

Анжела МАТЮЩЕНКО,
кандидат філологічних наук,
Інститут літератури
НАН України
ім. Тараса Шевченка

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА КРІЗЬ ЕКРАННУ ПРИЗМУ СУЧАСНОСТІ

УДК. 891.161.2 – 21.09: 7.094

У статті розглянуто три екранізації драми І.Франка «Украдене щастя». Авторка стверджує потребу використовувати їх під час вивчення цього твору у школі. У найновішій екранній версії акценти зміщено з соціальних проблем на екзистенційні та психологічні, що підтверджує сучасний погляд на п'єсу як предтечу української модерної драматургії.

Ключові слова: драма, екранізація, символістсько-екзистенційна мелодрама, традиційне і нове прочитання, дискусійне обговорення.

На початку XXI століття, в часи розквіту комп'ютерних технологій, стосунки людини з книжкою неймовірно ускладнилися. Особливо людини юної, насамперед школяра, який нині перебуває у полоні комп'ютерних ігор та он-лайн-ового спілкування: тут якось зовсім не до читання книжок, тим паче – класичної літератури. Проте «ворога» книжкової класики треба перетворити на союзника вчителя – новітні візуальні технології, що дають змогу «скачати» будь-який фільм уже в комп'ютері, навіть не шукаючи його на диску по крамницях та базарах, можуть нині стати у пригоді на уроках української літератури. Давня традиція походів до кінотеатру для перегляду кіноінтерпретацій програмового літературного твору може продовжитися у класі або й удома.

Серед шедеврів української класичної літератури, які вивчаються у школі, драма І.Франка «Украдене щастя» належить до тих, що, мабуть, найчастіше привертають увагу режисерів театру та кіно. Пояснюється це не тільки невичерпною смисловою глибиною твору, а й унікальною – навіть серед найкращих творів української драматургії – сценічністю і внутрішнім драматизмом п'єси. Цей драматизм новітнього, модерного гатунку ставив п'єсу І.Франка 1894 р. в один ряд зі світовими шедеврами так званої нової драми другої половини XIX – початку XX ст., що її започаткували Г.Ібсен, Г.Гауптман, М.Метерлінк та підхопили А.Стриндберг і А.Чехов: коли конфлікт у центрі твору ніби виростає з потаємних глибин людської душі й водночас піднімається до незбагнених висот глобальних суперечностей. І цей новий тип драматизму, новаторський для української класичної драми, що тяжіла до локального соціально-побутового конфлікту, І.Франко не тільки зреалізував у власних творах, а й обстоював і пропагував у науково-критичних розвідках, зокрема, статтях «Русько-український театр (Історичні обриси)» [див.: 3] або «Герхарт Гауптман, його життя і твори» [див.: 4]. Один із провідних сучасних дослідників української драматургії С.Хороб зазначає: «...Іван Франко, виявляючи інтерес до модерністичних шукань в європейській драма-

тургії кінця XIX – початку XX століття, помічав, що поняття драматизму дещо видозмінюється, зміщуючись од зовнішньої драматичної дії (драматизм – подієвість) до внутрішнього відтворення драматичних колізій (драматизм – характер). Звідси, за Франком, найголовніша риса художньо довершеної драми – наявність напруженої драматичної дії, що неодмінно мусить впливати з таких же драматизованих характерів дійових осіб, себто перебувати в органічній сув'язі одне з одним» [5; 9, 10].

Загалом у вітчизняному франкознавстві, особливо в найновіших дослідженнях, присвячених 150-річчю від дня народження І.Франка, з'явилося чимало нових поглядів і на постать великого митця, і на його твори. Основна сучасна тенденція – відхід од традиційного кліше про Франка як позитивіста-соціаліста й представника натуралістичної школи в мистецтві й наближення до розуміння його як глибокого мислителя, геніального критика-естета і суперечливого митця. Подібне завдання переосмислити постать українського енциклопедиста поставила перед собою у праці «Франко не Каменяр. Франко і Каменяр» (2006) одна з найавторитетніших сучасних дослідниць Тамара Гундорова. У її розвідці одним із основних оригінальних аспектів аналізу творчості І.Франка є психоаналітичний. Розглядаючи драму «Украдене щастя» як твір, що дав імпульс для розвитку всієї української модерної драматургії межі століть, ця дослідниця не тільки акцентувала в ній містично-меланхолійний настрій і античні аллозії (герої як жертви сліпого фатуму), а й виокремила, поза соціально-етичними чинниками, вплив несвідомого на вчинки та стосунки персонажів: «Письменник звертається до новітньої проблематики, що концентрується навколо влади людини над людиною, чоловіка над жінкою, аналізує право та силу розпоряджатися чужою волею і ламати її, як це робить Михайло, в котрого служба в жандармах не лише пробудила відчуття власної індивідуальності, але й морально викривила його. Поєднуючи реальну й метафізичну проблематику, Франко досліджував явища деморалізації села, болочий процес взаємодії індивідуальної та патріархальної



Кадр із телеверсії вистави
«Украдене щастя» (1958)

моралі, відображав муки «слабкої» людини в тих морально-психологічних розломах, які відкривалися між свідомим і несвідомим (Микола)» [1; 106].

Інша сучасна дослідниця Те-

тяна Свербілова у монографії «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» йде ще далі, розглядаючи Франків шедевр «про сільський адюльтер» як символістсько-екзистенційну мелодраму. На її думку, всі соціально-побутові, навіть психологічні подробиці п'єси не мають вирішальної ваги для розвитку сюжету, бо їх перемагає загальний стан екзистенційної тривоги і страху, в якому перебувають Микола та Анна після появи в їхньому житті Михайла. Цей останній виступає уособленням особистості ніцшеанської. Це людина-вовк, що з власної волі обирає існування поза межами не лише страху, а й добра і зла: «Приземленим клопотам Миколи, що принижують його, протиставлена свідомість, яка існує поза буденними дрібницями, свідомість екзистенційного типу, що постійно існує на межі життя і смерті (це лише почасти пояснюється його військовою та шандарською біографією). З огляду на подальші події, його жарти про те, що він мрець, який прийшов з того світу по душу Миколи, виглядають профетично. Цьому персонажу властивий певний демонізм. Тому звичайний сільський адюльтер заходить так далеко» [2; 21].

Ці новітні літературознавчі інтерпретації «Украденого щастя» дуже цікаво перегукуються та корелюють із двома найбільш вдалими серед останніх екранних версій драми І.Франка – телефільмом, знятим 1984 р. на студії «Укртелефільм», і зовсім новим мінісеріалом «Украдене щастя» 2006 р. виробництва. Однак повертаючись до початку цієї розмови, можна передбачити таке запитання: а чи потрібні сучасному вчителю (тим паче учневі) такі, можливо, й надто несподівані та дискусійні прочитання класичного твору, який має величезну бібліографію? І чи не краще буде показати старшокласникам телеверсію 1958 р. славетної вистави театру ім. І.Франка за «Украденим щастям» із геніальним Амвросієм Бучмою та Наталією Ужвій у ролях Миколи й Анни Задорожних? Адже тут, завдяки унікальній акторській індивідуальності, постає абсолютно вивершеним саме традиційний образ центрального героя: психічно зламана, навіть фізично безформна постать пристаркуватого селянина, забитого життям і відвертими знущаннями зухвалою шандаря. Неначе старий кінч із перебитим хребтом, Микола-Бучма протягом вистави понуро бере на себе все нові соціальні та

морально-психологічні тягарі, й лише втративши абсолютно все – гідність, дружину, майно, – майже мимоволі вибухає праведним гнівом проти свого кривдника у фіналі.

Аж ніяк не заперечуючи неперехідну цінність цієї версії п'єси піввікової давнини, все ж таки варто наголосити: сьогоднішнім юнакам та дівчатам треба подивитися дві найновіші екранні інтерпретації «Украденого щастя», більш сучасні не лише за стилем, а й за смисловим потрактуванням твору. Так, двосерійний телефільм «Украдене щастя» (1984) режисера Юрія Ткаченка вже за його видатними екранними властивостями можна залічити до останніх зблисків славетної доби українського поетичного кінематографа, розпочатої, як відомо, екранізацією «Тіней забутих предків» М.Коцюбинського, що її здійснив режисер Сергій Параджанов. Цілком вірогідний за побутовим колоритом та збереженими соціальними колізіями, фільм Ткаченка, здається, знято майже у суворо реалістичній манері й чорно-білій гамі: усі сцени в хаті Задорожних відбуваються ніби поночі або в сутінках, що вже надає їм похмуро-трагедійного відтінку.

Світло вривається в кадр лише в ретроспективних сценах, присвячених незатьмареному кохання Михайла та Анни, де вони постають зовсім юними на тлі гірського водоспаду або буйного сільського гуляння. Насамперед у розкритті та посиленні теми справжнього кохання-пристрасті між Михайлом та Анною полягає своєрідність цієї режисерської версії твору. Але не тільки: запросивши на центральні чоловічі ролі двох, без сумніву, найкращих українських акторів останнього півстоліття – Григорія Гладія (Михайло Гурман) та Богдана Ступку (Микола Задорожний), автор фільму не міг не змінити усталено-традиційних філософсько-психологічних акцентів в інтерпретації «Украденого щастя». Вже завдяки чоловічій силі своєї акторської індивідуальності Богдан Ступка апіорі не міг показати свого героя Миколу абсолютною жертвою – не лише долі або складних соціально-моральних обставин і людей, а й такого сильного суперника, як Михайло. Не перекреслюючи лагідно-сумирну вдачу свого персонажа, Ступка-Микола перших відступає перед Михайловою зухвалою спробою «відібрати своє щастя» – відступає не зі страху, а скоріше через розгубленість. Адже й Михайло у виконанні такого витончено-нервового, але духовно сильного Григорія Гладія постає саме тією екси-



Кадри з фільму
«Украдене щастя» (1984)

завдяки чоловічій силі своєї акторської індивідуальності Богдан Ступка апіорі не міг показати свого героя Миколу абсолютною жертвою – не лише долі або складних соціально-моральних обставин і людей, а й такого сильного суперника, як Михайло. Не перекреслюючи лагідно-сумирну вдачу свого персонажа, Ступка-Микола перших відступає перед Михайловою зухвалою спробою «відібрати своє щастя» – відступає не зі страху, а скоріше через розгубленість. Адже й Михайло у виконанні такого витончено-нервового, але духовно сильного Григорія Гладія постає саме тією екси-

стенційною особистістю, про яку йдеться, зокрема, у згаданому вище дослідженні Т.Свербілової. Проте він не є людиною-вовком: у своїй відчайдушній боротьбі за мить щастя із коханою жінкою, тобто за мить істинного існування, як його трактує філософія екзистенціалізму, Гладій-Михайло перебуває не на межі добра і зла, а радше на межі життя і смерті. Втративши у цій боротьбі людську подобу й честь, Михайло майже навмисно провокує власну загибель від рук Миколи. Це, однак, не видається глядачеві режисерським свавіллям, оскільки й у п'єсі багатьом дослідникам видавалися мелодраматичним штампом або загадкою передсмертні слова прощення із вуст умираючого шандаря. Для Миколи ж кривавий злочин у виконанні Богдана Ступки стає не так відчайдушним зривом загнаної в кут слабкої людини, як помстою чоловіка за своє зражене, тихе й лагідне кохання, навіть більше – помстою також за свій особистий, у життєвих незгодах і розмислах віднайдений сенс існування, втілений в особі коханої дружини. Отже, любовний трикутник у фільмі Юрія Ткаченка, зіграний блискучими акторами, сягає рівня екзистенційної драми: змагаючись за Анну (ніби навмисно надто витончено-ніжну й безбарвну у виконанні прибалтійської актриси Неллі Савіченко), Михайло й Микола змагаються не так за жінку, як за власну душу, точніше – за найсвятіше у ній.

Якщо екранізація «Украденого щастя» 1984 р., не уникаючи цілком побутового антуражу драми та її соціальних колізій, постала радше високою екзистенційною трагедією – і за стилем виконання, і за смисловим наповненням, то здійснена в серіальному форматі до 150-річчя Івана Франка 4-серійна версія режисера Андрія Дончика за жанром швидше є реалістично-психологічною мелодрамою. Перенесення подій п'єси в наш час по-справжньому трагічним виявило те, що всі жорсткі соціально-викривальні аспекти Франкової п'єси і через століття потому залишилися все такими ж актуальними для української дійсності: і зубожіння простого люду, і свавілля можновладців, і відсутність дієвих законів, і розмитість загальнолюдських морально-етичних критеріїв у переломну добу. Досить точно відобразивши всі ці злободенні риси сучасної української дійсності, талановитий режисер зумів тонко поєднати їх із «родовими рисами» недавно народженого телесеріального жанру. Так, у фільмі є суто кримінальна лінія, пов'язана з братами Анни, що виступають яскравими персонажами в сюжеті (на відміну від першоджерела); посилюючи мелодраматичний та ліричний струмені, автор розгортає передісторію кохання Анни та Михай-

ла на цілих дві серії; ускладнюючи і поглиблюючи постать Миколи та сам любовний трикутник – уводить образи дітей (двох синів Миколи від попереднього шлюбу та від Анни).



Кадр із мінісеріалу
«Украдене щастя» (2006)

Як і в екранізації 1984 р., завдяки такому режисерському вирішенню та виконанню головної ролі прекрасним актором Олексієм Богдановичем (нині – провідним майстром Київського академічного драматичного театру ім. І.Франка) образ Миколи переростає традиційне кліше абсолютної жертви людей та обставин. Тут він радше виступає єдиним серед трьох головних героїв, хто завдяки своїй мудрості та людяності до самого фіналу намагається всіляко запобігти трагедії. Натомість образ Михайла (М.Пашутін) зазнає в серіалі певного спрощення. Однак це парадоксально наближує його до сучасної, особливо юної глядацької аудиторії. Це привабливий, але неврівноважено-агресивний молодий хлопець, який звик жити за законом «я так хочу» й у змаганні за своє кохання абсолютно не думає про наслідки власних дій. Відтак увесь тягар моральної провини за руйнування шлюбу та жорстоку образу Миколи несе Анна – у блискучому виконанні Наталі Долі. До того ж у фільмі посилено мотив її прив'язаності й удачності Миколі, а наявність спільної дитини додає любовній колізії драми винниченківських обертонів. Хоч як це дивно, всі привнесені режисером доволіні, на перший погляд, але тактовні й переконливі відступи від хрестоматійного сюжету твору І.Франка не шкодять його найбільш осучасненій версії, а навпаки, демонструють художню життєспроможність і смислово невичерпність Франкового шедевра. Тим паче, що у фінальній серії, у момент трагічної розв'язки, Михайло, можливо, більш інстинктивно, ніж свідомо, все ж таки відчуває свою вину і приймає смерть як покарання за неї.

Отже, уважний перегляд талановитих старих і новітніх екранних версій «Украденого щастя» І.Франка та дискусійне обговорення їх у класі має викликати навіть у скептично налаштованого юного сприймача мистецтва цілий спектр вражень – від елементарного або поглибленого розуміння сенсу твору до спонуки звернутися до літературного першоджерела.

Л і т е р а т у р а

1. Г у н д о р о в а Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Т.Гундорова. – К., 2006.
2. С в е р б і л о в а Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т.Свербілова, Н.Малютіна, Л.Скорина. – Черкаси, 2009.
3. Ф р а н к о І. Русько-український театр (Історичні обриси) / І.Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К., 1982. – Т. 29.

4. Ф р а н к о І. Гергарт Гауптман, його життя і твори / І.Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К., 1982. – Т. 31.

5. Х о р о б С. Франкові концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейської теорії драми / С.Хороб // Українська драматургія крізь виміри часу. – Івано-Франківськ, 1999.