

ЛІТЕРАТУРА І КІНО: АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ

УДК 821.161.2

Віра ПРОСАЛОВА

д. філол. наук, професор,
Донецький національний університет
імені Василя Стуса

ЛІТЕРАТУРНА Й КІНЕМАТОГРАФІЧНА ВЕРСІЇ РОМАНУ М.ХВИЛЬОВОГО «ВАЛЬДШНЕПИ»: КОНФЛІКТ КОНКРЕТИЗАЦІЙ

У статті здійснено зіставлення повісті Артема Сокола «Аглая» та кінофільму Олександра Муратова «Вальдшнепи» з однойменним романом Миколи Хвильового «Вальдшнепи», кінець якого, дописаний автором, був знищений ним самим і лишається до сьогодні невідомим. Діалог Артема Сокола з попередником підтверджує зацікавлення творчістю письменника, спробу заповнення текстових лакун, зумовлених непослідовністю автора, який мусив одночасно грати кілька ролей, дописування і водночас переписування роману «Вальдшнепи» з часової відстані, що дозволила внести нові акценти у спроби конкретизації роману Миколи Хвильового.

Стрічка «Вальдшнепи», створена на кіностудії імені О.Довженка за мотивами роману, відбила характерні тенденції українського кінематографа середини 90-х років минулого століття. В екранізації роману виявилися кон'юнктурні моменти, зумовлені актуалізацією раніше заборонених тем, як, наприклад, розкуркулення селян, репресій, які сам М.Хвильовий передчував і намагався своєю смертю привернути до них увагу, залишивши за собою право вирішувати свою долю. Отож, у стрічці мала місце не лише спроба дописування, а й переписування роману М.Хвильового засобами кіно, що дає підстави розглядати стрічку як мідквел, що не порушує часові межі першоджерела, а повість Артема Сокола «Аглая» – як сиквел, адже дія попереднього твору перенесена в ній у майбутнє.

Ключові слова: роман, повість, кіносценарій, інтерпретація, сиквел, мідквел.

Для 20-30-х років минулого століття «рівне, спокійне письмо» було непридатним, бо не відповідало духу неспокійного часу – доби катаклізмів і великих сподівань. Микола Хвильовий, прагнучи, за власним зізнанням, передати «запах епохи», її бурхливий ритм і несподіванки, виробив неповторний, місцями затемнений, стиль, що вже відзначали дослідники його творчості: В.Агеєва, Ю.Безхутрий, Р.Мовчан, О.Соловей та інші.

Проблема стилю М. Хвильового виникає у зв'язку з тим, що йдеться про спроби інтерпретаторів письменника продовжити його роман «Вальдшнепи»,

відчитати у творі приховані смисли. При цьому маємо врахувати, що історія роману відбила певною мірою долю самого автора, який відразу після арешту Михайла Ялового відчув наближення трагічних подій і намагався привернути увагу громадськості до того, що відбувалося й невідворотно наближалось. У передсмертному посланні письменник підкреслював: *«Арешт ЯЛОВОГО [виділення автора. – В.П.] – це розстріл цілої Генерації... За що? За те, що ми були найщирішими комуністами? Нічого не розумію. За Генерацію ЯЛОВОГО відповідаю перш за все я, Микола Хвильовий»* [8, 889]. Почуття відповідальності змушувало письменника бити на сполох.

У статті зіставимо роман Миколи Хвильового «Вальдшнепи» з творами різних видів мистецтва: з одного боку, з повістю Артема Сокола «Аглая», а з іншого – з однойменною стрічкою, знятою за цим романом на кіностудії імені О.Довженка в середині 90-х років минулого століття, тобто майже через сім десятиліть після трагічного знищення роману. Необхідність зіставлення зумовлена спробами інтерпретаторів заповнити лакуни, що мали місце у творі, дати своє бачення тогочасних подій. При цьому зважаємо на час та особистості самих інтерпретаторів, а також особливості кожного виду мистецтва.

Мета цієї статті – зіставити літературну й кінематографічну версії роману «Вальдшнепи», виявити, які лакуни в цьому творі дають підстави для неоднозначного його прочитання, з'ясувати відмінності конкретизацій роману, здійснених засобами різних видів мистецтва.

Завдання цієї статті – виявити подібності у відтворенні першоджерела в повісті «Аглая» та стрічці «Вальдшнепи», що підтвердила зацікавлення кіномитців художньою творчістю М.Хвильового, спробу популяризувати його доробок засобами кіно, передати колорит тієї доби. Зіставлення творів різних видів мистецтва – літератури й кіно – потребує врахування особливостей кожного з них. При цьому маємо на увазі, що літературна версія тексту – це справа одного автора, а кіно – це колективний феномен, наслідок співпраці

сценариста, режисера, постановника, звукооператора, акторів, декоратора, гримера та інших.

Для розуміння полілогу інтерпретаторів роману з М.Хвильовим важливою є думка Ганса Роберта Яуса про те, що наступні покоління у творі минулого можуть відчитати імпліцитну відповідь: *«Твір минувшини постає перед нами як «ще наділений мовою» тому, що форма, яку розуміють як художній характер, що вийшов за рамки практичної функції бути свідченням певного історичного періоду, зі зміною тих періодів зберігає відкритим, а отже, й сучасним значення в розумінні імпліцитної відповіді, завдяки якій твір промовляє до нас»* [11, 519]. Імпліцитна відповідь потребує відчитування, а підстав для верифікації літературної й кінематографічної версій роману маємо недостатньо, адже сам автор знищив частину свого твору на вимогу партії. Спогади тих, хто мав можливість прочитати цей твір за життя письменника, не дають повного уявлення про авторський задум хоча б тому, що сам автор «роздав» свої й чужі висловлювання героям, свідомо вдавався до затемнення думки, подеколи виявляв амбівалентність в оцінці тогочасних подій. *«Важливим елементом гри з читачем є «відкритість» їхнього закінчення, що проектує нове поле для роздумів – гра триває і після ознайомлення з текстом, вона є невичерпною, безконечною, – підкреслює Раїса Мовчан. – Автор же і так залишається замаскованим, він ніколи не робить остаточного висновку, ніде не виявляє власного ставлення до зображуваного»* [4, 280]. Письменник свідомо заохочував реципієнта до відчитування латентних смислів твору. Так званий «відкритий» фінал роману, що в цьому випадку виявився вимушеним, відбиває характерну ознаку ідіостилю М.Хвильового, змушує реципієнта моделювати подальший розвиток подій, прогнозувати долю героїв.

Юрій Шевельов помітив, що персонажі роману «Вальдшнепи» заходять у своїх твердженнях значно далі, ніж їх творець, зокрема в засудженні здійснюваної в той час українізації, утвердженні ненависті як (нібито?!) творчої сили. *«Усі висловлювання у «Вальдшнепах» вкладені до вуст двох персонажів –*

Дмитрія Карамазова й Аглаї. Звичайно, те, що вони кажуть, борознило мозок автора, бо ж він їх створив, але не конче це висновки самого Хвильового» [10, 322], – застерігав дослідник. Кіноверсія роману «Вальдшнепи» привернула увагу Л.Брюховецької, О.Пронкевича, В.Тарасенко, проте, через відсутність кінопрокату, маркетингу фільм так і лишився маргінальним явищем, що призвело до невтішних зізнань амбітного режисера про те, що «несправедлива доля часто піднімає до вершин успіху і слави повних нікчем, пристосуванців, елементарних шахраїв», а не його – Олександра Муратова.

Інакше була сприйнята літературна версія роману М.Хвильового. «Аглая» зацікавила читачів і критиків, зокрема Олександра Вешелені, Ольгу Жук, Лілію Шутяк, Ростислава Чопика, які, однак, неоднозначно відреагували на появу в поважному видавництві «Смолоскип» цієї повісті, авторство якої викликає різні припущення, адже О.Зінкевич висловився надто скупо про того, хто приховувався за літературним ім'ям – Артем Сокіл. Цілком імовірно, що відповідно до назви роману «Вальдшнепи» автор повісті свідомо обрав собі літературне ім'я зі сфери орнітології – *Сокіл*.

До спроби інтерпретації в повісті «Аглая» роману Миколи Хвильового досить критично поставився Р.Чопик [9], підкреслюючи відмінність його персонажів від героїв попередника, які, у свою чергу, виникли під впливом персонажів Ф.Достоевського. Відмінність, без сумніву, має місце, але в повісті, що особливо важливо, спостерігається заповнення тих смислових лакун, які лишилися на розсуд реципієнта в романі. Захоплений «Вальдшнепами» Артем Сокіл створює, по суті, фанфік, мідквел, даючи своє бачення відомих героїв М.Хвильового в інших умовах і водночас уводячи нових персонажів, таких, як Вілій, Петро, Аглая молодша, син Клавдії та Вовчика – Валік.

Артем Сокіл у літературній версії «Вальдшнепів» надає образу Аглаї вирішального значення, називаючи повість її ім'ям, що відрізняється правописом від імені героїні М.Хвильового лише однією літерою – г. Зміна літери г на ґ служить знаком не лише орфографічних змін, а насамперед знаком

розмежування образів героїнь, які живуть у різний час і сповідують різні цінності.

Автор повісті «Аглая» переносить дію в «колишнє столичне місто над Лопанню» [6, 16], тобто в Харків, який у 1919–1934 роках був столицею УРСР. Покровський собор, що донині зберігся з другої половини XVII століття, набуває у творі символічного значення духовного зв'язку поколінь, адже саме сюди приходить Аглая, щоб подумки перенестися в неспокійні тридцять роки і згадати, а то й подискутувати з Карамазовим щодо «мамулуватості» українців, здобутків і втрат на своєму життєвому шляху. Експозиція повісті стисла, побудована на екскурсі героїні в минуле, що було тісно пов'язане з Дмитрієм Карамазовим, якого їй (за версією автора повісті) вдалося звабити.

Артем Сокіл висуває гіпотезу про те, що Карамазов, прототипом якого (цілком імовірно) міг бути сам Микола Хвильовий, пішов із життя не з власної волі, а був ліквідований як особливо небезпечний владі літератор. *«У шибці я [тобто Аглая. – В.П.] побачила невеличку дірочку, шибка не розбита, лише невеличка дірка від кулі...»* [6, 19]. Загадковість обставин смерті посилюється несподіваним зникненням передсмертних записок із письмового столу, що могли б (хоча б частково) прояснити причини того, що сталося трагічного 13 травня 1933 року. Проте у своєму герої автор намагається віднайти не лише самого себе, а й іншого, відмінного від себе, але важливого для самопізнання. М.Бахтін, характеризуючи взаємини автора та героя, помітив: *«Але ці точки поза героєм, на які все ж стає автор, мають випадковий, непринциповий і невпевнений характер; ці хиткі точки позазнаходжуваності зазвичай змінюються упродовж твору, стосуючись лише окремого, певного моменту в розвитку героя, потім герой знову вибиває автора із тимчасово зайнятої ним позиції, і він змушений намацувати іншу»* [1, 21]. Йдеться про ту ситуацію, коли герой оволодіває автором і змушує діяти всупереч його волі.

Як і автор, Дмитрій Карамазов у роки революції та громадянської війни заради ідеї ризикує життям, проте з часом помічає деформацію омріяних

ідеалів. У цій ситуації він постійно озирається на пережите, зіставляє з теперішнім і ніяк не може визначитися, як має діяти в нових обставинах. «Ці Карамазови забули, що вони Карамазенки, що їм бракує доброго пастиря, – коментує Аглая. – Вони (часто розумні й талановиті) не здібні бути оформителями й творцями нових ідеологій, бо їм бракує широкої індивідуальної ініціативи й навіть відповідних термінів, щоб утворити програму свого нового світогляду. Це запальні Діцтени, що їх використовують Маркси та Енгельси, але це не Маркси та Енгельси» [7, 213]. Дмитрію самому потрібний провідник, який би вказав шлях, змусив би йти до кінця. Таким провідником стає для нього Аглая, яка зрозуміла хворобу Дмитрія та інших Карамазових і взяла ініціативу у свої руки, протиставивши нерішучості, безвольності свою активність та впевненість у досягненні мети. Вона підштовхує Дмитрія до необдуманих кроків, імпульсивних рішень. Її поведінка переконує в тому, що вона вміє розставити пастки, в які легко потрапляє Дмитрій, захопившись її мигдалевими очима. Вона обирає тактику батога і пряника. «Прекрасне визначення! – з захопленням сказала Аглая і тут же чомусь іронічно усміхнулась. – Але...» [7, 155]. Багатозначне «але», недомовленість призводять до нерозуміння, лишають простір для інтерпретації, більше того, породжують конфлікт інтерпретацій, адже від особистості реципієнта, його життєвого досвіду, внутрішнього стану залежить те, як будуть заповнені ті чи інші текстові лакуни. Тим більше, що автор, за спостереженням Раїси Мовчан, скрізь виявляє ідеологічну неоднозначність: «Популярні у 1920-і роки ідеї: комуністична, націоналістична, антропософська чи, скажімо, про «загибель цивілізації» тощо лише розглядає, переосмислює, ніби перевіряє в умовному художньому тексті й ніколи не утверджує» [4, 281]. Тим самим автор доручає читачеві самому робити відповідні висновки.

Аглая, за влучним спостереженням Лідії Кавун, стає ніби другим Я Дмитрія. З одного боку, це московка, яка хизується своїм походженням, вишуканими манерами, з іншого – розсудлива, впевнена в собі звабниця, яка

спокушає жертву всіма можливими засобами – і тілом, що викликає асоціації з полотнами Рубенса, й інтелектом. Рішуча, вольова, амбітна, вона знає, чого хоче, свідомо виводить Дмитрія з рівноваги, провокує на необдумані вчинки. Вона, наприклад, запитує в нього, що він буде робити, якщо вона розповість його дружині про їхні взаємини. Напрошується питання: для чого їй потрібні подібні експерименти. Чи не тому тьотя Клава наспівує арію баядери з оперети угорського композитора Імре Кальмана «Баядера», викликаючи таким чином асоціації зі святою справою зваблення заради досягнення мети й розширюючи асоціативний простір твору.

Роман «Вальдшнепи», зокрема та його частина, що збереглася до нашого часу, закінчується розмовою Євгена Валентиновича і Вовчика, суть якої можна реконструювати за допомогою аналогій з іншими творами письменника, в яких функцію зваблення виконували жінки, як, скажімо, Майя з «Повісті про санаторійну зону». Її завдання полягало в тому, щоб звабити, а потім донести на Анарха

За версією Артема Сокола, Аглая, виконуючи завдання, закохалася у Дмитрія Карамазова. Народивши від нього сина і назвавши його ім'ям батька, вона підтвердила свою вірність коханому, адже, як показує автор на початку повісті, вона часто приходила на могилу Дмитрія разом із сином, доки не була схоплена органами безпеки. Артем Сокол своєю версією, по суті, дає відповідь на дуже важливе для читача питання про те, чи пробачила влада Аглаї те завдання, яке вона мала, проте належним чином не виконала. Згадка про арешт героїні та її маленького сина підтверджує нещадність запущеної на повні оберти каральної машини. Про репресії в Україні можна було згадувати або за межами країни, або через багато десятиліть після того – вже в часи Незалежності. Подібних деталей у Миколи Хвильового, звичайно, не могло бути, отож, Артем Сокол намагався внести інші, ніж у попередника, акценти, дати своє бачення ймовірного розвитку подій.

Автор повісті «Аглая» буквально сприйняв поліфонічний роман Миколи Хвильового, не усвідомив неоднозначності його смислів, ледь помітної іронії і гри з читачем, за якими маскувався автор, тим самим створюючи умови для амбівалентного сприйняття твору.

Слід звернути увагу на те, що професор Вовчик у Миколи Хвильового – лінгвіст, в Артема Сокола – літературознавець. Ця зміна профілю діяльності вченого зумовлена тим, що історія української літератури зазнала вилучення багатьох імен і творів, не раз переписувалася згідно ідеологічних настанов партії, пережила набагато більше змін, ніж мовознавство. Тому важливою виявляється деталь про неодноразове (13 разів!) переписування професором історії української літератури – залежно від суспільно-політичних змін у країні, ідеологічних настанов керівних органів. Філософія цього вченого проста: *«Ми люди практичні, ми обережні, найобережніші з усіх. Тому ми живемо»* [6, 45]. Це філософія кон'юктурника, який адаптується до будь-якої влади, адже вважає, що *«в ім'я збереження життя можна пожертвувати всім – ідеями, принципами, друзями, знайомими, навіть рідними [...], щоб жити»* [6, 53]. Тому й знаходить він у літературі потрібні владі смисли, підтверджуючи таким чином її конформістську, імітаторську роль.

Артем Сокол, як і його попередник, лишає кінець твору відкритим, змушує таким чином читача доуявляти його, адже Дмитро та Аглая були заарештовані на могилі свого батька саме в день його смерті – 13 травня. Число 13, яке так любив Микола Хвильовий, у нумерології означає розрив із минулим, руйнування ілюзій, початок нового циклу. Неоднозначність кінця повісті відповідає духу першоджерела, підтверджує спроби Артема Сокола наслідувати манеру попередника.

Спроби художньої інтерпретації «Вальдшнепів» М.Хвильового переконують, що роман мав значний вплив на реципієнтів, які відчитують у ньому приховані смисли, що твір функціонує у «великому часі» (за М.Бахтіним). Режисер однойменної стрічки, син відомого письменника –

Олександр Муратов – в інтерв'ю газеті «Друг читача» запевнив, що йому вдалося у фільмі відновити втрачену частину роману: *«Найцікавіше, що люди, яким Хвильовий давав читати роман повністю, казали мені, що я зробив дуже схоже на оригінал. Мені було неважко зрозуміти себе на його місці і стати ним на ту хвилину. Головні колізії другої частини я знав завдяки Володимиру Сосюрі і Олександрові Довженкові, які читали її. Вони дуже приблизно пам'ятали зміст, але я відновив роман, бо знав усю творчість Хвильового»* [5]. Запевнення, звичайно, далекосяжне, а от аргументи мали б бути більш переконливими, тим більше, що ті, кому довелося повністю прочитати роман, не змогли зберегти в пам'яті всі деталі й сьогодні не можуть підтвердити вірогідність кіноверсії.

Однотименний фільм «Вальдшнепи» завершив кінотрилогію за творами М.Хвильового. Знятий у світло-коричневих тонах, цей фільм справляє враження пожовтілих від часу світлин. Постановник О.Муратов та оператор В.Басс свідомо обрали техніку сепії, щоб досягти враження давнини і водночас примарності зображеного. Завдяки ефекту старої хроніки оператор акцентує достовірність відтвореного, передає тривожну атмосферу підготовки до масштабного «полювання» на людей.

Відтворенню колориту епохи у стрічці служать гасла, що з'являються в кадрах фільму, деталі інтер'єру, зокрема портрет Сталіна, пожовтілі світлини на стінах, лампа з абажуром у помешканні, що знімають Карамазови під час відпочинку, цегляна піч на подвір'ї, що служить улітку для приготування їжі, характерний для того часу одяг героїв.

У романі приїзд Вовчика зображується в той час, коли пройшли холодні дощі з грозою. У стрічці конкретизовано, що Вовчик прибув пароплавом і відразу зайшов до «буфету найкращих фіалок», який так детально описав йому в листі товариш. Сценарист Вікторія Муратова (дружина Олександра Муратова) зберегла розмову Ганни і Дмитра, інспіровану Вовчиком, який розповів Карамазовим про своє знайомство з двома «досить-таки пікантними

дамочками» [7, 130]. У сценарії також збережено дуже важливу для розуміння суїцидального синдрому репліку Карамазова, адресовану Ганні: *«Чи ти хочеш, щоб я собі кулю пустив у лоб?»* [7, 132]. Відчутно, що Дмитрій роздратований питаннями дружини, яка схвильована станом свого чоловіка, бо бачить, як той надовго зникає з двома підозрілими дамочками, виявляє повну байдужість до неї як до жінки, відверто критикує політику партії, до якої належить. Питання Вовчика про те, як Дмитро ставиться до дружини, викликає в нього незадоволення, адже він, як сам зізнається, її просто ненавидить за те, що вона покірна, тиха і лагідна, за те, що вона не здатна вбити людину, бо вбивство заради великої мети, на його думку, виправдовує злочин.

У фільмі Юлія Волчкова в ролі Аглаї, гра якої була високо оцінена Л.Брюховецькою [2], постає, на мою думку, не такою яскравою, як захоплено відгукувався про неї Вовчик у романі, називаючи *«не дівчиною, а прямо запашиною клубничкою»* [7, 167]. Зовнішніми даними Юлія Волчкова значно поступається своїй «тітці», роль якої прекрасно виконує Ірина Дорошенко, яка поводить себе так безцеремонно, наче це її справжнє амплуа. Зображення Юлії Волчкової крупним планом дає можливість акцентувати на таких деталях її поведінки, як свідоме зваблення Карамазова. Як професійна звабниця Аглая свідомо розпалює пристрасть у Дмитра, оголює своє тіло на пляжі, а потім усіяко уникає зустрічі з ним, щоб змусити його страждати. Вона добре вивчила свою жертву, прагне познайомитися з дружиною, щоб продемонструвати їй свій вплив на її чоловіка й надати ще більшої пікантності їхнім стосункам, тому у присутності Ганни поводить себе безцеремонно, провокує її до скандалу, заявляючи, що таким, як Карамазов, потрібні саме такі дружини, як вона.

Зваблюючи тілом, Аглая впевнена в досягненні поставленої мети, вважає Дмитра вже своїм. *«Ти, тьотю Клаво, надзвичайно наївничаєш! У наш вік за два тижні не тільки сходяться, але й розходяться...»* [3], – цинічно заявляє вона. Упевненість, очевидно, приходить із досвідом, тому, мабуть, це не перша

жертва спокусниці, якщо вона настільки впевнена в досягненні мети. У стрічці зміна поведінки Аглаї також лишає простір для інтерпретації. Невипадково тьотя Клава швидко зрозуміла, що її «племінниця» закохалася. У стрічці й повісті «Аглая» спостерігається подібність акцентів, проте досягається вона різними засобами: у фільмі – еротичною сценою, в повісті – зображенням відвідин Аглаєю могили Карамазова.

Роль тьоті Клави у фільмі блискуче зіграла Ірина Дорошенко, мімікою, жестами, інтонаціями передаючи чуттєву натуру, яка прагне насамперед задоволення тілесних потреб. Удалими виявилися подані крупним планом кадри про те, як вона іронізує з приводу свого статусу тітки такої молодій племінниці, як Аглая. Акцент на цій сцені дозволяє збагнути підтекст кіноверсії, за якою родинні зв'язки – звичайнісінька фікція, необхідна лише для більшої переконливості взаємин виконавців завдання. Спокуслива тьотя Клава успішно зваблює Вовчика, задовольняє свої сексуальні потреби з ним у саду, не дуже-то переймаючись тим, що може бути викрита в будь-яку хвилину. Це підтверджує гіпотезу про те, що родинні зв'язки служать лише ширмою, за якою приховуються виконавці доручення. Коли справу було зроблено, тобто, коли опозиційно настроєна до влади людина була ліквідована, тоді виконавці доручення відпливли пароплавом. Дим, який клубочиться з труби, символізує душу, що покинула тіло. Багатозначний кінець фільму залишає простір для роздумів, дає можливість прогнозувати подальше життя Аглаї.

Роль Дмитра Карамазова у стрічці зіграв Олександр Кузьменко, який зовні трохи схожий на Хвильового і на час зйомок мав уже значний досвід роботи в кіно, проте амбівалентність персонажа, який не вмів володіти собою, своїми почуттями, а тому відштовхує від себе друзів, знайомих, йому не вдалося пластично передати: надто невідповідним його вдачі виявився цей персонаж, буквально зітканий із протиріч, знервований, доведений до тієї межі, за якою – лише крок до суїциду. Карамазов піддається раптовим поривам настрою: то просить вибачення у дружини, яку ласкаво називає «Ганнусею», то

жене її геть, як непотріб. При цьому міміка, жести, інтонації голосу актора не відбивають тієї зливи емоцій, що просто розшматовують героя.

М.Хвильовий підкреслював, що Карамазов навіть до Ганни виявляв неоднозначне ставлення: співчуття і ненависть водночас. *«Хіба Ганна здібна піднятися до тих питань, що так тривожать його? Хіба вона коли-небудь переможе свою обмеженість? Ганна все-таки типова миргородська міщаночка, і саме вона й не дає йому зробитись цільною й рішучою людиною, саме вона й перешкоджає йому протиставити себе рабській психіці своїх дегенеративних земляків»* [7, 134]. У власних проблемах герой прагне насамперед звинуватити когось, а не себе, сприймає дружину як втілення провінційності й хуторянства.

У стрічці «Вальдшнепи» відтворена почута від сучасників М.Хвильового версія про те, що небезпечного для влади Карамазова має ліквідувати його друг, аби й інші повірили в те, що смерть героя революції – це просто випадковий збіг обставин. За цією версією, Євген Валентинович, роль якого прекрасно виконує театральний режисер, народний артист України (1988) Едуард Митницький, вимагає від Вовчика вбити друга, щоб таким чином реабілітувати себе в очах влади. Саме йому доручено під час полювання вбити друга. Карамазов, дізнавшись про справжню мету цього полювання, вигукує: *«А зараз ти маєш мене вбити, друже. Запам'ятай, я не людина, я вальдшнеп»* [3]. Боротьба нерішучого Вовчика і неврівноваженого, експресивного Дмитра подається крупним планом, адже тільки таким чином глядач може зрозуміти, як друг, який здавався по-дитячому наївним, безпосереднім, раптом стає убивцею. Як зразок вертикального монтажу ця сцена постає багатозначною. Дмитро, усвідомивши всю складність ситуації, прагне врятувати Вовчика.

На стрічці «Вальдшнепи» позначилися кон'юнктурні моменти, що призвели до введення в фільм таких додаткових деталей, яких не було в романі. Зображення маленької доньки розкуркулених батьків Марійки необхідне у стрічці для того, щоб показати авторитет Карамазова, завдяки якому йому і

вдалося врятувати цю маленьку дівчинку, яка мусила переховувалася в очереті після розправи над батьками і довго не могла прийти до тями після пережитої трагедії.

Екранізація роману «Вальдшнепи» підтвердила введення відсутніх у першоджерелі деталей, перестановку окремих сцен, імовірного дописування літературного твору. У стрічці увиразнювалися окремі завуальовані в першотворі моменти, однак привнесення невластивих автору висловлювань, як, наприклад, твердження Карамазова про те, що Україна вкриється тюрмами і концтаборами, переконує в осучасненому прочитанні твору прозаїка. *«Наша комуністична імперія приречена на неминучий крах, бо існує за рахунок рабської праці»* [3], – заявляє Дмитро у фільмі. Помітні відхилення від роману змушують робити висновок про трансформацію першоджерела у стрічці, що не лише перекодує, а й трансформує роман.

Роман М.Хвильового «Вальдшнепи» поліфонічний, дає простір для поліваріантного прочитання, яке здійснюється на рівні тлумачення образів, додавання відсутніх у першоджерелі сцен, персонажів, реплік. Артем Сокіл зображує Аглаю вірною Дмитрію: вона відвідує його могилу, подумки звертається до коханого, турбується про їхнього сина Дмитра. У стрічці «Вальдшнепи» героїня – насамперед спокусниця, баядера, зваблива й самовпевнена. Досягнувши мети, вона разом з іншими виконавцями справи відпливла пароплавом, ніби нічого й не сталося.

В «Аглаї» Артем Сокіл зображує представників молодшого покоління, які навіть не згадувалися М.Хвильовим. Це Вілій, Петро, Валік, діти Дмитрія Карамазова – Дмитро й Аглая. У стрічці нововведених персонажів мало: в кадрах, як уже зазначалося, з'являється донька розкуркулених батьків – Марійка, жінка, яка пасе кіз і різко реагує на появу відпочивальників.

Отже, маємо дві відмінні одна від одної версії першоджерела: літературну й кінематографічну, що підтверджують вільне поводження з романом, уведення відсутніх у першоджерелі сцен. У зв'язку з тим, що дія в повісті «Аглая»

Артема Сокола відбувається в шістдесятих роках, тобто через три з половиною десятиліття після зображеного в першоджерелі, це дає підстави розглядати її як сиквел, що відзначається не лише розвитком попереднього твору, а й перенесенням подій в інший щодо нього час. Англійське сиквел походить від латинського *sequo*, що в перекладі означає 'продовжую, слідую за'. Так називають книги, фільми чи інші творчі продовження творів, що переносять дію попереднього твору в майбутнє.

У кінострічці «Вальдшнепи» час дії хронологічно не виходить за межі першоджерела, що дає підстави розглядати її як мідквел, тобто такий розвиток попереднього твору, який не порушує часових меж інтерпретованого тексту. Мідквел, як і сиквел, творчо продовжує чийсь твір засобами літератури чи кіно, але в межах уже визначеного попередником часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
2. *Брюховецька Л.* Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. К.: АртЕк, 2003. 384 с.
3. *Вальдшнепи*: фільм; режисер О. Муратов. 1996 рік. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e83u2xc0gPE>
4. *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі : монографія. К.: ВД «Стилос», 2008. 544 с.
5. *Муратов О.* Я відновив спалені «Вальдшнепи» Хвильового. [Електронний ресурс]. URL <https://vsiknygy.net.ua/reader/258/>.
6. *Сокіл А.* Аглая. *Артем Сокіл.* Аглая. Микола Хвильовий. Вальдшнепи. К.: Смолоскип, 2010. С. 11–125.
7. *Хвильовий М.* Вальдшнепи. *Артем Сокіл.* Аглая. Микола Хвильовий. Вальдшнепи. К.: Смолоскип, 2010. С. 129–217.
8. *Хвильовий М.* Передсмертні послання до пасербиці Любові Уманцевої та до друзів-письменників. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. Упоряд. М. Г. Жулинського, П.І. Майдаченка. Т. 2. К.: Дніпро, 1990. С. 888–890.
9. *Чопик Р.* Баядера Миколи Хвильового. *Культура.* 2010. № 8. С. 8–16.
10. *Шевельов Ю.* Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового). *Вибрані праці* : У 2 кн. Літературознавство. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 331–345.
11. *Яус Г.Р.* Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика. *Ганс Роберт Яус*, пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Тарашук. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. 624 с. Бібліогр.: 610–617.

REFERENCES

1. Bakhtin M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatelnosti [Author and hero in aesthetic activity]. In M. Bakhtin, *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of word art]. (pp. 9-191). Moscow: Iskusstvo, 1986. [In Russian].

2. Bryukhovets'ka, L. (2003). *Prykhovani fil'my. Ukrayins'ke kino 1990-kh* [Hidden movies. Ukrainian Cinema of the 1990s]. Kyiv: ArtEk. [In Ukrainian].
3. Muratov, O. (Director) (1994). *Valdshnepy* [Woodcocks] [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=e83u2xc0gPE> [In Ukrainian].
4. Movchan, R. (2008). *Ukrayins'kyu modernizm 1920-kh : portret v istorychnomu inter'yeri* [Ukrainian modernism of 1920-s: portrait in historical interior]. Kyiv: VD «Stylos». [In Ukrainian].
5. Muratov, O. (n.d.). *Ya vidnovyv spaleni «Val'dshnepy» Khvylovoho* [I restored the burned “Woodcocks” by Khvylovyi]. Retrieved from <https://vsiknygy.net.ua/reader/258/> [In Ukrainian].
6. Sokil, A. (2010). Ahlaya [Ahlaya]. In A. Sokil, M. Khvylovyi, *Ahlaya. Valdshnepy* (pp. 11–125). Kyiv: Smoloskyp, 2010. [In Ukrainian].
7. Khvylovyi, M. (2010). *Valdshnepy* [Woodcocks]. In A. Sokil, M. Khvylovyi, *Ahlaya. Valdshnepy* (pp. 129–217). Kyiv: Smoloskyp, 2010. [In Ukrainian].
8. Khvylovyi, M. (1990). *Peredsmertni poslannya do paserbytsi Lyubovi Umantsevoyi ta do druziv pys'mennykiv* [Submersible messages to the stepdaughter Lubov Umantseva and friends writers]. In M. Khvylovyi, *Tvory: [Works]*. (Vol. 1, pp. 888–889). Kyiv: Dnipro. [In Ukrainian].
9. Chopyk, R. (2010). *Bayadera Mykoly Khvylovoho* [Bayadere of Mykola Khvylovyi]. *Kul'tura*, 8, 8–16 [In Ukrainian].
10. Shevelov, Yu. (2008). *Lit Ikara (Pamflety Mykoly Khvyl'ovoho)* [The Icar's flight (Mykola Khvylovyi's pamphlets)]. In Yu. Shevelov, *Vybrani pratsi: U 2 kn* [Selected works: In 2 volumes]. Kyiv: Vyd. dim “Kyevo-Mohylyanska akademija”, 2008 [In Ukrainian].
11. Jauss, H. R. (2011). *Dosvid estetychnoho spryynyattya i literaturna hermenevtyka*. Kyiv: Vyd-vo Solomiyi Pavlychko “Osnovy”. [In Ukrainian].

АННОТАЦИЯ

Вера Просалова. Литературная и кинематографическая версии романа М. Хвелевого «Вальдшнепы»: конфликт конкретизаций

В статье осуществлено сопоставление повести Артёма Сокола «Аглая» и кинофильма Александра Муратова «Вальдшнепы» с одноимённым романом М.Хвелевого, конец которого, дописанный автором, был уничтожен и остаётся до этого времени неизвестным. Диалог Артёма Сокола с предшественником подтверждает заинтересованность творчеством писателя, попытку заполнения лакун, обусловленных непоследовательностью автора, вынужденного играть одновременно несколько ролей, дописывания и переписывания романа «Вальдшнепы» с часовой дистанции, позволившей внести новые акценты в попытку конкретизации романа М.Хвелевого.

Фильм «Вальдшнепы», созданный на киностудии им. А.Довженко по мотивам романа, отразил характерные тенденции украинского кинематографа середины 90-х годов прошлого века. В экранизации романа сказались конъюнктурные моменты, обусловленные актуализацией раньше запрещённых тем, как, например, раскулачивания крестьян, репрессий, которые предвидел М.Хвелевой и своей смертью пытался привлечь внимание к ним, оставляя за собой право решать свою судьбу. Итак, в фильме имела место не только попытка дописывания, но и переписывания романа М.Хвелевого средствами кино, что даёт основания рассматривать фильм как мидквел, не нарушающий временные рамки первоисточника, а повесть «Аглая» – как сиквел, ведь действие предыдущего произведения в ней перенесено в будущее.

Ключевые слова: роман, повесть, киносценарий, интерпретация, сиквел, мидквел.

ABSTRACT

Vira Prosalova. Literary and cinematographic versions of the novel “Woodcocks” by M.Khvylovy: the conflict of specification

The article is devoted to the comparison of the story “Aglaia” by Artem Sokol and the eponymous movie of Alexander Muratov with the novel “Woodcocks” by M. Khvylovy, with the novel’s end, written by the author, obliterated and remained unknown till present. The dialogue of Artem Sokol with his predecessor confirms interest in the writer’s creativity, the attempt to fill the text gaps, caused by the ambivalence of the author, who simultaneously played several roles, writing and at the same time rewriting the novel “Woodcocks” from the temporal distance, which allows to add new accents in the attempt to specify the work.

The film “Woodcocks” is created on the basis of M. Khvylovy’s novel at the film studio named after O. Dovzhenko, it reflects the typical tendencies of the Ukrainian cinema in the mid-1990s. The film’s adaptation of the novel highlights the conjunctural moments due to the actualization of earlier prohibited topics, such as the peasant’s dispossession, repressions, which M. Khvylovy was anticipating and tried to attract attention to them with his death, leaving the right to decide his fate himself. So, the film is not only an attempt to write, but also rewrite M. Khvylovy’s novel by means of the cinema, that enables us to regard the film as a sequel.

Keywords: novel, story, screenplay, interpretation, sequel, midquel.

Стаття надійшла до редакційної колегії 04.12.2017 року