова створюється з нуля і суттєво відрізняється від художньої, оскільки серед її виражальних засобів ті, що не властиві літературному твору: ракурс, світло, план та ін.

Отож, кіно та література мають багато спільних ознак, рис та можливостей, недоступних для інших. Наприклад, є речі, які можна зобразити лише візуально, і є такі, що можна передати тільки словесно. Крім того, будь-яка екранізація суб'єктивна, оскільки виникає крізь призму поглядів одного або кількох реципієнтів, які у процесі прочитання першоджерела посвоєму сприймають ті чи інші ситуації, смислове навантаження, особливості поведінки героїв тощо і, зрештою, у такому вигляді переносять усе це на екран. Режисер не просто адаптує оригінал до екранного простору, а створює мистецьку аналогію першоджерела, зберігаючи його головні особливості змісту, стилю й інколи вдаючись до скорочення/додавання сюжетних ліній, героїв та ін. Також за допомогою

екранізації кінотворці надають можливість реципієнту побачити у кіноінтерпретації те, про що він раніше не знав.



РОЗДІЛ 2. ПОВІСТЬ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ «У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА»: АВТОРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ НАРОДНОЇ БАЛАДИ

2.1. «Народна балада «У неділю рано зілля копала» в тематико проблемному й образному ракурсі

Термін «балада» походить від грецького ballo – рухатись (той же корінь, що латинське ballo – танцюю, від якого пішло італійське ballare, що дійшло до нас у спільнокореневих словах болеро, балет). (лановик)

Як зазначає М. Лановик, балада належить до найскладніших до насйкладніших видів усної народної творчості.() Вітчизняні і західноєвропейські вчені доклали чимало зусиль, щоб розкрити її суть, визначити жанрові особливості, з'ясувати походження і шляхи поступового розвитку. Однак ці дослідження ще не доведені до кінця. Проблема полягає в тому, що балада, давній жанр, увібрала в себе риси суміжних видів усної народної творчості (ліричної пісні, думи, легенди, казки, міфу та ін.). Тому, як слушно вважає фольклорист М. Андреев, немає можливості дати закінчену характеристику цього жанру, бо його рамки доволі розпливчасті і приблизні.

У баладах освоюються всі можливі явища людського життя – особистого, сімейного, суспільного, заторкуються проблеми, з якими може зустрічатися людина на своєму життєвому шляху – соціальні, побутові, духовні, моральні, усі види стосунків між людьми (родичами, друзями, ворогами), зв'язок з потойбічним світом (духами, мерцями, демонами), фантастичні незвичайні явища. До того ж зміст балад охоплює усі суспільні верстви, починаючи від князів та вельмож і завершуючи «суспільним дном» (розбійниками, вбивцями, навіть маньяками).

Народна балада – один із найдавніших і разом з тим найпродуктивніших жанрів (антижанрів) народної творчості, у якому до нашого часу збереглися, відгомони доби міфологічного мислення, нашарування епох. [10, с. 218]

В Росії і на Україні термін «балада» в застосуванні до літературних та народнопісних творів з'явився в перші десятиріччя ХІХ ст. з тим же в основі своїй значенням з яким вживається зараз. Ним користувалися зокрема відомі дослідники народної творчості М. Максимович, М. Костомаров та ін.. Одним із перших вітчизняних учених дав визначення цьому поняттю М. Драгоманов: «То пісні епічного змісту, що, оповідаючи, звичайно мають за сюжет яку-небудь сумно-ефектну подію: вбивство свояка, жінки, мужа, отруту брата, смерть жінки, шлюб із сестрою і т.д.»

До балади залюбки звертаються і поети, і композитори; талановиті баладні твори привертають увагу небуденністю характерів, об'єктивністю і суворістю викладу, колоритністю опису.

Пісні баладного типу існували вже у староруську добу, а перші твори з ознаками цього жанру виникали в надрах календарної та родинної обрядності. Найпродуктивнішим періодом баладоутворення були ХV – ХVІІ століття. В ХVІ ст.. поодинокі зразки піснених творів цього жанру вже фіксуються в писемності, використовуються або згадуються в літературі.[12, с. 26]

Балада належить до найскладніших видів усної народної творчості. Вітчизняні і західноєвропейські вчені доклали чимало зусиль, щоб розкрити її суть, визначити жанрові особливості, з'ясувати походження і шляхи поступового розвитку. Однак ці дослідження ще не доведені до кінця. Проблема тривалої еволюції жанру – від зародження в лоні синкретичної обрядової поезії до розквіту та виокремлення в автономний жанр із властивими йому ознаками поетики – потрапляла в поле зору дослідників народнопісного епосу спорадично. Більше того, треба було майже ціле століття від часу перших записів та нагромадження кількох тисяч текстів, щоб баладу виокремити в окремий жанр.

Певну трудність у дослідженні балад спричиняє те, що цей жанр не має і змістово-тематичних обмежень (як, наприклад, історичні пісні обмежені історичними темами, родинно-обрядова поезія – сімейними святами,

календарно-обрядова – темою праці на землі). У баладах освоюються всі можливі явища людського життя – особистого, сімейного, суспільного, заторкуються проблеми, з якими може зустрічатися людина на своєму життєвому шляху – соціальні, побутові, духовні, моральні, усі види стосунків між людьми (родичами, друзями, ворогами), зв'язок з потойбічним світом (духами, мерцями, демонами), фантастичні незвичайні явища. До того ж зміст балад охоплює усі суспільні верстви, починаючи від князів та вельмож і завершуючи «суспільним дном» (розбійниками, вбивцями, навіть маньяками). Практично неможливо знайти тему, яка би не була реалізована в баладних сюжетах.

Так у західній Європі називали пісню, якою супроводжувався танець (часто – ритуальний танець). Тому ця пісня відрізнялася від ліричних пісень ритмом, вона супроводжувалась різними танцювальними рухами, набувала драматизму. Пізніше, під впливом професійної літератури, балади видозмінювались, втрачали первісні риси, хоча у деяких народів Європи балада збереглась і в первісному значенні (танцювальні пісні англосаксів та скандинавських народностей).

Після того, як балада втратила зв'язок з танцем, який супроводжувала, на перший план вийшли епічність і драматизм, які у поєднанні з ліризмом дають неповторний синтез, який у такому співвідношенні не зустрічається в жодному іншому жанрі. Однак саме це поєднання різно-видових рис і ускладнює визначення балади як жанру, а давнє її значення ще й досі залишається не з'ясованим, оскільки на відміну від усіх інших давніх жанрів, які мали виключно утилітарне практичне значення, балада спрямована також на естетичне переживання: викликати у слухача певні почуття, емоції, образи, думки. Цим вона різко відрізняється від інших жанрів фольклору, який, на думку В. Проппа, створений таким чином, що не змушує людину задумуватись над своїм життям. Балада ж навпаки, подібно до творів літератури, спонукає до роздумів над проблемами буття, філософських узагальнень і паралелей із власним життям.[16, с. 98]

Філарет Колеса у своїй книзі «Українська усна словесність» дав таке визначення баладі, що «це сумовиті лірично-епічні пісні про незвичайні події, життєві конфлікти (зудари), з трагічним закінченням, як на це вказують такі теми: сестра труїть брата за намовою коханця; дівчина напуває отрутою зрадливого любка; козак убиває любку, що, виславши його за «трой-зіллям», ладила з іншим весілля; чоловік убиває жінку за намовою вдови або матері; свекруха наготовивши отрути для нелюбої невістки, нехотячи труїть свого сина; мати-покритка топить дитину; чужоземці підмовляють дівчину до мандрівки, відтак топлять її або палять, прив'язавши до сосни; дівчина, намовлена до мандрівки, вбиває зрадника.» [46, с.458].

О. Дей назвав баладу «епосом нещасливих людських доль». «Незвичайні пригоди із звичайними людьми, – писав цей дослідник, – один із тих проявів контрастності і поляризації, які є стрижнем баладності як такої. Відтворюючи несподівано гострі конфлікти та психологічні стани в хвилини найвищого напруження людських пристрастей і переживань в переважно трагічних ситуаціях, балади викликають глибокі зворушення, адже трагічне суперечить людській природі, воно ніколи й ніде не було звичним, життєвою нормою і завжди приголомшувало, відгукувалося співчуттям та уболінням щодо персонажа-жертви і ненавистю до персонажа-злочинця». [16, с. 165] З цим пов'язана ще одна визначальна риса жанру – драматизм.

Які ж основні риси, що вирізняють баладу з-поміж інших жанрів фольклору?

1. Формою балада дуже подібна до ліричної пісні. Але на відміну від пісні (в якій за законами лірики передаються почуття чи переживання ліричного героя, його думки, викликані окремим епізодом життя) у баладі є сюжет – епічне начало (відтворюються бодай стисло дії і вчинки героя, його стосунки з іншими людьми). Тому в баладі є не одна (як у переважній більшості пісень), а кілька дієвих осіб, стосунки між якими розкриваються за законами епосу (наявні всі елементи композиції), чим балада споріднюється з

легендами та оповіданнями. Недаремно деякі дослідники називали цей жанр пісенною повістю.

2. В основі сюжету балади лежать незвичайні, часто фантастичні події (дівчина перетворюється в тополь, брат продає сестру, чоловік за намовою коханки вбиває дружину, дівчина отрує невірною коханого, мати пропиває дочку та ін.). Цією незвичайністю, екстраординарністю (а часто і жорстокістю) зображуваного балади відрізняються від ліричних пісень на суспільно-побутові чи родинно-побутові теми, в яких події не виходять за рамки буденного життя. Елементи чудесного, фантастичного, зумовлені давніми віруваннями (чаклунство, анімізм, жертвоприношення, метаморфози та ін.), споріднюють балади з казками, де зустрічаються ці ж елементи, а також з легендами, в яких, як і в баладі, поширений прийом метаморфози (перетворення людини в дерево, пташку, квітку, камінь і т. п.).

3. Однак якими б незвичайними не були події, зображені в баладі, її дійові особи, як правило, – прості звичайні люди (свекруха, невістка, брат з сестрою, невірний хлопець та ін.), і змальовані картини стосуються життя лише окремої людини. Ці події не мають національного чи загальнодержавного значення (як це притаманне героїчному епосові, де билинні богатирі чи козаки з дум роблять надзвичайні подвиги в ім'я усього народу, для визволення рідної землі від чужоземних загарбників і т. п.). Цим балади відрізняються від билин, дум та історичних пісень. У них домінують сімейний побут і картини особистого життя.

4. Балада ніколи не завершується щасливо. Цим вона відрізняється від усіх видів фольклору. Більше того, зло в баладі, як правило, залишається не покараним (убивця залишається жити, звідник виплутується зі складних обставин, винуватці часто навіть не шкодують за скоєним, їх не мучить совість). Як і в казках, у баладах є гостре протистояння добра і зла. Але добро у них перемагає лише умовно (закохані, яким не дозволяють одружитися, топляться і в такий спосіб залишаються навіки разом; мати, отруївши нелюбу невістку, втрачає і коханого сина, який, зрозумівши злий

намір матері, випиває отруту та ін.). Так виявляються народні уявлення про торжество справедливості. Позитивний баладний герой приймає смерть без страху, вбачаючи у цьому вихід зі складних життєвих обставин, з безнадійних ситуацій. Тому балада завжди є дуже емоційною, хвилюючою, що сильно діє на людські почуття, примушує співпереживати з героями, задуматись над самим життям. [19, с. 358]

Поряд з епічним та ліричним у баладі є й драматичне начало. Це пояснюється тим, що первісно баладу танцювали – рухами відтворювали оспівувані події (елементи драми). У сучасних баладах драматизм виявляється інакше. Перш за все у діалогічній формі балад: кілька дійових осіб постають перед нами, як на сцені, їхні думки і вчинки передані у формі діалогів. Дія в баладі розвивається надзвичайно швидко і напружено, як у драмі. Баладний драматизм особливий, з частими трагічними колізіями, створеними винятковими натурами з простого народу, сильними волею і запальними у відстоюванні справедливості, честі або й чиненні зла. Небуденністю і напруженістю баладних конфліктів та розв'язок передусім й обумовлена поетична своєрідність народних балад.

Різний характер драматичних ситуацій у сюжеті балади (мирні розмови, любовні сцени, жахливі сцени боротьби, несподівані повороти в долі героя чи взагалі персонажа та ін.) тримає читача в постійній напрузі, активно діє на його уяву, викликає сильні емоції. Драматизм балади посилюється ще й тим, що в основі більшості сюжетів лежить розповідь про боротьбу (людей чи інших істот, що втілюють у собі певні морально-етичні поняття), а це завжди викликає захоплення, штовхає читача до активної думки, збуджує його емоцію, вибиває з стану байдужості. Ускладнюючи ситуацію подій, автор тим самим ускладнює, урізноманітнює настрої, що з'являються у читача. Гострота драматичної колізії в сюжеті балади – одна з тих прикмет жанру, що робить його читабельним і впливовим

Дуже важливою прикметою балади є її своєрідна реалістичність. Реалістичність балад проявляється у кількох моментах:

– час в баладі стосується «потенційної сучасності» [16, с. 98], тобто згадані в баладі події відбувалися не в глибокому минулому (як у героїчному епосі), а зовсім недавно;

– усі події, незважаючи на фантастичний елемент, є потенційно можливими. Чудо у баладі ніколи не є визначальним, не проймає оповіді всуціль, а лише фрагментарно, тому не деформує домінантного міметичного освоєння дійсності. Наприклад, перетворення дівчини в тополя, окрім рис метаморфози, залишків анімістичних вірувань, переплітається зі звичаєм садити на могилі тополя (це саме стосується калини чи явора);

– персонажі балад – не богатирі, князі чи царевичі, а звичайні люди різних суспільних верств. Вони не діляться на «героїв і злодіїв» [16, с. 99], бо і злочинці – не епічні гіперболізовані злочинці, а звичайні люди. Сама дійсність теж ні не гіперболізована, ні не ідеалізована, а мислиться такою, якою є, з усіма властивостями складного буття (у тому числі – трагічними). Весь фольклор до того не наголошував на трагізмі (герої билин завжди перемагали ворога, злі сили були покарані, правда і справедливість встановлені – усе «поставлено на свої місця»). Дуже рідко, в окремих випадках у новелістичних билинах зустрічаються елементи вбивства чи самогубства («Билина про Дунай»), що можна якоюсь мірою вважати перехідною ланкою між билиною і баладою, і то дуже умовно, бо в баладі представляються переважно людські характери і їх зіткнення у реальному житті. Тут відсутня ідеалізація позитивних героїв чи їх рис, гіперболізація обставин чи здібностей, ліризація почуттів, монументалізм у зображенні обраної теми, її значимості.

Серед характерних рис балади як жанру можна помітити і дидактичність. Прямо чи опосередковано у баладі криється повчання чи застереження. Навіть якщо зло залишається непокараним, утверджується торжество добра і справедливості (хай навіть великою ціною людського життя, оскільки смерть часто є не центром проблеми чи джерелом трагізму, а, навпаки, шляхом вирішення конфлікту, виходом з безнадійної ситуації, що

склалася силою обставин чи непередбачуваних вчинків героїв). І навіть якщо формально зло торжествує, все одно симпатії слухачів залишаються на боці скривджених, на боці слабкої жертви, яка не змогла постояти за себе, і від протилежного встановлюється народна мораль, виробляються загальноприйнятні норми співжиття, виховується здатність співпереживати, відчувати людський біль, жаль, розчарування.

Таким чином, балада – це ліро-епічний пісенний твір з гостро драматичним сюжетом, що виражає з точки зору народної моралі трагічні конфлікти, породжені надзвичайними чи фантастичними подіями, вчинками та фатальними збігами обставин в особистому, сімейному чи суспільному житті звичайних людей. [29, 398 С.]

Ідейний зміст балади розкривається здебільшого не в прямих висловлюваннях і формулюваннях думок чи почуттів, а дещо опосередковано, здебільшого в дії, у вчинках осіб і наслідках, які подаються в розв'язці. Читачеві підноситься відповідно оформлений матеріал, а ідейну основу його він уже мусить схопити сам. Такі якості твору розвиваються в першу чергу на ґрунті великої уваги до факту (багато балад виникло на основі дійсних фактів життя), який викладається в творі з певного об'єктивністю, і рідко коли до нього додаються прямі судження чи моралізаторські висновки. Автори балад в першу чергу намагаються створити настрій, через який мали б з'явитися і певні ідейні висновки, спрямовані в якомусь напрямку думки.

Відомо, що природа, пейзажі в романтичній баладі складали суттєву частку її «організму» і тісно в'язалися з долею героя. А оскільки доля героя була в багатьох випадках трагічною, то й пейзаж був цьому підпорядкований. Страшний, тривожний стан природи (буря, дощ, блискавка, вітер, що ламає дерева, хвилі стогнуть, клеочуть і т. ін.) передуює смерті героя. Це не тільки відповідна емоційна підготовка до сприйняття «важкої» події, це закономірність застосування ідеалістичного мислення у художній творчості, це ствердження положення про фатальність людської долі.

Для поезиї балад характерним є напружений драматичний сюжет з використанням прийомів діалогу, монологу, роздумів-медитацій. Стрімкість викладу подій забезпечується шляхом поєднання опису вчинків героя з його прямою мовою.

У фонді українських народних балад, що нараховує близько трьохсот сюжетних типів, представлених різними версіями і численними варіантами, найбільшу групу складають твори сімейно-побутової тематики. Найпоширенішим щодо систематизації баладних текстів є сюжетно-тематичний принцип. Одну з перших вдалих спроб детальної класифікації балад в українській фольклористиці здійснив І. Франко. На основі цього ж принципу створена класифікація чеським фольклористом К.А. Медвецьким. За цим принципом виділяється 10 груп балад:

1. Легендарні;
2. Історичні;
3. Сімейні;
4. Любовні;
5. Балади про нещасливі випадки;
6. Насильницькі;
7. Розбійницькі;
8. «Шибеничні»;
9. Військові;
10. Елегійні.

Така класифікація не цілком точна, бо любовні балади пересікаються з елегійними, а у військових може йтися про нещасні випадки. Відображені ними життєві конфлікти та драматичні й трагічні ситуації виникали в атмосфері родинних відносин, коли суб'єктивне прагнення, психологія чи характер особи вступали в гостру сутичку з об'єктивними обставинами, волею інших людей з сімейного середовища, з народною родинною мораллю і загальнолюдською логікою взаємин. Саме це й лежить в основі відтворення життя жанром балади, є її специфічною жанровою ознакою, естетичною і

етичною суверенністю, з позицій якої і освітлюється сюжетна дія та персонажі, або, кажучи інакше, ведеться художнє пізнання приналежної даному жанрові сторони дійсності.

М. Л. Кравцов у статті «Славянская народная баллада» (1964) класифікував балади на основі природи їх конфліктів і виділяв 4 групи: 1. Балади з анімістичними і міфічними мотивами; 2. З сімейними; 3. Соціальними; та 4. Історичними конфліктами. [13, с. 15]

Найдетальнішу класифікацію балад в українській фольклористиці розробив О. Дей у монографії «Українська народна балада». Він вважав, що всі українські балади за характером людських взаємин і конфліктів, їх причинами і наслідками чітко розподіляються на три великі групи: 1. Про кохання та дошлюбні відносини (особисті взаємини); 2. Про сімейні взаємини і конфлікти; 3. Взаємини і конфлікти на тлі соціальних та історичних обставин. У рамках кожної з цих груп виділяються тематичні цикли. [6, с. 57]

Найдавніші баладні сюжети ті, в яких відображено древні дохристиянські вірування праслов'ян. Це – так званий міфологічний пласт. Сюди належать балади, побудовані на прийомі метаморфози – перевтілення людини в дерево, пташку, квітку. М. Драгоманов, палкий прихильник міграційної школи, вважав усі ці сюжети мандрівними, запозиченими від інших народів. Частково можна погодитися з цією думкою, бо й справді сюжети про перетворення людини зустрічаємо і в античній міфології (наприклад, перетворення Нарциса в квітку) і в епосах інших народів. Однак в українців, можливо, й на основі запозичення, виробилися свої національні сюжети. Найпоширеніший – сюжет про перетворення ненависної для свекрухи невістки у тополю – зустрічається по всій території України.

Світ кровноспоріднених і сімейних відносин невичерпний. Кожен день в ньому відтворювалися або тільки-тільки виникали незліченні конфлікти, неповторні для кожної людини і повторювані без кінця на протязі багатьох століть. Століттями йшов відбір типових конфліктних ситуацій і відливалися

в баладної формі. Жінки не поспішали, складаючи і обробляючи пісні, які були невіддільною частиною їхнього життя. Життя повторювалося – повторювалися і балади, життя змінювалася – оновлювався і репертуар кожної жінки, неактуальне відходило на задвірки пам'яті або зовсім зникало.

Не всі відносини, показані баладами, спочатку розумілися «по-сімейному». Так, відносини брата (братів) і сестри, переспівані в десятках сюжетів, раніше всього розумілися, мабуть, як відносини осіб різної статі, але одного покоління, що належить до одного «роду-племіні». Всі особи жіночої статі в одному поколінні були сестрами, всі обличчя чоловічої статі – братами. Таким чином встановлювалася заборона на шлюбні відносини між ними: нареченого або наречену пропонувалося шукати в сусідньому «роді-племіні». Етнографи фіксували подібну систему спорідненості у різних народів світу. Вона, по всій ймовірності, була і у слов'ян.

Більшість балад з трагічними розв'язками конфлікту підводить до висновку, що всякий злочин, всякий аморальний з погляду народної життєвої етики лихий вчинок обов'язково має обернутися проти його виконавця. [1, с. 34]

Тема любові і зради є вічною. Нерозділене кохання – це завжди людська трагедія. Може, тому така популярна балада "Ой не ходи, Грицю", в якій дівчина отрує коханого за те, що любить двох, не бажаючи віддати його суперниці. Подібні сюжети відомі й у інших народів (Геракл і Деяніра, Трістан та Ізольда та ін.). Авторство балади "Ой не ходи, Грицю" приписують Марусі Чурай, легендарній українській піснетворці середини XVII ст., вважаючи цю пісню автобіографічною. Ще у минулому столітті точилися дискусії: Маруся Чурай – це історія чи легенда? І зовсім недавно Л. Кауфман доводив, що Маруся Чурай існувала, а Г. Нудьга йому заперечував, твердив, що такої постаті не було, вважав її літературною легендою, яку створив А. Шаховської. Про цю дівчину немає жодних документальних відомостей, не зафіксовано ніяких фольклорних переказів, вона є своєрідним образом-символом, уособленням української жінки – творця народної поезії.

Балада про отруєння Гриця упродовж двох століть зазнала багатьох літературних обробок у різних жанрах – літературної балади («Чарівниця» Боровиковського, «Коло гаю в чистім полі» Т. Шевченка, «Розмай» С. Руданського), драми («Чари» К. Тополі, «Маруся Чурай» Г. Бораковського, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького), драматичної поеми («Чураївна» В. Самійленка, «Марина Чурай» І. Хоменка, «Дівчина з легенди» Л. Забашти), повісті («В неділю рано зілля копала» О. Кобилянської), історичного роману у віршах («Маруся Чурай» Ліни Костенко).

Як зазначив П. Филипович, «немає нічого дивного, що популярна пісня, драматично стисла і художньо проста, спокусила не одного автора взяти її за сюжет для більшої композиції» [49, с. 159]. Використанню балади як матеріалу у художніх творах сприяє сама її природа, епічна за своєю структурою, з ліричним забарвленням і драматичним викладом. Теорія балади в Україні все ще достатньо не розроблена, хоч у цій царині працювали М. Драгоманов, І. Франко, Ф. Колесса, Г. Нудьга, О. Дей, Т. Салига та ін. На жаль, не маємо навіть єдиного точного визначення балади як жанру не лише в українській, але й у зарубіжній науковій літературі. Дослідники вважають, що характерними для неї є драматична напруженість сюжету, стислість у викладі матеріалу, одноконфліктність, невелика кількість персонажів, перерваність викладу, загострення уваги на вузлових моментах сюжету. В основі балади лежить незвичайна подія, фантастична або реальна, яка зображена сконцентровано, лаконічно. Баладний сюжет нагадує пружину: його можна всіляко розтягувати, трансформувати у поеми, драми, повість чи роман, що не позбавлені й ознак балади. Українські літературознавці лише частково вивчали питання олітературення балади "Ой не ходи, Грицю". Найширше трансформація цієї пісні простежена у розвідці П. Филиповича «Історія одного сюжету» (1929).

XIX – початку XX ст., в основі яких лежить сюжет про отруєння Гриця; найвищу оцінку дає повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала»,

зазначаючи, що «різні епохи, як і різні літературні школи, мають свої улюблені, найбільш їм властиві сюжети. Сюжет народної балади про отруєного Гриця найбільше міг дати поживи для письменників романтичного напрямку, і це найкраще довела О. Кобилянська, написавши оповідання "В неділю рано зілля копала» [48, с. 181]. П. Филипович мав задум присвятити детальнішому розглядові усіх обробок цього інтригуючого сюжету, а також його складових, окрему монографію. Розглядав трансформацію сюжету про отруєння Гриця і Г. Нудьга. Він вважав, що певну вартість з усіх обробок мають твори Старицького, Самійленка, частково – Бораковського, а всі інші – просто данина моді на сюжет. На його думку, кожна доба дала свої варіації балади, часто «центр ваги переноситься з побутово-мелодраматичних моментів на історичні і психологічні, а мотив про піснетворство героїні витісняє всі інші» [2, с. 134].

Всі художні твори, в основі яких лежить народна балада «Ой, не ходи, Грицю», можна поділити на дві групи: до першої належать твори, у яких використано самий сюжет народної балади, подана вільна його інтерпретація («Чари» К. Тополі, «Коло гаю в чистім полі» Т. Шевченка, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «В неділю рано зілля копала» О. Кобилянської), а до другої ті, де сюжет народної балади переплетений з легендами про Марусю Чурай («Маруся Чурай» Г. Бораковського, «Чураївна» В. Самійленка, «Марина Чурай» І. Хоменка, «Дівчина з легенди» Л. Забашти, «Маруся Чурай» Л. Костенко). Крім «духу часу», епохи, панівного творчого напрямку, на модифікацію жанру впливає особистість автора. Тому маємо різні підходи до сюжету, різні його інтерпретації. Деякі з літературних обробок балади про отруєння Гриця не виходять за межі простого переспіву, в інших – сюжет розроблений глибше.

У драмі «Чари» (1837р.) Кирила Тополі герой народної балади інтерпретується своєрідно. Галя кохає Гриця, а Гриць (як бачимо з його розмови з Василем) не кохає нікого: «Моє діло гулять. За любовці я не беруся. Знаю, що моргнув, кивнув – да й моя. Скільки я їх перебрав!» Галя у

драмі К.Тополі – багата одиначка, Гриць – теж багатий одинак. Батьки не хочуть віддавати Гриця у прийми до Галі. За намовою матері Гриць сватається до Христі Гончарівни. Галя не може погодитись на одруження Гриця з іншою. Дізнавшись про його заручини з Христею, просить допомоги у ворожки Домахи Зміїхи. Та дає дівчині пораду у неділю рано збирати зілля. Далі дія розгортається так, як у баладі. Треба зауважити, що драма К.Тополі не відзначається сюжетною єдністю, для неї характерна фрагментарна композиція; головне тут – етнографічно-побутове тло, а не внутрішні, психологічні конфлікти героїв. Авторська увага звернена на народні пісні, повір'я, ворожіння, танці, вечорниці, і серед цих етнографічно-фольклорних аксесуарів втрачається головна сюжетна лінія, пов'язана з отруєнням Гриця. Можна погодитись з думкою П. Филиповича, який вважав, що "пісня про Гриця була для автора «Чар» тільки приводом поетизувати народні повір'я і легенди та подати велику кількість українських пісень, що почали тоді цікавити все ширші кола дослідників, письменників і читачів» [62, с. 162].

У баладі Тараса Шевченка «Коло гаю в чистім полі» (1848 р.), як і в народній пісні, козак кохає двох дівчат, але сюжет ускладнюється: дівчата у його творі є сестрами. Виявивши, що Іван кохає їх обох, сестри отруюють парубка (у народній баладі отруйницею виступає одна з дівчат). Крім балади «Ой не ходи, Грицю», Т. Шевченко використовує фольклорні матеріали про перетворення дівчини у тополь: після смерті Івана сестри стають тополями біля його могили.

Іншою обробкою балади про отруєння Гриця є п'єса Михайла Старицького «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» – драма із давніх часів, народна, з музикою, співами, танцями, яку талановитий драматург переробив з п'єси В. Александрова «Не ходи, Грицю...» Конфлікт тут психологічний, побудований на непорозумінні. Дія драми відбувається у селі, у побутовій обстановці. Марусю Шурай, дівчину веселу, жартівливу, кохають три парубки – Грицько, Потап і Хома, а вона – Грицька. Хома хоче здобути прихильність Марусі, тому плете різні інтриги, які призводять до трагічного

кінця. Грицько зраджує, бо переконаний, що Маруся його не любить. А скривджена дівчина не може пережити зради коханого, втративши розум, отрує його, на відміну від народної пісні, у якій дівчина отрує свідомо

Отже, і за багатогранністю проблематики, і за художніми якостями, зокрема за поєднанням баладно-драматичного начала з епічною широтою зображення та ліричною витонченістю в оспіванні найніжніших почувань, епохальний віршований роман Ліни Костенко перевершив усі попередні варіанти вічної теми. Народнобаладний сюжет виявив у своєму "другому житті", житті літературному, спроможність до еластичності широкого спектра. В одних творах дівчина свідомо отрує, зводить коханого зі світу, холоднокровно карає його за зраду, і така інтерпретація найближча до народної балади, у якій героїня заявляє: Нехай не буде ні їй, ні мені, Нехай лиш буде сирій землі. До цього типу обробок належать «Чари» К. Тополі, «Маруся Чурай» Бораковського, «Марина Чурай» І. Хоменка, «Дівчина з легенди» Л. Забашти. В інших модифікаціях головна героїня отрує зрадливого милого несвідомо: причаровує коханого, щоб привернути його до себе, зовсім не маючи наміру отруїти його («Чарівниця» Л. Боровиковського, «Розмай» С. Руданського); або втративши розум (у драмі М. Старицького). Несвідомо отрує Гриця й Тетяна О. Кобилянської, яка вважає, що вона лише вбиває лихо, яке «заховалося» у Грицеві. Героїня драматичної поеми В. Самійленка не отрує коханого, а, збожеволівши, тільки уявляє, що його отруїла. Не посягає на життя Гриця й Маруся Ліни Костенко – він сам випиває келих трунку, який дівчина приготувала для себе. Ще один характерний момент. Герой народної балади розплачується життям за те, що кохає двох. Але не у всіх художніх творах він двох любить. Фактично, двох кохає тільки герой О. Кобилянської та Т. Шевченка. В інших творах використана традиційна схема: герой кохає бідну, а сватає багату або кохав одну, потім розлюбив і сватається до іншої, відтак ображена дівчина отрує зрадника.

2.2. Інтерпретація ідейно-змістового рівня народної балади в повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала»

У повістевій структурі «У неділю рано зілля копала» наявні елементи баладного жанру, обов'язковою умовою якого є наявність у сюжет незвичайної події. Такою незвичайною подією у творі є отруєння невірного коханого Гриця. Сутність баладного сюжету – злочин через кохання – знаходить у повісті розгорнуте вираження в ускладненій психологічній площині гріха та покути. У повісті «У неділю рано зілля копала» сповідується баладна етика. Кохання – найвища етична цінність. Перед ним поступаються навіть родинні почуття. Тетяна, покохавши Гриця, розриває міцні психологічні зв'язки з Маврою та матір'ю й підносить свої почуття на п'єдестал недоторканої самості. Гриць – єдиний та неповторний, його ніким не можна замінити. Вчинок Тетяни (отруєння Гриця) вкладається в норми баладної етики, яка «навіть готова простити вчинений ненароком через кохання злочин, а часом лишає безкарною й навмисну помсту за зраду в коханні. Особливо це стосується жіночих персонажів. Кохання штовхає дівчину до чарування милого приворотними пригощаннями і його смерть не ставиться у вину героїні балади. Винуватцем трагедії вважають потерпілого: «Нехай же Гриценько двох не кохає» [47, с.15].

Характерною рисою балади як жанру є дидактичність. У цій площині християнська етика перегукується з баладною. Більшість балад з трагічними розв'язками конфлікту підводять до висновку, що всякий злочин, всякий аморальний з погляду народної етики лихий вчинок обов'язково обертається проти його виконавця. Прямо чи опосередковано в баладі криється повчання чи застереження [35, с.305]. У повісті «У неділю рано зілля копала» зустрічаємо повчання та застереження, які виходять із уст людей, що акумулювали як власний досвід, так і народну мудрість. Носіями народного досвіду в повісті постають Андронаті, Мавра і Дубиха. Мавра, розповідаючи Тетяні історію свого кохання, застерігає дівчину від можливої зради, коли та розповідає їй про свою любов: «він, Тетяно, тебе любить. Ти його любиш... і

чому б йому не вірити, коли він тебе любить?.. Але буває й таке, що він тебе по тім всім покине, бо він має вже другу. Не жди милосердя, донцю! Милосердя на світі нема ні в кого, а найменше у тих, хто так поступає» [4, с. 358]. Андронаті, а потім і Мавра застерігають Гриця від кохання до двох дівчат. Власне доля Маври, яка покутує свої і свого люду гріхи, звучить як застереження. Основою тональності в повісті «У неділю рано зілля копала» є мотив загубленої людської долі. Життєві стежки героїв повісті підтверджують це. Розрив із християнською традицією, яку всім своїм життям плекала Іваниха Дубиха, привів її доньку Тетяну до пошуків щастя в небезпечній площині. Дівчина прагне досягти бажаного за будь-яку ціну, через непомірну свою гординю, що й приводить до її загибелі. Такого напруженого психологізму на відміну від повісті балада не має. Власне це і виховує здатність співпереживання, відчуття людського болю та ін. У повісті «У неділю рано зілля копала» наявні елементи фольклорного хронотопу. Сприйняття часу героями повісті пронизане датуванням за тогочасним сільським календарем: «може засватали її мясницями», «було три, чотири неділі перед другою осінньою богородицею» [33, с.424], «дедалі по другій богородиці його весілля з Насткою» [33, с.424]. У селянському середовищі наявне й визначення часу за порами року: «зимою перед роком», «А заки сніг упаде, будеш у моїй хаті» [33, с.399]. Мовна канва тексту оформлена з урахуванням законів фольклорної баладної поетики. Стиль твору «У неділю рано зілля копала» наближений до музики.

Оповідну мовну партію, яка звучить як багатоголосся, ніби прошивають ритмічні пісенні елементи. Подеколи звучить виразне жіноче сопрано: «Хутко звикла Мавра до своєї романтичної оселі...Дівчата й парубки ба іноді і старі газди... потребували поради і ліків, відвідували її. Жодне вporожні не прийде. І добре їй живеться...» [33, с.330], подеколи чується голосіння: «Повідцвітали червоні маки, якими прибиралася ціле літо молода Тетяна. Смутно й тужно тепер осінніми днями красній Тетяні... Полюбить, покине, осміє і свисне! О...! О...! О...! Виривався на саму таку лиш думку стогін з її

грудей...» [33, с.373]. Є й власне селянський голос: «Га-й! Гай! А ти, хоч і не прийдеш в неділю, то приходь і в робітну днинку, та сповісти бабу, коли їй на твоє весілля лагодитися та на хлопця подивитися. Незабавки, Мавро, незабавки, обзивається Тетяна і виходить» [33, с.381]. Інколи мовна партія нагадує заклинання: «Я зачув, Туркине, що ти любиш Гриця... Молода Грицева, – знай, – на тебе плаче, жаль на тебе має, гірко проклинає. Ти лиху винна, що його манила, голову дурила. Душу в нім двоїла. Лісами блукала, відгомоном гралася...блудом обдавала. Відвернися, щоб люди не знали, що Гриця любила, другій відбивала. А як не покинеш, то знай, що і люди не будуть мовчати. Розійдеться не слава про ту чорнобриву, що Гриця з Настунею на все порізняла» [33, с.423].

Повість «У неділю рано зілля копала» виявляє архетипічність художнього мислення О. Кобилянської. Серед архетипів українського народу, які зустрічаємо в баладах, письменниця в повісті використовує такі: архетип доброї матері, доброго дідуся, козака-героя. Вербалізацією архетипу доброї матері в повісті є одухотворена матиприрода. Власне в структурі повісті природа та її сили діють більше, ніж людські соціальні відносини. Почесне місце серед етнічних архетипів посідає архетип доброго дідуся. Найдосконалішою вербалізацією цього архетипу вважається святий Миколай – «скорий помічник», який, за народними віруваннями, рятує людей від лиха, опікується звіриною та ін.. Ознаками архетипу доброго дідуся наділений у повісті старець Андронаті, який, очевидно, є носієм вікової народної мудрості. Недаремно письменниця називає його старцем. Старець на Сході користувався великою повагою та пошаною. Довголіття вважали благоволінням Божим, а наявність старців у будь-якій землі служило знаком і доказом «мира и благоденствія» [25, с.675].

Упродовж усієї сюжетної акції Андронаті виступає в ролі або рятівника, або мудреця. З'являється циган старець в найвирішальнішу хвилину життя Маври, Гриця, Настки й Тетяни. Спершу він рятує Мавру від покарання Раду, виявивши при цьому хитрість розуму. Фактично знаючи, де живе його онук,

він ніколи не розповідає Грицеві таємниці про те, хто він, щоб не нашкодити долі хлопця. Він приходить, щоб подивитися, як живе його онук. Наступна поява Андронаті співпадає з моментом життєвого вибору Гриця, його онука. Старець-циган радить Грицю «одну та щиро любити, двох не голубити. Воно потягає гріх за собою, аби як чоловік себе хоронив». Андронаті благословляє онука на шлюб у надії зіграти йому на весіллі. Настка в тяжку хвилину покладає сподівання на Андронаті, який має силою своєї мудрості змінити хід подій, і звертається до нього з проханням передати слова перестороги Тетяні. Сама структура Настчиного прохання нагадує собою молитовне звернення. Коли ж старець передає все, як годиться, Тетяні й погрожує дівчині п'ястуком у разі непослуху, Тетяна, впавши в ноги Андронаті, починає йому свою сповідь-розповідь. Андронаті як втілення народної совісті та глибини досвіду. У найтрагічнішу мить життя своєї доньки Маври він знову поруч із нею. Святий Юрій (Георгій) уособлює етнічний архетип козака-героя, який у повісті «В неділю рано зілля копала» частково втілює Гриць. Андронаті відзначає, що хлопець «виглядає мов сам святий Георгій, як на коні їде». В іконостасі Георгій – лицар на білому коні. Гриць мав чорного. Він наділений характерними ознаками козака-героя.

У повісті О. Кобилянської Гриць має дві душі, «що в нім, ніби від часу до часу пробудившись, поборюють себе. Одна непостійна, тужлива, пуста, палка, друга вразлива, горда й вдатна. До доброго тягне Гриця, до красного, до любові..., а передовсім до свободи, широкої, безмежної, як крилатії ліси по верхах, як бистрії ріки там, в долах».

Дводушний Гриць кохає двох дівчат – синьооку Настку і чорнобриву Тетяну. Він не знає, яку з них двох вибрати, сумнівається: «Але вона (Тетяна) гарна, мов боярська дочка. А білява зате люба і догоджає. Що б не захотів я, вона вже зробила. За тими двома хлопці голови дають. Я ще не знаю, котру засватаю. Жаль одну покидати, а шкода і другу лишати... Мабуть, білу посватаю. Дарма, що чорнобриву, може, й більш люблю»; «Одну брав би і другої не лишив би. Одну любив би, другу голубив би. Одну сватав би, з

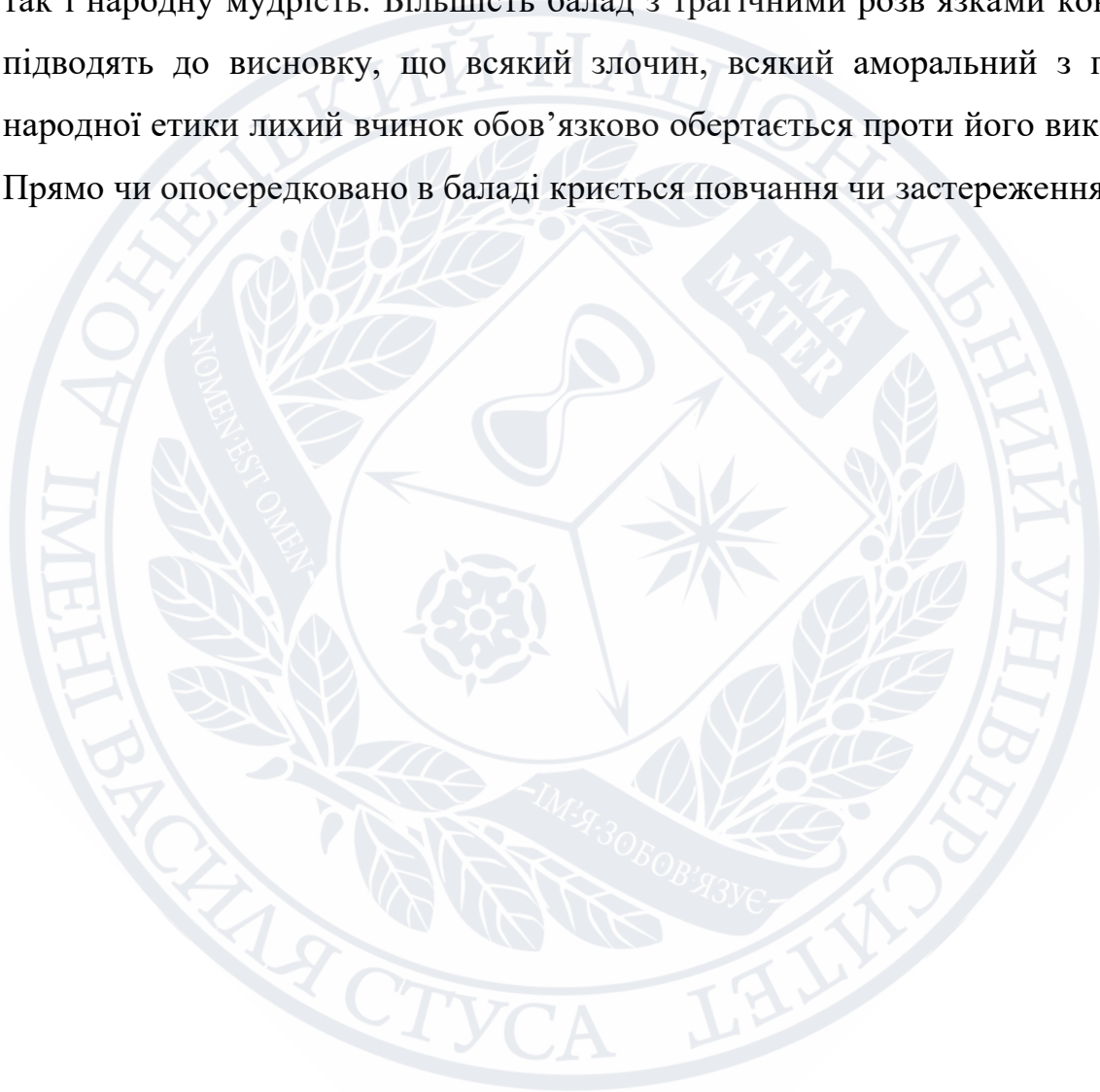
другою вінчався б». Його душа роздвоюється. А поруч – Настка: «Ми обі однакі, кажеш, – підхопила вона, – і тому тобі однаково, кого посватаєш. Здавна я вже твоя... сам дав перший слово, тепер вже не лишиш, мене ти не здуриш...» І Гриць «мусить Настку брати. І лиш одна та Настка його вкупі держить, любить і прощає, хоча б він і що зробив. Вона все з ним добра. Тим вона йому й суджена, і він її не лишить. Тетяна в своїй матері одна, горя не зазнає, поплаче, посумує, а далі по всім... за другого вийде. Він нею не журиться, хоч йому жаль красної Туркині, до серця чи не на все припала. Та що з того? Йому не суджено...» Тетяна хоче приспати те лихо, що заховалося у Грицеві, вона, як пояснює сама Ольга Кобилянська у листі до Лесі Українки від 13 квітня 1912 р., «троїть в божевільню, з тою гадкою, що то вона не його, а саме лиш лихо троїть, що спонукало його двох кохати. Значить під жадним варунком не з пімсти, а в думці, що то якесь лихо в нім сховалося. В вищій значінню слова – слабкий похитливий характер» [17, с. 616]. Оригінальність Кобилянської в опрацюванні сюжету народної балади полягає не тільки в глибокій психологізації образів, а й у цілком несподіваному поєднанні мотиву покритки-циганки, у змалюванні «законів» циганського табору, у конфронтації «циганського» елемента з елементом білої раси, у гуманістичному ставленні до знедоленої вигнанки з табору. Ще одна особливість її повісті-балади – це нагнітання трагізму в долі Маври. Трагізм її не лише в тому, що вона прогнана з циганського табору, а що сприяла, хоч і несвідомо, отруєнню власного сина. Тут дві трагічні баладні героїні – Тетяна і Мавра.

Висновки до розділу 2

Отже, у цьому розділі ми розглянули, що балада – це ліро-епічний пісенний твір з гостро драматичним сюжетом, що виражає з точки зору народної моралі трагічні конфлікти, породжені надзвичайними чи фантастичними подіями, вчинками та фатальними збігами обставин в особистому, сімейному чи суспільному житті звичайних людей. Ідейний

зміст балади розкривається здебільшого не в прямих висловлюваннях і формулюваннях думок чи почуттів, а дещо опосередковано, здебільшого в дії, у вчинках осіб і наслідках, які подаються в розв'язці. А також, її основні жанри та специфіку.

У повісті «У неділю рано зілля копала» зустрічаємо повчання та застереження, які виходять із уст людей, що акумулювали як власний досвід, так і народну мудрість. Більшість балад з трагічними розв'язками конфлікту підводять до висновку, що всякий злочин, всякий аморальний з погляду народної етики лихий вчинок обов'язково обертається проти його виконавця. Прямо чи опосередковано в баладі криється повчання чи застереження.



РОЗДІЛ 3. КІНЕМАТОГРАФІЧНА АДАПТАЦІЯ ПОВІСТІ «У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА» КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА РЕЖИСЕРСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ НАРОДНОЇ БАЛАДИ

3.1. Серіал «У неділю рано зілля копала»: особливості екранної постановки повісті О. Кобилянської

Творчість Ольги Кобилянської не пройшла повз кінематографічного світу. Окрім однойменного серіалу за повістю «У неділю рано зілля копала» режисера Олександра Тіменка, який був відзнятий у 2019 році, були й інші екранізації творів письменниці. Першим українським серіалом, який вийшов на екрани телевізорів після розпаду СРСР, став проект «Царівна», відзнятий у 1993 році. В основу серіалу покладено однойменну повість Ольги Кобилянської. Режисер серіалу – Сергій Туряниця. Мелодраматичний серіал, у якому йдеться про важку долю та велике кохання дівчини-сироти, яка виховувалась у родині свого дядька. Події відбуваються на Буковині, початок 20-го століття. Автори фільму намагалися передати стиль письменниці та колорит українського міщанства. Композитором проекту став Мирослав Скорик, який на той час уже був відомий на пострадянському просторі. Його композицію «Мелодія ля-мінор», яка стала саундтреком «Царівни», вважають чи не найпопулярнішою та відомою композицією автора.

«Меланхолійний вальс», відзнятий на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка у 1990 році – ще одна екранізація однойменної новели авторки. Режисером фільму став видатний радянський діяч культури, український актор, якого нагороджено званням Заслуженого діяча України у 1995 році та Народним артистом України у 2004 році. У стрічці йдеться про боротьбу освічених жінок з міщанськими звичаями. Три дівчини з однієї родини дуже захоплені мистецтвом і збираються присвятити йому життя. Фільм має за мету показати справжню суть феміністичного руху дев'ятнадцятого століття.

Планується, також, ще один фільм під назвою «Зілля». У сюжет кінокартини буде покладено повість О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала», але, як зазначає компанія Fillm.ua, події фільму будуть лише здалеку нагадувати оригінальний твір: «Сюжет і атмосфера фільму будуть лише віддалено нагадувати оригінал: саспенс, містика, складна історія героїв та їхніх стосунків, легкий флер еротизму на тлі магії українських Карпат та міксу української та ромської культур – глядачу обіцяють видовище й інтелектуальне задоволення» [57]. Стрічка у прокат ще не вийшла, дата прем'єри поки що невідома.

Інтерпретацію повісті «У неділю рано зілля копала» можна споглядати не лише на екранах кіно. Окрім оцифрованих версій, є і театральні постановки. Чи не кожен театр в Україні має у своїй історії виставу за мотивами твору письменниці. У 2019 році в театрі ім. М. Садовського відбулась прем'єра вистави, режисер-постановник: заслужена артиска України Таїса Славінська. У тому ж році, в театрі ім. М. Старицького глядачі мали змогу переглянути варіант інтерпретування уже іншого режисера – народного артиста України О. Мосійчук.

Театр ім. Франка у 2009 році теж інсценував повість О. Кобилянської. Ось, що пише режисерка постановки Неда Неждана про труднощі інтерпретування письменницького стилю авторки у інтерв'ю Марисі Нікітюк для театального порталу «TEATRE»: *«Вона (О.Кобилянська) нелегкий автор для постановки, бо, її тексти – це поетична й інтелектуальна проза. Кобилянська несценічна, тому я чимало дописувала і змінювала, проте інсценування вийшло м'яким, оскільки я ніколи не йду наперекір авторові, а шукаю свою тему в межах авторського тексту.»* [58].

Мотиви повісті використала сучасна українська співачка MARUV у своєму кліпі на пісню If You Want Her. Пісня стала частиною музичного серіалу співачки – проекту Hellcat Story (у перекладі з англійської «пекельні історії»). У центрі сюжету – історія нещасного кохання. Події розвиваються поступово: спочатку героїня знаходить коханого, потім насолоджується

проведеним часом з ним. Дізнавшись про зраду, героїня просить більше не витрачати її час даремно. Фінал – героїня приймає те, що коханий зрадив її. Однак, підмішує невірному зілля і зізнається, що отруїла його. У музичній творчості співачки пісня If You Want Her – перша, де є український текст: «У неділю рано-вранці, я зілля копала. Я ним милого труїла – себе рятувала». Музичне відео артистки сповнена буковинського колориту та містичності (демонічні танці), поєднання фольклорних мотивів із сучасністю. У кліпі присутній акцент на маковій квітці – саме її носила героїня повісті «У неділю рано зілля копала» у волоссі, і саме ця квітка була тим єдиним, що залишилось від дівчини після її смерті. Також, у першому епізоді музичного серіалу присутня сцена, коли на Івана Купала пускали вінок по воді. В оригінальному тексті він тоне, що є «поганою прикметою». Символічним у кліпі є застосування колористики. На початку героїня одягнена у білу сукню, на фоні висять білі простирадла. Відомо, що білий колір – колір чистоти та непорочності. Коли ж героїня чинить вбивство (труїть Гриця), колір її вбрання змінюється на червоний. Проект Hellcat Story – оригінальне та сучасне інтерпретування повісті Ольги Кобилянської, сповнене краси, містики, драматизму та фольклорних мотивів.

Спроб інсценувати повість на сцені театру виявилось більше, ніж на екранах кіно. Звучна назва «У неділю рано зілля копала» прикрашала афіши міста Вінниці, Хмельницького, Дніпра, Полтави, Києва тощо. Творчий спадок авторки – класика української літератури і чудове підґрунтя для перепрочитання сюжету засобами різних культур, в особливості, театром та кіно.

Серіал «У неділю рано зілля копала» з'явився на екранах телевізорів 11 лютого 2019 року на телеканалі «1+1» і транслювався по 28 лютого 2019 року. Налічує один сезон, який містить в собі 24 серії середньої тривалості 45-47 хвилин. Картину знімали, розраховуючи, що аудиторія буде не лише українська, а й російська. Трансляція серіалу відбувалась на двох каналах: в Україні – «1+1», в Росії – «Домашній». Серіал знятий компанією

«StarMedia», яка активно знімає телефільми, телесеріали, теленовели для провідних каналів країн СНГ.

В основу сюжету покладено повість Ольги Кобилянської, яка у свою чергу, надихалася народною баладою «Ой, не ходи Грицю та й на вечорниці». Сюжет балади відомий чи не кожному: нещасливе кохання, дівчина труїть Гриця, бо той кохає двох дівчат одночасно.

Режисер картини – Олександр Тіменко, відомий такими своїми роботами як «Анна Герман» (2012 р.), «Шанс на кохання» (2018 р.) та «Спіймати Кайдаша» (2020 р.). Кар'єра Тіменка розпочалась у сфері монтажу. Згодом, чоловік почав режисерську діяльність. Усі його роботи виконані переважно у мелодраматичному жанрі, розраховані на пересічну аудиторію.

Над серіалом працювали також сценарист – Наталія Нікішина. Родом з Тамбову, окрім сценарного фаху, займається письменницькою діяльністю. Видала книги «Жіноче щастя» та «Люблю більше життя. Маленькі історії великого кохання».

Автор ідеї: знаменита українська письменниця – Ірен Роздобудько. Як стверджувала сама Ірен, спершу вона повинна була бути за сценариста, і серіал мав містити лише 12 серій, а не 24. *«Дуже сподіваюсь, що скоро один із провідних телеканалів прийме рішення щодо зйомок за моїм сценарієм 12-серійного серіалу «У неділю рано зілля копала». Я вважаю, що це чудова пропозиція – зробити серіал на сучасному ґрунті за мотивами Ольги Кобилянської, а мотиви там досить мелодраматичні, і просто шекспірівські пристрасті.»* – говорила І. Роздобудько в інтерв'ю Л. Базів, для сайта Укрінформ [59]. Водночас, в титрах серіалу вказано, що Ірен Роздобудько не сценарист, а саме автор ідеї. Критик Інна Долженкова у своїй статті «У неділю рано зілля копала: у дно постукали знизу» для інтернет-видання «Детектор медіа», коментує цю ситуацію таким чином: *«це єдине, на що дала згоду письменниця та сценаристка після того, як почула про зміну назви серіалу. Адже спершу йшлося про «Голубку білу, голубку чорну» [...] Ірен Роздобудько, якій телепродюсери замовили написати передісторію появи*

в циганки «білого» хлопчика, [...] вважає: ніхто б, мабуть, не звернув уваги на чергову телевізійну мелодраму, якби продюсери в останній момент не змінили назву серіалу. Чим, на думку відомої письменниці, сценаристки та викладачки, свідомо спровокували скандал. Бо назва «Голубка біла, голубка чорна» не викликає в українського глядача жодних асоціацій. На відміну від «У неділю рано зілля копала». Саме через цю обставину Ірен Роздобудько погодилася на використання свого імені лише як авторки ідеї в титрах.» [59]

Мало критиків відгукнулись про дану картину. Інна Долженкова – чи не єдина, хто написала рецензію про серіал «У неділю рано зілля копала». Критика її була не зовсім позитивною. Публіцистка, яка у свій час здобула філологічну освіту, звернула увагу на неточності, які допустили режисер та сценаристи, описувавши процес дослідження фольклорного матеріалу у селі Русалино. Принципово важливою деталлю є те, що у серіалі домінують не українські, а російські мотиви. Оповідь ведеться російською мовою із українськими субтитрами. Адже, як уже було вказано раніше, продукт створювався з урахуванням того, що аудиторія буде не лише україномовна. «Так звані народні костюми, в яких той ансамбль виступає, ідентифікувати неможливо. Убозтво цих убрань не дозволяє пройти повз них без уїдливих коментарів» – слова публіцистки про костюми місцевого фольклорного ансамблю, який досить часто з'являється у серіалі [59]. Окрім цього, варто зазначити, що актори, які виконують головні ролі, теж росіяни і дуже добре відомі російському медіапростору. Раду (у повісті – Марва) грає Вікторія Полторак, Баро (Раду, чоловік Марви), циганського барона, – Андрій Ланд, а філолога з Києва – Дмитро Пчела. Українські актори зіграли в ролях другого плану, хоча й не менш важливого: Артур Логай – Максим (той самий Гриць), Ксенія Мішина – Тамара (Тетяна), Олеся Жураківська – тітка Варвара (нововведений персонаж). В усіх персонажів серіалу імена змінені, немає жодного, яке б перегукувалось із повістю.

Від оригінальної повісті Ольги Кобилянської у серіалі можна спостерігати лише назву та основну сюжетну лінію, яку було значно розширено новими персонажами та перипетіями, про які буде зазначено далі.

Молодий аспірант філології Максим приїжджає до села Русалино у фольклорну експедицію. У цьому йому допомагає його аспірантка, як то кажуть, по вуха у нього закохана, – Люба. Даний персонаж у серіалі є тим «білим» паном, від якого завагітніла Марва в оригінальному тексті письменниці. На початку серіалу у нього з дівчиною дружні відносини, які схожі на братерські. Разом з Любою, вони ходять по селу, досліджуючи нові тексти усної народної творчості. Однак, це завдання для них виявилось не з легких, бо, виявляється, у селі Русалино, що на Київщині, «народні пісні» – тексти, авторами яких є Пушкін та Лермонтов. Але не полишивши своїх сподівань, герої продовжують своє дослідження.

У повісті Ольги Кобилянської зображено свято Івана Купала, яке було інтерпретовано і в серіалі. Любині односельці дружно запросили Максима поглянути на свято і те, які традиції святкування Купала збережено у їхній місцевості. Варто зазначити, що події у серіалі беруть свій початок з 1993 року. Колорит святкування Івана Купала змальовано таким чином: присутній обряд пускання вінка по воді, але не далеко, бо вінки так і залишились біля берега. Подальша їхня доля невідома. Прослідкувати чи допливли віночки до «суджених» виявилось неможливим. Саме дійство відбувається біля річки, присутній обряд стрибання через вогнище. Усі на святі одягнуті у народний етнічний одяг, окрім Максима. Режисер таким чином показує глядачу, що аспірант – «чужинець» в цьому краю, не місцевий. Присутнє опудало Івана Купала – ще одна традиція святкування.

Свято супроводжується піснями місцевого хору, які виконують народну пісню «Цвіте терен». Не залишилось осторонь і повір'я про квітку Папороті. Другорядний персонаж серіалу – Надька – пропонує Максиму вирушити на пошуки цієї рослини, супроводжуючи це оповіддю легенди, яку у свій час розповіла їй бабуся. До слова, квітку Папороті вони так і не знайшли.

Сюжетна лінія Ради та Максима відсутня в тексті повісті «У неділю рано зілля копала». Про неї ми можемо лише здогадуватися. Нам відомо, що був якийсь «білий» пан, слов'янської зовнішності, від якого Марва у результаті народила блакитнооке дитя. Тому, режисер та сценаристи додумали цю сюжетну лінію таким чином: Рада (вона ж Марва) героїчно рятує майбутнього коханого від смерті. Коли Максим втік від бандитів, він упав у воду, а плавати не вмів (такі висновки ми робимо з того, що самотужки йому виплисти не вдалося), тому потрібна Рада у потрібний час врятувала незнайомця від підступної гибелі. Після порятунку, дівчина подарувала хлопцю один зі своїх циганських браслетів. Невдовзі, доля знову зіштовхнула цих двох. У результаті зустрічі, обидва закохались.

Образ Ради – романтичний. Дика циганка, непокірна, горда, енергійна. У її крові кипить полум'я та пристрасть – такою вона постає перед глядачем у серіалі. Дівчина «не така як усі», нетиповий герой у нетипових обставинах. Здавалося б, заради свого кохання, вона ладна піти на перекір батьку і всьому світу. Рада тікає з батьківської оселі до Максима, потім повертається, її емоціям немає меж, а вчинкам – логіки.

Дівчина – позитивний персонаж. У неї міцний зв'язок із батьком, адже її матір, по сценарію серіалу, довго лікувавшись, все ж таки, померла. Тому, вони із батьком залишились самі, до того ж, по вуха у боргах. Спонсором лікування матері Ради був Баро – головний холостяк у циганському таборі, який закоханий у Раду. Вони з батьком домовились про весілля, тому Баро вимагав свого. Дівчина підкорила парубка своєю непокірністю, про неї він говорить такі слова: «кобилиця, яку ще потрібно підкорити». Йому цікаво завойовувати її, спокушати, домогтися, що свідчить про те, що цей персонаж маніпулятор, аб'юзер, садист та мазохіст. Свого він ладен досягти усіма способами. Раді він погрожує убивством Максима. Його прибічниками було здійснено напад із побиттям на аспіранта. Саме це і змусило дівчину піти на перекір самій собі, переступити сою гордість та одружитися із ненависним їй Баро. Якщо порівняти образ Баро (екранізований) та Раду (із повісті), можна

виокремити спільне та відмінне. Спільні риси: вони обидва цигани, які мали авторитет серед свого народу. Раду був отаманом (циганським бароном), як і Баро. Однак, Раду був жорстокішим. Дізнавшись про зраду Маври, що дитина народжена не від нього, він хотів її убити, і був сповнений рішучості вчинити цей гріх. Врятував нещасну дівчину батько, який вивіз її і дитину з табору, наперекір усім. Кохання не стало причиною для Раду забути про свою честь та гідність. Чоловік не пожалів дружину, що свідчить про жорсткий та войовничий характер персонажа.

У Баро характер м'якший. Візьмемо для прикладу сцену першої шлюбної ночі з Радою: дівчина була незаймана, а по циганським традиціям наречена повинна бути цнотливою і довести це родичам майбутнього чоловіка, показавши простирадло у крові після ночі проведеної із нареченим. Баро схитрував і порізав собі руку для того, щоб обманути свою громаду та зберегти честь дружини. Це свідчить про почуття до неї. Також, після народження «білої» дитини, Баро не хотів убивати Раду по-справжньому. Коли дівчина зникла, він шукав її і був засмучений цим вчинком. Варто зазначити, що події ці – результат творчого домислу сценариста.

Окрім цього, сценарною командою серіалу було додано не менш цікаву деталь: позашлюбна донька Баро – Тамара, вона ж Тетяна із повісті Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала». Розвиток подій по-справжньому мелодраматичний, гостросюжетний. Сценаристи таким чином намагаються напружити та наситити події оповіді, додаючи нову сюжетну лінію. Матір Тамари, – коханка Баро – помирає під час пологів. Дитина (Тетяна) залишається на вихованні у своєї тітки (у повісті – Іваниха), яка не має дітей.

У серіалі батько Ради (Андронаті), вночі краде дитину та відносить її тітці Ваврварі, яка є нововведеним персонажем, а вже та віддає її батьку (Михайло Дончук), який щойно втратив дитину – майбутній опікун Романа (Гриця).

Рада, дізнавшись про втрату, тікає від родини Баро на пошуки, де знаходить новонароджену Тамару та залишається жити у цій сім'ї.

Як і в повісті, Рада, як справжня циганка, добре знається на травах. Але якщо Мавра відправилась жити до гущі лісу на самотінь, то героїня серіалу поїхала закордон, на пошуки власного «Я». Вже згодом, глядач дізнається про те, як склалося життя у Ради. Вона стає успішною заможною жінкою.

3.2. Режисерська інтерпретація мотивів і образів народної балади в кінематографічній адаптації

Події в серіалі осучаснені та проблеми також. Така інтерпретація дозволяє глядачу краще наблизитись до розвитку подій. Персонажі стають «ближчими до народу», і глядач підсвідомо легше асоціює їх з собою. Це не дивно, адже серіал «У неділю рано зілля копала» орієнтується на велику аудиторію, перегляди та заробіток. В кіно, як виду мистецтва, незважаючи на його орієнтацію на масового споживача, з моменту його виникнення існував внутрішній поділ на елітарне і масове. У статті В. Тенчер «Масова культура в контексті демократичних перетворень» дослідник вказує прийоми, які застосовуються авторами для того, щоб зорієнтувати «продукт» на масового глядача, а саме:

- 1) чітка сюжетна лінія;
- 2) захоплюючий зміст;
- 3) адресованість конкретній аудиторії, слухачеві;
- 4) конкретний розподіл добра і зла, правди і кривди;
- 5) залучення до твору міфів, казок тощо;
- 6) повторення одного й того ж епізоду декілька раз в різних ракурсах [47].

Користуючись поданою класифікацією можемо проаналізувати серіал «У неділю рано зілля копала». У серіалі дві чітких сюжетних лінії: 1) Взаємовідносини між Радою та Максимом; 2) Взаємовідносини між Тамарою та Романом. Всі події, які відбуваються в серіалі, тим чи іншим способом

пов'язані із ними, або впливають із них. Дві історії кохання, чотири різних долі, який перетинаються в одну.

Зміст серіалу по-справжньому захоплюючий. Сценаристи додають нових персонажів, у кожного із них простежується своя історія та перипетії, які трапляються на їхньому шляху. Наприклад, нововведений персонаж Люба, яка закохана у свого викладача – аспіранта Максима. Спостерігаємо конфлікт. Спочатку Надька намагається причарувати київського гостя, потім з'являється норовлива Рада, яка, ніби відьомськими чарами, закохує у себе Максима. Шлях до серця коханого був непростим. Одружити на собі парубка їй допомогли життєві обставини. Якийсь чималенький період у сім'ї Максима та Люби панувала злагода та мир. Але всьому приходить кінець, і злочасна Рада знову стає на шляху щасливого подружнього життя.

Образ Люби протилежний Раді. На відміну від другої, вона спокійна, передбачувана. Про це говорить і її зовнішній вигляд: світле волосся, блакитні очі, бліда шкіра. Вона скромно одягається, скута у рухах, слухняна дівчинка, яка дуже подобається матері Максима, тому що їй пасує образ господині, хранительки сімейного вогнища. До коханого у неї добре, тендітне відношення. Вона у всьому його підтримує, відправляється разом із ним у командировки, на конференції. Люба і Рада – дві протилежності, чорне та біле, лід і полум'я. З Радією не все так просто. Її взагалі не можна назвати простою. Зовнішність у Раді справжня циганська: чорне довге кучеряве волосся, її шкіра смугла, а очі чорні та шалені. Її рухи наповнені експресією, не сидить на місці. Вона може зненацька підстрибнути і почати бігти за кимось, чи від когось. Від Люби такої непередбачуваності очікувати марно.

Аналізуючи серіал у рамках третього пункту, а саме, «адресованість конкретній аудиторії», можна сміливо сказати, що даний телевізійний продукт цілком і повністю спрямований більше на жіночу аудиторію. Мелодрама – романтичний сюжет, позитивні головні герої, інтрига, наявність лиходіїв. Мелодрама апелює до почуттів глядачів, тому цей жанр так люблять жінки. Мелодрама є піджанром драми. Її відносять до легкого і

масового кіно. Інтригуючий сюжет мелодрами тримає її читачів у напрузі, змушує співчувати і переживати за позитивних героїв сюжету, що борються зі злом, яке може відняти їх заощадження, будинки, кохану людину, дітей або навіть саме життя. Жінки, які притомилися від побутових проблем, з трепетом спостерігають за подіями в житті героїв, що переповнені емоціями. Серіали із подібними розвитком сюжету, темою нещасних закоханих, які перед тим як опинитися разом, пройдуть безліч випробувань – досить популярний мотив на сьогоднішній день у медіапросторі країн СНГ. Також, про це говорить і кінцівка серіалу – щасливе поєднання кохаючих сердець. На відміну від фіналу повісті, у серіалі все закінчується добре. Максим і Рада щасливі. Крізь роки, вони знаходять один одного та свого сина – Романа. Така ж доля і у персонажів другої сюжетної лінії: Тамари та Роми, які, здолавши всі перешкоди, одружуються. У повісті «У неділю рано зілля копала» це Гриць та Тетяна, які трагічно гинуть. Цікавим епізодом серіалу є момент, коли Роман з Тамарою, відпочиваючи у лісі, почули як кує зозуля, і захотіли порахувати скільки років життя їм відведено, а пташка припинила кувати (за повір'ям, скільки зозуля накує, стільки людина і проживе). Це своєрідне посилення на оригінальний розвиток сюжету, у якому обидва закоханих помирають молодими. В серіалі ж все закінчується позитивно.

У кінокартині відсутній чіткий поділ на добро та зло, але є поділ на персонажів, яким співчуваєш, долею яких переймаєшся протягом усього серіалу, а є навпаки – дратівливі персонажі, які чинять підлості. Співчуття до них відсутнє. До позитивних персонажів належать: Роман, Максим, Люба, Тамара, Рада, Варвара та багато інших. До негативних: Баро та його прибічники, Надька та її матір.

Четверте. Залучення до твору міфів, казок тощо. Сюжет у своїй основі має повість «У неділю рано копала». Письменниця, в свою чергу, взяла сюжет із усної народної творчості, фольклорної спадщини, балади «Ой, не ходи Грицю та й на вечорниці».

Глядач при перегляді фільму рідко всерйоз замислюється про те, які окремі прийоми і елементи показуються йому зараз – монтаж все складає воедино, і людина приймає те, що відбувається за суцільне однорідне мистецьке дійство. Власне, для того й існує монтаж. Надзвичайно важливим елементом будь-якого фільму є кадри різної крупності. І одніми з найбільш поширених можна назвати середній і середньо-загальний план. Окрім названих, є ще дальній та крупний план.

Особливість середнього плану полягає в першу чергу в тому, що він володіє достатнім кутом огляду, щоб можна було добре розрізнити емоційний стан людини в кадрі і при цьому цілком конкретно розгледіти навколишнє середовище. Крупний план заважає розгледіти середовище, що оточує актора, а загальний план занадто сильно перетягує ковдру на локацію, роблячи почуття артиста не настільки помітним.

У серіалі переважає саме середній план, що дає змогу добре побачити емоції, які зчитуються з обличч акторів, а також, це дає змогу оцінити середовище, яке оточує персонажів. Крупний і дальній план використовуються зрідка. Зокрема, з ціллю зосередити увагу реципієнта на тому, що в цей час оточує героя. Наприклад, дальній план часто використовується, коли у кадрі з'являється хор села Русалино.

Таким чином середній план може бути вельми ефективний при комбінуванні емоції з фізичним дією і середовищем. Освоївши різні типи кадрів і озброївшись деталлю, крупним, середнім і загальним планами, режисер здатний значно розширити палітру засобів виразності – а значить і розповідати свої історії більш емоційно, більш ефектно.

У кіноіндустрії є кілька ключових різновидів монтажу: послідовний, паралельний та асоціативний. Перший передає зміст певної події чи явища у хронологічній чи логічній послідовності. Послідовний монтаж полягає у плавних монтажних переходах, тому різка зміна кадрів для нього не характерна, бо може відволікти реципієнта від провідної думки твору. Чергуючи фрагменти сцен з подіями, які одночасно відбувається у різних

місцях, можна підкреслити їх взаємозв'язок, зіставити або протиставити героїв і явища, зробити аналіз подій, тобто відокремити причину від слідства, передісторію від результату. Паралельний монтаж використовують також для вирішення труднощів при стикуванні кадрів. За допомогою цього методу значно скорочується загальна тривалість сцен і епізодів, а фільм в цілому стає динамічнішим, так як з'являється можливість виключити рутинні і малоцікаві дії героїв, не викликаючи стрибків у розвитку дії. Для позначення рівнозначності дій фрагменти сцен, які чергуються між собою роблять приблизно рівними за тривалістю і за крупністю планів. «Одночасні» події повинні відбуватися в однаковий час доби і пору року, при тій же погоді, аби враження не зіпсувалось. Асоціативний монтаж, завдяки якому поєднано кадри, що викликають певні образні асоціації й надають відтвореному епізоду нового сенсу. Асоціативний монтаж дозволяє розкрити переживання героїв на тлі природних явищ.

У серіалі «У неділю рано зілля копала» використано саме паралельний монтаж. Потрібно взяти до уваги, що це серіал у якому 24 серії та не одна сюжетна лінія. Основних, як мінімум, дві. Паралель названих сюжетних ліній створює відчуття динаміки розповіді, дозволяє розглянути ситуацію з різних кутів зору.

Образ Гриця із повісті знайшов своє відображення у екранізованому персонажі Романі, які достатньо схожі один на одного. Роман гарний молодий юнак, який живе у нерідних для нього батьків. До певного періоду свого життя, Роман не усвідомлював цього, але відчував на ментальному рівні.

Зовнішність персонажа серіалу приваблива, але в ньому мало «циганського». Проте, потрібно враховувати, що він лише наполовину циган. Хлопець має русяве кучеряве волосся, світлі очі. Він молодий, сповнений сил юнак, у якому палають внутрішні пристрасті. У ньому два начала: спокійне і дике, циганське. Герою однойменної повісті теж не давали спокою муки його

серця, передчуття тощо. Цим можна пояснити те, що він не міг розібратися ні у собі, ні у своїх почуттях до дівчат. Спокійна Настка чи пристрасна Тетяна.

Ми побачили, що у серіалі мотиви подвійного кохання були збережені режисером та сценаристами. Роман не міг обрати між Ольгою (своєю нареченою, яку він давно знав, і вірив, що кохав її) та Тамараю (дівчиною, з якою він познайомився при раптових подіях у лікарня). Але, порівняно із Грицем, Роман наприкінці серіалу все ж визначився із коханою – обраницею стала Тамара. Але сценаристи вели розвиток подій до цього досить довго. Розв'язка була аж у самому кінці, коли Роман прийшов забирати кохану з автобусу. Напруженості додавав і той факт, що парубок ледь-ледь не одружився. Адже, «прийшов до тями» він уже у весільному вбранні на церемонії розпису. Сценаристи таким чином тримали інтригу до останнього, аби у глядача зберігалась інтрига та напруження при перегляді даної кінострічки. В свою чергу, Гриць так і метушився між двома, кохав двох дівчат – синьооку Настку і чорнобриву Тетяну. Він не знає, яку з них двох вибрати, сумнівається: «Але вона (Тетяна) гарна, мов боярська дочка. А білява зате любя і догоджає. Що б не захотів я, вона вже зробила. За тими двома хлопці голови дають. Я ще не знаю, котру засватаю. Жаль одну покидати, а шкода і другу лишати... Мабуть, білу посватаю. Дарма, що чорнобриву, може, й більш люблю»; «Одну брав би і другої не лишив би. Одну любив би, другу голубив би. Одну сватав би, з другою вінчався б». Його душа роздвоюється.

Тамара – прообраз Тетяни. Однак, сценаристи дописали персонажу цікаву сюжетну лінію: вона була позашлюбною донькою Баро, чоловіка Ради. Автори переплітають сюжет серіалу. Кохання – найвища етична цінність. Перед ним поступаються навіть родинні почуття. Тетяна, покохавши Гриця, розриває міцні психологічні зв'язки з Маврою та матір'ю й підносить свої почуття вище всього. Так само і Тамар відмовляється від свого нареченого, а також, від поїздки у Варшаву, тобто, від важливого поштовху у кар'єрі. Гриць – єдиний та неповторний, його ніким не можна

замінити. Вчинок Тетяни (отруєння Гриця) вкладається в норми баладної етики, яка «навіть готова простити вчинений ненароком через кохання злочин, а часом лишає безкарною й навмисну помсту за зраду в коханні. Особливо це стосується жіночих персонажів. Кохання штовхає дівчину до чарування милого приворотними пригощаннями і його смерть. У серіалі цей елемент відсутній.

Варто зазначити також, що нерідко, при інтерпретуванні літературного тексту на екран кіно, переважно сюжет урізається. Режисер намагається передати сутність літературного твору, намагаючись втиснутись у часові рамки. При створенні серіалу, така проблема рідко коли виникає, адже у серіалі більше можливостей детально відобразити усі події, про які йдеться у тексті.

На прикладі серіалу та повісті «У неділю рано зілля копала», ми бачимо, що режисери мали усі можливості для польоту фантазій. У серіал введено багато другорядних нових персонажів, яких не було і не могло бути в повісті. Це спровоковано тим, що картина має довшу тривалість, а також, розгорнуту схему сюжетних ліній. У повісті ж центральними персонажами і основною сюжетною лінією є Гриць, Тетяна та Настка – любовний трикутник.

Висновки до розділу 3

У процесі дослідження ми з'ясували, що творчість Ольги Кобилянської декілька разів була екранізована. Особливо популярним є повість «У неділю рано зілля копала». Однойменні назви спектаклів прикрашають афіши чи не кожного міста України. Як зазначала одна із режисерок, творчість письменниці нелегка для постановок.

Мотиви повісті актуальні й досі. Свідчення цього є відображення знайомого нам сюжету про Гриця у музичному серіалі співачки MARUV.

Мало критиків відгукнулись на серіал. Інна Долженкова – чи не єдина, хто написала рецензію про серіал «У неділю рано зілля копала». Критика її була не зовсім лесною. Публіцистка, яка у свій час здобула філологічну

освіту, звернула увагу на неточності, які допустили режисер та сценаристи, описувавши процес дослідження фольклорного матеріалу у селі Русалино.

Надзвичайно важливим елементом будь-якого фільму є кадри різного плану. І одним з найбільш поширених можна назвати середній і середньо-загальний план. Окрім названих, є ще дальній та крупний план.

Ми побачили, що у серіалі мотиви подвійного кохання були збережені режисером та сценаристами. Персонажі набули нових характеристик, дещо видозмінені. У серіалі присутні нові сюжетні лінії, яких немає у повісті. Те саме можна сказати і про персонажів.

Особливість середнього плану полягає в першу чергу в тому, що він володіє достатнім кутом огляду, щоб можна було добре розрізнити емоційний стан людини в кадрі і при цьому цілком конкретно розгледіти навколишнє середовище. Крупний план заважає розгледіти середовище, що оточує актора, а загальний план занадто сильно перетягує ковдру на локацію, роблячи почуття артиста не настільки помітним.

У серіалі переважає саме середній план, що дає змогу добре побачити емоції, які зчитуються з обличчя акторів, а також, це дає змогу оцінити середовище, яке оточує персонажів. Крупний і дальній план використовуються зрідка. Зокрема, з ціллю зосередити увагу реципієнта на тому, що в цей час оточує героя. Наприклад, дальній план часто використовується, коли у кадрі з'являється хор села Русалино.

Події в серіалі осучаснені та проблеми також. Така інтерпретація дозволяє глядачу краще наблизитись до розвитку подій. Персонажі стають «ближчими до народу», і глядач підсвідомо легше асоціює їх з собою. Це не дивно, адже серіал «У неділю рано зілля копала» орієнтується на масову аудиторію.

Серіал за жанром мелодрама – романтичний сюжет, позитивні головні герої, інтрига, наявність лиходіїв. Мелодрама апелює до почуттів глядачів, тому цей жанр так люблять жінки.

Отож, повість та екранізація мають низку відмінностей через специфіку екранного освоєння літературного тексту: застосування суто кінематографічних засобів, візуалізація образів, увиразнення кольорового оформлення твору, звукових та зорових ефектів тощо. Таким чином, інтермедіальна трансформація вимагає внесення змін на сюжетному, на композиційному, образному та інших рівнях, перерахування певних ситуацій, явищ, увиразнення мотиву.



ВИСНОВКИ

У процесі дослідження була визначена специфіка інтерпретації літературного твору О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» в кінопосторі, твір зіставлено із кіноверсією на структурному, жанрово-стильовому, образному рівнях, виявлені смисли твору, що виникли внаслідок екранізації.

Під час реалізації мети було розв'язано такі завдання: простежено інтермедіальний підхід до проблеми адаптації одного виду мистецтва в межах іншого, проаналізовано феномен кіно як засобу інтерпретування художнього тексту, здійснено огляд і систематизація літературознавчих досліджень, що стосуються твору О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала», визначено специфіку освоєння літературного тексту, представленого «У неділю рано зілля копала», засобами кіно.

Література і кіно мають багато спільного, тому їх зіставлення цілком доцільне та актуальне сьогодні. Інтермедіальність кінорецепції художнього твору виявляється в тому, що текст, створений в одному медіумі, отримує друге життя в іншому, завдяки чому кіноадаптація потребує міждисциплінарних підходів у її вивченні. Екранізація візуально інтерпретує літературне першоджерело. Потрапляючи на екран, літературний текст трансформується, адже зазнає переакцентування, переосмислення, певних сцен, елементів, образів та ін. Проте це не заважає розглядати екранізацію як позитивне явище, оскільки вона дає можливість подивитися на літературний твір по-новому, оприятити завуальовані письменником місця, проаналізувати проблемні аспекти, посиляючись не тільки на літературну, а й кінематографічну версію, та, зрештою, популяризувати оригінал, бо реципієнт під час перегляду стрічки майже завжди прагне перечитати першоджерело. Дослідження виявило, що, урахувавши часову дистанцію між створенням оригіналу і його кіноверсії, застосування специфічних кінозасобів під час зйомок стрічки і те, що фільм є певним відображенням

суб'єктивної оцінки режисера та сценариста, екранізацію не варто асимілювати з літературним твором, оскільки це зовсім новий автономний твір, «перепрочитання» першоджерела, у якому реалізуються нові естетичні критерії.

Кіно ближче до літератури, ніж до самої мови, адже в основі художнього твору лежить розповідь, яку режисер переносить на екран, застосовуючи специфічні кінозасоби. У зв'язку з цим варто погодитися з думкою дослідника, що кінематографічна мова створюється з нуля і суттєво відрізняється від художньої, оскільки серед її виражальних засобів ті, що не властиві літературному твору: ракурс, світло, план та ін

У другому розділі було розглянуто саме поняття «балада» – це ліро-епічний пісенний твір з гостро драматичним сюжетом, що виражає з точки зору народної моралі трагічні конфлікти, породжені надзвичайними чи фантастичними подіями, вчинками та фатальними збігами обставин в особистому, сімейному чи суспільному житті звичайних людей. Ідейний зміст балади розкривається здебільшого не в прямих висловлюваннях і формулюваннях думок чи почуттів, а дещо опосередковано, здебільшого в дії, у вчинках осіб і наслідках, які подаються в розв'язці. А також, її основні жанри та специфіку.

У повісті «У неділю рано зілля копала» зустрічаємо повчання та застереження, які сказані мудрими людьми, що виходять із власного досвіду, наприклад, Андронаті. Більшість балад з трагічними розв'язками конфлікту підводять до висновку, що всякий злочин, всякий аморальний з погляду народної етики лихий вчинок обов'язково обертається проти його виконавця. Прямо чи опосередковано в баладі криється повчання чи застереження.

У третьому розділі досліджено засоби кіноінтерпретації безпосередньо на прикладі серіалу Олександра Тіменка «У неділю рано зілля копала». В основу сюжету покладено повість Ольги Кобилянської, яка у свою чергу, надихалася народною баладою «Ой, не ходи Грицю та й на вечорниці».

Сюжет балади відомий чи не кожному: нещасливе кохання, дівчина труїть Гриця, бо той кохає двох дівчат одночасно.

Користуючись класифікацією А. Кареліна, який виокремив три види екранізації: пряма, загальна та знята за мотивами літературного твору, виявлено, що серіал «У неділю рано зілля копала» режисера Олександра Тіменка відноситься до третього виду. Знята за мотивами кіноадаптація передбачає створення на основі літературного твору новий вимір, який віддалено схожий до оригіналу. У картині бачимо повну зміну імен персонажів, розвиток нових подій, додавання або віднімання сцен із оригінального літературного твору, розширення сюжетних ліній. Події осучаснені: перша частина серіалу відображена у часовому проміжку кінця XX ст. Згодом, відбувається «зміна поколінь»: режисер та сценарист занурює глядача у простір XXI ст.

Режисер намагався зберегти у картині фольклорні мотивів. Про це свідчить той факт, що низка персонажів напряду пов'язані з усною народною творчістю (збір фольклорного матеріалу). Також, немало важливо роль у серіалі відділено народному ансамблю, який періодично виконує усім відомі народні пісні, наприклад, «Цвіте терен». Одне із відомих українських свят – Івана Купала – теж зображувалось зі спробами детально відтворити колорит та традиції святкування.

У серіалі дві чітких сюжетних лінії: 1) стосунки Ради і Максима; 2) стосунки Тамари та Романа. Всі події, які відбуваються в серіалі, тим чи іншим способом пов'язані із ними, або впливають із них. Сюжетна лінія Ради та Максима відсутня в тексті повісті «У неділю рано зілля копала». Про неї можемо лише здогадуватися. Події і проблеми в серіалі осучаснені. Така інтерпретація дозволяє глядачу краще наблизитись до розвитку подій. Персонажі стають «ближчими до народу», і глядач підсвідомо легше асоціює їх з собою. Це не дивно, адже серіал «У неділю рано зілля копала» орієнтується на масову аудиторію, про що свідчить і жанр картини – мелодрама, яка апелює до почуттів глядачів, тому цей жанр так люблять

жінки. Її відносять до легкого і масового кіно. Інтригуючий сюжет мелодрами тримає реципієнта у напрузі, змушує співчувати і переживати за позитивних героїв сюжету, що борються зі злом, яке може відняти їх заощадження, будинки, кохану людину, дітей або навіть саме життя.

Ми з'ясували, що режисером та сценаристами у серіалі були збережені мотиви подвійного кохання. Один із центральних персонажів – Роман не міг обрати між Ольгою (своєю нареченою, яку він давно знав, і вірив, що кохав її) та Тамараю (дівчиною, з якою він познайомився при раптових подіях у лікарня). Але, порівняно із Грицем, Роман наприкінці серіалу все ж визначився із коханою – обраницею стала Тамара. Варто зазначити також, що нерідко, при інтерпретуванні літературного тексту на екран кіно, переважно сюжет урізається. Режисер намагається передати сутність літературного твору, намагаючись втиснутись у часові рамки. При створенні серіалу, така проблема рідко коли виникає, адже у серіалі більше можливостей детально відобразити усі події, про які йдеться у тексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арутюнян С. Екранізація літературних творів як специфічний тип взаємодії мистецтв: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : Москва, 2003. 20 с.
2. Бабишкін О.К. Ольга Кобилянська. Нарис про життя і творчість. Львів: Книжковожурнальне видавництво, 1963. 192 с.
3. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. Москва: Искусство, 1972. 384 с.
4. Балади: кохання та дошлюбні взаємини / упор. О. Дей, А. Ясенчук, А. Іваницький. Київ : Наукова думка, 1987. 528 с.
5. Балади: Родинно-побутові стосунки / упоряд. О.Дей, А.Ясенчук (тексти), А.Іваницький (мел.). Київ, 1988. 543 с.
6. Богдашевський Ю. Свій погляд на землю. *Молодь України*. 1966. 28 червня. С. 6-7.
7. Василько В. С. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 407 с.
8. Виноградова Л. Н., Седакова И. А. Проклятие. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 4. Москва, 2009. С. 286-294.
9. Вознюк В. О. Про Ольгу Кобилянську : Нові матеріали; Роздуми; Знахідки. Київ : Дніпро, 1983. 183 с.
10. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті / за ред. О.С. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2000. 226 с.
11. Гутник Л. Синтез художньої літератури і кіномистецтва в українському кіноплакаті. Рукописна та книжкова спадщина України. 2014. Вип.18. С. 475-496.
12. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського народу [монографія] / 3-тє вид., доп. й перероб. Луцьк, 2007. 320 с.
13. Дей О. І. Українська народна балада. К.: Наукова думка, 1986. 263 с.
14. Демиденко Е. Л. Значение и функции общefольклорного образа камня // Русский фольклор. Т. XXIV. Ленинград, 1987. С. 85-98.

- 15.Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур. М.: Прогресс, 1979. 320 с.
- 16.Закувала зозуленька: Антологія української народної поетичної творчості. К., 1998. С. 228-250.
17. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрука. Л., 2006. 320 с.
- 18.Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. Київ : Щек, 2008. 448 с.
19. Ильин И. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1998. С. 8
- 20.Касаткина Н. Проблемы экранизации художественного произведения (на материале повести Э. Хемингуэя «Старик и море»). Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2016. № 8. Ч. 1. С. 35-37.
21. Кобилянська О. Твори: В 2 т. К.: Дніпро, 1988. 672 с.
- 22.Колесса Ф. М. Українська усна словесність. Львів, 1938. 643 с.
- 23.Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість: Підручник. 3-тє вид., стер. К.: Знання-Прес, 2005. 591 с.
- 24.Лапко О. Діалог часів у кінематографічній інтерпретації п'єси Івана Франка «Украдене щастя». Наукові записки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. Вип. 110. С. 66-73.
- 25.Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 92 с
26. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- 27.Маневич И. Кіно и література. Москва: Искусство, 1966. 240 с.
- 28.Мишанич С.В. Усні народні оповідання: Питання поетики. К., 1986. 327 с.
- 29.Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Літературна теорія і компаративістика*. К., 2006. С. 58.

30. Народні пісні в записах Івана Франка / упоряд, вступ. стаття та прим.
О.І. Дея. Київ : Музична Україна, 1981. 335 с.
31. Нудьга Г. Українська балада. К., 1970.
32. Олійник І. «Теорія читацького відгуку» як спроба критичного
прочитання перекладів (на прикладі творів для дітей Р. Кіплінга).
Питання літературознавства. 2006. Вип. 71. С. 199-210.
33. Олійник І. Інтердисциплінарне дослідження. Т., 2008. С. 15-26.
34. Пастух Н. Символіка тварин в українському фольклорі: зозуля. Л.:
Інститут народознавства НАН України, 2013. 224 с.
35. Петренко Т., Слепакова М. Взаимодействие киноискусства и
литературы. Издание ПГЛУ «Университетские чтения». 2010.
[Электронный ресурс]. URL:
https://pglu.ru/upload/iblock/25c/uch_2010_iv_00034.pdf
36. Петров В. Український фольклор [Текст]: Заговори, голосіння,
обрядовий фольклор народно-календарного циклу. Берегиня. 1996, №4.
37. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии /
Эстетика и поэтика. Москва: Искусство, 1976. С. 221-225.
38. Пропп В. Я. Баллада. Материалы // Поэтика фольклора. М., 1998. С.
92-106.
39. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури.
Донецьк: Донну, 2014. 154 с.
40. Рисак О. Лесин дивосвіт. Львів : Світ, 1992. 184 с.
41. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в
українській літературі кінця XIX –початку XX ст.. Луцьк: Надстир'я,
1996. 98 с.
42. Симбирцева Н. Экранизация как визуализированный текст: к
постановке проблемы. Известия Уральского федерального
университета. Сер. 1, *Проблемы образования, науки и культуры*. 2013.
№ 3. С. 148-154.

43. Степанченко О. Кінопоетика у творах М. Вінграновського. Київ, 2013. С. 391-400.
44. Сэпман И. Кино и поэзия. Принцип ретрансляции поэтического текста на экран. Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия. Ленинград: Искусство, 1985. С. 94-109
45. Тарасенко В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса, 2014. Вип. 11. С. 64-67
46. Тетчер В. Масова культура в контексті демократичних перетворень. *Вісник Книжкової палати*. 2003. № 4. С. 38-41.
47. Томашук Н. Ольга Кобилянська [Текст]: Життя і творчість. К. : Дніпро, 1969. 384 с
48. Филиппова Е. Способы интерпретации литературного произведения. Вестник Московского государственного университета печати. Москва, 2015. С. 153-158.
49. Фрадкин Л. Экранизация русского классического романа и проблемы монтажа. Москва, 1971. 39 с
50. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
51. Хафизов Д. От зрителя – к читателю: экранизация книги как средство формирования читательской моды в молодежной среде. *Вестник культуры и искусств*. 2017. № 3 (51). С. 91-98.
52. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. №11. С. 49-59.
53. Чебанюк О. Ю. Сюжетотвірна функція концептів життя-страждання-смерть у жнивварських піснях слов'ян // Слов'янський світ: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 6. С. 66-71.
54. Шилова И. Кинематограф 80-х: (Новые тенденции). Москва: Знание, 1987. 47 с.
55. Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. Москва: Искусство, 1985. 573с.

56. 100 найвідоміших образів української міфології / під ред. О. Таланчук.
Київ, 2002. 420 с.
57. http://teatre.ua/modern/neda_nezhdana_u_teatri_franka/
58. <https://detector.media/kritika/article/144966/2019-02-19-u-nedilyu-rano-zillya-kopala-u-dno-postukali-znizu/>
59. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2437775-iren-rozdobudko-pismennica.html>
60. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2747719-zilla-v-ukraini-znimut-film-za-motivami-tvoru-olgi-kobilanskoi.html>

