

УДК 811.161.2'255.4'22-21:791
DOI <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.5.2/18>

Просалова В. А.

Донецький національний університет імені Василя Стуса

Жиліна Ю. І.

Донецький національний університет імені Василя Стуса

ІНТЕРСЕМІОТИЧНЕ ПЕРЕКОДУВАННЯ ДРАМИ В. ВИННИЧЕНКА «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ»: PRO ET CONTRA

Статтю присвячено інтерсеміотичному перекодуванню драми Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» засобами кіно. Для досягнення мети та завдань цієї студії застосовано семіотичний підхід, що дозволяє розглядати літературу та кіно як знакові системи, а також біографічний метод аналізу, який допомагає виявляти в художніх творах деталі авторського життєпису, зокрема прояснює пильну увагу Винниченка до проблеми батьківства. Виявлено, що під час перенесення драматичного твору на екран удалося зберегти основну колізію першоджерела, передати гостре протистояння в родині талановитого митця Корнія Каневича, зумовлене необхідністю рятувати хвору дитину, а також богемне оточення маляра, який насамперед прагнув реалізуватися в мистецтві – хоча б і ціною життя власної дитини. Встановлено, що кінематографічна версія драми в основному відповідає загальній канві літературного джерела, цьому служить збереження назви кінострічки, імен головних героїв, конфліктної ситуації. Однак мають місце і відмінності в однойменному кінотексті, зумовлені, очевидно, невеликим бюджетом фільму, що змусив обрати місцем дії не столичний Париж, як у драмі, а ближчий акторській трупі Севастополь, тобто колишній Херсонес. Зміна локації, з одного боку, дозволила передати мистецьку атмосферу, богемний спосіб життя, акцентовані повторенням сцени, що відтворює танець жінки з амфорою, а з іншого – змусила глядача замислитися над тим, куди ж треба було вивезти хворого Лесика, якщо клімат Причорномор'я доволі сприятливий – на відміну від зображеного Винниченком Парижа. Кінематографічна версія Олега Бійми закінчується символічним кадром плавання в морі, що не суперечить оригіналу, який відтворював знищення незакінченої картини Ритою, а ще раз підтверджує символічний характер вирішення конфлікту в кінострічці.

Ключові слова: семіотика, інтерсеміотичний переклад, знак, література, кіно, малярство, портрет.

Постановка проблеми. Творчість Володимира Винниченка привернула увагу не лише читачів, а і майстрів кіно. Перші спроби зняти кінострічки за мотивами творів письменника були здійснені ще в першій третині ХХ століття. Однак після заборони літературної спадщини та й самої одіозної особи автора на V Всеукраїнському з'їзді рад фільмування на довгий час було призупинене. Лише під час «відлиги» ім'я письменника вдалося повернути в Україну та й на екран.

Важливе місце в кінодобробку Олега Бійми посідають стрічки, сценарії до яких написані за мотивами творів Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Гріх», «Заручини». Однак інтерсеміотичне перекодування літературних творів українського письменника засобами кіно залишається здебільшого поза увагою і літературознавців, і мистецтвознавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Творчій особистості Володимира Винниченка та його доробку присвячено чимало наукових праць вітчизняних учених: Миколи Жулинського, Наталії Малютіної, Сергія Михиди, Віктора Гуменюка, Галини Сиваченко, Марини Варданян, Володимира Панченка, Григорія Клочека, Лариси Мороз, Валентини Хархун, Ольги Смольницької та інших, а також науковців діаспори: Григорія Костюка, Юрія Бойка, Миколи Сороки, Семена Погорілого, Лариси Залеської-Онишкевич.

Лариса Мороз [1], зокрема, відзначає експериментальний характер драматичних творів Володимира Винниченка, їх інтелектуалізм, психологізм. В аспекті інтертекстуальності драму «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» досліджували Ольга Масло та Ірина Волкова [2], висловивши думку, що батько-митець призвів до смерті свого сина.

Ксеня Сошнікова [3] здійснила компаративний аналіз драми та новели Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні», акцентуючи на психологічному портреті батьків-митців, внутрішній боротьбі двох «я» у їхній душі. Раїса Тхорук [4] простежує феміністичну перспективу твору, акцентує на особливому ставленні письменника до образу матері, берегині роду.

Комплексних наукових розвідок про інтерсеміотичне перекодування драми «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» у стрічці режисера Олега Бійми немає. Є поодинокі спроби огляду кінематографічних інтерпретацій творів письменника. У розвідці «Приховані фільми: Українське кіно 1990-х» Лариса Брюховецька характеризує телесеріал «Острів любові» Олега Бійми [5, с. 225], Ольга Кирилова [6] здійснює загальний огляд уже відомих екранізацій художніх творів письменника від 1917 до 2014 року, характеризує драматурга як «декадента у вишиванці».

Актуальність студії зумовлена, по-перше, необхідністю виявлення інтерсеміотичної трансформації драми Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» засобами кіномистецтва, по-друге, визначення, чому кінострічка режисера Олега Бійми лишилася майже непоміченою критиками і глядачами.

Метою наукової розвідки є виявлення тих трансформацій, що мали місце внаслідок перекодування літературного твору засобами кіно, яке дозволяє досягти ілюзії реальності того, що відбувається на екрані тут і зараз. Для успішної реалізації мети визначимо основні **завдання**:

- порівняти перші спроби перекодувати драму «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» засобами кіно з екранізацією Олега Бійми;
- виявити кінематографічні засоби перекодування літературного твору;
- визначити зміни в екранізації літературного джерела.

Виклад основного матеріалу. Інтерсеміотичне перекодування здійснюється завдяки відтворенню знаків однієї семіотичної системи засобами іншої, в цьому конкретному випадку йдеться про перекодування художньої літератури кінематографічними засобами, які дозволяють створити аудіовізуальний продукт. «Екранізація, – зауважує Олена Лапко, – реалізує насамперед інтенції сценариста й режисера, сформовані в процесі суб'єктивної рецепції тексту-першоджерела, на якій позначаються духовна атмосфера, ідеологеми, естетичні критерії, мистецькі тенденції доби» [7, с. 170].

Володимир Винниченко написав драму «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» у роки еміграції. У доробку письменника вона стала знаковою: з неї, на думку дослідників розпочався його шлях як драматурга «нового» європейського театру, вона проблематикою та напругою дії привернула увагу не лише читачів, а й майстрів театру та кіно.

Уперше інсценізація драми була здійснена галицьким театром «Руська бесіда» (1914), а вже в 1917 році драмою «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» розпочав свій перший сезон Молодий театр Леся Курбаса, у 1920 році на сцені Театру імені Івана Франка драму поставив Гнат Юра, залучивши до акторського складу Амвросія Бучму, Володимира Калина, Поліну Самійленко. Завдяки перекладу цього твору іншими мовами глядачі з Німеччини, Австралії, Хорватії, Польщі, Норвегії, Румунії, Данії дістали можливість побачити виставу на сцені престижних театрів.

До популяризації твору долучився кінематограф. У 1917 році Георгій Азагаров створив кінострічку «Сходи диявола», проте вона була втрачена. На думку Ольги Кирилової, ця кінострічка була «доволі вільним парафразом “Чорної Пантери і Білого Ведмеда”» [8, с. 60], адже дію у стрічці було перенесено на арену цирку. Отже, кінотекст не зберіг вірності літературному джерелу.

Наступну кінорецепцію драми Володимира Винниченка запропонував Йоганнес Гутер, знявши в Німеччині в 1921 році фільм «Чорна Пантера» («Die Schwarze Pantherin»), що здобув популярність. «На сьогодні цей фільм вилучено із широкого доступу, але в реєстрі втрачених фільмів його також немає» [6, с. 62]. Це не дає можливості зіставити його з драмою. Відомо лише, що в кінострічці головні ролі зіграли актори Іван Булатов і Ксенія Десні (Десницька), які народилися в Україні.

Через майже вісімдесят років після написання драми «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» Олег Бійма зняв однойменну кінострічку на студії «Укртелефільм». У цей час, як зауважує Віра Просалова, давалися взнаки «відсутність професійних кіносценаріїв і фінансування галузі» [9, с. 111], що змушувало режисерів братися за екранізацію художніх творів класиків. На думку режисера, це був «найбільш застійний час із часів застою», тому і стрічка про богемне життя митця не мала резонансу, адже глядачі в той складний час вирішували зовсім інші проблеми. В основу сценарію покладено історію життя зображеної Винниченком родини Кане-

вичів. Корній, якого називають Білим Ведмедем, – митець, який прагне створити величний мистецький твір. Своє полотно, що є варіантом мадонни з немовлям, він створює завдяки своїй дружині, яка позує йому з маленьким сином. Дружина, отже, дає художникові натхнення, якщо він малює з неї портрет жінки з немовлям.

Проте ситуація в родині загострюється, коли виникає гостра потреба терміново рятувати хворого Лесика. Сергій Михида, з'ясовуючи конфліктну основу драми, виділяє такі конфліктні вузли: побутовий, мистецький і найгостріший, окреслений ним як «полотно – Лесик». На думку дослідника, саме цей конфлікт викликає у читача «відчуття неприродності, жорстокості, аномальності його учасників, а надто Корнія» [10, с. 101]. Родинний обов'язок і прагнення реалізувати власне мистецьке «я» змагаються в душі батька-художника, який нічим не хоче поступитися заради дитини, цинічно реагує на її смерть: «Ну, помер Лесик... Ну, й помер. І вже. І горе, і жалко. Ну, і вже. Кінець, не живе. Друге... А друге есть, друге» [11, с. 322]. На відміну від чоловіка – Чорна Пантера у відчай: «Рита раптом падає на труп головою і жагуче, болюче ридає» [11, с. 327]. Смерть дитини призводить до загибелі всієї родини. Щоб залишитися назавжди втрюх, Рита отруєє себе та чоловіка, знищує полотно, яке вважала причиною нещастя.

Ця трагічна колізія привернула увагу Олега Бійми та змусила його взятися за написання сценарію стрічки, який допомогла йому підготувати Тамара Бойко. У процесі перенесення літературного твору на екран окремі фрагменти першоджерела зазнали певних трансформацій. Наприклад, були змінені репліки персонажів, додані та редуковані окремі сцени. Це звичний процес творення кінострічки, адже за обмежений час необхідно відтворити літературне джерело. Вербальні образи в кінотексті здобувають іншу форму презентації, адже кінострічка – це результат співпраці режисера, сценариста, постановника, звукооператора, декоратора, акторів, гримерів, костюмерів та багатьох інших діячів.

Кінострічка Олега Бійми триває близько 1 години 15 хвилин, упродовж яких діють персонажі драми Володимира Винниченка: Корній, Рита, Ганна Семенівна, критик Мулен, Сніжинка, Мігуелес, Блек та інші. У драмі Володимира Винниченка герої знаходяться в Парижі, відвідують місцеві кабаре, вводять у мовлення французьку лексику (*mon cher*, *C'est ça*, *monsieur* тощо). У стрічці Олега Бійми просторові локації

інші, адже фільм було знято у Севастополі, тобто колишньому Херсонесі. Очевидно, тому було вилучено всі репліки героїв французькою мовою та додано відсутні в оригіналі кадри, що служать відтворенню божественної атмосфери мистецького оточення.

На початку стрічки зображено закоханих юнака та дівчину, які милуються морем і вирішують зафіксувати цей чудовий момент на картині: дівчина підхоплює давньогрецьку амфору та позує юнакові, який швидко її малює. У цей момент у кадрі з'являється головна героїня – Рита, якій вигляд закоханих міг нагадати про її колишні побачення з Корнієм. Дія таким чином переноситься в майстерню Корнія Каневича, в атмосферу жвавих обговорень мистецьких проблем і пліток.

Після закінчення першої дії на екрані знову з'являється дівчина з амфорою, яка дивиться прямо в камеру; між другою та третьою частинами драматичного твору зображена залишена на березі амфора, а наприкінці стрічки з'являється дівчина з простягнутими догори руками, що означають благання, звернене до вищих сил. Між цими кадрами можна простежити певну закономірність культового елементу – амфори, яка в давніх греків була символом життя і смерті водночас. Разом із розгортанням подій у кінострічці глядач помічає зміни, що спостерігаються з її презентацією. Якщо на початку амфора потрапила до рук закоханих, то в кінці бачимо дівчину із страдницьким виразом обличчя. Ймовірно, амфора розбилася, як і родинне життя Каневичів. Кадри з амфорою служать для скріплення сцен у єдину художню цілісність, дозволяють змінити місце дії, набувають символічного звучання.

Роль Чорної Пантери, готової кинутися на чоловіка і задушити його за інертне ставлення до порятунку власної дитини, зіграла у стрічці відома акторка театру та кіно Ірина Дорошенко. Вона ревнує свого чоловіка, роль якого виконує актор театру, кіно та телебачення Сергій Кучеренко, до Сніжинки, намагається розпалити в його душі ревності, вивести з рівноваги, щоб змусити прийняти те рішення, яке б допомогло рятувати Лесика. З одного боку, вона самодостатня жінка, здатна сама вирішувати проблеми, з іншого – вона не хоче втрачати Корнія, цінує його як митця і батька своєї дитини. Щоб продемонструвати свою силу, вона залишає родину, сподіваючись, що чоловік отямиться і погодиться продати картину заради дитини. Імпульсивна, пристрасна, вона розпалює почуття, вибухає емоціями, затято бореться з чоловіком: «Слухай, от

тобі заявляю: ти не хочеш піддержувати сім'ї, і я не хочу. Ти живеш для себе, і я буду. Хай Лесик помирає, мені все одно. Я не можу сидіти над ним і дивитись на те, як він гине. Я буду теж жити. Поки ти не згодишся продати картини, ти мене не побачиш в сім'ї» [11, с. 225]. Вона свідомо кидає виклик чоловікові, нормам моралі, однак не може подолати Корнієву нерішучість, затягість.

Проте Чорній Пантері все-таки вдалося вивести чоловіка з рівноваги під час гри з Муленом у карти. Після того, як дружина програє, Корній, який ревнував її до критика, запропонував йому зіграти з ним, лишаючи в заставу своє незакінчене полотно. Якщо у драмі Рита з Муленом виконує пристрасний танок апашів, тобто паризьких бандитів, то у стрічці вона танцює одна, щоб продемонструвати спокусливу пружність тіла, грацію. Ірина Дорошенко переконливо відтворює пристрасну натуру героїні, однак у стрічці вона виявляє уміння стримувати емоції, підкорятися (в разі потреби) волі чоловіка. Хоч Рита і робить крок до незалежності, коли залишає родину, проте різко не обриває родинних уз, намагаючись приховати свої справжні наміри. Вона не прагне бути чимось більше, ніж просто доброю матір'ю чи дружиною, як в оригінальному творі. Жестами, мімікою Ірині Дорошенко вдалося створити образ жінки-матері і водночас хижої істоти, здатної знищити все на своєму шляху, якщо хтось спробує відняти в неї найдорожче. Фінальна сцена смерті бездоганно вдалася акторці, адже її очам, її міміці не можна не повірити – ця жінка втратила найдорожче і тому готова не лише покарати винного, а й прийняти смерть.

Неоднозначною в кінострічці виявилася Сніжинка, роль якої прекрасно зіграла Людмила Смородіна. Якщо у Володимира Винниченка це жінка, захоплена мистецтвом, сильна, незалежна, підступна спокусниця, яка прагне досягти мети будь-якою ціною, то в кінострічці героїня не виявляє такої твердої волі, як її літературний прототип. Вона наче і намагається схилити Каневича на свій бік, але робить це не так прямолінійно: «Чуєте, люблю... О, ви червонієте?.. Так-так, люблю. Але не так, як... Ні, я не буду про неї говорити. Чуєте? Я не буду про «неї» говорити. Я люблю вас так, що ви дасте дійсну красу. Я красою оточу, нашу любов, такою красою, що з-під ваших рук може вилитись тільки краса» [11, с. 233]. Це зізнання Сніжинки у стрічці було редуковане.

Зазнали редукації й інші репліки Сніжинки, зокрема, про значення родини: «Я думала, що в вас велика сила і ви дасте щось надзвичайне.

А що ви дали досі? Нічого. Декілька малюнків, які зараз же й продали, бо у Лесика пелюшок не було, бо Лесику було холодно і треба було дров купити, бо Рита заслабла, і треба було касторки купувати, ба.. [...] Артист з голови до ніг, од мозку до серця мусить бути красою, коли хоче не малюнки дати, а красу, велику й вічну. От що, мій Медведю! Сім'я – це дикі, темні інстинкти, це звіряче, а краса – в чисто людському» [11, с. 232].

Особливе місце в канві кінематографічних засобів відведено музичному супроводу. У найбільш напружені моменти фільму чути музику Габрієля Форе, Родіона Щедрина, Олів'є Мессіана, Кшиштофа Пендерєцького. Переважає в цій музичній палітрі скрипка, важливу роль якій письменник відводив у драмі. Подібно до атмосфери оригіналу у стрічці звуки скрипки супроводжують героїв від початку до самого кінця історії. Останній акорд цієї родинної трагедії зіграно, нехай тепер «скрипка грає серед мертвої тиші» [11, с. 274].

Додаткове символічне навантаження має фінал кінострічки: глядач бачить дівчину в морі. Перебування у воді означає її межовий стан: між життям і смертю. Отямившись і вийшовши на берег, дівчина прикладає мушлю до вуха і слухає. Так, очевидно, творці стрічки прагнули мотивувати показану на екрані трагедію родини талановитого маляра.

Висновки і пропозиції. Кінострічка режисера Олега Бійми відтворює драму Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» кінематографічними засобами. Через специфіку кіномистецтва були редуковані окремі драматичні сцени, опущені деякі репліки персонажів, зокрема Сніжинки щодо значення родини в житті Корнія. Перенесенням драматичної колізії в кіноформат зумовлене введення тих кадрів, які виконали функцію скріплення окремих сцен. Встановлено, що інтерсеміотична трансформація досягнута в кінострічці редукацією окремих деталей, сцен, реплік персонажів, доповненням літературного твору новими подробицями. Завдяки інтерсеміотичному перекодуванню драматичного твору вдалося експлікувати його символіку, візуалізувати пристрасні, викликані очікуванням появи справжнього шедеву. Перспектива дослідження цієї проблеми полягає в залученні інших кінотекстів за творами Володимира Винниченка, виявленні та узагальненні тих інтерсеміотичних трансформацій, які виникають унаслідок перекодування літературних творів.

Список літератури:

1. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ, б.в., 1994. 208 с.
2. Масло, О., Волкова, І. Інтертекстуальний дискурс драм В. Винниченка. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2021. Вип. 88. С. 123–129.
3. Сошнікова К. Психологічний портрет образу батька-митця (на матеріалі новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуни» та драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь»). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. Кропивницький : Видавництво «КОД», 2020. Вип. 187. С. 402–409.
4. Тхорук Р. Ідентичність художника у традиції поваги до материнства (за драмою «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки : [зб. наук. ст.]. [гол. ред. В.А. Зарва]*. Вип. 17. Мелітополь : Видавничий будинок ММД, 2018. С. 140–149.
5. Брюховецька Л. Приховані фільми [Електронна копія] : українське кіно 1990-х. Київ : АртЕк, 2003. Режим доступу: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2777> (дата звернення 21.10.2022).
6. Кирилова О. Володимир Винниченко: «кінодекадент у вишиванці» (культурна історія екранізацій – 1917–2014 рр.). *Магістеріум. Культурологія*. К., 2017. Вип. 68. С. 58–66.
7. Лапко О. Комедія Михайла Старицького «За двома зайцями» в кінематографічному прочитанні: особливості трансформації художнього змісту. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Ужгород, 2011. Вип. 15. С. 169–172.
8. Кирилова О. Два кіносюжети декадансу: 1921 рік («Корабель» Г. д'Аннунціо та «Чорна Пантера» В. Винниченка). *Магістеріум. Культурологія*. К., 2018. Вип. 71. С. 61–66.
9. Просалова В.А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2019. 176 с.
10. Мишида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2002. С. 100–109.
11. Винниченко В. Вибрані твори / Упоряд. текстів, передм. та прим. О. М. Савченко. Харків : Веста : Видавництво «Ранок», 2003. 352 с.

Prosalova V. A., Zhylyna Yu. I. INTERSEMIOTIC RE-CODING OF V. VYNNYCHENKO'S DRAMA "BLACK PANTHER AND WHITE BEAR": PRO ET CONTRA

The article is devoted to the intersemiotic translation of Volodymyr Vynnychenko's play "Black Panther and White Bear" by means of cinematography. The goals and objectives of this studio were achieved with the help of the semiotic approach, which allowed us to consider literature and cinematography as symbolic systems. The biographical analysis method was utilized as well, it contributed to revealing the details of the author's biography in artistic works. In particular, it clarified Vynnychenko's close attention to the problem of parenthood. The study revealed that during the transfer of the dramatic work to the screen, it was possible to maintain the main conflict of the original source as well as convey the sharp confrontation in the family of the talented artist Korniy Kanevych. The intense family conflict was caused both by the need to save a sick child and by the bohemian environment of the painter, who primarily sought to realize himself in art, even at the cost of his child's life. It was identified that the cinematic version of the play basically corresponds to the overall picture of the original literary source. This fact accounts for the preservation of the title of the film, the names of the main characters, and the central conflict. However, there are also differences in the film script caused, apparently, by the limited budget of the film, which, in turns, forced the director to choose the city of Sevastopol, that is the former Chersonese, instead of Paris as the setting. The change of location, on the one hand, made it possible to convey the artistic atmosphere and the bohemian way of life, accentuated by the repetition of the scene that reproduces the dance of a woman with the amphora. And on the other hand, it made the viewer think about where the sick Lesyk should have been taken, since the climate of the Black Sea is quite favorable in contrast to the Paris depicted by Vynnychenko. Oleg Biyma's cinematic version ends with a symbolic scene of floating bodies in the sea, which does not contradict the original, since it depicts the destruction of the unfinished painting by Ryta, and once again confirms the symbolic nature of the resolution of the conflict in the film.

Key words: *semiotics, intersemiotic re-coding, sign, literature, cinematography, painting, portrait*