

4. Мазепа В. Історіософські ідеї Івана Франка. *Київська старовина*. 2000. №3. С. 31–37.
5. Пашук А. Філософський світогляд Івана Франка : монографія. Львів, Світоч, 2007. 432 с.
6. Стереометрія тексту: студії над поетичними творами Івана Франка / М. Барабаш, В. Неборак, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз ; упоряд. та наук. ред. Роман Мних. *Сучасне франкознавство як проблема*: Богдан Тихолоз. Львів : [б. в.], 2010. 286 с. (Франкознавча серія; вип. 14).
7. Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії : монографія. Львів : [б. в.], 2009. 320 с.
8. Ткачук М. Лірика Івана Франка: До 150 – річчя від дня народження Івана Франка: монографія. Київ : Світ Знань, 2006. 296 с.
9. Франко І. Збірка поезій. Київ : Наукова думка, 1996. 549 с.

Мажара Н.С.

викладач кафедри української і зарубіжної літератури

Загоря П.Д.

здобувач вищої освіти

*Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького*

СПЕЦИФІКА ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА «ЗАХАР БЕРКУТ» ЗАСОБАМИ КІНО В ОДНОЙМЕННОМУ ФІЛЬМІ АХТЕМА СЕЇТАБЛАЄВА ТА ДЖОНА ВІННА

Анотація. Стаття присвячена проблемі екранізації літературного твору. Авторами досліджено специфіку візуалізації художнього тексту засобами сучасного кінематографу на прикладі кіноадаптації історичної повісті Івана Франка «Захар Беркут». Визначено спільні та відмінні ознаки образної системи повісті та фільму-екшену.

Ключові слова: художній текст, екранізація, літературно-художній образ, кіногерой

Mazhara N., Zagoria P. Specifics of Visualization of the Image System of the Story by Ivan Franko «Zakhar Berkut» by Means of Cinema in the Film of the Same Name by Akhtem Seitablayev and John Winn. The article is devoted to the problem of film adaptation of a literary work. The authors investigate the

specifics of visualization of a literary text by means of modern cinema on the example of film adaptation of Ivan Franko's historical story «Zakhar Berkut». The common and distinctive features of the figurative system of the story and the action film are determined.

Key words: *artistic text, film adaptation, literary and artistic image, film hero*

Незважаючи на підвищені вимоги сьогодення до читацьких практик та увагу дослідників до вивчення особливостей екранізації творів української літератури, проблема адекватності сприйняття авторського тексту режисерами і сценаристами залишається досі відкритою для подальших наукових пошуків.

Екранізуючи письменницькі твори режисери надають можливість суспільству для перепрочитання художніх текстів. Водночас, це явище зумовлює і чимало дискусій, оскільки при написанні твору автор спирається на власне світобачення, а режисер і сценарист – як на образи літературного твору, так і власні вподобання. Щодо цього слушно зауважує дослідниця А. Мазурак: «Синтезуючи і вбираючи в себе художній досвід літератури, театрального та образотворчого мистецтва, музики й переломлюючи його через свої особливості й специфіку, кіномистецтво отримує власні зображально-виражальні засоби, серед яких головні – фотографічна природа рухомого в часі зображення та монтаж» [4, с. 453].

Розгляду питання екранізації літературного тексту присвячено наукові праці таких дослідників, як: Л. Брюховецька, С. Вислоух, С. Дарда, В. Демещенко, О. Дубиніна, А. Мазурак, Ю. Пушак, Д. Ткаченко, В. Фесенко, К. Ямборська тощо. Більшість із них наголошує на тому, що цей вид взаємодії літератури та кіно має проблемний характер, оскільки позбавляє необхідності читати оригінал у разі перегляду кінострічки, або ж навпаки викликає дискусію з боку тих, хто читав твір до появи екранізації. Наслідком може бути як неприйняття глядачем фільму, розчарування, так і спонукання до знайомства з літературним текстом і порівняння його з кінотвором.

Підтвердження знаходимо в наукових розвідках О. Дубиніної: «Незважаючи на численні літературознавчі, кінознавчі й навіть філософські дослідження феномена екранізації, вкрай суб'єктивні і ненаукові критерії «гарно/негарно», «схоже/несхоже» не перестають визначати модус рецесії кіноадаптацій літературних творів. Це не двозначно вказує на потребу подальшого пошуку необхідних аналітичних ключів до осмислення означеного явища» [2, с. 90].

У свою чергу Ю. Пушак вважає екранізацію літературних творів «симптомом сучасної культури, який чомусь має пропозицію і попит» та зазначає, що «фільм за мотивами» оприсутнює в культурі дві послідовні рецепції літературного твору: режисера і глядача» [5, с. 56].

Українська література зберігає величезну кількість достойних епічних, ліричних і драматичних сюжетів, які могли б стати основою для масштабного і захоплюючого кіно. Однак список екранізованих творів вітчизняних письменників сьогодні є незначним, тим паче у порівнянні зі світовим кінематографом. На думку Л. Брюховецької, українським кінематографом найбільше екранізовано художніх творів Івана Франка. Наукиня також помітила певну закономірність: «Фільми за Франком з'являлися в часи національного піднесення в Україні, а саме: в 1920-х, в 1960-х роках – в кіно, в 1990-х – на телебаченні. Більшість українських кінематографістів ставилися до творів Франка з повагою та відповідальністю, намагалися бути вірними першоджерелу, не перекручувати і не спотворювати їх ідейного задуму» [1].

У цьому контексті історична повість І. Франка «Захар Беркут» постає як один із небагатьох творів української літератури, де наші предки не вмирають у тяжких муках й стражданнях, а відстоюють свою свободу та гідність, і перемагають ворогів. Цей факт став причиною екранізації твору в 1929 році режисером Йозефом Роною та в 1971 році – Леонідом Осикою.

У жовтні 2019 року в національний прокат вийшов фільм «Захар Беркут», відзнятий Ахтемом Сеїтаблаєвим та Джоном Вінном, який став третьою екранізацією однойменного твору. Епічна повість І. Франка виявилась ідеальним вихідним матеріалом для історичного екшену. Кінострічку навіть охрестили наймасштабнішим українським кінопроектом, оскільки вона має досить великий бюджет – 113 мільйонів гривень, що дозволило розгорнути масштабні зйомки. Загалом до створення фільму залучили близько 500 акторів і каскадерів, які знімалися в батальних сценах, що створювали в Карпатах, а для епічних зйомок фінального бою «з нуля» збудували «гірську ущелину» біля Києва, так само як і прототип селища Тухля [3].

У численних інтерв'ю А. Сеїтаблаєв зазначає: «Головним меседжем фільму є відстоювання і захист того, що ви любите, а слоганом – «У свободі моя сутність». Повість І. Франка є легендою, і у фільмі, зрозуміло, створено метафоричний образ, але на основі українських мотивів. Драматургія така ж, як і в І. Франка, що є свідченням світової драматургії, котра завжди залишиться актуальною. Головна мета кінофільму – передати емоції і наміри героїв – пристрасть, сподівання, надії, відстоювання гідності, права

на власне життя, на вибір і свободу. І Україна нині відстоює саме ці цінності. Ці меседжі будуть зрозумілі будь-де і будь-кому – тобто українському й іноземному глядачеві» [6].

Із метою розкриття специфіки екранізації літературного тексту, вважаємо за доцільне порівняти образну систему повісті та фільму як основну складову цих мистецьких творів.

Як відомо, література передбачає мислення в образній формі. Завдяки творчій уяві письменника в тексті втілюються пейзажі й інтер'єри, речі, і, насамперед, людські характери з набором конкретних емоцій, переживань тощо. Завдяки описам зовнішності, деталям одягу, вчинкам героїв читачі отримують змогу відчутти їх так, як того прагнув автор.

Так, у повісті «Захар Беркут» Іваном Франком подано вісім типів художніх образів: *тухольці* – вільний і сміливий гірський народ, що жив скотарством та хліборобством; *Захар Беркут* – тухольський старійшина та знахар, котрий усе своє життя присвятив служінню тухольській громаді; *Максим Беркут* – наймолодший син Захара Беркута, який наслідує життєві принципи батька, хоробро б'ється з монголами та закоханий у боярську дочку – Мирославу; *Тугар Вовк* – боярин, якому князь Данило Галицький подарував землі Тухольщини, зрадник – приводить монголів до Тухлі, не зважає на громаду, уважає простого смерда недостойним боярської дочки; *Мирослава* – дочка Тугара Вовка, смілива, рішуча й справедлива; зрікається батька-зрадника і сама переходить на бік тухольців; *Бурунда та Пета* – монгольські ватажки, які вирізняються силою та жорстокістю, ведуть десятитисячне військо на тухольський перевал; *Митько Вояк* – колишній військовий-каліка, що боровся проти монголів на річці Калці, після втечі з полону поневірявся та потрапивши до Тухлі оселився у горах, прагнув викрити зрадливу натуру Тугара Вовка.

У кінострічці «Захар Беркут» режисерів Ахтема Сейтаблаєва та Джона Вінна сценаристами Ярославом – Войцешком і Річардом Ронатом збережено майже всіх основних героїв художнього твору, проте додано й нові образи: *Рада Беркут* – дружина Захара Беркута; *Іван Беркут* – старший син Захара Беркута; *Росана Беркут* – дружина Івана Беркута; *маленький син* Івана та Росани Беркутів; *Петро* – німий коваль Тухлі; *Богун* – надзвичайно сміливий воїн; *Нергуй* – син Бурунди, неймовірно жорстокий воїн, який бездушно вбиває не лише чоловіків, а й жінок і дітей; *Кунг* – тисячник війська Бурунди; *Гард* – помічник Тугара Вовка, його найкращий воїн.

Для встановлення співвідношення літературних і кіноособливостей зупинимося на кожному з вище зазначених образів повісті та їх реалізації в межах кінострічки.

Літературний *Захар Беркут*: «Се був сивий, як голуб, звиш 90-літній старець, найстарший віком у цілій тухольській громаді»; «Високий ростом, поважний поставою, строгий лицем, багатий досвідом життя й знанням людей та обставин...»; «Був правдивим образом тих давніх патріархів, батьків і провідників цілого народу, про яких говорять нам тисячолітні пісні та перекази»; «Незважаючи на глибоку старість, був іще сильним і кремезним. Правда, він не робив уже коло поля, не гонив овець на полонину, ані ловив звіра в лісових нетрях, – та проте працювати не переставав. Сад, пасіка й ліки – се була його робота. А вже найбільшим добродієм уважали тухольці Захара Беркута за його ліки» [7, с. 32]. Акторові Роберту Патріку вдалося відтворити зовнішність і риси літературного персонажа. Проте, на нашу думку, з метою візуального враження сценаристи забули про поважний вік героя, тому в масових сценах він був занадто жвавим як для 90-річного чоловіка.

І. Франко у своїй повісті не торкався особистого життя Захара Беркута. Сценаристами ж у фільмі створено нову героїню – дружину старійшини *Раду*. Уважаємо, що це зумовлено прагненням привернути увагу суспільства, зокрема молоді, до теми жінки-матері, жінки-берегині домашнього вогнища.

Також у літературному творі автором зазначено, що головний герой був батьком «висьмох синів, із яких три сиділи вже разом із ним між старцями, а наймолодшим був Максим...» [7, с. 32]. У фільмі сценаристи цей факт змінили, оскільки подано фрагменти дитинства й дорослішання лише двох синів тухольського старійшини – старшого Івана та молодшого Максима.

Іван є образом, що існує лише у межах фільму. Він постає сильним, розумним хлопцем, який пишається своєю родиною, вболіває за долю громади, є люблячим чоловіком і батьком. На наш погляд, цей образ створено для того, щоб показати силу братерських відносин та наголосити на важливості підтримки близьких і засудженні війни, яка відбирає батьків у дітей, синів у матері, винищує родини й села.

Образ молодшого брата – Максима Беркута – поєднує літературний твір і фільм. У І. Франка цей хлопець: «Усюди був однаковий, спокійний і свобідний в рухах і словах мов рівний серед рівних. Товариші поводитися з ним так само, як і він з ними, свобідно, несилювано, сміялися і жартували... Боярська служба, хоч далеко не такої рівної вдачі все ж таки поважала Максима Беркута за його звичайність і розсудливість» [7, с. 9]; «...Був мов здоровий дубчак між усім тухольським парубоцтвом» [7, с. 32]. У кінострічці образ Максима збігається з літературним героєм за вчинками,

міркуваннями, однак подекуди виникає враження, що цей кіногерой переходить на перший план, заміщуючи образ мудрого батька.

До категорії нових образів, які існують лише у фільмі, належить Росана Беркут, дружина Івана, та їхній маленький син. Ці дві ролі змушують замислитися над тим, як нелегко чекати коханого з війни та виховувати гідних синів без батька, уособлюють подружню вірність, сімейні цінності.

Одним із суперечливих та яскравих образів є Тугар Вовк. У художньому творі знаходимо такий портрет: «Був мужчина, як дуб. Плечистий, підсадкуватий, з грубими обрисами лица і грубим чорним волоссям» [7, с. 7]; «Боярин був у повній рицарській збруї: в панцирі з залізної блискучої бляхи, в таких же набедренниках і наголінниках і в блискучім спижевім шоломі з розвіяною поверх нього китою з когутячих косиць. По боці у нього теліпався в піхві тяжкий бойовий меч, через плечі перевішений був лук і сайдак зі стрілами, а за поясом стримів топір, блискучий широким сталевим вістряем» [7, с. 41–42]. Від літературного кіногерой відрізняється лише певними елементами одягу, поряд із цим, його характер і вчинки подано відповідно до тексту повісті.

Любовна лінія у повісті та фільмі сконцентрована навколо образу доньки Тугара Вовка – Мирослави: «Була дівчина, якої пошукати. Не кажемо про її уроду й красу ані про її добре серце... Але в чім не мала вона пари між своїми ровесницями, так се в природній свободі свого поводження, в незвичайній силі мускулів, у сміливості й рішучості, властивій тільки мужчинам, що вирости в ненастанній боротьбі з супротивними обставинами...»; «В тім прекрасно розвиненім дівочім тілі живе сильний, великими здібностями обдарований дух... Але попри все те... ніколи не переставала бути женщиною: ніжною, доброю, з живим чуттям і скромним, стисливим лицем, а все те лилось в ній у таку дивну, чаруючу гармонію, що хто раз бачив її, чув її мову, – той довіку не міг забути її лица, її ходу, її голосу...» [7, с. 8]. Кіносценічний образ повністю відповідає літературному.

Немає у фільмі персонажа Митька Вояка: «Нестарого ще чоловіка, каліки, без руки і ноги, навхрест перекаліченого. Лице його було покрите глибокими шрамами. Перед кількома літами зайшов він до громади на кілі, розповідаючи страшні вісті про монголів, про битву на Калкою» [7, с. 48]. Він був у тій битві, дістався до неволі, з якої дивом врятувався і блукаючи потрапив до Тухлі. На зборах громади цей герой твору І. Франка вийшов свідчити проти Тугара Вовка, бо служив у його війську, але встиг лише вимовити: «Чесна громадо! Свідоцтво моє проти боярина Тугара Вовка велике і страшне: він зра...» [7, с. 48–49]. Але боярин не дав йому сказати – і відрубав голову. Уважаємо, що сценаристи уникли використання цього

образу, бо він вказував на двоїсту натуру Тугара Вовка, тому його відсутність дозволила довше зберегти інтригу щодо зрадництва боярина.

Велику силу монгольського війська в повісті очолювали «внуки великого Чингісхана» Пета-бегатир і Бурунда-бегатир. Бурунда постає як «мужчина величезного росту й геркулесової будови тіла, з лицем темно-оливкової барви, одітий у шкіру степового звіра, що все разом свідчило про його походження з туркоманського племені. Се був страшний, безтямно смілий і кровожадний войовник» [7, с. 66]. Пету письменник зображує як «чоловічка літ коло сорока, типу монгола: невеличкий, повертливий, з хитро мигаючими, малими, мов мишачими, очима» [7, с. 63]. Зіставляючи ці образи з екранними, помічаємо відмінності у зовнішності Бурунди-бегатира, який у художньому творі змальовується «страшним велетнем», а в кінострічці актор не відповідає літературному зображенню, постаючи досить низьким за зростом. У свою чергу, образ Пети-бегатира взагалі відсутній. Натомість сценаристами введено образ тисячника монгольського війська Кунга та сина Бурунди – Негруя. Ці кіногерої сприяють розгортанню сюжету фільму та відтворенню неймовірної жорстокості монголів-загарбників.

До категорії нових образів, створених сценаристами – Ярославом Войцешком та Річардом Ронатом, належать такі колоритні герої як помічник Тугара Вовка – Гард, борець за справедливість Богун і коваль Петро. Кожен із них бере участь у боротьбі тухольців проти монголів. Так, Петро допомагає евакуювати мешканців гірських селищ і зрушити Сторожа, щоб затопити долину. Гард уособлює в собі підлість, ницість. Натомість в образі Богуна втілено нескореного борця, що має на меті не лише подолання ворогів, а й помсту за вбивство дружини та доньки.

Узагальненим як у повісті, так і у фільмі є образ тухольської громади – представників вільного та сміливого народу, що жив скотарством і хліборобством, але з приходом ворогів зумів згуртуватися й захистити Батьківщину, відстоюючи своє право жити за законами справедливості та свободи на своїй землі.

Таким чином, образи повісті «Захар Беркут», створені Іваном Франком і кінообрази, представлені в однойменному фільмі режисерів Ахтема Сеїтаблаєва та Джона Вінна (за сценарієм Ярослава Войцешка та Річарда Роната) мають низку суттєвих відмінностей. Лише основні образи художнього твору зберігають ідейно-тематичний задум письменника. Сценаристами створено більшу кількість героїв, утім вони мало впливають на хід подій і не додають історичній лінії сюжету більшої виразності.

Текстуальне вивчення повісті й зіставлення з враженнями від перегляду фільму дозволяють стверджувати, що режисери та сценаристи екшену зробили досить універсальний і дуже видовищний фільм. У кінострічці багато уваги приділено атмосфері, костюмам та музиці, а також масовим сценам, відтак перед нами постає більш театральна, ніж кінематографічна версія літературного твору. Однак, безперечно, фільм супроводжується прямими цитатами з повісті Івана Франка, які здійснюють значний виховний вплив на глядача.

У підсумку зазначимо: незважаючи на те, що екранізація повісті Івана Франка «Захар Беркут» в однойменному фільмі-екшені режисерів Ахтема Сеїтаблаєва та Джона Вінна відповідає більше запитам сучасного суспільства щодо видовищності, одним із її здобутків є повернення до екранізації класики української літератури й популяризація творчості неперевершеного Каменяря.

Література

1. Брюховецька Л. Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно. *Кінотеатр*. 2006: #6. URL: https://ktn.ukma.edu.ua/show_content.php?id=598 (дата звернення: 11.03.2021).
2. Дубиніна О. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. С. 89–97.
3. Захар Беркут (фільм, 2019). *Вікіпедія*: веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80_%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BA%D1%83%D1%82_\(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_2019\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%80_%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%BA%D1%83%D1%82_(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_2019)) (дата звернення: 11.03.2021).
4. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів). *Наукові записки*. Серія: філологічні науки. 2010. Вип. 92. С. 446–454.
5. Пушак Ю. Література і кіно: (не)залежність мистецтва? *Парадигма*. 2011. Вип. 6. С. 49–58. URL: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/22/Pushak_Paradyhma-6.pdf (дата звернення: 14.03.2021).
6. Сеїтаблаєв Ахтем. Я відкрив для себе багато емоцій всередині «Захара Беркута». *Укрінформ*: веб-сайт. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2796421-seitablaev-a-vidkriv-dla-sebe-bagato-emocij-vseredini-zahara-berkuta.html> (дата звернення: 12.03.2021).
7. Франко І.Я. Захар Беркут: Образ громад. Життя Карпат. Русі в XIII віці. Львів : Каменярь, 1986. 127 с.