

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Гуманітарний факультет
Кафедра філології

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ПРОЗИ ОЛЬГИ
КОБИЛЯНСЬКОЇ**

Студентки IV курсу
групи ГФІ 17/Б
Лехів Софії Борисівни

Науковий керівник:
доктор філол. наук, професор
Мельник Ярослава Іванівна

Львів 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
------------	---

РОЗДІЛ I.

Література і кіно: проблеми взаємин

1.1. Зародження стосунків літератури і кіно.....	7
1.2. Шляхи візуалізації літературного тексту.....	9

РОЗДІЛ II.

«Valse melancholique» Ольги Кобилянської і «Меланхолійний вальс» Бориса Савченка: візуалізація образів і смислова релевантність

2.1. Образ Марти як «вродженої жінки».....	15
2.2. «Нова жінка» Ольги Кобилянської	
2.2.1. Малярка Ганнуся.....	18
2.2.2. Музика Софія.....	21
2.3. Семантика і поетика інтер'єру:.....	24

РОЗДІЛ III.

«Природа» Ольги Кобилянської та «Острів любові» Олега Бійми: особливості кінотранскрипції

3.1. «Острів любові» як адаптація літературного тексту.....	28
3.2. Природа і цивілізація	
3.2.1. Образ панночки/Соломії.....	30
3.2.2. Образ гуцула.....	35
3.3. Пейзаж як спосіб розкриття «культури душі»	38

ВИСНОВКИ.....	43
---------------	----

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	45
--	----

ВСТУП

Бакалаврська робота присвячена дослідженню інтермедіальних стратегій візуалізації прози Ольги Кобилянської, зокрема кінорецепції двох її вершинних новел — «Valse melancholique» і «Природа». Ці тексти письменниці не раз ставали об'єктом літературознавчих досліджень. Маємо цілу низку студій дослідників різних генерацій і різних естетичних орієнтацій, починаючи від сучасників письменниці, у яких згадані новели розглядаються або в контексті ширшої проблематики, або ж спеціально присвячені «Valse melancholique» і «Природі». Це, зокрема, широко закроєні дослідження І.Денисюка («Розвиток української малої прози кінця ХІХ–поч. ХХ ст.»), М.Павлишина («Ольга Кобилянська: прочитання»), І.Демченко («Особливості поетики Ольги Кобилянської»), Р.Чопика («Очікуючи Його: Ольга Кобилянська: від Царівни до – Цезаревича»), С.Кирилюк («Світ прози Ольги Кобилянської») та інших критиків. Феміністичний дискурс творчості Ольги Кобилянської проаналізовано в текстах Т.Гундорової («Femina melancholica. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської» і «Ольга Кобилянська contra Ніцше, або Народження жінки з духу природи»), С.Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі»), В.Агеєвої («Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму»), Л.Лебедівни («Одвічний пошук гармонії (три іпостасі О.Кобилянської в оповіданні “Valse mélancolique”)»). Питання інтермедіальності новел О.Кобилянської порушує О.Мацяк у низці робіт, зокрема у статті «Кобилянська і Шопен: без імітації», поетику і семантику пейзажу аналізують Н.Науменко («Концептосфера природи та мистецтва у малій прозі Ольги Кобилянської») і В.Заїць («Мовний образ лісу у творчості Ольги Кобилянської та Юрія Федьковича»).

Діалогу літератури і кіно також присвячено низку праць. Зокрема, варто назвати студії І.Раєвської (Rajewsky) («Intermediality, Intertextuality, and Remediation A Literary. Perspective on Intermediality»), С.Фільда (Field) («The Definitive Guide to Screen Writing»), Ю.Лотмана («Семіотика кіно і проблеми кіноестетики»),

Л.Брюховецької («Література і кіно: проблеми взаємин»), А.Мазурак («Література і кіно (з історії взаємовпливів»)), Ю.Пушак («Література і кіно: (не)залежність мистецтв»), В.Тарасенко («Кіноверсія як наслідок “прочитання” літературного твору»), О.Довбуша («Кіносценарій як засіб вербальної візуалізації літературного твору»)).

Однак, попри значний корпус праць, присвячених як новелістиці Ольги Кобилянської («Valse mélancolique» і «Природі» зокрема)), так і осмисленню проблеми екранізації літературних текстів, досі не маємо спеціального дослідження про кіновізуалізацію новел Ольги Кобилянської.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена потребою комплексного розгляду кіноекранізації новел «Природа» та «Valse melancolique» Ольги Кобилянської, осмисленню стратегій перекодування літературного тексту в твір кіномистецтва.

Мета роботи: дослідити стратегії візуалізації новел Ольги Кобилянської «Природа» та «Valse melancolique».

Для успішної реалізації цієї мети потрібно виконати ряд конкретних **завдань**:

- ознайомитися з теорією інтермедіальних студій, взаєминами літератури і кіно зосібна;
- з'ясувати особливості візуалізації і смислової релевантності образів-персонажів новели Ольги Кобилянської «Valse melancolique» і «Меланхолійного вальсу» Бориса Савченка;
- порівняти зображення інтер'єру в новелі «Valse melancolique» і в кінотранскрипції «Меланхолійний вальс»;
- простежити синхроність/асинхроність сюжетних ліній у новелі Ольги Кобилянської «Природа» і в телефільмі Олега Бійми «На острові любові»;
- проаналізувати стратегії кіновізуалізації образів-персонажів новели «Природа» у кіноверсії «На острові любові»;

- дослідити роль і функцію пейзажу в новелі «Природа» Ольги Кобилянської і в її кіноінтерпретації.

Об'єкт дослідження: новели Ольги Кобилянської «Valse Melancholique» і «Природа», кінофільм «Меланхолійний вальс» (1990), режисер Борис Савченко (Київська кіностудія художніх фільмів ім. Олександра Довженка), телефільм «Острів любові. 3 серія» (1995), режисер Олег Бійма.

Предмет дослідження: особливості кіновізуалізації прози Ольги Кобилянської.

Методи дослідження: роботу виконано на основі підходів інтермедіальної методології, візуальних студій, структуралізму, рецептивної естетики із залученням аналітичного, порівняльного, естетичного та герменевтичного методів.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, трьох розділів основної частини, висновків і списку використаних джерел і літератури.

У Вступі обґрунтовано актуальність роботи, сформульовано мету й завдання, визначено об'єкт і предмет дослідження, подано історію питання, визначено методологію.

У першому розділі «Література і кіно: проблеми взаємин» простежено діалог між літературою і кіно в історичній перспективі, а також з'ясовано основні тенденції візуалізації літературного тексту.

У другому розділі дослідження «“Valse melancolique” Ольги Кобилянської і “Меланхолійний вальс” Бориса Радченка: візуалізація образів і смислова релевантність» простежено особливості кінорецепції образів-персонажів літературного тексту, а також картини інтер'єру в новелі та у фільмі, спільне та відмінне.

У третьому розділі бакалаврської роботи «“Природа” Ольги Кобилянської та “Острів любові” Олега Бійми: особливості кінотранскрипції» проаналізовано синхронність/асинхронність сюжетних ліній у літературному тексті і в кіноверсії, персонифікацію персонажів, роль і функції пейзажу в новелі та в телефільмі.

У Висновках підсумовано результати дослідження.

Список використаних джерел і літератури складається з 39 позицій.

РОЗДІЛ І

ЛІТЕРАТУРА І КІНО: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМИН

1.1. Зародження стосунків літератури і кіно

Література як мистецтво існує вже багато століть. Натомість кіно — це порівняно молоде мистецтво, яке виникло в ХІХ ст. і почало інтенсивніше розвиватися в наступному, ХХ ст. «Поява кінематографа як мистецтва і явища культури пов'язана з цілою низкою технічних винаходів і, в цьому сенсі, є невіддільною від епохи кінця ХІХ–ХХ століття»¹.

Попередником кіно була фотографія, яка слугувала засобом документальної передачі дійсності, позаяк найбільш детально відтворювала ту чи іншу подію, той чи інший образ, тимчасом як текст чи малюнок можна було сфальсифікувати. Використання фотографії підсилювало емоційну довіру глядача, адже він міг спостерігати на фотографії те, що бачив на власні очі. Кінематограф на етапах розробки був нічим іншим як рухомою фотографією, що показував подію без спеціальних ефектів чи монтажу. Лише з часом він звертається до відеокадрів, які вправно склеюють за допомогою монтажу.

Анна Мазурак у розвідці «Література і кіно (з історії взаємовпливів)» називає книгу «найголовнішою формою циркуляції суспільного досвіду»², що зумовило запозичення матеріалу та окремих елементів з літератури у кіно. Першими кіносюжетами були розважальні пригодницькі сценки з лубочної літератури. Власне, свої улюблені сюжети (і улюблені сюжети для глядачів) кіно на світанку свого розвитку найбільше черпало саме з авантюрного роману з його безліччю пригод і розмаїтих історій, «кожна з яких самоцінна [...]. Прагнення до самоцінності кожного окремого показу авантюрного оповідання знайшло вихід у багатосерійності, тобто авантюр і пригод може бути так багато, як тільки захоче

¹Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Издательство «Эсти Раамат», 1973, с.7.

²Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів) // Наукові записки. Серія: філологічні науки (літературознавство, мовознавство), вип. 92. Кіровоград 2010, с.448.

автор»³. Домінування в кіно в цьому періоді багатосерійних картин дослідники пояснюють впливом романів із продовженням таких, зокрема таких популярних авторів, як О.Дюма, Є.Сю, А.Конан-Дойль та інші⁴. Згодом у кіно авантюрні, пригодницькі романи поступаються своїм місцем високій літературі. Причиною цього стала зміна цільової кіноавдиторії, адже глядацьку публіку в основному починає складати інтелігенція, яка мала добру освіту, витончений смак і зацікавленість у гарному продукті. Така зміна аудиторії, на думку дослідників, спричинила появу в кіно психологічного жанру. Цей період ознаменують другим етапом розвитку кінематографа. Згодом, а саме після 20-х років ХХ ст., до інструментів кіно долучається монтаж, «крупний план», «кінооко», музичний супровід і т.д., однак література залишається незмінним і одним із головних елементів створення кінодоріжки, адже більшість сюжетів, мотивів, персонажів творці кіно і далі черпають саме з художньої літератури. Зворотнє збагачення від кіно література отримала в якості такого жанру як кінороман чи структурного прийому викладу історії у форматі зміни кадрів.

Для літератури розвиток кіномистецтва уможлилював її популяризацію на нових платформах. Кінематографи знімали фільми як за мотивами літературних творів своїх сучасників, так і за текстами ХІХ ст. Окрім того, обидва види мистецтв, як щойно згадувалося, запозичають один в одного низку художніх прийомів. Наприклад, акцентування уваги на якійсь речі, що в літературному творі забезпечується розлогим описом, у кіно передається за допомогою монтажу та зйомок «крупним планом». Після 40-х рр. ХХ ст. кіно починає відмежовуватися від літератури, намагаючись стати самодостатнім мистецтвом, однак взаємодія між ними не припинилася і триває дотепер.

Дослідниця А.Хелман виокремлює в історії розвитку взаємодії кіно та літератури чотири етапи: 1) початок кіно: використання техніки живих образів, фільм — це така собі ілюстрація до тексту; 2) кіно розвиває нараційні техніки, що

³Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів), с.448–449.

⁴Там само, с.449.

відповідають репертуару прийомів і засобів прози XIX ст.; 3) перша декада розвитку звукового кіно: «словесне» наближення до літератури; 4) після 1940-х рр. кіно шукає способів конкурувати з прозою XX ст., із-посеред інших віднаходить, зокрема, такі: відхід від слідування за причиново-наслідковою логікою, багатоплощинні конструкції оповіді, різні способи суб'єктивізації нарації, змішування жанрів, використання вільніших, відкритіших форм тощо⁵. Звідси вияскравлюється чітка картина динамічного розвитку взаємин між літературою й кінематографом, які, попри суперечливі моменти, залишаються у постійному зв'язку.

1.2. Шляхи візуалізації літературного тексту

Внаслідок активної взаємодії мистецтв починають розвиватися нові течії у кіно, однією з яких є екранізація⁶. «Завдання екранізації — інтерпретувати засобами кіно твори іншого виду мистецтва, донести до глядача думку, яка була закладена в першоджерело»⁷. Як література, так і кіно апелюють до досвіду та емоцій реципієнта, проте здійснюють це різними способами. Важливу роль у перенесенні літературного тексту на екран відіграють прочитання, аналіз, оцінка та інтерпретація його режисером. О.Довбуш згадує про три типи екранізацій, які сформулював П.Тороп, а саме: адаптація (фільм на основі роману або оповідання), контамінація (фільм на основі кількох романів чи оповідань) та наративізація (розповідний фільм на основі нерозповідного тексту)⁸. Назагал метою екранізації є

⁵Див.: Тарасенко В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2014, т.11, с. 66.

⁶Німецька літературознавиця І.Раєвська виділяє три види інтермедіальності: медійні переміщення, медіакомбінації, інтермедійні посилання. До медійних переміщень відноситься екранізація, белетризація тощо. Метою цієї категорії є отримання медіапродукту фільму, в основі якого закладений медіаспецифічний та обов'язковий інтермедійний процес трансформації (Див.: Rajewsky I. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation A Literary Perspective on Intermediality* // *Intermedialités* 6. 2005, p. 43–64).

⁷Степанець О. Інтермедіальний діалог епістолярного роману і кіно (на прикладі роману «Небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло) // Молодий вчений. Сер.: Філологічні науки №5 (45) Київ 2017, с.182.

⁸Довбуш О. Кіносценарій як засіб вербальної візуалізації літературного твору // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2015 № 17, т.1, с.122.

пристосування тексту до візуального сприйняття, адже необхідно передати зміст тексту засобами кіно, при тому зберегти істинну сутність та ідею першоджерела.

Створенню кіно передує проміжний етап — написання кіносценарію, який і є власне «протоколом кіно» або ж «планом роботи». На цьому етапі відбувається найбільш тісна взаємодія літератури і кіно, тому що режисерові необхідно правильно та без шкоди для першотвору розставити смислові акценти та перенести у сценарій ключові моменти. Деякі дослідники, однак стверджують⁹, що «кіносценарій — це цілковито новий самостійний твір, який не зобов'язаний залишатись вірним оригінальному матеріалові»¹⁰. Але навіть попри бажання зробити кіноверсію максимально наближеною до літературного тексту, реалізувати це доволі важко, адже на шляху кінотранскрипції може постати безліч викликів, зокрема, часові обмеження, неможливість релевантної візуалізації елементів твору, брак ресурсів, невідповідність формату тощо. Через це на шляху до екранізації першоджерело зазнає деяких видозмін, що відбуваються на етапі створення кіносценарію. На думку Дуайта Свейна, кіносценарій може наслідувати оригінал повністю, частково (відображаючи лише окремі ключові сцени) або ж використовувати твір лише як мотив¹¹.

Різноманіття художніх інтерпретацій породило нову форму критики, що оцінює значимість сценарію та смислову релевантність. Головним критерієм оцінювання є власне відповідність першотворові. До нього належать «вірність букві» та «вірність духові» оригіналу. Перше означає близьку до першотвору екранізацію, друге — відповідність іманентній ідеї художнього твору¹². У разі дотримання «духу» першотвору режисер має більше свободи щодо праці над кіносценарієм, на відміну від першого випадку, який вимагає щільного наближення до оригінального тексту. Відповідно оригінальність режисерських пошуків, менш

⁹Маються на увазі міркування таких критиків американського сценарного мистецтва, як Крістофер Кін, Дуайт Свейн, Сід Філд.

¹⁰Field S. *The Definitive Guide to Screen Writing* / S. Field. London: Ebury Press, 1998, 387 p.

¹¹Довбуш О. Кіносценарій як засіб вербальної візуалізації літературного твору, с.123.

¹²Тарасенко В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору, с.65.

чи більш яскраві вияви його творчої індивідуальності можуть зменшуватися залежно від тих чи тих обставин.

Варто звернути також увагу на те, що література і кіно — це два види мистецтва, що мають, однак, спільну мету, а саме: викликати відповідні емоції у реципієнта, однак досягають вони цього за допомогою різних засобів. У літературі головним інструментом є словесний образ, у кіно — візуальний. Внаслідок цього під час створення екранізації деякі елементи літературного тексту видозмінюють, інші опускають через складність адекватного відтворення словесних образів першотвору. Не варто також опускати з уваги й авторської інтерпретації літературного джерела.

Послідовність переформатування літературного твору в кіно відображає теорія В.Важевського, головними тезами якої є: 1) режисер, переносячи літературний сценарій на екран, максимально детально дотримується «духу» першотвору; 2) під час зйомок фільму режисер намагається максимально відтворити аудіовізуальні еквіваленти для чіткішого вираження композиції першотвору; 3) режисер, як правило, симпатизує письменникові, тому точно відтворює на екрані «клімат» твору або вільно трактує літературну інтригу; 4) створюючи фільм, режисер глобалізує значення літературного твору-основи; 5) в окремих випадках режисер займає незалежну позицію щодо художнього твору, спираючись тільки на його окремі аспекти¹³. Отож, можемо зробити висновок, що від особи режисера залежить найбільш вартісна (у смисловому сенсі), частина роботи над екранізацією. Окрім самого продукту (кіно), робота режисера впливає на емоційне сприйняття першотвору глядачем, думка якого може змінитися під впливом екранізації, якщо він до того не був знайомий з літературним твором. Або ж навпаки, від невдалої екранізації на режисера може звалитися шквал критики, спровокованої незадоволеними поціновувачами першотвору та його автора.

¹³Див.: Тарасенко В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору, с.65.

Власне, саме через несприйняття з боку глядача авторського внеску до екранізації літературного твору виникає головний і наймасштабніший конфлікт на межі взаємин літератури та кіно. Зазвичай конфлікт розгортається в площині непередбачуваних інтерпретацій режисера, що не збігаються з обрієм очікувань глядача, який, маючи той чи той досвід рецепції літературного тексту, його уявлення про нього, не «годиться» з візією режисера, з тими образами і картинами, які бачить на екрані. Кіносценарій та його візуалізацію прийнято вважати окремим творчим доробком митця (митців), який може значно відрізнятись від першотвору, тим самим демонструючи творчу індивідуальність режисера і сценариста (утім, інших членів творчої групи теж).

Отже, інтермедіальність полягає у взаємодії двох видів мистецтва, які запозичують, трансформують і «приспосовують» інструменти один одного, чим взаємозбагачуються на мистецькій арені. Це уможливило просування творчих продуктів на нових платформах, провокує створення нових жанрів та інтерпретацій. Уникнути критики та конфліктів у такому разі неможливо, особливо тоді, коли суперечка виникає між режисером як виконавцем і глядачем як реципієнтом продукту на межі внутрішнього бачення першотвору та його тлумачення.

РОЗДІЛ II

«VALSE MELANCHOLIQUE» ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ І «МЕЛАНХОЛІЙНИЙ ВАЛЬС» БОРИСА САВЧЕНКА: ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗІВ І СМИСЛОВА РЕЛЕВАНТНІСТЬ

На зламі XIX–XX ст. українська література переживала зміни, спричинені як суспільно-політичними, так і суто мистецькими причинами, суголосними з новими естетичними віяннями в європейській літературі. Зокрема, у цей період стає інтенсивнішим процес інтернаціоналізації літератури: зростає перекладацька діяльність, відбувається взаємозбагачення та запозичення жанрових та образних систем. «Намагаючись збагнути новаторство “нової генерації” письменників, Франко розглядає взаємозв’язок літературних родів — проникнення лірики в епос, у прозу, а також зміни в структурі всіх прозових творів. Психологізм стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову. Змінився об’єкт спостереження, змінилися співвідношення героя і тла, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини»¹⁴.

Творчість Ольги Кобилянської, яку той самий Іван Франко зараховував до когорти письменників «нової генерації», є яскравим взірцем української літератури кінця XIX – поч. XX ст. Письменниця зростала в інтернаціональній родині, володіла кількома мовами, а завдяки підтримці братів мала змогу ознайомитися з творами європейської, зокрема німецької літератури. Деякі свої твори О.Кобилянська написала німецькою мовою, а також надсилала їх для публікації в німецькомовних виданнях. Європейська література неабияк вплинула на формування її творчого стилю. Новаторство письменниці, яка активно почала вливатися у модерністську течію, зіткнулося як з похвалою, так і з критикою. Причиною стало й те, що українська література перебувала на арені боротьби між народництвом та модернізмом. Нові естетичні тенденції, як ось: звернення до людського «я»,

¹⁴Денисюк І. Розвиток української малої прози кінця XIX – поч. XX ст. Львів: Академічний експрес, 1999, с.112.

скорочення соціально-економічної тематики творів, відхід від традиційних постулатів і спроба укорінення європейських ідей, спричинили шквал критики серед письменників-автентистів.

Тамара Гундорова, акцентуючи на модерному письмі О.Кобилянської, зауважувала: «У власній творчості вона розгорнула основні психоідеологічні моделі, характерні для модернізму, такі як естетизм, індивідуалізм, мітологізм, фемінізм»¹⁵. Поняття «нової жінки» вибудовується у контексті останньої з моделей, а саме: фемінізму. О.Кобилянська одна з перших зобразила жінку не у традиційній ролі матері та берегині домашнього вогнища. Її героїні — сильні жінки, творчі натури, які прагнуть розвиватися, а не заковувати себе у побутові кайдани. Письменниця розкриває перед читачем внутрішній світ жінки з її бажанням свободи, прагненням чуттєвості та потаємними сексуальними фантазіями, які не схвалювалися у суспільстві. У листі до Осипа Маковея від 17 лютого 1898 р. О.Кобилянська писала: «Однак я думаю, що моя заслуга се та, що мої героїні витиснули вже або бодай звернуть на себе увагу русинів, що побіч дотеперішніх Марусь, Ганусь та Катрусь можуть стати і жінки європейського характеру, не спеціально галицько-руського»¹⁶.

Роль «нової жінки» в Ольги Кобилянської особливо яскраво віддзеркалюється на контрасті зі «слабким чоловіком», також героєм письменниці. У той час, коли типовий український чоловік хоче обмежити жінку господарством і вихованням дітей, «нова жінка» прагне саморозвитку та задоволення своїх потреб. Вона хоче показати, що жінка — це не лише матір, а особистість зі своїм життям, зі своїми інтересами та амбіціями. Зокрема, особливо важливою для формування та розвитку жінки, прояву її «я» Ольга Кобилянська вважала культурну царину. Українські феміністки на початку ХХ ст. визнавали ідею про те, що сучасна жінка

¹⁵Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ 2003, с.26.

¹⁶Кобилянська О. Лист до Осипа Маковея від Кобилянська від 17 лютого 1898 р. // Кобилянська О. Твори: у 5-ти т. Київ 1963, т.5, с.304.

безпосередньо відноситься до людства як людина, а не виконує лише функцію продовження людського роду.

2.1. Образ Марти як «вродженої жінки»

Новела Ольги Кобилянської «Valse melancholique» з її трьома героїнями (Мартою, Ганнусею і Софією) є відображенням жіночого платонічного роману, ніжної дружби і гармонії стосунків між приятельками, які живуть в одному помешканні. У новелі Марта є власне традиційним образом жінки, дружини та матері, а не артистичною особою, як її товаришки. «Ти є вже вродженою жінкою і матір'ю, між тим коли з нас обох, т.є. з Ганнусі й з мене, виробила б се аж любов, і воно мусило б статися якимось дальшим розвоєм наших істот! Ти — ще неушкоджений новітнім духом тип первісної жінки, що пригадує нам Аду Каїна або інших женщин з Біблії, повних покори й любові. Але не вихованням виплеканої покори й любові, лише покори й любові з першої руки, з природи! Ти й без науки була б та сама, що тепер. Жертвувала б себе з напору вродженої доброти, без намислу і без претензій до подяки! Ти — тип тих тисячок звичайних, невтомно працюючих мурашок, що гинуть без нагороди, а родяться на те, щоб любов'ю своєю удержувати лад на світі...»¹⁷. Отже, маємо традиційну модель ролі жінки, типовий архетипний образ. Така роль накладає на жінку певні обмеження, про що говорить інша героїня новели Кобилянської — Ганнуса: «Ти можеш обмежитися на своїм ґрунті, бо мусиш; він вузький, але моє поле широке, безмежне, і тому я живу таким життям»¹⁸. Марта не надто намагається суперечити цьому, що більше, вона приймає себе такою, адже бачить свою відмінність від таких жінок, як «артистка».

Традиційна жінка, в уявленні Кобилянської, обмежена низкою обставин, що надалі впливає на її характер. Вона піддатлива, не боронить свої внутрішні кордони, що дозволяє іншим впливати на неї, підсвідомо підпорядковується своєму

¹⁷Кобилянська О. Valse Melancholique // Кобилянська О. Зібрання творів : у 10 т. Чернівці: Букрек, 2013, т.1, с.276–277.

¹⁸Там само, с.255.

партнерові (у випадку Марти — Ганнусі). «Вона панувала наді мною, мов над якою підданою, і хоч я могла розпоряджувати своєю волею так вповні, як вона, і супротивитися їй, — я, проте, не чинила сього ніколи. Мене не боліло те підданство під її вдасть; сила якоїсь відпори не прокидалася в мені ніколи»¹⁹. Проте сама Марта робить це не з обов'язку, а з почуття любові, адже свідомо прагне піклуватися та допомагати ближнім. «Ага, певно, ти не приймеш із твоїм божеським серцем, що наказує ближнього любити більше, як себе самого...»²⁰. Вона готова пожертвувати своїм добробутом, терпіти різні труднощі задля блага близької людини. Така постійна податливість здатна зруйнувати жіночу гордість. «Гордість, яку природа кладе нам у душу, повинна ти більше розвивати. Се одинока зброя жінки, якою вона справді може вдержатися на поверхні життя»²¹, — каже Марті Софія.

Ролі, призначені Марті в житті, прекрасно передають ось ці слова Ганнусі: «Розумієте прекрасно подавати чай, маєте всі здібності доброї господині, матері й жінки, ви славний рахмістр і будучий стовп родини, але на психології, барвах і нюансах артизму ви не розумієтеся»²². Із цим погоджується і сама Марта: «І хоч я не була ніяким новітнім типом, не мала жодних претензій до титулу “вибраної істоти”, або “расової людини”, — все ж таки розуміла її і знала, як і коли гамувати ту справді артистичну натуру, а коли додавати охоти до польоту й піддержувати в добрій вірі на будучність»²³.

Якою постає Марта Ольги Кобилянської у кінофільмі Бориса Савченка «Меланхолійний вальс» (1990 рік, Київська кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка)²⁴? У картині Марті, порівняно з іншими героїнями, відведено найменше місця, утім, як і в літературному тексті, водночас режисер додав деякі сцени, відсутні в першоджерелі.

¹⁹Кобилянська О. *Valse Melancholique*, с.257.

²⁰Там само, с.259.

²¹Там само, с.281.

²²Там само, с.260.

²³Там само, с.256.

²⁴ Електронний ресурс. Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/Меланхолійний_вальс

Спершу про труднощі, які постали перед творцями «Меланхолійного вальсу» у втіленні образу Марти на екрані. Наприклад: як би мала виглядати артистка в ролі Марти? Річ у тім, що у «Valse melancolique» письменниця найбільше портретує Софію, почасти Ганнусю, чого не можна сказати про Марту. Режисер Борис Савченко, проте, дуже вдало «сконструював» зовнішність героїні на підставі її психологічного портрету. Марта в кінофільмі (артистка Інна Капінос) — вельми симпатична постать. Добрий та співчутливий погляд, який викликає довіру та приязнь у глядача, промовисто свідчить про схильність Марти до всеохопної любові, на чому не раз акцентовано в літературному тексті. Акторка ніколи не підвищує голосу, говорить стримано й лаконічно, не дозволяє собі експресивних розмахів руками чи будь-яких різких дій, її постава доволі скована. Тим самим артистка немов віддзеркалює обмеження, накладені на героїню Кобилянської.

Тепер коротко про відступи у фільмі «Меланхолійний вальс» від літературного тексту в розгортанні сюжетної лінії Марти. У картині доповнено та увиразнено любовну лінію Марти введенням сцену прогулянки Марти з молодим професором, у якого вона була закохана. Так само в кіноекранізації значно детальніше, аніж у новелі, передано переживання Марти в момент її підозри професора у прихильності до іншої. Цікава тут така деталь: у новелі Марту заспокоювала Софія, у фільмі — Ганнуся. Режисер, можливо, хотів наголосити на особливому зв'язку дівчат, адже у цій сцені вони начебто помінялися ролями: Ганнуся вислуховувала та турбувалася про подругу, а не навпаки, як це спостерігається в літературному тексті.

Сцену переживань Марти, порівняно з літературним текстом, також вдало підсилено використанням «прийому дощу». Зазвичай у фільмах «експлуатація» цього прийому має декілька значень: 1) як момент очищення, змін на краще в житті героя (героїні); 2) як момент горя (сцени похорону, катастрофи); 3) як момент любовних розчарувань чи переживань (як в історії Марти). Очевидно, можна також мотив дощу проінтерпретувати як підтвердження природності Марти, її глибокого зв'язку з природою.

Порівняно з першоджерелом, у фільмі також видозмінена любовна лінія Марти. Професор, який, імовірно, був її справжнім коханням, не повернувся з Росії додому. Марта виходить заміж за іншого, лікаря приморської служби. Цікаво, що сценарист доповнює літературний текст епізодом сватання Марти за цього лікаря. «Йому потрібна жінка розсудлива й уміла. Моєму мореплавцю потрібні надійні вітрила. Мені до вподоби ваша колежанка, но хіба зрівняти її з вами. Хтось набуде правдивий скарб, взявши вас за дружину», — вмовляє нашу героїню мама цього лікаря. Чи мала Марта почуття до свого обранця? Цього не розуміє навіть вона сама: «Врешті хто знає, може, я й полюбила його...такого». Прикметна у фільмі така сцена. На запитання Ганнусі про професора, Марта на мить замовкає, і, зводячи очі догори, повертається до подруги спиною. Така реакція свідчить про те, що Марта таїть свої почуття, бо ж не годиться заміжній жінці тужити за іншим. До слова, ця сцена з фільму перегукується з тим епізодом у новелі, де Марта з Ганнусею обговорюють шлюб без любові. «Одруживши» Марту з іншим, а не з коханим чоловіком, режисер відступив від «букви» оригіналу, але не від його «духу». Що більше: підсилив тим самим в образі Марти риси традиційної жінки.

2.2. «Нова жінка» Ольги Кобилянської

2.2.1. Малярка Ганнуся

Ганнуся, або артистка, як її ще називає Ольга Кобилянська — один із прикладів «нової жінки». Вона цілком належить «штуці» й керується культурою, а не традиційними принципами суспільства: «Я — артистка і живу відповідно артистичним законам, а ті вимагають трохи більше, як закони такої тісно програмової людини, як ти! Ти можеш обмежитися на своїм ґрунті, бо мусиш; він вузький, але моє поле широкє, безмежне, і тому я живу таким життям. Тепер іще не вповні таким, але колись пізніше, як стану цілком своїм паном,— розмахну крилами під небеса. Так наказує чуття артистичне. Я беру все зі становища артизму»²⁵. Ганнуся присвячує себе малюванню, не відволікаючись на любовні драми, що

²⁵Кобилянська О. *Valse Melancholique*, с.255.

більше, вона відкрито декларує неохоту виходити заміж. Однак, Ганнуся у глибині душі теж прагне справжньої любові, хоча і притлумлює в собі ці порухи душі: «Я хотіла б бути такою, як ти, т.є. мати душевні органи, засліплювати і найслабшим об'єктом свій ум; мені се здалося б. Але ні!»²⁶. Соломія Павличко свого часу писала про двоїсту природу героїнь письменниці власне саме в контексті романтичних стосунків. На думку дослідниці, жінки Кобилянської прагнуть істинного кохання, але водночас бояться його. С.Павличко пояснювала це тим, що їм притаманний «підсвідомий страх нерівноправного зв'язку з мужчиною, страх патріархальності й шлюбу як її символічного втілення»²⁷. У новелі «Valse Melancholique» Ганнуся, власне, репрезентує цю ідею, пропонуючи альтернативу традиційному шлюбові — жіноче товариство. Жіночий сепаратизм, пробуджений недовірою щодо духовних здібностей чоловіка, спонукає жінку ділитися любов'ю з тою людиною, яка розуміє її у цьому вимірі — з іншою жінкою. Сама ж Ганнуся, за словами Марти, мала багато залицяльників, про яких часто говорила, однак жодним особливо не захоплювалася.

У фільмі «Меланхолійний вальс» сюжетна лінія Ганнусі (акторка Світлана Круть) чи не найвиразніша і дуже відмінна від літературного тексту. «Меланхолійний вальс» як екранізація належить до типу контамінації, тобто фільму на основі кількох текстів. Фільм розпочинається зі скороченої візуалізації іншої новели О.Кобилянської — «Природа», зі зустріч у лісі панночки (тут: Ганнусі) з гуцулом (актор Олег Савкін). Далі маємо кульмінаційний момент новели — сексуальний контакт Ганнусі та гуцула. Таким чином, сюжети двох новел О.Кобилянської — «Природа» і «Valse Melancholique» — у фільмі «Меланхолійний вальс» накладаються, відтак кульмінація однієї новели стає зав'язкою іншої. На перший погляд, може здатися, що в «Меланхолійному вальсі» у любовній сцені Ганнусі з гуцулом маємо екранізацію «Природи».

²⁶Кобилянська О. Valse Melancholique, с.267.

²⁷Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999, с.73.

Ганнуся намагається опиратися потягові, викликаному природними інстинктами та, ймовірно, її сексуальними фантазіями. Однак, попри страх інтимних стосунків, вона заграє до гуцула: розпускає волосся і знімає хустку з голови. Під час розмови Ганнуся намагається домінувати над парубком, демонструючи свою незалежність і самодостатність. Однак, попри все, їй не вдається уникнути близькості з гуцулом. Сцена кохання супроводжується кадрами природи, знятих «дальнім планом», але під час більш інтимних моментів увагу оператора зосереджено на обличчях героїв.

Друга зустріч Ганнусі з гуцулом у фільмі знову відбувається у лісі. Між гуцулом і малярством Ганнуся обирає останнє, відповідаючи на запитання хлопця: «Ти ж любиш мене?», заперечливо. Звернімо увагу на вбрання Ганнусі в цій сцені. Її темний одяг — своєрідне відображення трагічності моменту, адже Ганнуся також переживає відмову, хоча й приховує свої емоції. До того ж дівчина не лише притлумлює свої почуття до гуцула, але й ховає свій страх перед чоловічою силою. Після її відмови гуцул розлючено почав розмахувати батогом, через що Ганнуся зі страху вп'ялася руками у стовбур дерева, під яким стояла, однак зробила вона це за спиною чоловіка, щоб не показатися йому слабкою. Таким чином, режисер зміг передати емоційний стан дівчини, використавши незначну, проте змістову деталь.

Третій похід Ганнусі до лісу стає заключним у любовній лінії дівчини з гуцулом. Дівчина стає свідком гуцульської весільної процесії, у процесі якої дізнається, що її коханець одружився з іншою. Прикметно, що про цю «любовну історію в трьох актах» товаришки Ганнусі не знали. Ганнуся, з одного боку, піддається природі та власним бажанням, з другого, залишається мисткинею, незалежною і самодостатньою жінкою.

Двоїста природа Ганнусі призводить до внутрішнього конфлікту, який вона намагається приховати сарказмом та іронією. У фільмі трапляються сцени, де помітно не надто схвальну реакцію Ганнусі на романтичні стосунки інших. Так, прогулянку Марти й професора вона «обсервує» з вікна, сама перебуваючи в домі — обмеженому просторі, з якого споглядає на щастя інших, немов заручниця з вежі,

мури якої вибудувала вона сама. Ймовірно, такою була мета режисера: показати різні типи жінок, однак «прив'язати» до кожної болючий любовний досвід. Якщо у новелі трагічною є лінія Софії, то у фільмі режисер змальовує нещасне кохання всіх трьох дівчат.

Спільним між літературним текстом та екранізацією є зображення психологічного портрету Ганнусі, а саме її експресивність і претензійність, пошук гармонії та любов до елегантності. «Називаючи се третьою важною заповіддю в умовах до щастя; бувала через се не раз навіть несправедлива в осуді людей, але до елегантності тягло її, мов дитину до чічки»²⁸. Експресивність Ганнусі режисер відтворив у динаміці її рухів. Активна Ганнуся поряд зі статичною Мартою виглядає повною протилежністю, і ця паралель вдало відображена у фільмі.

Окремої уваги заслуговують останні сцени фільму, ностальгійно-ліричні. Повернення Ганнусі з Італії, її відвідини могили Софії. Темний одяг героїні як відображення її внутрішнього стану. Споглядання своїх колишніх картин. Це немов мандрівка у минуле, що пробуджує в Ганнусі бурю емоцій. Прикметно, що в той момент вона вперше за весь фільм не стримує сліз. Зникають експресія Ганнусі, вона стає більш замкненою та скованою.

Як бачимо, сюжетна лінія Ганнусі, порівняно з лінією Марти, і навіть Софії (про це детальніше в наступному підрозділі), у фільмі «Меланхолійний вальс» зазнає найбільше видозмін. Насамперед через залучення до екранізації мотиву з іншої новели Ольги Кобилянської, з «Природи». Можемо також говорити і про збагачення семантики образу Ганнусі в фільмі порівняно з першоджерелом, зокрема в аспекті поглиблення психологізації її портрету.

2.2.2. Музика Софія

²⁸Кобилянська О. *Valse Melancholique*, с.260.

«Мені хотілося чогось прийняти оцю дівчину, що хоч і не була мені знайома, але викликувала в мене довір'я і симпатію. Якоюсь лагідністю, певністю, а найбільше — поглядом своїм. Спокійним, а разом — меланхолійним таким!»²⁹ «Згідно з Фройдом, меланхолія виникає як наслідок горювання чи розчарування, викликаного втратою предмета (об'єкта) любови, — це може бути не лише померла людина, але рід, земля, батьківщина, свобода, і ця втрата насправді обертається проти самого суб'єкта — він втрачає себе, розчаровується, його самооцінка падає»³⁰. Після нещасливого коханого до техника Софія присвячує себе цілковито музиці. Музика для неї — її життя, розрада, кохання, надія, розрада в горі і в смутку. «Як звучить... як звучить...». Доки звучить музика, доти живе музика Софія.

Внутрішній стан Софії віддзеркалює її зовнішній вигляд. Письменниця неодноразово наголошує на чорному вбранні Софії, недбалості в деталях одягу (як, ось, відірвані гудзики на пальті чи подерті рукавички). «Відай якоесь чорно, відай не дуже красно... голову мала обвиту поверх шапочки шовковою шаллю, такою, як паннунця беруть до театру, лише що чорним, але, впрочім... не так, як ви, паннунці мої!»³¹ Меланхолійний стан відображають і «сумні очі» дівчини, її задумливість.

На відміну від лінії Ганнусі й Марти, сюжетна лінія Софії (акторка Марина Поліщук) першопочатково сповнена трагізму, тому було би зайвим видозмінювати її історію (хоча окремі відступи від першоджерела у фільмі також спостерігаємо, але про це пізніше). Візуально образ Софії у фільмі Бориса Савченка ідентичний до опису її зовнішності в новелі. Режисер лише підкреслив емоційну складову образу через акцентування кадрів на обличчі акторки та на її плавній ході (мертву тишу прорізає лише стукіт каблуків).

Меланхолійність образу Марти режисер підкреслює у сцені, коли Софія приходиться ще раз оглянути помешкання. Софія запитує Ганнусю про картини, у цей момент відбувається зміна кадру: спершу показано Софію, потім акцент зміщується

²⁹Кобилянська О. *Valse Melancholique*, с.269.

³⁰Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської, с.146.

³¹Кобилянська О. *Valse Melancholique*, с.261.

на Ганнусю, і коли кадр повертається на попереднє місце, то замість Софії глядач бачить на підлозі зів'ялий листок. Такий хід режисера можна обґрунтувати спробою порівняння внутрішнього стану Софії з осіннім листком, позбавленим життєвої сили. Під час гри Софії на фортепіано камера акцентує на обличчі дівчини та на її руках. Обидва кадри зняті «крупним планом». На загальний план камера відходить лише тоді, коли у кадрі з'являються сторонні персонажі.

Власне, у фільмі неодноразово звернено увагу на руки Софії (оператор знімає їх «крупним планом»). Ось кадр із фільму, який передує трагедії — тріску струни на фортеп'яно. Софія розглядає свої руки, складає до купи та зводить над головою, промовляючи назву своєї композиції «Valse Melancholique». Можливо, такі рухи є відображенням спокою та гармонії, які досягла Софія після гри. Однак, гармонія припиняється і руки одразу роз'єднуються, коли лунає тріск струни.

Ще одна сцена з фільму. Сон Софії напередодні її смерті. У сні Софія бачить жінку в чорному, що з розкритими руками прямує до неї, і маленьку дівчину, зовнішньо схожу на героїню. У кінематографі доволі часто використовується образ дитини як передвісниці смерті, коли герой/героїня йде слідом за дитиною і потрапляє туди, звідки не може повернутися. У «Меланхолійному вальсі» дівчинка приводить Софію до підвалу, де на ліжку лежить мертвий колишній коханий дівчини технік (у фільмі — доктор). Двері зачиняються наглухо. Цікаво, що спершу в кадрі показана стареча рука, яка вказує на шлях, а згодом з'являється дівчинка, за якою прямує Софія. У цей час чоловік прокидається і піднімається з ліжка, з уст Софії лунає крик. Чи не символізує ця сцена загибелі Софії через чоловіка, до якого відчувала щирі (немов дитина) почуття, однак його байдужість і обман погубила її. Інші переживання і біди, що випали на долю Софії, вичерпали всі її життєві сили. Звукова доріжка додає сцені особливого емоційного забарвлення.

Попри наближеність фільму «Меланхолійний вальс» до сюжету новели Ольги Кобилянської «Valse Melancholique», у кінокартині все ж деякі епізоди першоджерела розгорнено ширше, наприклад, сцена відвідин Софією матері, похорон матері (останній сцені режисер надав етнографічного забарвлення,

національного колориту), зустріч Софії з техніком. На останній сцені зупинимося трохи детальніше. З новели Кобилянської відомо лише про три їхні зустрічі після того, як закохані розійшлися. «Лише три рази стріглася. Розминаючись, уп'ялив на мене очі, мовби хотів поглядом своїм прив'язати мене навіки до себе, навіки! Поглядом, Мартухо, що цілував мені ноги. — Потім розсміялася тихо, з глумом, що мене аж морозом пробігло. — Жалує за мною, Мартухо, — додала зниженим голосом, — жалує й каже, що його переслідує прикре прочуття, що чує мій плач, тихий, задавлений плач, що стрясає ціле тіло, тому що потайний...»³². У фільмі зустріч Софії з техніком відбувається у театрі: обмін поглядами під час вистави, Софія покидає зал, технік йде слідом за неї. Спускаючись вниз сходами, Софія уникає погляду чоловіка, коли чоловік йде позаду. Позиція чоловіка може свідчити про його місце у житті Софії, він залишився у минулому. Відвернений погляд говорить про страх Софії піддатися почуттям або видати свої емоції.

Підсумовуючи, зауважимо, що назагал режисер зберіг лінію Софії близькою до першотвору, позаяк трагізм її образу не вимагав якихось особливих додаткових сюжетних ходів. Водночас у фільмі є ряд епізодів, які в літературному тексті представлені доволі лаконічно. У фільмі також збагачено семантику образу Софії через включення у твір низки візійних і містичних елементів.

2.3. Семантика і поетика інтер'єру

Події в новелі Ольга Кобилянська «Valse Melancholique» в основному розгортаються в помешканні трьох приятельок, закритому статичному просторі, своєрідній антитезі динамічній та змінній природі. Пошуки жінок-мисткині (Ганнусі й Софії) звернені в глибини власних душ, скеровані на саморозвиток, опанування нових студій. Помешкання — це захисток від світу, гавань, у якій можна насолоджуватися комфортом, теплом, спокоєм, гармонією, красою, мистецтвом, це водночас і місце для творчості, творча робітня. «Я потребую спокою, що впливає

³²Кобилянська О. Valse Melancholique, с.283.

з замилювання до музики і гармонії в відносинах, передусім — гармонії! [...] Тут, видко, — додала, оглядаючися, — панує тонша краса, але я мушу шукати любителів музики»³³, — каже Софія. Для Марти, берегині домашнього вогнища, домівка апріорі визначається територією її існування тепер і в майбутньому.

Кожна річ у цьому помешканні дбайливо підібрана, кожна має своє призначення, створює атмосферу тепла і довіри. Так, одним із символів затишку в помешканні був камінок, який товаришки розпалювали вечорами: «Другого вечора коло шостої сиділи ми обі в сумраці мовчки. В кімнаті було тихо; в коминку горів огонь голосно, і світло полуміні падало червонявою тінню перед камінок і отоманку, на котрій лежала артистка, простягнувшись у цілій своїй довгості»³⁴. Коли у квартирі нависла напружена атмосфера, Марта знала, що потрібно зробити, аби зменшити напругу між жінками: «Я запалила велику лампу, що звисала над столом посередині хати, і світло немов переломило критичну ситуацію, розсипуючись лагідно на всі предмети великої гарної кімнати, оставляючи лише вугли в півтіні, де стояли нерухомо листові цвіти, і тут і там плюшеві фотелі, великі букети й білі бюсти...»³⁵.

Поява Софії як нової співмешканки змінила й інтер'єр помешкання. «Кімната наша стала мінитися»³⁶. З'явилося фортепіано, місце для якого Софія обирала дуже старанно. «Коли було вже все в порядку і ми всі три вечором сиділи при столі, на яким шипів самовар, споглядала вдоволено раз у раз за кімнатою, де стояв її улюблений інструмент, і мов мінялася з ним усміхом, що помістила його в такім добрім місці...»³⁷. Фортепіано було водночас і частиною інтер'єру, і своєрідним альтер-его Софії, адже вона була «музикою», у хвилини емоційних потрясінь сідала саме за фортепіано. Інструмент тут персоніфікований, особливо після того, як Софії не стало. «Фортеп'ян “музики” забрала я до себе, і на нім грає мій син. Але хоч я і як ходжу коло нього, стираю з нього найменший порошок, мені все здається, що він

³³Кобилянська О. Valse Melancholique, с.270.

³⁴Там само, с.265.

³⁵Там само, с.268.

³⁶Там само, с.273.

³⁷Там само, с.272.

понурий, осиротілий і тужить за тими білими дрібними руками, що гладили його по чорній блискучій поверхні рухом, повним любові і ніжності, а по клавіатурі його мелькали, мов білі листки...»³⁸.

Через особливий зв'язок предмету інтер'єру (фортепіано) та мешканки квартири (Софії) можна зробити висновок, що не лише пейзаж розкриває «культуру душі» (про це детальніше в наступному розділі), але й інтер'єр. Так, про приховані страхи Софії перед світом свідчить оцей фрагмент. «Спускаючи вечорами ролети, затикала майже боязко найменші щілини, щоб хто не зазирнув усередину, хоч була переконана, що ніхто не міг заглянути до нас, бо наші вікна були високо, а ролети густі й нові. Потім наставляла самовар і починала господарити. Здавалося, коли була цілком певна, що ніхто чужий їй не побачить, то оживала й огрівалася...»³⁹. Музика ревню берегла квартиру, свій внутрішній простір, від сторонніх. Дозволити комусь ззовні проникнути у її світ, означало порушити гармонії того світу, який вона створила для себе.

Помешкання Софії уособлювало її внутрішній світ: «Кімната, де стояв він, була неосвічена, і її двері стояли нині цілком широко отворені... Стояли широко отворені, і з них тхнуло чимсь, закутаним у темноту, не знаним мені цілком характером»⁴⁰. Широко відкриті двері свідчать про відкритість дівчини у стосунках з іншими, однак після зради її душа поринула у темряву, що часто відображалось на її зовнішньому вигляді, адже дівчина віддавала перевагу чорному одягу, наче ходила у скорботі. Через темряву важко було розглянути наповнення кімнати, так само, як і зрозуміти, що у дівчини було на душі, адже після зради техніка вона стала замкненою і всю увагу приділяла грі на фортепіано. Можна припустити, що такий опис інтер'єру може створювати передчуття, зокрема тому, що образ дверей та темряви всередині кімнати, яка навіює тривогу на сусідок Софії, згадується перед смертю музикантки, немов передбачає її близький відхід. Тоді дівчат настільки

³⁸Кобилянська О. Valse Melancholique, с.292.

³⁹Там само, с.278.

⁴⁰Там само, с.272.

насторожувала кімната Софії, що вони, аби закрити до неї двері, притиснулись одна до одної та йшли разом через невідомий страх, що окутав їх.

У фільмі Бориса Савченка «Меланхолійний вальс» інтер'єр не виступає надто активним елементом. Однак у картині є моменти, які заслуговують уваги, зокрема гра світла та розташування предметів інтер'єру в кадрі. Простір квартири, відведений Ганнусі для малювання, максимально наповнений: навколо безліч картин та ескізів, більшість рослин у вазонах знаходяться саме там й освітлення цієї кімнати найкраще у квартирі. Схоже на творчий хаос, але Ганнуся створила свій власний оазис у квартирі, де їй було комфортно творити. Ширма, якою дівчина користувалася, слугувала кордоном між місцем її творчості та побутовим простором спільного мешкання. Прикметно, що у фільмі фортепіано розмістили на підвищенні, окрім того, йому виділили центральну частину простору, не заповненого зайвими предметами.

У фільмі впадають у вічі невеликі символічні деталі, які є уособленням ідеального жіночого простору, сповненого гармонії та краси. Зокрема, статуетки трьох жіночих рук, обернених одна до одної (фігурки стоять на фортепіано, на якому грають сини Марти і Ганнусі), ваза з трьома квітами, красивий посуд для чаю...

Отже, інтер'єр відіграє важливу роль як у літературному тексті, так і в його екранізації, слугуючи, зокрема, одним із засобів для творення психологічних портретів героїнь — Марти, Ганнусі й Софії.

РОЗДІЛ ІІІ

«ПРИРОДА» ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА «ОСТРІВ ЛЮБОВІ» ОЛЕГА БІЙМИ: ОСОБЛИВОСТІ КІНОТРАНСКРИПЦІЇ

3.1. «Острів любові» як адаптація літературного тексту

«Острів любові» — український телесеріал режисера Олега Бійми складається з 10 фільмів, знятих 1995–1996 рр. на «Укртелефільмі». В основі кожної серії — любовно-еротичні тексти української літератури від середини ХІХ століття до наших днів. Осердя фільму — любов як багатовимірне явище. Звучать у телесеріалі й такі теми, як історія, культура, мистецтво, становище жінки, суспільство тощо⁴¹. Третя серія фільму Олега Бійми знята за сюжетом новели Ольги Кобилянської «Природа» і є адаптацією літературного тексту. Ключові моменти першоджерела, включно з діалогами героїв, збережено, однак режисер робить новелу ядром фільму, навколо якого вибудовує іншу історію, зокрема подає як ретроспективну сцену з минулого. Інші сцени фільму постають як продовження і розгортання літературного сюжету: з'являються нові персонажі, ширше розгортається історія життя панночки, поглиблюється її психологічний портрет. У фільмі панночка-аристократка має ім'я — Соломія, на відміну від літературного тексту, де жодного з персонажів не названо по імені й розпізнаються вони лише за певною ознакою: професійною (адвокат), національною (гуцул, русин), родинною (матір). Чому Олег Бійма та сценаристка Тамара Бойко обрали для героїні саме ім'я Соломія, важко сказати.

Кожна з десяти серій телефільму розпочинається своєрідною увертюрою. Гурт чоловіків, що перебувають на острові, обговорюють феномен любові (звідси — назва фільму). У третій серії їхня розмова містить ключові патерни з новели Ольги Кобилянської «Природа». Чоловіки наголошують на зв'язку людей з природою («ми — діти природи»), важливістю мати внутрішню свободу, ловити

⁴¹Електронний ресурс. Режим доступу: [uk.wikipedia.org/wiki/Острів_любові_\(телесеріал\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/Острів_любові_(телесеріал))

мент життя, його насолоду (тут вловлюємо алюзію на сексуальну пригоду панночки з гуцулом (новела «Природа»)).

Фільм, на відміну від літературного тексту, рясніє галереєю чоловічих персонажів. Окрім молодого гуцула, з'являються ще троє чоловіків, з якими переплелася історія Соломії (акторка Анна Кондаракіс). Це пан Орест (актор Олексій Богданович), один із лицарів любові на острові, оповідач історії. Його любовна історія з Соломією перегукується з історією гуцула з новели О.Кобилянської «Природа»: випадкова дівчина впадає у вічі чоловікові, якась надприродна сила прив'язує його до неї, проте дівчина покидає його після незначного вияву прихильності. Соломія викликає в нього двоякі почуття. З одного боку, чоловік бачить у ній щось прекрасне і сам шукає зустрічі з нею, з другого боку, він вважає її божевільною і прагне оминати, однак її образ не стирається з його пам'яті і з душі. Почасти образ Ореста викликає асоціації з панночкою-аристократкою з «Природи» (обидвоє хворобливі, усамітнені, багато часу проводять вдома, ізольовані від зовнішнього світу).

Ще один чоловік у фільмі. Марко, товариш Соломії (актор Олександр Кочубей). Марко — земляк Соломії, який, судячи зі всього, виростав разом із нею, тому й став її другом, підтримкою та «критиком» (чи, радше, поціновувачем) її малярства, яке дівчина також покинула. З усіх чоловіків саме Марко найкраще знає Соломію, її життєву долю. Він, зокрема, оповідає Орестові історію про те, чому дівчину називають відьмою (відьмою називають панночку і в новелі Ольги Кобилянської). Завдяки оповідям Марка глядач дізнається більше про характер дівчини, її уподобання, внутрішній світ, її сумніви, переживання, зокрема її невпевненість у власних творчих силах і здібностях (сам Марко, натомість, високо оцінює картини своєї приятельки). Цікаво, що Марко називає дівчину «Соля», зменшено-пестливим, навіть дитячим іменем. Можливо, це звичка, що тягнеться з дитинства. Під час розповіді про виставку Соломії Марко каже, що після її витівки з'явився новий термін «Солин вернісаж», що означає ошуканість у своїх очікуваннях. Аналогічна історія трапляється і з чоловіками, що сподіваються на

ближчі стосунки з дівчиною, яка, однак, не залишає їм жодної надії. Введення до фільму епізоду про «Солин вернісаж» допомагає краще розкрити психотип дівчини.

Третій чоловік — Жермен (актор Микола Філіпов) — уособлення жіночих вподобань Соломії. Так, Соломія зізнається Орестові, що її захоплює та імпонує така натура у чоловіків, як все живе й справжнє: «звір, потвора, пітекантроп, брудна скотина». Проте згодом, Соломія каже, що поряд з такою дикою натурою, у Жермені є щось добре та дитяче. Антитеза його образу відображається і в його словах: «Я тебе люблю! Я тебе заб'ю!».

Про інші відступи у фільмі Олега Бійми «На острові любові» від першоджерела (новели Ольги Кобилянської «Природа») — у наступних підрозділах.

3.2. Природа і цивілізація

3.2.1. Образ панночки / Соломії

У своїх текстах Ольга Кобилянська, згідно з Т.Гундоровою, протиставляла природу як мужика (селянина) та культуру як жінку-мисткиню, щоб зруйнувати усталений стереотипний погляд на жінку, з усіма обов'язками та обмеженнями, які накладає на неї традиційне суспільство⁴². Така жінка, немов дикий звір у клітці, який хоче вибратися на волю. Їй притаманна спонтанність, пристрасні пориви, самостійність, мета її життя — це її реалізація як особистості, а не заміжжя чи материнство. Через неможливість реалізації певних її бажань, вони залишаються на рівні фантазій та мрій, до того ж їх кількість може бути необмеженою: «Її фантазія розвинулася у такий буйний цвіт, що його коштом придавилися всі інші пориви і ніколи не побачили Божого сонця»⁴³.

Спокійне, виважене, навіть аристократичне життя не вабить панночку з новели «Природа». «Її по природі сильна істота домагалася чогось більше, як

⁴²Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської, с.29.

⁴³Кобилянська О. *Природа*, с.112.

“кімнатної краси” та супокійного розпеченого життя. Інстинктивно чула існування бур, і були хвилі, коли душа її пристрасно за ними тужила»⁴⁴. Такий стан героїня пояснює своїм походженням: «Її бабка по батькові власне була гуцулка. Гарна, а проте мужичка! В них все бувають незамітні хвилі, коли інстинкти прориваються і греблі не знають»⁴⁵.

Інстинкти «прорвалися» назовні, зокрема, під час зустрічі панночки-аристократки з гуцулом, у сексуальному контакті з ним. Між панночкою (освіченою жінкою з багатой родини) і мужиком-гуцулом, що вірить в забобони й відьомську силу, велика прірва, однак їх об’єднує саме природа, фізичний потяг.

Сцена фільму, яка відображає сюжет новели «Природа», майже ідентична до першоджерела. Цікавим у фільмі є вбрання Соломії. У кінематографі зовнішні ознаки, такі як одяг, часто стають засобом відтворення психоемоційного стану людини. Під час першої зустрічі Соломії з гуцулом, вона була одягнена як типова панночка з вихованої родини. Проте, коли дівчина вдруге пішла до лісу, то була одягнена у традиційне українське вбрання, зокрема вишиванку, а волосся було розхристане. Це своєрідна алюзія до слів Соломії про бабку-гуцулку та інстинктивні потяги. Годинник на шії Соломії символізує її приналежність до середнього класу суспільства. Прикметно, що у фільмі під час сексуальної сцени годинник спадає з шії Соломії, що свідчить про її наближення до природи. Кожен із коханців мав певну річ, як уособлення іншого. Так, наприклад, Соломія мала картину гуцула, а він носив червону хустку, якою обмотав руку дівчини, коли та поранилася. Цікаво, що після «розлучення» дівчина викинула розірвану картину в річку, так само гуцул викинув у річку хустку. Режисер показав ці історії, як такі, що відбувалися паралельно у часовому вимірі, ймовірно, щоб показати прихований зв’язок між ними. Прощання з предметами, які належали коханцям, свідчить про завершення любовної історії.

⁴⁴Кобилянська О. Природа, с.112.

⁴⁵Там само, с.114.

І в новелі, і в фільмі мовиться про відьомську натуру дівчини. Так, волосся паночки в новелі «Природа» червоне, наче у відьми: «Вона не Мати Божа, тота відьма! Тота прекрасна, чарівна, червоноволоса відьма!»⁴⁶ Дівчина у фільмі Олега Бійми темноволоса, але режисер все-таки додає червоної, «відьомської» барви до портрету Соломії. Сцена сексуального зближення гуцула і Соломії подана у відмінній кольористиці, аніж решта фільму. Дія відбувається на заході сонця, і кадр наповнений яскравими теплими кольорами: жовтий, оранжевий, частково червоний. Під час сексуального контакту волосся Соломії перестає бути темним і виглядає червоним. Режисер, імовірно, мав на меті показати цей момент природного потягу жінки до чоловіка, як щось надприродне й містичне, неначе якась невідома сила оволоділа нею. Ще одне звернення режисера до містичності. У мить, коли Соломія шматує портрет гуцула, у кадрі з'являється перелякане обличчя гуцула, якого немов щось душить. Малюнок гуцула тут як зачарований відьмою (Соломією) предмет, пов'язаний з життям гуцула, і будь-які її дії щодо малюнка впливають на гуцула. Попри це, режисер не мав на меті зобразити Соломію відьмою. Така характеристика є своєрідною інтерпретацією жіночої сили та впливу над чоловіками. Її жіноче єство настільки сильно зваблювало чоловіків та затьмарювало їх розум, що вони не могли адекватно пояснити свою реакцію, через що починали вірити у надприродні здібності жінки.

Портретуючи панночку в новелі «Природа», Ольга Кобилянська особливу увагу звертає на очі своєї героїні: «Її очі, великі, трохи нерухомі і вогкі, були сумні і тоді, коли уста усміхалися. За сі очі звали її “руською мадонною”»⁴⁷. Подібно у фільмі так само часто акцентується на очах Соломії. Так, Марко, розглядаючи малюнок гуцула, звертає увагу на його очі, наче чужі для того. Згодом Марко каже, що Соломія «дала йому свої очі». Можливо, це свідчить про її бажання глянути на світ очима гуцула, як близького до природи чоловіка або загалом як чоловіка, щоб краще розуміти чоловічу психологію.

⁴⁶Кобилянська О. Природа, с.117.

⁴⁷Там само, с.112.

Жіноча чарівність Соломії — не єдине, на чому акцентує Олег Більма у своїй екранізації новели Ольги Кобилянської. Психологічний портрет дівчини у фільмі доволі багатогранний. Зокрема, режисер акцентує увагу на хитрості дівчини, вона постійно обманує чоловіків. Роздвоєність душі Соломії показано в кількох вимірах. Це, як у новелі Кобилянської «Природа», розрив між культурою і природою. Окрім того, розрив між «я» дівчини і соціумом. На останньому у телефільмі особливо акцентовано, на відміну від літературного тексту, де, власне, дівчини ні з ким, окрім гуцула, і не контактує. «Вона ніби зі всіма, але й ніби незалежна». Вона легко заводить розмову, встановлює контакт із людьми, але своє справжнє «я» не розкриває нікому, тим більше ставиться до нових людей з підозрою, як це трапилося в її історії з паном Орестом.

Бунтарство, притаманне натурі Соломії, режисер підкреслює і таким сюжетом. Соломія втекла з батьківського дому, батьки хочуть повернути «блудну дочку» додому. Софія — не з того типу людей, які пускають коріння на певному ґрунті. Вона, мов той кочівник, що постійно змінює місце проживання. Соломія не дозволяє собі (чи і не прагне) постійних серйозних стосунків із чоловіками, але водночас і не може залишатися без чоловічої уваги, якої потребує. Чоловіки для неї — один із засобів самоствердження. Що більше: Олег Більма показує Соломію і як вмилу маніпуляторку і акторку на життєвій сцені. Соломія перетворює своє життя на театр. Звернімо, наприклад, увагу на одну зі сцен телефільму «На острові любові». Соломія разом із трьома чоловіками. У всіх дівчина просить пробачення і запрошує на проводи. Жоден із чоловіків, присутніх на зустрічі, не запідозрив Соломію в нещирості, тим паче не очікував, що напередодні проводів вона втече з іншим. Уся натура Соломії, все її життя сповнені непередбачуваності, різких поворотів долі, спонтанних рішень, тому її втеча дуже «логічна». «Вона залишилася вірною собі», — каже Марко.

Соломія грається чоловіками та їхніми почуттями. «Кожна жінка трохи психолог», говорить сама Соломія. Стосунки дівчини з чоловіками в телефільмі «На острові любові» — це своєрідні «емоційні качелями», на яких вона то зближується

з кимось, то відштовхує, нікому, однак, не дозволяє перейти ту межу, яка би розкрила її справжню сутність. Цікаво, що в новелі Ольги Кобилянської «Природа» панночка, «відмовившись назвати своє ім'я, вона відмовилася поширити сексуальний зв'язок на інтимність, яка б охоплювала її особистість як цілість. Так само вона відмовилася сказати, що любить його, пояснивши тільки, що “то щось інше” (мовляв для любові потрібно більше, ніж просто секс). Вона постійно відмежовує себе від гуцула то сміхом, то усмішкою, яка вказує на іронію, навіть не стосовно самого гуцула, а стосовно тієї частини її особистості, що піддається фізичним пристрастям, вже відразу знаючи, що до “щастя” це не приведе»⁴⁸. Кобилянська часто наголошує на цьому: «Вона знов засміялася; не дуже сердечно, а все-таки; потім обоє зацікавили...»⁴⁹. Наприклад, панночка сміється з нарікань гуцула на панів, що його арештували, або з того, що за ним гинуть усі сільські дівчата. У фільмі прослідковується така ж особливість Соломії: сміх чи навіть насмішки допомагають їй займати домінуючу позицію у спілкуванні з чоловіками, адже так вона привертає увагу до себе, а також через насміхання з чоловіків, ставить себе вище. Під час першої розмови з паном Орестом Соломія висміяла його за те, що він по-дитячому витирає вуса й не витирається хусточкою. Спілкуючись із Марком, вона так само часто іронізує, не сприймаючи поважно ані його докори, ані роздуми. У фільмі двоє чоловіків зізнаються Соломії в коханні (гуцул і пан Орест), проте жодному вона не відповіла взаємністю. Почуттями гуцула вона знехтувала, Ореста теж відкинула, принизивши (Соломія не сподобалось те, що він їй, незнайомці, неочікувано освідчується в коханні).

У фільмі «На острові любови» сюжет «Природи» розгорнено набагато ширше. Тут, по суті, маємо дві історії: одна в теперішньому часі, інша — у минулому, як ретроспектива (власне події новели). У фільмі детально зображено життя панночки у батьківському домі, відтворено зв'язок дівчини з гуцулом. Однак, крім того, Бійма дає глядачеві можливість дізнатися, яким було життя Соломії після її любовної пригоди з гуцулом: де вона проживала, яким було її оточення, як

⁴⁸Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. Харків: Акта, 2008, с.75.

⁴⁹Кобилянська О. Природа, с.121.

склалися її стосунки з чоловіками, яким був стиль її життя. З'являються нові персонажі, зокрема чоловіки, які по-різному допомагають розкрити образ панночки Соломії. Режисер зберігає ключові моменти першотвору, діалоги, особливості характеру панночки, містичні мотиви, але водночас особливо акцентує на окремих деталях та символах, надаючи їм виняткового значення. Прикметно, що оповідачами є лише чоловіки, тому історію глядач пізнає з їхньої перспективи.

3.3.2. Образ гуцула

Гуцул в інтерпретованій новелі Ольги Кобилянської — це втіленням природи. Що таке природа в розумінні письменниці? Природою, окрім прадавнього лісу, для Ольги Кобилянської є «мужик» (селянин). «Лиш мужик однаковий. Який був учора, такий і нині, таке і завтра жде його. Він — природа. Враз з нею він розвивається, процвітає, плодить..., в'яне..., скидає осінні листя... далі гасне... він природа...». «Він боїться поступу. З поступу сягає щось за його традицією, в котрій знаходить він також несвідомо опору, і хоче його винищити — перетворити»⁵⁰.

У новелі «Природа» Ольга Кобилянська, нагадаємо, протиставляє дівчину з аристократичної сім'ї та звичайного гуцула, який живе за законами природи. Гуцул — це уособлення природи. Його домівка — це ліс, гори. Він живе у горах, подалі від міста та людей, і таке життя комфортне для нього.

Інстинкти гуцула природні, інколи навіть дикі. Якщо для панночки інстинкти — це тимчасові прояви її походження, то для гуцула — це постійний стан. Він прив'язаний до всього земного, матеріального, світ панночки для нього — невідомий і чужий. «Вищі матерії», як ось: психологія, філософія, мистецтво, чим живе панночка, для нього — книга «за сімома замками», про існування якої він навіть і не здогадується. «Гуцул як дитя природи, не відокремлений від її материнської пуповини, зв'язаний магією забобонів, не може зрозуміти таку інакшість дівчини, а отже — інакшість культури як такої, взятої не лише у формах

⁵⁰Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської, с.29.

цивілізації, соціальних законів, технологічних здобутків (годинник), але і в категоріях духовних»⁵¹.

Світ гуцула збудований навколо матеріальних речей, вони для нього мають найбільшу цінність. Його самооцінка гуцула залежить від його достатку та становища у суспільстві, через те, коли його арештували, його чоловіче єго постраждало, що й призвело до чисельних прокльонів у бік адвоката й урядовців. Благаючи панночку залишитися з ним, парубок висував аргументи, пов'язані з його достатком, наприклад, називав себе багатцем. Після розлуки з панночкою, зажурений і вражений до глибини душі, гуцул мріє про спільне життя з коханою в його хаті (адже він заможний, господар): «Але їй було б добре в нього. Усі ліжники, що ховала його мати дома, в долині, у скрині для нього, він би їй повиносив уверх. Усі пестрі шовкові хустки, шовкові матерії, срібні монети, барвні питні вовняні пояси, всі багато ткани, білі, як сніг, сорочки, шкури з медведів, що він сам убив, усі вишивані кожухи — все те він би виніс уверх і оточив її тим. Свого чорного коня з вирізаним сідлом, украшеним сріблом, що дістав ще від свого діда, — він би їй теж подарував, бо, само собою розуміється, вона не сміла би ходити пішки»⁵². Він, як типовий традиційний «мужик», вважав, що багатство і достаток зможуть переконати панночку, адже вона з аристократичної родини. Однак, попри своє походження, дівчина мала тонку й чуттєву структуру душі, вона щонайменше звертала увагу на матеріальне, на традиційний триб життя, обжитий простір, але гуцул не в змозі це зрозуміти. Дівчина прагнула самостійності, розвитку, нових відкриттів. Маємо тут також протиставлення життя «у долині» — цивілізованому середовищу, з якого походить дівчина. «Самодостатня, переважно звернена до минувшини і традиції, циклічна у своїй суті, “природа” не має в собі ідеї розвитку (прийдешности), вона не знає індивідуальності і задовольняється вузьким матеріалізмом. Натомість “вища” культура спрямована на майбутнє, живлена індивідуальною волею, свідомо модельована, несе в собі імпульси творчости»⁵³.

⁵¹Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської, с.37.

⁵²Кобилянська О. *Природа*, с.129–130.

⁵³Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської, с.31.

Увага гуцула до панночки, як до об'єкта любові, концентрується на зовнішньому — на її фізичній красі. Він неодноразово повторює: «Ти така красна!», але жодного разу не веде розмову про щось особисте та почуттєве. Водночас хлопець проявляє турботу про панночку, можливо, навіть несвідомо: «По глибокім віддиху й легких рум'янцях на її лиці поміркував, що вона втомлена. — Ти втомилася, — сказав, — не можеш іти зо мною в парі. Я йшов заборзо. — Правда, — відповіла втомлена. Він раптом почав іти зовсім помалу»⁵⁴. Яскравіше це показано у кіноверсії (йдеться тут про картину Олега Бійми): там гуцул також захоплений вродою дівчини, але, порівняно з літературним текстом, він звертає більше увагу на речі, що турбують дівчину, допомагає їй. Так, коли Соломія, зачепившись за камінь, впала і поранила руку, гуцул перемотав поранену руку дівчини своєю хусткою. Це не надто помітні речі, однак вони свідчать про чуттєвість гуцула, його емпатію до Соломії.

У новелі «Природа» Ольги Кобилянської не раз протиставляються два світи, два світосприйняття: цивілізований погляд на світ і забобонний, притаманний гуцулові зокрема. «Таж Бог сотворив ліс для всіх людей; се вони не можуть заперечити та й не переконують мене, най собі будуть і сто раз панами і вміють писати й читати. Що мене найшло нещастя, що мене ймили, га, сьому винна тільки нещаслива година, коли я втяв смереку!»⁵⁵. Як гуцул, так і його мати, вірять у забобони, відьомство, вроки тощо. Так, причину депресії сина, його тугу після розлуки з панночкою, мати вбачає у впливові нечистої сили. У фільмі всі ці моменти збережено й відтворено, зокрема епізод обкурення матір'ю гуцула хати. Це дозволило передати регіональні та культурні особливості краю, допомогти глядачеві глибше пізнати вірування цих людей. Цікаво, що забобони — явище поганське, звернене до природи або ж походить з неї, тому така поведінка гуцула ще більше підкреслює його природність і органічність, його первісну природу. «Той предвічний, хтонічний світ — володіння нечестивого, смерти, безцільна і забобонна природа, та, до якої належить і гуцул з “Природи”, і Малинин син, який посилає

⁵⁴Кобилянська О. Природа, с.122.

⁵⁵Там само, с.120.

Параску до Чортового Млина»⁵⁶. Гуцул добре знає її закони природи. Йому не треба, як, наприклад, панночці, поглядати на годинник, щоб знати, коли зайде сонце. Прикметно, що календарний час він вимірює не за датами, а за святами («До Дмитра», «До Різдва»). Цікаво, що в стрічці Олега Бійми «На острові любові» роль гуцула грав француз Грегуар Дяг'є. «Ще раз підтвердилося відоме — якими потужними засобами в кіно є костюм, природа, і цього разу вони допомогли іноземцеві створити образ досить переконливим»⁵⁷, — зауважує Лариса Брюховецька.

Але повертаємося до розмови про психологічний стан гуцула після втрати панночки. Зі сучасної точки зору фрустрацію гуцула можна потрактувати з погляду психології: він закохується в дівчину, відчуває до неї потяг, переживає травматичний досвід через розставання з коханою, що супроводжується меланхолією та депресією. Але таке пояснення не для забобонного гуцула, дитини природи. Свій тяжкий психологічний стан він пояснює відьомським насланням, ворожінням, а природний потяг до жінки обґрунтовує приворотом нечистої сили.

В обидвох фільмах («Меланхолійний вальс» Бориса Савченка та «На острові любові» Олега Бійми) образ гуцула передано максимально наближено до літературного тексту — новели Ольги Кобилянської «Природа». Збережено автентичність його поглядів, його бачення світу, природне походження тощо.

3.3. Пейзаж як спосіб розкриття «культури душі»

Дескрипція природи для письменника — важливий сюжетотворчий та образотворчий інструмент. Окрім того, пейзаж слугує віддзеркаленням творчої індивідуальності самого митця. «Образи природи проходять крізь фільтр свідомості пейзажиста, насичуються новими смислами (міфологічними, соціальними, філософськими, релігійними, ідеологічними), себто в організації уявного простору

⁵⁶Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської, с.46.

⁵⁷Електронний ресурс. Режим доступу:

<http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5245/Bryukhovets%27ka%20La.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

віддзеркалюється світосприйняття художника, його досвід та розуміння мистецтва, а ще — особливості перцепції, що характеризується селективністю, позаяк сенсорний апарат людини вибірково реагує на зовнішні стимули (візуальні, звукові, ольфакторні)»⁵⁸.

Природа посідала особливе місце в житті і в творчості Ольги Кобилянської. Дмитро Козій у студії «Духове обличчя Ольги Кобилянської» виокремив три аспекти ставлення письменниці до природи: 1) природа протиставляється людині з її технічною цивілізацією; 2) природа трактується як арфа, як проекція наших почувань; 3) в романтичному спогляданні природи приховується своєрідне світовідчуження з його спрямуванням на глибіню, на вічне⁵⁹.

На пейзаж у текстах Ольги Кобилянської, зокрема в новелі «Природа», як на дуже важливий засіб творення психологічних портретів персонажів, вказував і І.Денисюк. «... Пейзаж тут чинник психологічної характеристики, спосіб розкриття “культури душі”»⁶⁰. Це насамперед стосується образу панночки, головної героїні тексту Ольги Кобилянської. Саме природа спонукає героїню письменниці до звернення в глибини своєї душі, до саморефлексії, до прагнення зрозуміти свою природу, своє істинне «Я».

Новела «Природа» Ольги Кобилянської розпочинається з розповіді про любов дівчини до споглядання природи: «В лісі лежала вона, витягнувшись на моху, і між вершками ялиць шукала неба. Се було гарно. Інколи слідила за полетом орла або як половик тихо крутився в кружала і немов чорна точка висів у воздухах. Жадно ловила звуки від води і перетворювала їх у сміх. Може, голос потоку, що паде по скалі і камінню, не схожий на полутихий сміх? Коли вслухатися... Іншим разом заглиблюлася зовсім у шум лісу і, закривши лице руками, являла собі, що лежить на березі моря»⁶¹. Дівчина багато часу проводила вдома. Але «її по природі сильна істота домагалася чогось більше, як “кімнатної краси” та супокійного

⁵⁸Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи». Київ: Наукова думка, 2016, с.24.

⁵⁹Козій Д. Духове обличчя Ольги Кобилянської // Наша культура, 1937, кн. 10, жовтень.

⁶⁰Там само, с.142.

⁶¹Кобилянська О. Природа, с.113.

розпеченого життя. Інстинктивно чула існування бур, і були хвилі, коли душа її пристрасно за ними тужила»⁶². «Вона страх бажала опинитися на морі, побачити його раз у бурю, або як сходить сонце, або в місячну ніч. То, певно, іншого роду краса, як гори: неспокійна й повна перемін, принадна й пишна. Гори, з їх стоїчним і мрачним супокоєм, настроювали сумно і все більше та більше розбуджували спрагу краси, — та вгасити її не вміли»⁶³. Світлана Кирилук слушно зауважує, що пошуки бурі панночкою — «це пошук шляху до нового “народження”. Готовність до нового життєвого етапу продиктована потребою входження в життя як у соціальну структуру, адже “виріши на самоті і майже серед пишного блиску, вона не знала ні життя, нічого з його мрачних боків”»⁶⁴. Прикметно, що історія зустрічі дівчини та гуцула починається зі слів: «Було після бурі»⁶⁵.

Природа, зокрема ліс — це той світ, куди панночка втікала від буденного, звичного життя⁶⁶. У лісі вона могла бути вільною, там ніхто не обмежував її свободу. У фільмі «Острів любові» є дуже символічний епізод переходу дівчини від однієї частини лісу до іншої, відсутній у літературному тексті. Містком між різними частинами лісу було повалене дерево. Дівчина не раз намагалась його перейти, але намарно. Лише за допомогою гуцула дівчина долає цю перепону на шляху до омріяної гущавини. Імовірно, вагання й страх Соломії на початку є символом її сумнівів, можливого страху перед невідомим, якого вона прагне, але водночас і боїться. Водночас саме ліс вивільняє в дівчині її природні інстинкти, стає катализатором, несподіваного навіть для неї вчинку, коли вона віддається гуцулові. Світлана Кирилук, описуючи циклічність творчості Ольги Кобилянської, згадує опозиційну пару «вихід з лісу як віднайдення себе (переродження) / потрапляння в ліс («сусідній» ліс) як ворожу територію»⁶⁷. Після сексуального контакту з гуцулом

⁶²Там само, с.112.

⁶³Там само, с.113.

⁶⁴Кирилук С. Світ прози Ольги Кобилянської, с.70.

⁶⁵Кобилянська О. Природа, с.115.

⁶⁶ Природа — це також та локація, де панночка облаштовує свою робітню. Улюбленим місцем творчості Соломії був берег річки, де вона часто малювала або поринала у свої думки, мрії, переживання.

⁶⁷Кирилук С. Світ прози Ольги Кобилянської // О. Кобилянська. Зібрання творів: у 10 т. Чернівці: Букрек, 2013, т.1, с.69.

дівчина виходить із лісу іншою людиною, яка відкрила для себе нові відчуття, нову грань своєї сутності.

Нові відчуття після зустрічі з дівчиною в лісі відкриває для себе і гуцул. Прикметно, що і він, дитина природа, шукає зцілення від ран нещасливої любовної пригоди, у природі, у шумі гірського потоку і в мистецтві (співі). «А тут, коло його ніг, колишалися хвилі й буркали щось сумне, їх звуки збудили в його серці... сльози. Так, йому стало тяжко, він почув себе самотнім і сам не знав, як почав співати... Справдешня дитина свого люду, він шукав полегші у співі»⁶⁸. Саме біля води, біля гірської річки гуцул відчуває звільнення від свого почуття до дівчини, від нав'язливих думок про неї. «... Образ води — потоку, видозмінений у “сльози”, а потім у “пісню”, — є символічним кодом катарсису, що веде до гармонізації довкілля й душі героя: “Далеко й широко розплилася... тужлива думка і зіллялась у прегарну гармонію з красою ясної ночі”»⁶⁹.

У кінотранскрипції «Природи» (у телефільмі «На острові любові») катарсис, звільнення від любовної пригоди переживає не лише гуцул, але й панночка. Їхня любов кане в Лету, Летою тут стає саме гірський потічок, який забирає символи любовної історії героїв: гуцул кидає у воду червону хустку, дівчина — розірвану на шматки портрет гуцула, свою роботу.

На завершення цього сюжету трохи детальніше про кольористику новели «Природа» і її візуалізацію в телефільмі. І.Денисюк зауважував, що кольорова палітра пейзажів Ольги Кобилянської вельми суголосна до психологічних станів і душевних переживань героїв. Тут, власне, дослідник мав на увазі кольорову палітру до моменту інтимної близькості панночки й гуцула і після неї. «Звернімо увагу на основний тон кольорової гами: холодний синій тон спокійних, замкнених у собі гордих, байдужих до людини гір. Але коли герої знову побачили природу після того, що сталося, то всі ті холодні сині тони перетворилися “в яркий червоний жар”:

⁶⁸Кобилянська О. Природа, с.132.

⁶⁹Науменко Н. Концептосфера природи та мистецтва у малій прозі Ольги Кобилянської // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: філологічна, вип. 51. Острого 2015, с.272.

«Осліплюче і немов упоєне побідою заблисло сонце на заході пишним золотом, й ніжно-ясні облаки навколо нього перемінилися в яркій червоний жар. Ось і все!»⁷⁰. В «яркій червоний жар» зливаються всі кольори (жовті, помаранчеві, червоні) в сцені близькості молодих людей і у фільмі Олега Бійми. Натомість в іншій кольоровій гамі витримана сцена, у якій передано розпач гуцула після розлуки з Похмура атмосфера, сірі тони, а також ряд звукових прийомів (моторошні крики птахів), навіюють на глядача сум і тривогу.

У фільмі Олега Бійми «На острові любові» колористика тієї чи іншої сцени залежить від багатьох чинників, зокрема, від місцевості, де відбувається дія, від внутрішнього стану героїв (про це вже згадувалося попередньо). Цікаво, що режисер у деяких моментах дотримався колористики новели О.Кобилянської. Для прикладу, опис прогулянка дівчини з гуцулом: «Врешті опинилися на горі. Перед їх очима розстелився чудний вид. Великанські, порослі лісом верхи гір, синьо-темні пропасті, праліси, буйні полонини — усе разом погружене в синьому. І не далеко все те було. Ні, таки цілком близько від них пнялася гора на гору, лиш безоднями розділені. Над усім тим чудно чисте голубе небо. Усе те могутче, велично гарне... Ввесь сей повний пишних красок простір; ся буйна, інтенсивна, майже темно-голуба зелень...»⁷¹. У фільмі Олега Бійми «На острові любові» в цьому епізоді теж домінують темно-сині та темно-зелені барви.

Пейзаж у новелі Ольги Кобилянської «Природа» виконує важливу сюжетотворчу й образотворчу функцію, слугує, зокрема, одним із прийомів психологізації літературного героя, розкриттю глибинних структур його душі. Не менш важливу роль, аніж у «Природі», виконує пейзаж в кіноекранізації режисера Олега Бійми «На острові любові». У телефільмі засобами кіномистецтва, що допомагають трансформувати словесні образи у візуальні, створено цілу низку яскравих сцен і епізодів, які не раз суголосні зі семантикою пейзажних картин першоджерела.

⁷⁰Денисюк І. Розвиток української малої прози кінця XIX – поч. XX ст., с.143.

⁷¹Кобилянська О. Природа, с.126.

ВИСНОВКИ

Пропонована робота є спробою комплексного дослідження стратегій візуалізації малої прози Ольги Кобилянської, новел «Природа» і «Valse melancholique» у фільмі «Меланхолійний вальс» режисера Бориса Савченка (1990) і в телесеріалі Олега Бійми «Острів любові» (1995), 3 серія фільму.

«Меланхолійний вальс» Бориса Савченка як екранізація належить до типу контамінації, тобто фільму на основі кількох текстів (тут двох новел Ольги Кобилянської: «Природа» і «Valse melancholique»). «Острів любові» Олега Бійми — це адаптація новели «Природа».

Обидві кіноінтерпретації текстів письменниці назагал «вірні духові» першоджерела, зокрема можемо говорити про смислову релевантність образів головних персонажів (Марти, малярки Ганнусі, музики Софії, гуцула, за винятком, панночки). Натомість в кінотранскрипціях словесного тексту не раз суттєвих видозмін зазнають ті чи ті сюжетні лінії (наприклад, сюжетна лінія Ганнусі у фільмі «Меланхолійний вальс», панночки (фільм «Природа»). Спостерігаємо розширенням тих чи тих епізодів першоджерела, уведення на кін дійства нових персонажів. Останнє особливо притаманна екранізації «Природи» (фільм Олега Бійми), де нові персонажі, зокрема чоловіки, допомагають розкрити образ панночки Соломії. При тому режисер зберігає ключові моменти першотвору, діалоги, містичні мотиви, але водночас особливо акцентує на окремих деталях та символах, надаючи їм виняткового значення.

Важливу роль як у літературному тексті, так і в його кіноекранізації відіграє інтер'єр, слугуючи одним із засобів для творення психологічних портретів героїнь — Марти, Ганнусі й Софії. У фільмі «Меланхолійний вальс» на особливу увагу з-поміж іншого заслуговують невеликі символічні деталі інтер'єру, що є уособленням ідеального жіночого простору, сповненого гармонії та краси.

Одним із прийомів психологізації літературного героя, розкриттю глибинних структур його душі в новелі «Природа» є пейзаж. Не менш важливу роль, аніж у «Природі», відіграє пейзаж в кіноекранізації режисера Олега Бійми «На острові любові». У телефільмі засобами кіномистецтва, що допомагають трансформувати словесні образи у візуальні, створено цілу низку яскравих сцен і епізодів, які не раз суголосні зі семантикою пейзажних картин першоджерела.

Вербальне наповнення екранізацій у більшості сцен відповідає першотвору, однак формат кіносценарію змусив перекодувати його мовою кінематографа (це Аудіо- та візуальні компоненти: гра світла, колористика, план зйомки, звукова доріжка), що надало нового життя словесному текстові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ 2003.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва 1976.
3. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. Київ 1988.
4. Брюховецька Л. Чи таке відродження нам потрібне? : роздуми про нові фільми Київ. студії ім. О. П. Довженка // Культура і життя (№ 9), 1991, с. 5.
5. Влащенко Н. Свій острів // Культура і життя (№ 21), 1997, с.3.
6. Гундорова Т. Ольга Кобилянська contra Ніцше, або Народження жінки з духу природи // Гендер і культура: Зб. статей / Упор. В.Агеєва, С.Оксамитна. Київ: Факт, 2001, с.34–52.
7. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ 2003.
8. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської: Монографія. Київ 2001.
9. Денисюк І. Розвиток української малої прози кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Львів: Академічний експрес, 1999.
10. Денисюк І. Типологія новелістики Ольги Кобилянської // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2005, т.1, кн.1, с. 68–69.
11. Довбуш О. Кіносценарій як засіб вербальної візуалізації літературного твору // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету 17 (2015) т.1, с.122–124.
12. Євшан М. Ольга Кобилянська // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд. Н.Шумило. Київ: Основи, 1998, с.199–206.
13. Заїць В. Мовний образ лісу у творчості Ольги Кобилянської та Юрія Федьковича // Науковий вісник Чернівецького національного університету. Слов'янська філологія, вип. 732–733, 2014, с.265–270.

14. Кирилюк С. Світ прози Ольги Кобилянської // Кобилянська О. Зібрання творів : у 10 т. – Чернівці: Букрек, 2013, т.1, с.11–102.
15. Кобилянська О. Лист до Осипа Маковея від Кобилянська від 17 лютого 1898 р. // Кобилянська О. Твори: у 5-ти т. Київ 1963, т.5, с.304–306.
16. Кобилянська О. Природа // Кобилянська О. Зібрання творів: у 10 т. Чернівці: Букрек, 2013, т.1, с.112–134.
17. Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / Упоряд., передмова Ф.П.Погребенника. Київ: Дніпро, 1982.
18. Кобилянська О. Valse Melancholique // Кобилянська О. Зібрання творів: у 10 т. Чернівці: Букрек, 2013, т.1, с.254–293.
19. Козій Д. Духове обличчя Ольги Кобилянської // Наша культура, 1937, кн. 10, жовтень.
20. Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи». Семантика і поетика. Київ: Наукова думка, 2016.
21. Лебедівна Л. Одвічний пошук гармонії (три іпостасі О. Кобилянської в оповіданні «Valse mélancolique») // Слово і час, 2003, № 7, с.70–75.
22. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин 1973.
23. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів) // Наукові записки. Серія: філологічні науки (літературознавство, мовознавство), вип. 92. Кіровоград 2010, с. 446–454.
24. Мацюк О. Кобилянська і Шопен: без імітації // Парадигма, 2013, вип. 7, с.221–230.
25. Меланхолійний вальс. Електронний ресурс. Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/Меланхолійний_вальс
26. Науменко Н. Концептосфера природи та мистецтва у малій прозі Ольги

Кобилянської // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: філологічна, вип. 51. Острог 2015, с.270–273.

27. Острів любові. Електронний ресурс. Режим доступу: [uk.wikipedia.org/wiki/Острів_любові_\(телесеріал\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/Острів_любові_(телесеріал))
28. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999.
29. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. Харків: Акта, 2008.
30. Пушак Ю. Література і кіно: (не)залежність мистецтва? // Парадигма, 2011, вип. 6, с.49–58.
31. Рудницький М. Ольга Кобилянська // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? Дрогобич: Вид. фірма «Відродження», 2009, с.228–238.
32. Степанець О. Інтермедіальний діалог епістолярного роману і кіно (на прикладі роману «Небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло) // Молодий вчений. Сер.: Філологічні науки №5 (45) Київ 2017, с.181–184.
33. Тарасенко В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2014, т.11, с. 64–67.
34. Томащук Н. Ольга Кобилянська. Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1969.
35. Чопик Р. Очікуючи Його: Ольга Кобилянська: від Царівни до – Цезаревича // Чопик Р. Переступний вік: Українське письменство на зламі ХІХ–ХХ ст. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998, с.62–114.
36. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. Київ: Факт, 2004.
37. Шумило Н. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст.: Монографія. Київ 2003.

38. Field S. *The Definitive Guide to Screen Writing* / S. Field. London: Ebury Press, 1998.
39. Rajewsky I. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation A Literary Perspective on Intermediality* // *Intermedilines* 6. 2005, p. 43–64.