МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Гуманітарний факультет

Кафедра філології

ВІЗУАЛЬНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА «ЗАХАР БЕРКУТ»

Виконала:
студентка IV курсу
групи ГФІ – 17 Б
Вікторія Цвик

Науковий керівник:
доктор філологічних наук,
проф. Ярослава Мельник

Львів 2021

ЗМІСТ

ВСТУП……..…..3

РОЗДІЛ І.

Персоносфера «Захара Беркута»:
словесні й візуальні зображення

1.1. Портрети персонажів: оригінали та їх кіновідтворення…….……7

1.2. Семантична релевантність образів-персонажів…….…….11

1.3. Нові герої в кінотранскрипціях …….……..18

РОЗДІЛ ІІ.

Семантика і поетика пейзажу в повісті «Захар Беркут»
і в однойменних фільмах

2.1. Дескрипція природи у повісті Івана Франка…….…….….21

2.2. Картини природи в екранізаціях «Захара Беркута»……...…27

2.3. Етнографічний пейзаж……...…..….31

РОЗДІЛ ІІІ.

Батальні сцени: оригінал і кінотранскрипції

3.1. Битва у дворищі Тугара Вовка ……..……..….....37

3.2. Бій у тухольській ущелині ……...39

ВИСНОВКИ…….……...…..43

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….……45

ВСТУП

Бакалаврська робота присвячена дослідженню візуальних інтепретацій повісті Івана Франка «Захар Беркут», зокрема її кінорецепції.

Повість Івана Франка «Захар Беркут» вже не раз ставала об'єктом літературознавчого аналізу. Так, у контексті ширшої проблематики до «Захара Беркута» зверталися такі дослідники Франкової прози, як Ніна Жук («Проза Івана Франка»), Олександр Білецький («Художня проза І.Франка»), Іван Басс («Художня проза Івана Франка») та інші. Цікаві спостереження над поетикою «Захара Беркута», зокрема над образами-персонажами й образами-символами, містяться в розвідці Івана Денисюка «Історична белетристика Івана Франка». Історичне тло повісті, а також майстерність письменника в живописанні персонажів, розглядає Андрій Скоць («Повість Івана Франка "Захар Беркут"»). Про роль і функції пейзажу в «Захарі Беркуті» пишуть Марія Лапій («Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика») і В.Дятленко («Пейзаж як один із показників індивідуального авторського стилю (за творами І.Я.Франка»). Актуальності Франкового тексту торкається Микола Легкий ("Захар Беркут" Івана Франка: повість про минуле для майбутніх поколінь»). Ряд розвідок присвячено вивченню повісті Івана Франка у школі. Маємо також низку рецензій на кіноекранізації Франкового тексту, зокрема на останню — американсько-український фільм 2019 року режисерів Ахтема Сеітаблаєва та Джона Вінна.

Чимало досліджень присвячено також різним аспектам взаємин літератури і кіно. До цієї проблеми зверталися, зокрема, такі дослідники, як Дж.Блустон, Б.Макфарлейн, Е.Мюррей, Е.Дадлі, С.Філд, Ю.Лотман, Л.Брюховецька, О.Пуніна, Н.Горницька, Ю.Пушак, О.Степанець, А.Мазурак та інші. З-поміж інших проблем критики звертають особливу увагу на діалог літератури й кінематографа через призму функціонування елементів одного мистецтва в іншому, постулюючи, що в процесі «перекладу» з однієї знакової системи на іншу утворюються нова форма й

зміст, відповідно до цього, екранізація літературної класики — це новий твір мистецтва[1].

Порівняно недавно виникло таке поняття як «кінотранскрипція» (грец. рухаю і лат. trascriptio — переписування), тобто тісна взаємодія літератури та кіно. Одним з основних критеріїв для оцінки кінотранскрипції вважали її «вірність» першотворові. У межах цього поняття виділяють «вірність букві» і «вірність духові» оригіналу. Перший тип означає буквальне, близьке до тексту відтворення на екрані, другий — відповідність іманентній, магматичній ідеї твору. Вірність «букві», по суті, не дозволяє режисерові вносити свої зміни під час інтерпретації першоджерела, «замикаючи» творця фільму в просторі літературного тексту. Натомість вірність духові першоджерела не створює жодних обмежень для режисера, а максимально віддалений від першотвору варіант гарантує впізнаваність оригіналу в кінотранскрипції[2].

Одна з найвідоміших класифікацій кінотранскрипцій належить Е.Дадлі. Дослідник виділяє три види кінотранскрипцій. Перший вид — це запозичення (borrowing): реалізовуючи який, режисер використовує ідеї, теми, окремі сцени, форму «успішного тексту». Саме цей вид використовується найчастіше. Другий — трансформація (transforming): завданням такого фільму є репродукція в кіно чогось внутрішньо притаманного літературному тексту. Останній вид — перехрещення (intersecting): такі фільми показують особливість і самобутність оригінального тексту, провокуючи діалектичну взаємодію між естетичними формами одного періоду й кіноформами власного періоду[3].

Однак, попри значний корпус праць, присвячених одному з найкультовіших текстів української літератури — повісті Івана Франка «Захар Беркут», а також

[1] Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів). Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство). Кіровоград 2010, с.450.
[2] Пушак Ю. Література і кіно (не)залежність мистецтв? // Парадигма: Зб. наук. праць. вип. 6. Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2011, с.51.
[3] Тарасенко В. В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія, 2014, №11 (1), с.66.

осмисленню проблеми екранізації літературних текстів, досі немає спеціального дослідження про кіноінтерпретації «Захара Беркута».

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена потребою комплексного розгляду екранізації повісті Івана Франка «Захар Беркут», осмисленню особливостей перекодування літературного тексту в твір кіномистецтва.

Мета роботи: дослідити кіноінтерпретації повісті Івана Франка «Захар Беркут».

Для досягнення цієї мети потрібно виконати низку **завдань**:

- з'ясувати основні теми діалогу «література — кіно»;
- порівняти портрети персонажів у літературному текстів і в кінофільмах;
- вияснити питання семантичної релевантності образів-персонажів, а також синхронності/асинхронності сюжетних ліній героїв у першоджерелі та в екранізаціях;
- дослідити семантику і поетику пейзажу в повісті «Захар Беркут» і в однойменних фільмах;
- висвітлити питання візуалізації батальних сцен;
- проаналізувати суголосність ідеології Франкового тексту та його кінотранскрипцій.

Предмет дослідження: візуальні інтерпретації повісті Івана Франка «Захар Беркут».

Об'єкт дослідження: повість Івана Франка «Захар Беркут» та однойменні кінофільми: «Захар Беркут» (режисер Леонід Осика, 1971 рік, кіностудія ім. Олександра Довженка), спільна американсько-українська стрічка «Захар Беркут» (режисери Ахтем Сеітаблаєв і Джон Вінн, 2019 рік).

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 пояснено взаємозв'язок і взаємовплив літератури та кіномистецтва, розкрито поняття «кінотранскрипції» та її класифікацію, зроблено огляд літератури, сформульовано актуальність роботи, її мету і завдання, необхідні для її реалізації, визначено об'єкт, предмет і методи дослідження.

У першому розділі «Персоносфера "Захара Беркута": словесні й візуальні зображення» простежено особливості портретування персонажів у тексті-оригіналі та в його кінотранскрипціях, з'ясовано семантичну релевантність образів-персонажів, а також звернено увагу на синхронність/асинхронність сюжетних ліній інтерпретованих творів, появу нових героїв у кінострічках зосібна.

У другому розділі «Семантика і поетика пейзажу в повісті "Захар Беркут" і в однойменних фільмах» проаналізовано дескрипцію природи, етнографічний пейзаж у літературному тексті та перекодування їх на мову кіно.

У третьому розділі «Батальні сцени: оригінал і кінотраскрипції» висвітлено особливості візуалізації батальних сцен в обидвох екранізаціях Франкового «Захара Беркута», зокрема зроблено спробу відповісти на запитання: фільм А.Сеітаблаєва і Джона Вінна — героїчна національна сага чи американський бойовик?

У Висновках коротко підсумовано результати дослідження.

Список літератури складається з 35 позицій.

РОЗДІЛ І

ПЕРСОНОСФЕРА «ЗАХАРА БЕРКУТА»: СЛОВЕСНІ Й ВІЗУАЛЬНІ ЗОБРАЖЕННЯ

1.1. Портрети персонажів: оригінали та їх кіновідтворення

Аналізуючи різні аспекти взаємовідносин літератури і кіно, зокрема проблему відповідності кіноекранізації літературному тексту, дотримання в кіноверсіях «духу» або «букви» першоджерела, критики неодмінно звертають увагу і на те, як кореспондують поміж собою портрети персонажів літературного тексту і портрети героїв кінофільмів, наскільки «копія» (візуальний портрет персонажа) подібна на оригінал (портрет відповідного персонажа літературного тексту), або ж, навпаки, відмінна від нього.

Іван Франко у повісті «Захар Беркут» не надто детально описує зовнішність своїх героїв, однак, попри лаконічність письма, ці портрети дуже виразні, суголосні з духовно-психологічними домінантами цих образів-персонажів. Отож, пригадавши собі портрети героїв Франкового «Захара Беркута», спробуймо порівняти їх з візуальними зображеннями в однойменних екранізаціях — у фільмі режисера Леоніда Осики 1971 року (кіностудія ім. Олександра Довженка) і в спільній американсько-українській стрічці 2019 року режисерів Ахтема Сеітаблаєва і Джона Вінна, знятій кінокомпаніями Kinorob і CinemaDay.

Портрет Захара Беркута, провідника тухольської громади, головного героя Франкової повісті: *«…Се був сивий, як голуб, звиш 90-літній старець, найстарший віком у цілій тухольській громаді. Батько вісьмох синів… Високий ростом, поважний поставою, строгий лицем, багатий досвідом життя й знанням людей та обставин, Захар Беркут був правдивим образом тих давніх патріархів, батьків і провідників цілого народу, про яких говорять нам тисячолітні пісні та перекази. Невважаючи на глибоку старість, Захар Беркут був іще сильний і кремезний…»*[4].

[4] Франко І. Захар Беркут // Франко І. Зібр. творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1979, т.16, с.39.

У фільмі Леоніда Осики «Захар Беркут» портрет провідника тухольців не різниться, по суті, від словесного зображення цього персонажа. Захар Беркут (актор — Василь Симчич) тут, як і у Франковій повісті, поважний старець, із сивим, навіть білим, волоссям і сивими вусами, високий, сильний. Глибокі зморшки на обличчі роблять його вигляд ще суворішим і величнішим. Натомість у фільмі Ахтема Сеітаблаєва і Джона Вінна портретна схожість Захара Беркута (актор Роберт Патрік) із першоджерелом не така виразна (виконавець ролі замолодий як на 90-літнього старця), хоча назагал «кінокопія» доволі близька до оригіналу.

Портрет Максима Беркута, наймолодшого сина Захара, що був «перший удалець на всю тухольську верховину». *«Гарний парубок»* з *«хорошим, сонцем опаленим і здоровим рум'янцем осяяним, одвертим, щирим лицем»*[5] — таким побачила хлопця закохана Мирослава. Більше, однак, про його зовнішність зі сторінок Франкового тексту нічого не відомо. Як красивий, високий, сильний, мужній чоловік постає Максим Беркут і в обидвох кінофільмах. В екранізації Леоніда Осики 1971 р. артист, який грає роль Максима (Іван Гаврилюк), має довге світле пряме волосся з перев'язаною навколо чола стрічкою, а також молодечі вуса над верхньою губою. В екранізації Ахтема Сеітаблаєва Франковий герой трохи нагадує сучасного парубка: у нього темне, середньої довжини волосся, на обличчі — щетина, що робить його вигляд мужнішим та дещо суворішим.

Портрет Мирослави, доньки Тугара Вовка й обраниці Максима. В образі Мирослави гармонійно поєднуються найкращі фемінні та маскулінні риси характеру. У Франка Мирослава — це уособлення моральної та фізичної дівочої краси. Не дивно, що ледь не кожен із молодих тухольців прагнув би взяти за дружину таку дівчину, як Мирослава. *«Тухольські громадяни, видячи її, як їхала на лови посеред гостей, гордо, сміло, мов стрімка тополя серед коренастих дубів, з уподобою поводили за нею очима, поговорюючи: — От дівчина! Тій не жаль би бути мужем»*[6]. Уже в самій поставі дівчини, у її погляді, мові прочитується щось

[5] Франко І. Захар Беркут, с.23.
[6] Там само, с.11.

незвичайне й манливе. *«…Мирослава ніколи не переставала бути женщиною і ніжною, доброю, з живим чуттям і скромним, стидливим лицем, а все те лучилось в ній у таку дивну, чаруючу гармонію, що хто раз бачив її, чув її мову,— той до віку не міг забути її лиця, її ходу, її голосу…»*[7]. Аби показати, наскільки природною була краса цієї дівчини, Франко змальовує її портрет за допомогою народнопоетичних засобів. Так, тонкий стан Мирослави письменник порівнює з тополею, рум'яне лице — з червоною рожею, а чорні палкі очі дівчини, пише він, літали довкола, як ластівки[8].

В обидвох екранізаціях Франкової повісті Мирослава так само неймовірно приваблива. Актриси, що грають її роль, напрочуд вродливі, тендітні, зі щирим та ніжним обличчям, ладні причарувати своєю красою кожного. Водночас вони, як і в повісті, відважні, впевнені, сильні. Особливо ефектно, скажімо так, виглядає Мирослава у новій екранізації «Захара Беркута» (Мирославу тут грає британська актриса Поппі Дрейтон). Коли дівчина вперше з'являється у кадрі, здається, навіть камера не здатна відвести від неї свого об'єктива.

Опис зовнішності Франкових героїв відповідає їхній сутності. Так, усі позитивні персонажі викликають симпатію і своїм виглядом. Відповідно негативні персонажі — неприваблівіі також і ззовні, як, наприклад, Тугар Вовк чи Бурунда, начальник монгольського війська.

Тугар Вовк — людина зрадлива, зарозуміла, егоїстична, деспотична та жорстока. Франко «обдарував» його і відповідним зовнішним виглядом. *«…Тугар Вовк був мужчина, як дуб. Плечистий, підсадкуватий, з грубими обрисами лиця і грубим, чорним волоссям, він і сам подобав на одного з тих злющих тухольських медведів, яких їхав воювати*»[9]. Зображення Тугара Вовка як кремезного, сильного та жорстокого виглядом чоловіка збережено і в екранізаціях літературного тексту. Так, боярин в українському кінофільмі 1971 року (актор Кость Степанков) — це

[7] Франко І. Захар Беркут, с.12.
[8] Жук Н. Проза Івана Франка. Київ 1977, с.121.
[9] Франко І. Захар Беркут, с.11.

високий, широкоплечий, дужий чоловік, обличчя якого вкриває пишна борода, що робить його вигляд ще суворішим. У кінокартині 2019 року для створення кінематографічного образу всі деталі опису зовнішності цього персонажа теж запозичені у Франка. Статура та обличчя Тугара Вовка (артист Томмі Фленагана) настільки подобають на дикого звіра, що глядачеві моментами стає лячно. Чого варт лише один погляд цього актора, суворий, злобний, водночас загадковий і таємничий.

Відповідає у Франка внутрішній сутності й зовнішність Бурунди, керівника монгольського війська. *«…Один із начальників монгольських, мужчина величезного росту й геркулесової будови тіла, з лицем темно-оливкової барви, одітий у шкіру степового тигра, що все разом аж надто свідчило про його походження з туркоманського племені. Се був страшний, безтямно-сміліий і кровожадний войовник, Бурунда-бегадир, супірник у славі з Кайданом. Монгольські загони, які він провадив, лишали по собі найстрашнішу руїну, найбільше число трупів, найширшу ріку пожеж»*[10].

Ще один портрет, цього разу колективний портрет монгольського війська. У Франковому тексті монгольське військо читач бачить очима Мирослави, коли та перебувала в таборі монголів: *«Низькі, підсадкуваті їх постави, повбирані в овечі кожухи, через які перевішений був у кождого лук і сагайдак зі стрілами, виглядали мов медведі або які інші дикі звірі. Лице без заросту, з вистаючими вилицями і підочними кістьми, з маленькими і глибоко впалими очима, що, ледве блищалися з вузьких, скісно прорізаних повік, з невеликими, приплесканими носами, виглядали якось гидко, відразливо, а жовтава їх барва, що в відблиску огнищ переливалася в якийсь зеленкуватий відтінок, робила їх іще страшнішими та відразливішими. З похнюпленими додолу головами і з горляною, співучою мовою, вони подобали на вовків, що шукають, кого б пожерти»*[11]. Так само виглядає монгольське військо і в кінокартині Леоніда Осики 1971 року. Одягнені у кожухи та хутро, вони, справді,

[10] Франко І. Захар Беркут, с.79.
[11] Там само, с.74.

нагадують давні племена дикунів. Їхня поведінка поєднується з їхнім виглядом: різкі емоції, нестримність і жага до жорстокості роблять їх схожими на тварин. Натомість монголи в українсько-американському кінофільмі 2019 року вже більше схожі на цивілізований народ, про що свідчить хоча б їхнє вбрання, яке дещо нагадує лицарські обладунки, а не кожухи, як в оригіналі. Загалом, казахстанські та монгольські актори чудово виконали свої ролі, а їхній образ водночас лякає та заворожує глядачів.

Отож, підсумовуючи, зауважимо, що назагал в обидвох екранізаціях повісті Івана Франка, портретуючи героїв, творці фільмі не надто відійшли від словесного зображення персонажів.

1.2. Семантична релевантність образів-персонажів

Спершу про головних персонажів. У Франковому «Захарі Беркуті» дуже мало персонажів першого плану. Їх всього четверо: це Захар Беркут, Максим Беркут, Мирослава і Тугар Вовк. Всі вони, за винятком Тугара Вовка, у повісті є «не те що ідеалізованими, а по-романтичному піднесені понад природну величину»[12]. «Захар Беркут, Максим і Мирослава — художнє уособлення високої етики, справжньої духовної краси народу, живе втілення його духовності і фізичних сил… Захар Беркут — це, передусім, совість і розум тухольської громади, Максим — її хоробрість і відвага, а Мирослава — уособлення вірності народові»[13].

Спробуймо простежити, наскільки релевантною до Франкового тексту є семантика цих образів в кінотранскрипціях.

Почнемо з образу Захара Беркута. У Франка Захар Беркут — лідер тухольської громади, старійшина свого народу, людина жертовна, великий патріот, носій і охоронець традицій своїх предків, *один «із остатніх явних прихильників*

[12] Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів 2005, т.2: Франкознавчі дослідження, с.41.
[13] Скоць А. Повість Івана Франка «Захар Беркут» // Українська мова і література в школі, 1970, №11, с.19.

старої віри на нашій Русі»[14]. Тут зазначимо, що традиції і звичаї жителів Карпат дуже виразно відтворені в кінофільмі 1971 року. У стрічці Леоніда Осики, подібно як в повісті Івана Франка, Захар і Максим Беркути дотримуються старої віри, поклоняються поганським богам. Так, в одній зі сцен фільму Максим, розповідаючи Мирославі про свою віру в богів природи, показує їй своє святе місце. У фільмі 2019 року звичаї та обряди українського народу відтворені дещо по-іншому, оскільки він орієнтований не лише на українського, але і на світового глядача. Для прикладу, чималу частину кінострічки займає сцена народного гуляння на честь великого свята Перуна. На це дійство Максим запрошує Мирославу і там розповідає дівчині про свою релігію. Зображення обряду поховання дружини Захара Беркута в американсько-українській стрічці теж базується на язичницьких віруваннях.

Захар Беркут славився на всі околиці як знахар і цілитель. Знання медицини (людей і світу також) у нього від мандрів світами. *«В своїй чотирилітній мандрівці Захар Беркут пізнав світ, був і в Галичі, і в Києві, бачив князів і їх діла, пізнав вояків і купців, а його простий, ясний розум складав усе бачене й чуте, зерно до зерна, в скарбницю пам'яті, як матеріали для думки. Він вернувся з мандрівки не тільки лікарем, але й громадянином»*[15]. В обох екранізаціях не згадується ні про знахарські здібності Захара Беркута, ані про його мандри. Утім, це не применшує величі його постаті на екрані, позаяк основні психологічні домінанти його характеру в обидвох фільмах візуалізовано, зокрема, його мудрість, його роль як провідника тухольців, любов до рідного краю, жертовність. Прикметно, що сцена відмови Захара від викупу свого сина з монгольського полону через те, що від того можуть постраждати інші, є в обидвох екранізаціях.

У повісті Франка Захар Беркут вважає, що Максим загинув в останній битві з монголами. Вбитий горем (*«Старий Захар, досі такий сильний і незломний, тепер треммтів, мов мала дитина, і, закривши лице руками, ридав тяжко…»*[16]), Захар Беркут помирає з почуттям виконаного обов'язку перед громадою. У сучасній

[14] Франко І. Захар Беркут, с.122.
[15] Там само, с.41.
[16] Там само, с.151–152.

американсько-українській стрічці Захар Беркут помирає від поранення ворожою стрілою. У фільмі Леоніда Осики (автор сценарію Дмитро Павличко) сцена смерті старця взагалі відсутня. Невідомою в цій екранізації залишається і доля Максима, який (у фільмі) не повернувся після перемоги над монголами в гірській ущелині.

У повісті Івана Франка Максим Беркут, як уже згадувалося, дуже ідеалізований образ. Він — надзвичайно хоробрий, має високе почуття власної гідності («*той молодий парубок такий смілий і так поводиться з ним [Тугаром Вовком] і з його донькою, мов з рівними собі*»[17]), любить свою Тухольщину, ладен за неї віддати своє життя («*Ми над усе любимо свій кутик,— коли б так кождий інший любив свій кутик, то, певно, всі люди жили б на світі спокійно й щасливо»*[18]), його поважають і люблять товариші, для яких він беззаперечний авторитет (*«Все у нього виходило в свій час і на своїм місці, без сумішки й сутолоки; всюди він був, де його потрібно, всюди вмів зробити лад і порядок. Чи то між своїми товаришами тухольцями, чи між боярами, чи між їх слугами, Максим Беркут усюди був однаковий, спокійний, свобідний в рухах і словах, мов рівний серед рівних. Товариші поводились з ним так само, як він з ними, свобідно, несилувано, сміялись і жартували з ним, а проте виповнювали його розкази точно, швидко і так весело та радо, немов і самі без розказу були би в тій хвилі зробили те саме»*[19]).

Всі ці риси притаманні Максимові Беркуту і в екранізаціях. Так, незалежність Максима, його почуття власної гідності в фільмі Леоніда Осики (нагадаємо ще раз, Максима у цій стрічці грає Іван Гаврилюк) дуже яскраво проявляються в епізоді, коли Максим приходить до Тугара Вовка, щоб покликати того на громадське віче тухольців. Відвага, вправність, холоднокровність Максима — у сцені полювання. Хоча остання сцена, щоправда, не надто вправно «перекладена» з оригінального тексту на мову кіно (про це трохи згодом).

[17] Франко І. Захар Беркут, с.32.
[18] Там само, с.33.
[19] Там само, с.13.

Зупинимось на цьому епізоді трохи довше. Іван Денисюк називає Максима Беркута дитиною гір та ватажком мисливців, якого ніхто не може перевершити у знанні терену та у мистецтві ловів на звірину. У сцені полювання парубок вирізняється своєю кмітливістю, мужністю і розсудливістю, виражає свої почуття до Мирослави, дочки боярина Тугара, хоч при цьому виглядає він дуже цнотливо зі своїм бентежним рум'янцем на молодому обличчі[20]. Франкова картина боротьби Мирослави і Максима з ведмедицею, а також врятування Мирослави від дикого звіра, продумана до найменших деталей, сповнена великої експресії. У кіноінтерпретації 1971 року Леоніда Осики цей епізод, один із найяскравіших у літературному тексті, доволі невиразний, далекий від атмосфери, динаміки та емоцій літературного тексту. «…Сцена полювання на ведмедя, так щедро та майстерно описана Франком, видається цілком випадковою і зводиться фактично до рукопашної сутички зі звіром, у якій один чоловік гине, проте інший дає ведмедеві раду»[21].

З інтерпретацією цього сюжету Франкової повісті краще впоралася команда кінострічки Ахтема Сеітаблаєва, де картина боротьби Мирослави з ведмедицею яскрава і динамічна. Декорації (художник-постановник Владлен Одуденко) і сам процес боротьби з диким звіром у цьому фільмі змодельовані максимально близько до оригіналу. Водночас повз увагу рецензентів не пройшли й певні недоліки транскрипції цього епізоду. У сучасній екранізації, слушно зауважує один із рецензентів, «засмучує "непромальованість" деяких сцен, як… епізод з ведмедем — звір у ньому надто вже умовний»[22].

В американсько-українській стрічці образ Максима (Максима Беркута грає Алекс Макніколл), порівняно з фільмом Леоніда Осики, більш релевантний семантиці цього образу в першоджерелі. Багато сцен фільму фокусуються на

[20] Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка, с.41.
[21] Грабович. І. «Захар Беркут»: забагато мелодрами та замало національної специфіки. Електронний ресурс. Режим доступу: https://detector.media/kritika/article/171549/2019-10-15-zakhar-berkut-zabagato-melodramy-ta-zamalo-natsionalnoi-spetsyfiky/
[22] Рильов. К. «Захар Беркут»: чим здивувало і порадувало нове кінопрочитання повісті Івана Франка. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://mind.ua/style/20203366-zahar-berkut-chim-zdivuvalo-i-poraduvalo-nove-kinoprochitannya-povisti-ivana-franka

взаємодії Максима з громадою, показано, з якою повагою і теплом ставляться до нього тухольці, як слухають і беззастережно виконують його накази. У бою Максим завжди попереду, завжди готовий прийти на допомогу і порятунок. У сучасній кінокартині з'являється навіть сцена, відсутня в оригіналі. Її поява зумовлена бажанням творців кіноверсії ще більше закцентувати на сміливості й саможертовності Максима. Під час однієї битви з монгольською ордою він кидається на порятунок маленької дівчинки, у результаті чого потрапляє у монгольський полон. У повісті Івана Франка Максима взяли у полон у запеклому бою між монгольською ордою і тухольцями.

Максим-бранець — один із найдраматичніших сюжетів інтерпретованого Франкового тексту. Почуття розпачу і безсилля, неможливість нічим допомогти батьківщині в страшну годину, коли вороги вбивали тухольців і спалювали рідне село, розривали серце мужнього воїна: *«Мов мертвий, глядів Максим на пожежу: йому здавалось, що в його грудях щось обривається, щось палахкоче й ниє; а коли грянуло пожарище, повалилася покрівля, розсілися угла його рідної хати і бухнуло з розжеврілої огняної маси ціле море іскор під небо, — Максим скрикнув болізно і зірвався на рівні ноги, щоб бігти кудись, рятувати щось, — але, поступившись усього один крок, безсильний, мов підкошений, упав на землю й зомлів»*[23]. Цікаво, що в обох екранізаціях повісті в сюжет перебування Максима в полоні було внесено вагомі корективи. У кінокартині Леоніда Осики багато епізодів першоджерела про перебування хлопця у неволі не збережено, проте ті, що перенесено у фільм із літературного тексту, відтворено дуже подібно до оригіналу. Автор сценарію (Дмитро Павличко) додав також сцену, де Максимові-бранцеві обпалюють обличчя вогнем. Тримається він при тому надзвичайно впевнено та мужньо. Сюжет українсько-американського фільму про Максима Беркута в полоні лаконічніший. Глядачеві пропонують лише кілька сцен: взяття Максима в полон, сцену, де його змушують дивитися на пожежу Тухлі, а керівник монгольського війська обіцяє

[23] Франко І. Захар Беркут, с.111–112.

бранцеві життя у суцільних муках. Відтак слідує битва у гірській западині, і глядач не має більше змоги спостерігати за життям Максима у неволі.

Тепер коротко про семантику образу Мирослави в повісті Івана Франка і про її образ в кінофільмах. Франкова Мирослава — вродлива, розумна, волелюбна дівчина з неймовірною силою духу (*«Але в чім не мала вона пари між своїми ровесницями, так се в природній свободі свого поводження, в незвичайній силі мускулів, у смілості й рішучості, властивій тільки мужчинам, що виросли в ненастанній боротьбі з супротивними обставинами. Зараз з першого разу видно було, що Мирослава виросла на свободі, що виховання її було мужеське і що в тім прегарно розвиненім дівочім тілі живе сильний, великими здібностями обдарований дух»*[24]*)*, безстрашна і сміливa (сцена полювання на ведмедя, участь Мирослави на боці тухольців у бою з монгольською ордою, детально описані в «Захарі Беркуті» — промовисті свідчення відваги дівчини), здатна на глибоке почуття кохання і здатна боронити його, боротися за своє щастя і перемагати. Мирослава знаходить у собі силу винести страшний удар долі — злочинну зраду рідного батька (*«Мов придавлена, мов підкошена тою гадкою, похилила Мирослава свою прегарну голову додолу. Серце її боліло дуже; вона чула, як у ньому одна за другою рвалися найсильніші й найсвятіші нитки — нитки дитячої любові й поважання. Якою самітною, якою круглою сиротою чула себе вона тепер на світі, хоч тут же коло неї сидів її батько!»*[25]). Епізод, коли Мирослава дізнається про зраду батька, дуже яскраво зображений в сучасній екранізації повісті. Глядач вражений гамою почуттів дівчини у той момент: її злістю на батька, розпачем, розчаруванням… Для Тугара Вовка відречення єдиної доньки, яку він дуже любив і яка до того ж виростала без матері, теж велика драма.

Отож, про образ Тугара Вовка, антагоніста. Найбільший його гріх — зрада, якої не простила йому навіть рідна донька, відрікшись від нього. Зрадив Тугар Вовк

[24] Франко І. Захар Беркут, с.111–112.
[25] Там само, с.73.

двічі: спершу перейшов на бік монголів і разом із ними напав на тухольців, відтак зрадив монголів, привівши їх у пастку до тухольці.

Боярин — зайда на тухольській землі, який, одначе зі всіх сил намагається заволодіти ними, чоловік самовпевнений і самолюбний, який зневажає і погорджує тухольцями. Зневага Тугара Вовка до тухольців добре помітна і в екранізаціях повісті. У кінофільмі 1971 року таке ставлення проявляється в його зверхньому тоні, насмішках, звертанні «смерди», твердженнях, що тепер влада на Тухольщині належатиме йому і він введе свої порядки на цих землях. Наприкінці віча він вбиває чоловіка, який свідчить проти нього. У сучасній кіноверсії «Захара Беркута» боярин поводить себе схоже, тільки ще з більшою злобою та ненавистю.

На думку Н.Жук, прізвище Вовк підібране цьому персонажеві зовсім невипадково, воно дуже «пасує» його вовчій натурі: Тугар Вовк чинить всілякі лиходійства тухольцям, зневажає громадську раду, прагне помститися Максимові за те, що той посмів попросити руки його дочки[26]. Боярин був упевнений, що цей «простий смерд» не рівня його дорогій дитині. «*Грім з ясного неба не був би так перелякав Тугара Вовка, як ті гарячі, а при тім прості слова молодого парубка. Він відступив два кроки назад і прошибаючим, з гнівом і погордою змішаним поглядом мірив бідного Максима від ніг до голови. Лице його було недобре, аж синє, зуби йому заціпило, губи дрожали*»[27].

У кінофільмі Леоніда Осики сцена, де Максим просить у Тугара Вовка руки його доньки, порівняно з першоджерелом, дещо трансформована. Змінені, зокрема, час і локація, де Максим просить боярина віддати за нього дочку. У повісті це відбувалося під час полювання на ведмедів, у фільмі значно пізніше, у дворі боярина. Як і в повісті, так і в фільмі Тугар Вовк відмовляє юнакові, проте в фільмі, не зі злобою та гнівом, а з глумом і насмішками. Цікаво, що в екранізації «Захара Беркута» 2019 року взагалі немає сцени, де би Максим просив у боярина руки його доньки, наче для хлопця було очевидно одразу, що сподівання на його згоду марно.

[26] Жук Н. Проза Івана Франка, с.122.
[27] Франко І. Захар Беркут, с.35.

Так само не увійшов до фільмів епізод із першоджерела, коли боярин ціною власного життя рятує Максима з-під меча Бурунди. У результаті в кінотранскрипціях Тугар Вовк став ще більш негативним персонажем, аніж у Франковій повісті.

Насамкінець, про візуалізацію образу Бурунди, «одного із начальників монгольських», перед шатром якого «*кождого вечора було в два рази більше свіжих голов, ніж перед шатром усякого іншого вояка*»[28]. Таким «страшним, безтямно-смілим і кровожадним войовником» постає Бурунда на сторінках Франкового тексту. Тимчасом в екранізації Леоніда Осики цей персонаж у виконанні актора Бориславa Брондукова виглядає більше дивакуватим чи навіть чудернацьким, аніж жорстоким. Сценарист відвів Бурунді доволі пасивну роль: зазвичай переговори замість нього ведуть інші провідники монгольської орди, приймають рішення також вони, тоді як майже безмовний Бурунда лише стоїть на чолі війська та віддає деякі команди. Зовсім інший він в кінотранскрипції Ахтема Сеітаблаєва. У виконанні Цегміда Церенболда Бурунда — один із найяскравіших образів фільму. Він жорстокий, безжальний, могутній, безстрашний чоловік, який віддає накази, приймає рішення, а також нещадно карає. Від одного його погляду з екрану пробігає дрож по тілу. Безперечно важливо ще згадати, що до сценарію фільму додано момент вбивства тухольцями сина монгольського хана, саме це й провокує його помститися цьому народу будь-якою ціною. Це певним чином виправдовує жорстокість персонажа у очах глядачів, викликає хоча б незначне співчуття. Коли, насправді ж, монгольське військо саме по собі було безжальним і кровожерливим та прагнуло підкорити весь світ виключно найжорстокішими методами[29].

1.3. Нові герої в кінотранскрипціях

[28] Франко І. Захар Беркут, с.79.
[29] Пласконь. Є. Як драматургія Івана Франка виходить на світовий рівень: 5 фактів про екранізацію «Захара Беркута». [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.032.ua/news/2539812/ak-dramaturgia-ivana-franka-vihodit-na-svitovij-riven-5-faktiv-pro-ekranizaciu-zahara-berkuta

В обидвох екранізаціях повісті Івана Франка «Захар Беркут» з'являються нові персонажі, відсутні в оригінальному тексті. Це насамперед Іван Беркут, рідний брат Максима і його побратим. Ідея братерства, нерозлучності братів особливо виразно втілена у сучасній екранізації: чоловіки разом йдуть провідниками на полювання на ведмедів, разом беруть участь у кожній битві, навіть вдома вони нерозлучні. І що більше: кожен із них ладен пожертвувати своїм життям задля іншого.

У кінотранскрипції Ахтема Сеітаблаєва з'являються ще деякі нові персонажі, яких не було ані у Франковій повісті, ані в кінофільмі 1971 року. Серед них варто виділити матір Максима (Елісон Дуді), Івана Богуна (Олівер Тревена) і коваля Петра (Андрій Ісаєнко). Введення до фільму матері братів посилює інтимну лінію кінофільму (опускаємо міркування про те, наскільки вдало підібрана актриса на цю роль). Перед глядачем постає ідеальне подружжя, яке зберегло свої почуття впродовж довгого життя, виростили двох чудових синів, героїв своєї землі. Динамізму фільму надає відсутня в першоджерелі лінія Івана Богуна, який асоціюється з козаком-запорожцем. Його образ благородного відчайдуха і волоцюги є надзвичайно колоритним, хоча до кінця і не зрозуміла його роль у цій історії[30]. Насамкінець, важливо звернути увагу на архетипний образ німого силача Петра, який працює ковалем у селищі тухольців. Він є уособленням відданості та жертовності. Разом із братами Беркутами Петро бере участь у полюваннях та битвах, завжди приходить на допомогу і є справжнім рятівником. Наприкінці твору його героїзм досягає свого апогею: Петро один повалює скелю Сторожа і гине під потоком води, який знищує монголів.

Таким чином, навіть одна й та ж історія може бути по-різному представлена у таких, здається, споріднених видах мистецтва, як література та кінематограф. Кожен із цих видів мистецтв має свої особливості, свою специфіку та виражальні засоби. У процесі кінотранскрипції відбувається «переклад» із однієї знакової системи на іншу, у результаті чого формується новий твір мистецтва. Тому цілком

[30] Микитюк В. Фільм «Захар Беркут»: pro et contra. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://zbruc.eu/node/94177

природними є сюжетні відмінності між оригінальним літературним твором та його кіноінтерпретацією. Те ж саме стосується й відповідності/невідповідності образів-персонажів фільму літературному першоджерелу: портрету й семантиці образів.

РОЗДІЛ ІІ

СЕМАНТИКА І ПОЕТИКА ПЕЙЗАЖУ В ПОВІСТІ «ЗАХАР БЕРКУТ» І В ОДНОЙМЕННИХ ФІЛЬМАХ

2.1. Дескрипція природи у повісті Івана Франка

У сучасному літературознавчому дискурсі пейзаж — це значно ширше поняття, аніж опис природи. Пейзажом можна вважати словесно-візуальну модель знайомого чи незнайомого авторові простору, а також словесне змалювання частини простору зовнішнього світу, що охоплює об'єкти живої та неживої природи або творіння людини і постає у предметно-матеріальних чи в експресивно-психологічних, символічних формах, у яких втілено особливості авторського світосприйняття і світоперетворення[31]. М.Лапій виділяє головні функції образу природи в творчості І.Франка. Природа, на думку дослідниці, у текстах письменника може: 1) передавати колорит відповідної історичної епохи; 2) виражати час і місце розгортання подій і прокладати читачам маршрути переміщення персонажів; 3) транслювати читачеві враження і настрої автора; 4) акцентувати домінантні риси зовнішності, поведінки, характеру й темпераменту героїв; 5) обрамлювати ключові епізоди повісті; 6) виявляти суголосність чи контраст авторської і персонажних ракурсів бачення природи, специфіку їхнього топографічного чуття; та деякі інші покликання пейзажних сцен[32].

Сам Франко дуже любив карпатські краєвиди, гірські потоки, шумливі смереки, прекрасні полонини, знав безліч переказів і легенд про цей край. Картини природи, які письменник так часто малював у своїх творах, йому були добре знані, він описує той природній простір, який був йому був близьким і дорогим. На думку

[31] Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика. Дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук. Львів 2016, с.21.
[32] Там само, с.52–53.

дослідників, пейзаж письменника має регіонально — раціональну своєрідність, а отже, виступає як форма присутності автора[33].

Очевидно, на прийомі автопсії виконаний пейзажний опис гірського села Тухлі, надзвичайно точний у всіх деталях. Більш того, для створення моделі народної громади як підмурівку державно-суспільної побудови Тухля обрана не випадково: це була велика своєрідна гірська оселя, величезна гірська криївка, заледве доступна, і тільки завдячуючи такій неприступності Тухля змогла зберегти своє самобутнє громадське життя. У передмові до повісті автор сам вказує на походження сюжету, зокрема на історичні джерела та народні перекази: «Головна основа взята почасти з історії (напад монголів і їх ватажок Пета), а почасти з переказів народних (про втоплення монгольської ватаги і ін.)»[34]. Згодом дослідники зафіксували народні перекази про потоплення татар, про те, що на місці теперішньої Тухлі було гниле озеро, в якому нічого не жило; і навіть про те, що Захар Беркут — реальна особа. З цього стає зрозумілим, що, там, де бракувало історичних даних, письменник звертався до легенд, поєднавши їх з життєвими реаліями далекого минулого[35].

Повість Івана Франка «Захар Беркут» від першої до останньої сторінки вражає прекрасними картинами українських Карпат з їх розкішними лісами та потужними гірськими ріками. Опис природи служить не лише декоративним тлом, але й обрамленням для усіх ключових епізодів повісті. Це своєрідний міст, який об’єднує між собою кожну частинку історії життя тухольського народу в певний період часу та його боротьби з монгольською ордою. Саме завдяки дескрипціям природи автор породжує у читача ілюзію безперервності викладу, який, наче карпатська річка, плавно та поступово перетікає від одного берега до іншого.

Перша розлога пейзажна картина у творі виконує роль прологу, вказує на хронотоп події. Опис природи слугує тут також символом плину часу та

[33] Дятленко Т. Пейзаж як один із показників індивідуального авторського стилю (за творами І.Я. Франка) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (15), 2004, с. 87–90.
[34] Франко І. Захар Беркут, с.7.
[35] Легкий М. «Захар Беркут» Івана Франка: повість про минуле для майбутніх поколінь // Педагогічна думка, 2016, №2, с.3–8.

переінакшення, які він з собою приносить, що створює відповідний настрій у читача. *«Сумно і непривітно тепер в нашій Тухольщині… Що давно ліси густі, непрохідні закривали майже весь її простір, окрім високих полонин, сходили вдолину аж над самі ріки,— тепер вони, мов сніг на сонці, стопилися, зрідли, змаліли, декуди пощезали, лишаючи по собі лисі облази; інде знов із них остоялися лише пообсмалювані пеньки, а з-між них де-де несміло виростає нужденна смеречина або ще нужденніший яловець. Що давно тихо тут було, не чути ніякого голосу, крім вівчарської трембіти десь на далекій полонині або рику дикого тура чи оленя в гущавинах,— тепер на полонині гейкають воларі…»*[36].

На сторінках повісті Франка не раз підкреслено особливий зв'язок героїв твору з природою. Його персонажі неначе зливаються з нею. Окрім того, пейзаж у тексті слугує дуже важливим чинником створення психологічних портретів персонажів. За допомогою пейзажу автор передає настрій і душевний стан головних героїв у той чи інший момент, їхнє ставлення до тої чи іншої проблеми. Наприклад, епізодові, коли Мирослава дізнається про зраду батька, передує картина природи, яку Тугар Вовк разом із дочкою споглядали, їдучи на конях вузьким плаєм поверх синевідських гір: «*Вечоріло. Густі сумерки лягали на Підгір'я. Лісисті тухольські гори задимилися, мов незлічимі вулкани, готовлячись вибухати. Стрий шумів по кам'яних бродах і пінився по закрутинах. Небо покривалось зорями. Але й на землі, на широкій надстрийській рівнині, почали розблискуватись якісь світила, зразу де-де, рідко, мов несміло, далі чимраз густіше, сильніше,— поки врешті ціла рівнина, як далеко око засягне, не покрилася ними, не розжеврілася кровавим облиском»*[37]. Образ природи передає настрій неспокою, тривоги, наче перед якимось несподіваним доленосним поворотом сюжету.

Ще один приклад гармонії людини і природи. Зажурені тухольці покидають рідне село перед загрозою монголоської орди. Разом із ними сумує природа. «*Сторож при вході в тухольську тіснину стояв понуро, опущений, сумовитий,*

[36] Франко І. Захар Беркут, с.9.
[37] Там само, с.64–65.

немов жаліючи своїх дітей, що покидали оцю гарну долину, немов нахиляючись у сторону тіснини, щоб своїм величезним, кам'яним тілом заставити їм дорогу. Засумувалась і стара липа на копнім майдані за селом, а ревучий водопад, переливаючись у кармазинових променях заходового сонця, непорушним, кровавим стовпом стояв над опустілою тухольською кітловиною»[38].

Проте не завжди у творі існує гармонія між персонажами і природою, інколи, навпаки, спостерігаємо більш чи менш виразний дисонанс, коли емоційна картина, яку транслює образ природи, кардинально не збігається з емоційним станом героя. Для цього автор задіює певні літературні засоби, які допомагають створити потрібний ефект. Як стверджує Марія Лапій, у пейзажах-дисонансах «Захара Беркута» контраст здебільшого закладено на рівні колористики (чергування світлоефектів, відблисків, іскристості, меркотіння і темноти; червоногарячої, «огнистої» барви і чорної) та акустики (мертвої, напруженої тиші й неприємних звуків)[39]. Яскравою сценою такого контрастного зв'язку природи з людиною є опис пейзажу після страшної картини першої битви тухольців із монголами. Максима полонено, багато тухольців загинуло, інших покалічило… І нежданно радісний, світлий пейзаж: «*А сонце сміялося! Ясним, гарячим промінням воно блискотіло в калюжах крові, цілувало посинілі уста і глибокі рани трупів, крізь які витікав мозок, вистирчували теплі ще людські тельбухи… Сонце сміялося і своїм божеським, безучасним усміхом ще дужче ранило роздерту Максимову душу*»[40]. Маємо тут яскравий приклад пейзажу, що контрастує з настроєм героя твору і цим самим підсилює драматизм, напруженість і ще більше загострює конфлікт[41].

У власне пейзажотворенні І.Франко так само часто послуговується контрастом. Наприклад, ось у цьому описі пожежі, якому передують дескрипції спокійного, мирного та гармонійного пейзажу. «*Повітря в тухольській кітловині*

[38] Франко І. Захар Беркут, с.104.
[39] Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика, Львів 2016, с.54.
[40] Франко І. Захар Беркут, с.98.
[41] Дятленко Т. Пейзаж як один із показників індивідуального авторського стилю (за творами І.Я. Франка), с.88.

розігрілося, мов справді в кітлі, і живо схопився з гір страшний вітер, що курбелив іскрами, рвав горючу солому і головні та кидав ними, мов огняними стрілами. Потік тухольський перший раз відроду побачив такий блиск; перший раз розігрівся в своїм холоднім кам'янім ложі»[42]. Саме контраст, за словами М.Лапій, є у письменника «улюбленим засобом психологізації геотопосів»[43].

Ще одна прикмета Франка-пейзажиста — це вміння письменника вдихнути життя у кожен неживий елемент розповіді. Як зауважують дослідники, «у своїх пейзажах Іван Франко фіксує не лише зорові враження, а насамперед процеси, звуки, запахи. Звідси походить своєрідна ритміка його пейзажів»[44]. «Франкові зображально-описові гірські краєвиди пов'язані з персонажним колом ("не випадкові"), індивідуалізовані (не узагальнені), вони максимально "звучать", "пахнуть", торкають наш зір розмаїтістю барв, ліній, тонів, руху, вони мають своє "обличчя"»[45]. Справді, якщо уважно прочитати дескрипції природи в «Захарі Беркуті», неможливо не помітити, скільки у них життя та руху. Наведемо декілька прикладів. *«Що давно тихо тут було, не чути ніякого голосу, крім вівчарської трембіти десь на далекій полонині або рику дикого тура чи оленя в гущавинах…»*[46]; *«Пестропера сойка хрипіла в вершках смерек… довбала своїм залізним дзюбом кору; в далеких зворах чути було рик турів і виття вовків… Стадо диків рохкало десь у дебрі, холодячися в студенім намулі»*[47]; *«В добру хвилю потім залунали ліси й полонини хрипливим ревом жубрових рогів. Немов величезна хвиля, покотився голос по лісах і зворах, розбиваючися, глухнучи, то знов подвоюючись»*[48]. Кожен із наведених уривків вдало відтворює відповідну атмосферу та переносить читача у простори тухольського краю саме завдяки аромо- та авдіодомінантним пейзажам. Більше того, гірські краєвиди Франка відзначаються своїм імпресіоністичним характером, адже письменник часто використовує прийоми контрасту кольору,

[42] Франко І. Захар Беркут, с.110.
[43] Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика, с.54.
[44] Войтюк А. Франко — майстер пейзажу // Українське літературознавство, 1969, вип. 7, с.127.
[45] Лапій М. Поетика гірських краєвидів прозового універсуму Івана Франка. Літературознавчі обрії. Праці молодих учених (21), Львів 2014, с.181.
[46] Франко І. Захар Беркут, с.9.
[47] Там само, с.14.
[48] Там само, с.16.

форми, розміру тощо. Наведемо знову низку ілюстрацій. «*…Тухольська долина, облита гарячим сонячним промінням, мов велике зелене озеро з невеличкими чорними острівцями… При вході в долину ревів водопад, розбиваючись о каміння сріблястою піною…*»[49]; «*При його берегах стояли великі шапки перлової, шипучої піни; дно наїжене було великими й малими обломами скал; прудкі, мов стріла, пструги блискали поміж камінням своїми перлово-жовтими, червоно цятковаными боками; в глибині затоки долі кам'яною стіною ревів водопад, мов живий срібний стовп, граючи до сонця всіми барвами веселки*»[50].

Пейзаж у «Захарі Беркуті», зауважують дослідники, дуже активний. «Франко скористався характерним для фольклорно-романтичної і модерністської поетики принципом підміни активності глядача активністю самого пейзажу»[51]. Цієї активності пейзажу автор досягає значною мірою завдяки прийому персоніфікації. Здається, наче кожне дерево, кожна гора, кожна травинка живе своїм окремим повноцінним життям. Персоніфікованою, зокрема, у повісті є ріка. «Топос ріки зі звичайного елемента живописного пейзажу переростає в образ анімістично-демонічної потвори, інфернальної безодні, смертоносної порожнечі. Він утілює руйнівні, стихійні сили природи»[52]. У «Захарі Беркуті» ріка втілює в собі віддразу два кардинально протилежні образи: вона може бути як рятівницею народу, так і його губителькою. «*Заклекотіла вода. Порушилася в усім своїм ложищу — і стала, зачудувана, спокійна на вид, але з гнівом у її кришталевій глибині. Мов тур, готуючись до нападу, стане і голову вниз похилить, і роги до землі згинає, і стишиться, щоб опісля разом вирватись із того приниженого положення і кинутися з цілою силою на противника…*»[53]. Персоніфіковані в «Захарі Беркуті» також і Сторож, величезний кам’яний стовп, який порятував тухольців від монгольської орди, і Сонце, яке для карпатців і правдиве величне божество, володар всього світу і захисник невинних народів: «*Сонце, великий преясний володарю*

[49] Франко І. Захар Беркут., с.26–27.
[50] Там само, с.28.
[51] Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика, с.53.
[52] Там само, с.53–54.
[53] Франко І. Захар Беркут, с.131.

світа! відвічний опікуне всіх добрих і чистих душею! Зглянься на нас! Бач, ми нападені диким ворогом…»[54].

Як бачимо, у повісті Івана Франка «Захар Беркут» природа відіграє дуже вагому роль. Письменник не просто використовує їх як ліричні відступи чи задля візуалізації словесного тексту. Пейзаж є одним із основним засобів образотворення і структуротворення, розгортання сюжету, окреслення місця і часу події, створення атмосфери епохи, а також одним із засобів психологізації героїв. У своєму пейзажотворенні Іван Франко дуже майстерно використовує низку прийомів (виражене фіксування колористики, аромо- чи авдіодомінантний опис, творення смакових і тактильних образів, явище персоніфікації тощо).

2.2. Картини природи в екранізаціях «Захара Беркута»

Наскільки відповідає пейзажна складова кіноекранізацій «Захара Беркута» семантиці й поетиці пейзажу першоджерела — повісті Франка? Спробуймо розгорнути цей сюжет.

Спершу про пейзажні картини у фільмі 1971 року Леоніда Осики. У цій кінострічці природі, порівняно з літературним текстом, приділено не надто багато уваги. Так, на екрані не часто з’являються кадри гірських краєвидів, а якщо і з’являються, то не передають всієї краси та величі українських Карпат. Вони, радше, виконують роль обрамлення ключових епізодів фільму і лише подекуди віддзеркалюють атмосферу тих епізодів. Не простежується також взаємозв’язок — людини і природи, ключовий у Франка.

У кіноінтерпретації Ахтема Сеітаблаєва і Джона Вінна значно більше ландшафтних зображень, аніж у фільмі Леоніда Осики. У багатьох кадрах американсько-українського фільму саме візуалізація природи Карпат посідає чільне місце. Кінострічка 2019 року відразу, на самому початку дійства, «переміщає» свою

[54] Франко І. Захар Беркут, с.131.

авдиторію у чарівні українські гори, де в XIII ст. на вершині однієї з тих гір розкинулася мальовнича Тухля. Як відомо, багато сцен фільму знімалося саме в Карпатах. Натомість для епічних зйомок фінального бою, спеціально, «з нуля» збудували гірську ущелину біля Києва. Така ж сама історія виникнення прототипа селища Тухля[55]. Звідси — елементи неприродності й нереалістичності деяких картин. Так, селище Тухля розміщено у долині між двома ущелинами, що не викликало б здивування, якби конструкція ущелина-село-ущелина не знаходилась на гребні високої гори, що виглядає надто вже неправдоподібно. Більше того, автори фільму намалювали цю гору так, що кожен пересічний глядач не може не помітити, карпатське село та вся природа навколо — це не надто ідеально виконана графіка[56]. Ще з недоліків візуального контенту можна виділити вельми досконалу геометрію природніх форм, що цілком не властиво реальному світові. Саме ж селище точно не схоже на поселення українців XIII ст., а більше нагадує сучасну базу відпочинку в Карпатах. Наостанок, стрічка позбавлена яскравих фарб, все виглядає надто тьмяно, сумно і пригнічено, мабуть, через те що значна частина подій фільму проходять у темряві[57].

У повісті, окрім дескрипцій природи, Іван Франко також розлого описує загальний вигляд Тухлі, де проживають герої твору, формуючи таким чином в уяві читачів вигляд гірського поселення тогочасних українців. «*Стародавнє село Тухля — се була велика гірська оселя з двома чи трьома чималими присілками, всього коло півтора тисячі душ. Село й присілки лежали не там, де лежить теперішня Тухля, але геть вище серед гір, у просторій подовжній долині, що тепер поросла лісом і зоветься Запалою долиною… Простягаючись звиш півмилі вдовж, а мало що не чверть милі в ширину, рівна й намулиста, обведена з усіх боків стрімкими скалистими стінами, високими декуди на три або й чотири сажні…Чималий*

[55] Пласконь Є. Як драматургія Івана Франка виходить на світовий рівень: 5 фактів про екранізацію «Захара Беркута». [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.032.ua/news/2539812/ak-dramaturgia-ivana-franka-vihodit-na-svitovij-riven-5-faktiv-pro-ekranizaciu-zahara-berkuta

[56]Ксаверов С. «Захар Беркут»: Подивитись та забути. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://rus.lb.ua/culture/2019/10/15/439749_zahar_berkut_podivitis_zabuti.html

[57] Рильов. К. «Захар Беркут»: чим здивувало і порадувало нове кінопрочитання повісті Івана Франка. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://mind.ua/style/20203366-zahar-berkut-chim-zdivuvalo-i-poraduvalo-nove-kinoprochitannya-povisti-ivana-franka

гірський потік впадав від сходу до тої долини високим на півтора сажня водопадом… Високі, стрімкі береги тухольської кітловини покриті були темним смерековим лісом … Так, справді, се була величезна гірська криївка, з усіх боків тільки з великим трудом доступна…»[58]. Однак у кіноінтерпретаціях не маємо такої детальної візуалізації села Тухлі. З фільму 1971 року глядач назагал не може собі скласти уявлення про село: він бачить лише окремі картини гір, ущелин, лісу, хатин, але цілу Тухлю — ні. Натомість, сучасна кінотранскрипція повісті концентрує більше уваги саме на масштабних пейзажних картинах селища. Як уже згадувалося, на самому початку стрічки автори демонструють вигляд поселення з висоти пташиного польоту. Глядачам показано високу гору, на вершині якої розміщені хатини селян, гірська ущелина, славнозвісний Сторож, який стримує води чималої ріки. Проте виглядає це все надто нереалістично, що значно псує уявлення про поселення та враження про кінофільм.

Серед яскравих моментів візуальної дескрипції у повісті варто згадати сцени пожеж. У давні часи вогонь використовували як могутню силу проти ворогів. Монгольське військо теж застосовувало саме цю природню зброю. Іван Франко описує це дуже майстерно: «*Небо жевріло кровавим відблиском. Немов з пекла, неслися з долини дивні голоси, іржання коней, брязкіт зброї, переклики вартових, гомін сидячих при огнищах чорних, косматих людей, а геть-геть далеко роздираючі серце зойки мордованих старців, жінок і дітей, в'язаних і ведених у неволю мужчин, рик скотини і хрускіт будинків, що, перепалені, валилися додолу, а по тім величезні водопади іскор, мов рої золотистих комах, збивалися під небо… Люди, мов мурашки, снували поміж шатрами і громадилися коло огнищ*»[59]. У кіноінтепретаційних версіях «Захара Беркута», де за допомогою спеціальних технік зйомки та монтажу можна створити справді неймовірно вражаючу картину, сцени пожежі не є настільки барвистими і промовистими, як у тексті Франка. Якщо порівнювати опис пожежі у двох екранізаціях, то тут варто віддати перевагу фільму Леоніда Осики, де ця сцена відтворена ефектно й доволі «реалістична» своєю

[58] Франко І. Захар Беркут, с.25–26.
[59] Там само, с.69.

моторошністю. Натомість у картині Ахтема Сеітаблаєва та Джона Вінна у відповідному сюжеті більше уваги закцентовано на протистоянні між монголами і тухольцями, аніж на візуалізації пожежі. Кадри зі спаленням Тухлі не є ані масштабними, ані промовистими, ані яскравими, порівняно зі словесним текстом вони виглядають досить тьмяно.

Серед дескрипцій природи в повісті «Захар Беркут» особливе місце відведено воді, зокрема описові тухольської річки. Для зображення водної стихії Франко не шкодує ні барв, ні звуків, ні запахів, ні руху, ні прийому персоніфікації: «*Заклекотіла вода. Порушилася в усім своїм ложищу — і стала, зачудувана, спокійна на вид, але з гнівом у її кришталевій глибині. Мов тур, готуючись до нападу, стане і голову вниз похилить, і роги до землі згинає, і стишиться, щоб опісля разом вирватись із того приниженого положення і кинутися з цілою силою на противника, так і непривична до пут вода тухольського потока на хвилю притишилася, немов зліниві́ла, задрімала в плоских своїх берегах, а тимчасом набирала сили і смілості до нового рішучого нападу, і тільки стиха перла собою о стіну, немов пробуючи своїх плечей, чи не зможе ними відсунути кинену їй так несподівано запору*»[60].

У фільмах, з огляду на різні виражальні засоби літератури і кіно, очевидно, неможливо передати такий образ ріки, як у Франковому тексті. Водночас обидві екранізації не могли оминути цього образу, не могли не дотриматися його семантики в першоджерелі, у фінальній сцені зокрема, коли могутні потоки пробираються крізь кам’яні вершини та стрімко забирають численні життя монгольського війська. Якщо порівнювати зображення цього мотиву обидвох кінокартинах, то в сучасному фільмі ця сцена яскравіша завдяки використанню різних спецефектів.

Відомо, що основна мета кіномистецтва — створення візуального продукту, отже, саме воно мусило би якнайкраще справлятися з візуальною репрезентацією

[60] Франко І. Захар Беркут, с.131.

літературних сюжетів, пропонувати своєму реципієнтові якісний твір. Проте не завжди автори екранізацій літературних творів перевершують у цьому письменників, адже у відеоряд складно увібгати численні літературні засоби, за допомогою яких той чи той опис трансформується на яскраву візуальну форму зображення. У літературному тексті, у повісті «Захар Беркут» зокрема, пейзажні дескрипції привертають увагу своїм символізмом, метафорикою, емоційністю, аромо- або ж авдіодомінантними описами, колористикою та іншими художніми прийомами та деталями. У кіноінтерпретаціях, природно, все це «переписати» на свою мову вираження не завжди можливо, натомість кіно має свої «секрети» творчості для перекодування словесного тексту у візуальний.

2.3 Етнографічний пейзаж

У повісті «Захар Беркут» Іван Франко доволі активно використовує етнографічний пейзаж із метою передати потрібну атмосферу, час і місце подій, і навіть внести додаткові штрихи до портретів образів-персонажів. «Колорит епохи», зауважує Микола Легкий, «передають теж зримі екстер'єрні й інтер'єрні описи, причому загальний ракурс бачення змінюється зовнішнім та внутрішнім описом конкретного помешкання»[61]. У «Захарі Беркуті» Іван Франко подає розлогі дескрипції житла головних героїв, зокрема Беркутів, Тугара Вовка, монгольського табору тощо. Цікаво, що описуючи житло Беркутів, письменник здійснює особливий хід, охоплюючи однією дескрипцією відтворення картини помешкання не лише ключових персонажів твору, але й усіх тухольців загалом: *«Ось мого батька двір, — сказав Максим, показуючи на один двір, нічим не відмінний від інших. ...в стіні до полудня прорубані були два невеличкі квадратові отвори, які вліті оставались або зовсім створені, або закладались тонкими і напівпрозірчастими гіпсовими плитками, і на зиму, крім того, забивались дощаними віконницями. Се були тодішні вікна»*[62]. Подібність двору Беркутів до

[61] Легкий М. «Захар Беркут» Івана Франка: повість про минуле для майбутніх поколінь, с.6.
[62] Франко І. Захар Беркут, с.31.

житла інших селян, однотипність побуту тухольців свідчить про їхню майнову рівність: достаток кожного був приблизно однаковим, незалежно від того, чи людина провідник народу чи звичайний селянин.

Серед усіх помешкань у селі Тухля виділявся лише дім Тугара Вовка: багатий, просторий, з великою кількістю кімнат, з господарськими приміщеннями. *«З сіней на оба боки вели двері до кімнат, просторих, високих, з глиняними печами без коминів і з дерев'яними, гарно вирізуваними полицями на всяку посуду… В світлиці боярина стіни були обвішані шкірами медведів, тільки над постіллю висів дорогий заморський килим, здобутий боярином у якімсь поході… Світлиця ж Мирослави була… пристроєна в цвіти, а на стіні, напроти вікон, над її ліжком, висіло дороге металеве дзеркало і обік нього дерев'яний, сріблом окований, чотирострунний теорбан… Віддалік від дому, на невеличкій долині, стояли стайні, стодоли й інші господарські будинки; там також була невеличка хата для скотарів»*[63]. Одразу помітно різницю між описом помешкання тухольців та дому Тугара Вовка. У перших все виглядало по-простому, як це зазвичай було в українських селян, у боярина навіть помешкання своєю пишнотою наче демонструвало вищість свого господаря над «смердами».

Коли ж представники кінематографічного мистецтва беруться за інтерпретацію літературного твору, перед ними постає завдання: хоча б у загальних обрисах, але відтворити на екрані відповідну епоху, культуру та атмосферу. Одним з найважливіших елементів, на що найперше варто опиратися у досягненні цієї мети, є етнографічний пейзаж. Саме екстер’єри та інтер’єри, образи акторів можуть максимально вплинути на те, чи стане фільм вдалою інтерпретацією обраного сюжету, який зможе вивести авторський задум на нову платформу, чи ж, навпаки, перетвориться на провальну пародію.

Якщо ж детально розглянути елементи етнографічного пейзажу у двох кінотранскрипціях «Захара Беркута», то можна зазначити, що у кожній з версій

[63] Франко І. Захар Беркут, с.83–84.

екранізації Франкової повісті екстер'єри та інтер'єри сільських помешкань виглядають доволі по-різному, хоч значна частина основних деталей з опису письменника таки дотримані у кінокартинах. Раніша кінострічка змальовує вигляд сільських домівок правдоподібніше до тих, що, імовірно, були в Україні в XIII ст., аніж це робить сучасна кіноверсія. Однак і тут спостерігаємо розбіжності з оригіналом історії. Усі домівки тухольців, як і хата Беркутів, дерев'яні, невеликі, непоказні на вигляд, не відгороджені одні від одних. Навколо домів — багато дерев. У фільмі збережено і традицію тухольців прибивати мертвого птаха над входом у дім: над порогом будинку Беркутів висить великий хижий птах.

В інтерпретації Ахтема Сеітаблаєва сільські помешкання ж здаються надто сучасними та розкішними як для карпатських селян XIII ст. Вони теж дерев'яні, але більші та міцніші, з різьбленими узорами на дерев'яних колонах при вході. На хатах немає опудал мертвих птахів, втім, є цікаве доповнення до екстер'єру двору у вигляді стовпів з язичницькими зображеннями, що наголошує на стародавніх віруваннях тухольців. У фільмі нема дерев навколо помешкань, як у Франка, але біля кожної хати стоїть великий стіл із лавами, де може збиратися ціла родина у вільний від роботи час.

Подібно як у Франковій повісті, в обидвох кінотранскрипціях, з-поміж усіх сільських помешкань вирізняється хата Тугара Вовка. Вона в кілька разів більша за інші, виглядає розкішніше та багатше. У кінофільмах також підкреслено, що дім боярина — єдиний у Тухлі, відгороджений високим парканом, і зайти у двір можна лише через ворота, біля яких є сторожа. У кіноверсії Леоніда Осики інтер'єр помешкання боярина порівняно скромний, що загалом виглядає правдоподібно, якщо враховувати час, коли відбувалися ці події. Як і в оригіналі, на стінах розвішена зброя, кімнати просторі, однак доволі порожні. У сучасній кіноінтерпретації дім Тугара, навпаки, виглядає надто розкішним: кімнати начинені зброєю, великими меблями, різним приладдям, величезною кількість шкур тварин тощо.

Ще одним важливим елементом етнографічного пейзажу у повісті «Захар Беркут» є дескрипція монгольського табору. Здебільшого, це екстер'єрні картини, однак, вони також допомагають сформувати у читачів уявлення про вороже поселення. «*Монгольський табор був розложений у величезнім чотирокутнику і обкопаний глибоким ровом. В кождім боці чотирокутника було по дванадцять входів, окружених оружною вартою. Хоч неприятель ніякий не грозив таборові, то все-таки його стережено чуйно…*»[64]. «*Шатри їх… зроблені були з войлоку, розп'ятого на чотирьох жердках, зв'язаних угорі докупи, і накриті були вверху для забезпеки від дощу великими шапками з кінської шкіри. Перед шатрами стояли на жердках понастромлювані людські голови, криваві, з застиглим виразом болю і розпуки на блідих, посинілих, світлом огнищ дивовижно освічених лицях*»[65]. Це місце чужинця, ворога — таку негативну конотацію несе опис монгольського табору.

Дуже схоже до Франкового оригіналу змальовує картину монгольського табору кіноверсія Леоніда Осики. Етнографічний пейзаж та атмосфера в кадрах майже один в один відповідає авторській задумці письменника. Перш за все, територія табору обгороджена глибоким ровом, що по колу захищає його від непрошених гостей. Як і в повісті, помешкання монголів зроблено з цупкої тканини, натягнутої на жердини і часто накриті шкурами тварин, тож, це справді дуже схоже на шатра, у яких могло б жити у ці часи монгольське військо. Біля цих своєрідних помешкань чатує варта, яка охороняє вхід від чужинців. Вони здаються надто ворожими, більше того, підсилює цей неприязний і відлякувальний вигляд монгольського табору ще й величезна кількість зброї, вогнищ, а також люди, за шию прив'язані до стовпів на території табору. Не гірше справилися зі завданням зображення картини монгольського табору й команда сучасної кінострічки. Хоч загальний вигляд цього поселення дещо відрізняється, оскільки воно ніяк не відмежоване і не захищене, навколо немає ні рову, як у першоджерелі, ні чогось схожого, все ж табір здається достатньо подібним на той, що описував Іван Франко.

[64] Франко І. Захар Беркут, с.74.
[65] Там само.

Живуть монголи у шатрах, теж зроблених з цупкої тканини чи шкури тварин, лише трохи більших, ніж у попередній версії екранізації повісті. Для відповідності їхній характеристиці як дикого і безжального народу, у таборі також повсюди палають вогнища, навколо багато зброї, хутра тварин, однак, автори фільму все ж вирішили не додавати у кадри основний атрибут жорстокості монголів — голови знищених ворогів.

Як уже згадувалося, одним з найбільш вагомих факторів, що передає дух потрібної епохи та місця подій, є саме етнографічний пейзаж. Аби досягти позитивного сприйняття кіноінтерпретації у глядача, бажано, очевидно, дотримуватися в цьому випадку як «букви», так і «духу» першоджерела. Адже Франкові «попри непослідовності й анахронізми вдалося відтворити історичний колорит епохи — в описах монгольського табору, зброї, одягу, інтер'єру та екстер'єру, тактики боротьби тощо»[66].

Автори екранізацій, про що йшлося вище, також намагалися услід за Франком відтворити колорит епохи. У кінострічці 1971 року більшість деталей інтер'єру та екстер'єру відповідають літературному тексту. Трохи інакше з відповідністю картин етнографічного ландшафту першоджерелу в сучасній екранізації «Захара Беркута» з огляду зокрема на її зорієнтованість не лише на українського глядача, але на світову аудиторію. До того ж, «кожна із екранізацій по-своєму розставила акценти в історії. Якщо стрічка Леоніда Осики зосереджувалася на тому-таки образі громадського життя Карпатської Русі в XIII столітті, то Ахтем Сеітаблаєв вирішив зробити ставку на видовищні сцени. Перший фільм 1971 року не міг потішити око автентичними краєвидами Карпат, бо знімався він у Киргизії, однак саме в цьому фільмі яскравіше розкритий образ громади і її опір спочатку свавіллю Тугара Вовка, а потім і навалі монголів»[67].

[66] Легкий М. «Захар Беркут» Івана Франка: повість про минуле для майбутніх поколінь, с.8.

[67] Пітик. К. Хоробрий Беркут: мандрівка крізь інтерпретації. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://svitfantasy.com.ua/articles/2019/khorobryy-berkut-mandrivka-kriz-interpretatsii.html

РОЗДІЛ ІІІ

БАТАЛЬНІ СЦЕНИ: ОРИГІНАЛ І КІНОТРАНСКРИПЦІЇ

Батальні сцени у повісті Івана Франка відіграють дуже важливу роль як у розгортанні сюжетного плетива тексту, в композиції, в образотворенні (в індивідуалізації психологічних характеристик персонажів зокрема), так і в ідеології тексту. Франковий «Захар Беркут» — це повість про боротьбу українського народу за свою землю, домівку, мирне життя у рідній громаді, за кохання та інші людські цінності. Це велична сага про героїзм, жертовність, братерство, патріотизм, велич духу, перемогу над могутнім ворогом. Дескрипція боротьби між монгольською ордою і тухольцями займає значну частину простору тексту. «У повісті Франко виявив себе і як письменник-баталіст, пластично й детально зобразивши збройну сутичку між тухольцями й монголами спершу на Тугаровому дворищі, відтак у затоплюваній котловині»[68]. Франкові розлогі дескрипції батальних сцен — це справжнісінький вир емоцій, вони заторкують, по суті, ледь чи всі чуття людини, змушують під час читання з «головою» поринути у світ художньої дійсності, перейнятися ідеологією тексту, що більше, спроектувати її на сучасність.

Опис сцен бою назагал дуже непросте завдання для письменника, адже він «повинен обрати стратегію й тактику бою (причому обидвох воюючих сторін), правильно й достовірно розставити військові одиниці, описати динаміку бою, передати психологію протиборства»[69]. Однак Франкові вдалося не лише правдоподібно та ефектно описати масштабні сцени бою, але й наповнити їх, як щойно згадувалося, емоціями та чуттями, зробити наче живими. Як стверджує Микола Легкий, у «“Захарі Беркуті” складові батальних сцен викликають у читачів враження живої присутності у змодельованих сутичках…»[70].

[68] Легкий М. «Захар Беркут» Івана Франка: повість про минуле для майбутніх поколінь, с.7.
[69] Там само.
[70] Там само.

3.1. Битва у дворищі Тугара Вовка

Битва на дворищі Тугара Вовка — це одна з двох масштабних битв між монгольською ордою на чолі з Бурундою і тухольцями, які описує Франко у своїй повісті (у другій частині). Обидві битви у творі відбуваються майже в одночассі.

Перша масова битва у повісті розпочинається з нападу монгольського війська на тухольських молодців у домі боярина Тугара Вовка. Автор послідовно відображає цілісну картину протистояння. Спершу сутичка зводилася до тривалої битви на стрілах, під час якої кожна зі сторін активно атакували іншу: «*...поперед усього цілими хмарами пустили монголи град стріл на противників, а потім знов пустилася громада приступом на остінок. Знов перед наближенням стрітили їх молодці цільними стрілами, і знов частина напасників із страшним криком упала на землю»*[71]. Однак довго таке протистояння тривати не могло, адже монголи були у дуже невигідному становищі, оскільки через високий остінок їхні стріли не завдавали значної шкоди тухольським бійцям. Після повалення цієї барикади, розпочався вже інший вид боротьби: «*А разом з тою хвилею, коли впав остінок, обаляючи своїм тягарем передні ряди монголів, скочили наперед молодці, узброєні в топори на довгих топорищах, лупаючи ними черепи монгольські*»[72]. Тухольці знову ж були ближчими до перемоги, що спонукало монголів разом із боярином придумати нову тактику подолання ворога: боротися вогнем із карпатськими вояками та, викуривши їх із дому боярина, залишити без будь-якого прикриття: «*Глядіть, мої вояки вже під вашими стінами. Огню під стіни! Живо ми викуримо їх із того гнізда, а на чистім полі вони проти нас, мов миш проти кота*»[73]. Відтак бій продовжується на іншій локації — біля початку тухольського шляху. У результаті запеклої боротьби безжальні монголи усіх повирізували, і лиш один Максим залишився в живих, адже метою Тугара Вовка і монголів було взяти його у полон живцем.

[71] Франко І. Захар Беркут, с.90.
[72] Там само.
[73] Там само, с.93.

Якщо звернутися до батальних сцен у кіноінтерпретаціях повісті «Захар Беркут», то відразу можна помітити величезну різниця між двома фільмами саме у зображенні батальних сцен. Видається, що для авторів першої екранізації «Захара Беркута» батальні описи не були надто важливими. У фільмі Леоніда Осики битві тухольців із монголами у дворі Тугара Вовка присвячено лише декілька хвилин, тимчасом як у повісті її опис займає значну частину твору. На екрані все відбувається дуже швидко, з різкими переходами, незрозумілими перипетіями у кадрі, порівняно з літературним текстом, де події бою змінюються дуже плавно, послідовно і продумано. Сама ж боротьба між ворогами виглядає надто неправдоподібно, якось навіть незграбно і непропрацьовано. «…Власне сам сюжет, сама фізична дія в цій картині часто-густо виглядає не дуже переконливою… Те саме можна сказати і про бойові епізоди, які автори фільму знімають явно без надмірного ентузіазму»[74].

Сучасна кінематографічна інтерпретація, навпаки, акцентує саме на батальних сценах, перетворюючи «Захара Беркута» подекуди на справжній американський бойовик. Кожен епізод боротьби виглядає у кадрі дуже епічно, доцільно, майстерно, що справляє неабияке враження на глядача. «Бої у "Захарі Беркуті" дійсно не соромно дивитися. У них майже нема зайвої показності, сутички виглядають цілком природньо. Як маленькі бійки один на один, так і великі батальні сцени, як то обидва бої з монголами в ущелині»[75]. Сценарій першого бою тухольців із монгольським військом кінострічки Ахтама Сеітаблаєва і Джона Вінна є дуже близьким до оригінального сюжету. Спершу відбувається бій між ворогами зі стрілами і сокирами, згодом монголи разом із Тугаром Вовком вирішують підпалити тухольських молодиків, після чого локація бою переміщається до лісу, але там він триває зовсім недовго. Батальні сцени у сучасній кінотранскрипції теж на висоті, актори вправно володіють технікою, доволі майстерним є монтаж, у

[74] Грабович. І. «Захар Беркут»: забагато мелодрами та замало національної специфіки. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://detector.media/kritika/article/171549/2019-10-15-zakhar-berkut-zabagato-melodramy-ta-zamalo-natsionalnoi-spetsyfiky/

[75]Данилов. О. Рецензія на художній фільм «Захар Беркут». [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://itc.ua/articles/reczenziya-na-hudozhnij-film-zahar-berkut/

результат кожен бій видається дуже напруженим та емоційним. Усі дії героїв є послідовними та логічними, глядач може спостерігати різні тактики боротьби, вправне командування Максима та відповідні кроки парубків-вояків. Також цікаво, що лише у цій кіноверсії «Захара Беркута» Максима забирають у полон не в результаті першої битви, а вже ближче до закінчення сюжетної історії.

Зі сторінок Франкового тексту для читача очевидним є, наскільки важливу роль відіграє Максим Беркут у протистоянні з ворогом. Саме він, хоробрий і відважний воїн, водночас є тактиком і стратегом битви: віддає команди, продумує, як вчинити так, щоб мінімальними були втрати тухольців, але при цьому значущими втрати монголів. Роль Максима як провідника тухольців у бою, його дії під час запеклого протистояння з ворогом творять дуже виразний його психологічний портрет. Максим не боїться брати на себе відповідальність, не боїться схибити чи полягти у бою. У кіноінтерпретаціях повісті цього не передано так виразно з огляду навіть на специфічну мову кіно. У фільмі глядачі насамперед бачать загальну картину і не так часто та прискіпливо звертають увагу на окремі елементи на екрані. Натомість у літературному тексті автори можуть вільно, без жодних обмежень, підкреслювати кожен важливий для них момент. І все ж, незважаючи на специфіку жанру, автори нової екранізації «Захара Беркута» Ахтем Сеітаблаєв і Джон Вінн, порівняно з кінострічкою Леоніда Осики, зробили спробу перенести на екран цю особливість першоджерела — деталізувати по змозі батальну картину.

3.2. Бій у тухольській ущелині

Наймасштабнішою батальною сценою повісті «Захар Беркут» є, без сумніву, остання битва карпатців із монгольським військом у тухольській ущелині. Ця сюжетна лінія займає чималий простір у Франковій повісті, є дуже важливою в ідеологічній конструкції тексту. Автор детально описує кожну мить битви, беручи до уваги всі «секрети» воєнних тактик, усі наміри героїв, кожен крок тухольців або

монголів та дії, які ті чи інші чинять у відповідь. Читач начебто сам переноситься в епіцентр подій, стаючи учасником і глядачем битви водночас.

Фінальна битва, за радою Максима, відбувається не в долині, а в горах, на тухольському шляху, щоб селяни мали перевагу в боротьбі, заманивши ворогів у пастку: привести їх в ущелину та відрізати їм вихід. Монголи опинилися у тісній котловині, де їх зустріли ворожі засіки та стріли. Спершу тухольці закидують монголів каменюками: «*А тут тухольці нападали чимраз лютіше, каміння сипалось, мов град, монголи падали один за другим,— і Бурунда побачив вкінці, що даремна його завзятість, бо пройти туди годі, поки не вдасться зіпхнути тухольців з верха*»[76]. Монголи намагалися боротися за допомогою стріл, але намарно, це викликало у тухольців ще більший опір. «*Тимчасом Тугар Вовк, побачивши на версі берега громадку молодців, велів стоячим перед вивозом монголам сипнути на них стрілами… Але за своїх трьох ранених тухольські молодці з подвійною лютістю почали кидати величезними плитами на напасників*»[77]. Ще однією перевагою тухольців була нова зброя — метавки, які їх навчила робити Мирослава. З їх допомогою вони кидали каміння, наче град, на голови ворогів, не полишаючи їм тим самим шансу на порятунок: «*Але на сто кроків від вивозу стрінув їх убійчий град каміння, киданого метавками. Великі кам'яні кругляки, щербате каміння і річний піщаник — усе те валило в збиту громаду монголів, друхотало кості, розбивало голови*»[78]. Однак найбільшого удару ворогам завдала вода, що стала основною таємною зброєю тухольців. Вони спільними силами завалили величезного Сторожа, який стримував води тухольської ріки. Завдяки цьому могутні річкові потоки поступово заповняли ущелину, потопивши ціле монгольське військо, і тухольці отримали жадану перемогу. Ці епізоди твору є найбільш динамічною його частиною, яка розвиває та розв’язує основний конфлікт цілої повісті. Завдяки майстерності письменника, дескрипції батальних сцен сповнені епічності, динаміки, емоційності й напруги.

[76] Франко І. Захар Беркут, с.106–107.
[77] Там само, с.106.
[78] Там само, с.139.

Батальні сцени в американсько-українському фільмі не менш вражаючі, аніж у тексті Франка. Подекуди здається, що автори фільму найбільший акцент ставлять саме на епізоди боротьби, тим самим, перетворивши цю історію на справжнісінький бойовик, що несе за собою, звісно ж, і певні недоліки. «…Треба відразу зазначити, що стрічка не епос, як це було у Осики, а справжнісінький бойовик. Унаслідок зміни жанру в історії побільшало динаміки, але зникли важливі напівтони. Сценарій нарощує м'язи за рахунок бойових сцен, але втрачає витончений психологізм, притаманний першоджерелу»[79]. Творці екранізації дотримуються оригінальної послідовності подій, основних кроків у боротьбі з обох ворожих сторін, втім, інколи батальні сцени на екрані занадто затягнуті. Також урочище, яке є епіцентром бою, виглядає надто вже масштабно, особливо, якщо врахувати, що будувалося воно спеціально для зйомок цього фільму. «…Те урочище — певно, найбільша декорація, що була збудована в Україні…»[80]. Попри те, подекуди враження від фільму погіршують не зовсім вдалі спецефекти, як наприклад, епізод, коли вода затоплює монголів. Занадто вже штучними здаються ці потужні річкові потоки, як і деякі інші епізоди у кінострічці.

Творці кінотранскрипції 1971 року з цією батальною сценою, як і з попередніми, справилися доволі посередньо. Усі події надто вкорочені, багато моментів взагалі не згадано у фільмі, що руйнує авторську концепцію і сподівання глядачів, знайомих із літературним текстом, бачення автора та сприйняття авдиторії. Батальні сцени знято доволі примітивно і непрофесійно. Акторам теж бракує вправності у мистецтві бою.

На завершення цього сюжету зауважимо, що повість «Захар Беркут» засвідчує неабияку майстерність Івана Франка як письменника-баталіста. Сцени бою в літературному тексті дуже живі, яскраві й водночас деталізовані, динамічні та емоційні, які викликають особливе відлуння в душі читача. Важливу роль у

[79] Микитюк. В. Фільм «Захар Беркут»: pro et contra. Електронний ресурс. Режим доступу: https://zbruc.eu/node/94177

[80] Данилов. О. Рецензія на художній фільм «Захар Беркут». Електронний ресурс. Режим доступу: https://itc.ua/articles/reczenziya-na-hudozhnij-film-zahar-berkut/

семантичній та емоційній палітрі художнього тексту відіграють авдіодомінантні описи, якими автор часто послуговується. Наприклад: «*Залунав по горах і лісах роговий вереск і урвався. Стишилось довкола боярського дому, але се була страшна тиша. Мов гадюки, свистіли монгольські стріли, градом сиплючись на боярську оселю*»[81]. Недолік екранізацій у цьому випадку полягає саме у тому, що такі вагомі елементи тексту неможливо передати на екрані, а це здатне послабити враження, яке б хотів справити автор на свою авдиторію. Попри це, екранізації літературного твору мають свої переваги, особливо сучасна версія інтерпретації, яка успішно демонструє сцени боротьби завдяки продуманому сценарію, майстерності акторів і здебільшого вмілому монтажу.

[81] Франко І. Захар Беркут, с.89.

ВИСНОВКИ

Бакаларська робота присвячена дослідженню візуальних інтерпретацій повісті Івана Франка «Захар Беркут», зокрема її перекодуванню на мову кіно в двох однойменних фільмах (екранізації 1971 року (режисер Леонід Осика) і фільму 2019 року (режисери Ахтем Сеітаблаєв і Джон Вінн)). У роботі проаналізовано персоносферу «Захара Беркута» (особливості портретування персонажів у тексті-оригіналі та в його кінотранскрипціях, семантичну релевантність образів-персонажів, синхронність/асинхронність сюжетних ліній інтерпретованих творів, появу нових героїв у кінострічках зосібна), висвітлено семантику і поетику пейзажу в повісті «Захар Беркут» і в однойменних фільмах», особливості візуалізації батальних сцен в екранізаціях Франкового тексту.

Основні результати дослідження:

Література і кіно — два різні види мистецтв зі своєю образною системою, особливостостями, виражальними засоби. У процесі кінотранскрипції відбувається «переклад» із однієї знакової системи на іншу, у результаті чого формується новий твір мистецтва. Тому цілком природними є більші чи менші сюжетні відмінності між оригінальним літературним твором та його кіноінтерпретацією. Те ж саме стосується й відповідності/невідповідності образів-персонажів фільму літературному першоджерелу: портрету й семантиці образів, уведенню нових героїв (в екранізації «Захара Беркута» — це брат Максима Беркута — Іван, їхня матір, Іван Богун та ін.). Аналізуючи персоносферу «Захара Беркута», словесне і візуальне зображення персонажів, можна прийти до висновку, що в обидвох екранізаціях, портретуючи героїв, творці фільмів не надто відійшли від словесного зображення персонажів, так само назагал дотрималися семантики образів-персонажів першоджерела, насамперед головних (Захара Беркута, Максима, Мирослави, Тугара Вовка).

У повісті Івана Франка «Захар Беркут» дуже вагому роль відіграє пейзаж, який є одним з основним засобів образотворення і структуротворення, розгортання сюжету, окреслення місця і часу подій, локального колориту, створення атмосфери епохи, а також одним із засобів психологізації героїв. У літературному тексті пейзажні дескрипції серед іншого привертають увагу своїм символізмом, метафорикою, емоційністю, аромо- або ж авдіодомінантними описами, колористикою та іншими художніми прийомами і деталями. У кіноінтерпретаціях Франкового «Захара Беркута» не завжди вдалося «переписати» літературний пейзаж на «свою» мову, натомість кіно має свої «секрети» творчості для перекодування словесного тексту у візуальний, тому в обидвох екранізаціях є чимало яскравих візуальних дескрипцій, насамперед у сучасному фільмі (сцена пожежі, образ гірської річки). Візуалізації природи Карпат у кіноінтерпретації Ахтема Сеітаблаєва і Джона Вінна приділено значно більше уваги, аніж у фільмі Леоніда Осики, натомість у сучасному фільмі не раз спостерігаємо у візуалізації природи тухольського краю елементи неприродності й декоративності.

У «Захарі Беркуті» Іван Франко доволі активно використовує етнографічний пейзаж із метою передати історичний колорит епохи, час і місце подій, деталізувати образи-персонажі. Автори обидвох екранізацій услід за Франком також намагалися відтворити колорит епохи. У кінострічці 1971 року більшість деталей інтер'єру та екстер'єру краще відповідають літературному тексту, аніж у сучасній стрічці, орієнтованій не лише на українського глядача, але і на світову аудиторію.

У повісті Івана Франка дуже важливими є батальні сцени, як у розгортанні сюжету, у композиції, в образотворенні, так і в ідеології тексту. Франковий «Захар Беркут» — це велична сага про героїзм, жертовність, братерство, патріотизм, велич духу, перемогу над могутнім ворогом. Натомість для авторів першої екранізації цієї повісті батальні описи не були надто важливими. Сучасна кінематографічна інтерпретація, навпаки, акцентує саме на батальних сценах, перетворюючи «Захара Беркута» подекуди на справжній американський бойовик.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. Київ: Наукова думка, 1965.

2. Білецький О. Художня проза І.Франка // Слово про Великого Каменяра. Київ 1965, т.1, с.105–125.

3. Бондаренко Ю. Міфологічна природа повісті І.Франка «Захар Беркут» // Дивослово. 2000, № 1, с.2–5.

4. Бояківський А. Язическа ментальність твору Івана Франка «Захар Беркут» // Сучасна філологічна наука в національному відродженні : матер. звіт. наук. конф. викладачів, аспірантів, студ., присв. пам'яті Т. Комаринця. Львів 1994, с.71–72.

5. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. Київ 1988.

6. Войтюк А. Франко — майстер пейзажу // Українське літературознавство, 1969, вип. 7, с.124–128.

7. Грабович Г. «Захар Беркут»: забагато мелодрами та замало національної специфіки //[Електрон. ресурс]. Режим доступу: https://detector.media/kritika/article/171549/2019-10-15-zakhar-berkut-zabagato-melodramy-ta-zamalo-natsionalnoi-spetsyfiky/

8. Данилов О. Рецензія на художній фільм «Захар Беркут» // [Електрон ресурс]. Режим доступу: https://itc.ua/articles/reczenziya-na-hudozhnij-film-zahar-berkut/

9. Денисюк І. Історична белетристика Івана Франка // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів 2005, т.2: Франкознавчі дослідження, с.21–47.

10. Дятленко Т. Пейзаж як один із показників індивідуального авторського стилю (за творами І.Я. Франка) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (15), 2004, с. 87–90.

11. Жук Н. Проза Івана Франка. Київ 1977.

12. Ксаверов. С. «Захар Беркут»: Подивитись та забути // [Електрон. ресурс]. Режим доступу: https://rus.lb.ua/culture/2019/10/15/439749_zahar_berkut_podivitis_zabuti.html

13. Лапій М. Поетика гірських краєвидів прозового універсуму Івана Франка. Літературознавчі обрії. Праці молодих учених (21), Львів 2014.

14. Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика. Дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук. Львів 2016.

15. Легкий М. «Захар Беркут» Івана Франка: повість про минуле для майбутніх поколінь // Педагогічна думка, 2016, № 2, с.3–8.

16. Лепкий Б. Іван Франко// Спогади про Івана Франка / Упоряд., вст. ст. і примітки М.Гнатюка. Львів 1997, с. 229–255.

17. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин 1973.

18. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів). Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство). Кіровоград 2010, с.446–454.

19. Микитюк. В. Фільм «Захар Беркут»: pro et contra // [Електрон. ресурс]. Режим доступу: https://zbruc.eu/node/94177

20. Муравецька Я. Візуальні форми зображення в реалістичній прозі (на матеріалі творчості Івана Нечуя-Левицького). Дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук. Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. Київ 2019.

21. Набитович І. Мітологічно-ритуальна структура й тваринний епос як архітектонічний ключ до історичної повісті І.Франка «Захар Беркут»: передчуття модерністського sacrum // Набитович І. Універсим sacrum'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): Монографія. Дрогобич – Люблін: Посвіт, 2008, с.321–333.

22. Нахлік Є. Загальноєвропейські ідейно-художні витоки і новаторство повісті Івана Франка «Захар Беркут» // Іван Франко і світова культура: матер. Міжнар. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вер. 1986 р.) Київ 1990, кн. 1, с. 252–255.

23. Нікоряк Н. Специфіка кінорецепції літературного тексту Івана Франка «Украдене щастя» // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конґресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006). Львів 2006, т.1, с.865–872.

24. Пітик. К. Хоробрий Беркут: мандрівка крізь інтерпретації // [Електрон. ресурс]. Режим доступу: https://svitfantasy.com.ua/articles/2019/khorobryy-berkut-mandrivka-kriz-interpretatsii.html

25. Пласконь. Є. Як драматургія Івана Франка виходить на світовий рівень: 5 фактів про екранізацію «Захара Беркута» // [Електрон. ресурс]. Режим доступу: https://www.032.ua/news/2539812/ak-dramaturgia-ivana-franka-vihodit-na-svitovij-riven-5-faktiv-pro-ekranizaciu-zahara-berkuta

26. Пушак Ю. Література і кіно (не)залежність мистецтв? // Парадигма: Зб. наук. праць. вип. 6. Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2011, с.49–59.

27. Рильов. К. «Захар Беркут»: чим здивувало і порадувало нове кінопрочитання повісті Івана Франка // [Електрон. ресурс]. Режим доступу: https://mind.ua/style/20203366-zahar-berkut-chim-zdivuvalo-i-poraduvalo-nove-kinoprochitannya-povisti-ivana-franka

28. Сеітаблаєв: Я відкрив для себе багато емоцій всередині «Захара Беркута» // [Електрон. ресурс]. Режим доступу:https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2796421-seitablaev-a-vidkriv-dla-sebe-bagato-emocij-vseredini-zahara-berkuta.html

29. Скоць А. Повість Івана Франка «Захар Беркут» // Українська мова і література в школі, 1970, №11, с.15–21.

30. Степанець О. Інтермедіальний діалог епістолярного роману і кіно (на прикладі роману «небезпечні зв'язки» Шодерло де Лакло) // Young Scientist, 2017, № 5 (45), с.181–184.

31. Тарасенко В. В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія, 2014, №11 (1).

32. Третяк Л. М. Відображення побуту, звичаїв народу в повісті І. Франка «Захар Беркут» // Тези 11-ої щорічної міжвузівської наукової конференції, присвяченої 110-річчю з дня народження Івана Франка (15–17 вер.). Львів, 1966, с.34–35.

33. Франко І. Захар Беркут // Франко І. Зібр. творів : У 50 т. Київ: Наукова думка, 1978, т. 16: Повісті та оповідання (1882–1887), с.9–154.

34. Хоменко О. «Захар Беркут» Івана Франка – метатекст української духовності: погляд із XXI ст. // Нагуєвицькі читання 2008. Іван Франко і новітнє українство : матер. Всеукр. наук. конф. Дрогобич 2009, с.135–161.

35. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation A Literary. Perspective on Intermediality // Intermédilinés 6. 2005, p. 43–64.

36. Field S. The Definitive Guide to Screen Writing / S. Field. London: Ebury Press, 1998.