

УДК 821.161.2:82-31

DOI: 10.31471/2304-7402-2019-2(54)-311-320

**РОМАН В. ВИННИЧЕНКА “ЗАПИСКИ КИРПАТОГО
МЕФІСТОФЕЛЯ” КРИЗЬ ПРИЗМУ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ
ЗАСОБІВ ХУДОЖНЬОГО ТВОРЕННЯ**

М. В. Федорів

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
кафедра української літератури;*

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Б. Хмельницького, 51Г/36А;

тел. +380 97-97-99-409; e-mail: maricka0895@gmail.com

У статті подається аналіз роману В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» та його екранної версії, створеної режисерами Ю. Ляшенко та сценаристом П. Мовчаном, досліджено окремі аспекти трансформації художнього змісту літературного твору та його перенесення у формат кіномистецтва.

***Ключові слова:** екранізація, режисер, кіносимволіка, музичний супровід, кольористика фільму.*

Обґрунтування актуальності теми. Питання про взаємовпливи літератури і кіно все більше зацікавлює як літературознавців, так і кінознавців. Будь-яке мистецтво має свої специфічні зображальні та виражальні засоби, власний спосіб розкриття ідеї і побудови художнього образу. Головним в екранізації є якнайглибше, якнайповніше осмислення оригіналу, донесення до глядача естетичного змісту літературного твору засобами кіно. «Кінематограф здатен не тільки відтворювати подібність життя у зримих образах, а й досліджувати його не менш глибоко, ніж література, яка і сьогодні лишається першопоштовхом для екранного мистецтва, – констатує Л. Брюховецька. – Саме вона активно «підключає» кінематограф до духовних пошуків сучасності, а він вже притаманними його засобами транспортує, увиразнює і розширює ці пошуки, привертаючи до них мільйони глядачів» [1, с. 3].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У книзі критика Л. Брюховецької «Література і кіно: проблеми взаємин» розглядається динаміка розвитку творчих контактів літератури і кіно на прикладі українського кінематографа 60-80 рр. Проблема екранної інтерпретації творів вітчизняної літератури порушується переважно у зв'язку з дослідженням українського «поетичного кіно», зокрема фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» (Л. Погрібна «Твори М. Коцюбинського на екрані», С. Хороб «Повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» у системі українського «поетичного кіно», А. Пащенко «Міфологічні основи образів природи в українському

поетичному кіно», О. Сингаївська «Трансцендентне в кіно. «Сунічна галявина» І. Бергмана та «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського» та ін.) Важливі кроки зроблені у вивченні кіноверсії творів І. Франка (Л. Брюховецька «Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно», О. Лапко «Екранізація літературного твору як адаптація до кіномови (на матеріалі драми І. Франка «Украдене щастя» та художнього фільму Ю. Ткаченка)», Н. Янковська «Музика Володимира Гронського як наративний засіб у кінофільмі «Пастка» режисера Олега Бійми» та ін.) У публікації Д. Колос «Постмодерністські тенденції в українських фільмах кінця ХХ-початку ХХІ століття» кінострічку «Записки Кирпатого Мефістофеля» схарактеризовано як приклад «звернення до кардинально нових об'єктів дослідження з проникненням в суперечливий внутрішній світ індивідуальностей з певною кризою особистості» [4, с. 51]. Екранізації творів В. Винниченка присвячена стаття О. Кирилової «Кінодекадент у вишиванці». Однак у цій роботі більшу увагу приділено кінопостановці драм В. Винниченка, а екранізація роману «Записки Кирпатого Мефістофеля» охоплена лише частково, що спонукало нас здійснити системний порівняльний аналіз цих явищ мистецтва.

Постановка проблеми: екранізація як визначальне явище кіномистецтва постійно перебуває в зоні уваги дослідників, оскільки контекстне вивчення художньої літератури передбачає осмислення творів у взаємозв'язках із іншими мистецькими явищами. Визначення ролі музичного супроводу, спец-ефектів, кінематографічних деталей дозволяє виділити специфічні риси кінообразу, порівняти його з літературною першоосновою.

Мета дослідження – простежити особливості перенесення літературних образів на екран, зіставити текст роману з його кіноверсією.

Виклад основного матеріалу дослідження. Екранний варіант роману В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» відзначається глибоким психологізмом. За допомогою яскравих звукових ефектів, зображення видінь та марень режисер вдало передає душевні переживання головних героїв. Відповідна кіносимволіка дозволяє глибше проникнути у внутрішній світ кожного персонажа, відчутти атмосферу дійства. Спочатку фільму лунає церковний дзвін. Він є своєрідним застереженням, прологом до майбутніх подій. Одразу після дзвонів ми чуємо злегка тривожну мелодію під назвою «Пастка», що вказує на те, що доля підготувала Мефістофелю непросте випробування. Ця музична композиція часто розпочинає сюжетну канву. Вона також увиразнює одноіменну кінострічку О. Бійми за мотивами повісті І. Франка «Перехресні стежки», звучить, мов своєрідна пересторога – герой ще має шанс на втечу – єдиний рятунок від фатального кроку в прірву. Її також підсилюють церковні дзвони. Отже, вже з самого початку

можна спостерегти своєрідне протиставлення, протиборство двох сил – світлого і темного, добра і зла. Цю боротьбу спершу відтворює звукова парадигма, згодом кольористика фільму. Яків Михайлюк, зодягнутий у чорне, зустрічає в храмі дівчину, чистоту якої увиразнює біла одежа і сяйво свічки. У такий спосіб вона запалює надію у серці Якова, віру у щирю любов. Ганна інтуїтивно відчуває на собі погляд чоловіка і повертає голову. Спершу ми бачимо її здалеку, потім – ближче. Пильна увага незнайомця злегка насторожує, спонукає героїню покинути храм. Мефістофель іде за нею. Подібний початок увиразнює лише кіноверсію, а роман одразу заводить нас у картярський дім. Вкотре спостерігаємо, що у кінообробці підсилено протиставлення собору і казино, святості і гріховності.

Яків прагне в усьому бути першим. Здобувши перемогу в картах, він намагається завоювати прихильність Соні, дружини свого приятеля Сосницького. Він діє впевнено й цілеспрямовано, не роздумуючи про методи і наслідки. У той же час Дмитро в якісь мірі нехтує власними сімейними цінностями. Він ставить під заставу обручку, єдину цінність, символ подружнього щастя. Екранний герой не зводить очей зі свого спокусника, того, хто націлився на його кохання, але подібний вчинок потверджує лиш те, що Дмитру нічого втрачати, він вже готовий добровільно здатись у руки супернику. Якщо в романі Дмитро намагається бути байдужим: «Сосницький потягається і протяжно позіхає, занадто широко, як мені здається, розтягаючи свій масний, великий рот. Він хоче показати, що все йде як-слід» [2, с. 203], то тут він налаштований дуже серйозно і не має наміру відступати. В романі ми часто помічаємо нещирість Дмитра. Він, подібно Соні, боїться заглянути в очі своєму супернику. Коли він кружляє у танці зі своєю черговою інтриганкою, весь світ мов пропливає навколо нього, своїми дикими пазурями захоплює його в цю жагучу кроговерть. Раптово перед ним, замість тої найманої жінки, постає його кохана Соня, ніжна, щира, відкрита, довірлива. Подібне видіння є відображенням його підсвідомих бажань, які неможливо втілити. Душевне занепокоєння героя підсилює чергова зустріч з Яковом. Він спершу хвалить друга - Мефістофеля, а потім кидається на нього з кулаками. Якщо в романі їм вдається залагодити все мирним шляхом, то в кіноверсії справа доходить до бійки. Чергова відверта розмова між Яковом і Дмитром відбувається вже за більш сприятливих обставин. У кіноверсії відсутні будь-які передмови, а в романі Сосницький спершу підлещується до товариша. Він не зводить очей з Якова, тоді як у фільмі вкотре боїться глянути в його бік. В екранній версії репліки діалогу суттєво скорочені. Глядачі бачать лише обличчя своїх героїв і деякі речі розуміють без слів. Камера зосереджена на Дмитрові. Таким чином режисер намагається показати його емоційну напругу. Завдяки цьому прийому ми маємо змогу побачити, як він мружить очі, відвертає погляд, боячись почути щось неприємне. Врешті

він піднімається і виходить. Лунає довга музична пауза, що дозволяє героям поволі прийти до тями і зробити крок назустріч один одному. Яків намагається торкнутися до нього рукою, але Сосницький виривається, ніби вкотре намагається визволитись від злого впливу Мефістофеля на його сім'ю. В одній руці Дмитро тримає ніж, нею він протирає своє, вологе від поту, обличчя. Він налаштований рішуче, хоче негайно покінчити з сумнівами і з'ясувати як усе насправді, та він усвідомлює, що ця правда може бути для нього фатальною, можна поранити в саме серце. Якщо в романі Дмитро від'їжджає на автомобілі, то в кіноверсії вони удвох з Яковом швидко мчать кінями. Сам ритм їзди передає їх глибоке бажання звільнитись від небажаних спогадів і почати все заново. Спершу їх очі звернені вперед, залюблені в мрії про нове життя, згодом їх погляди стрічаються, вони обмінюються посмішками. Вдома Дмитро молиться, тобто він припинив «сміятися з того, чому він раніше поклонявся» [2, с. 208]. Символом його каяття є свічка. Вона відновлює їх погаслий «сімейний очаг» і змушує той вогонь палати, горіти в ім'я їхнього кохання.

Момент знайомства Якова з Клавдією супроводжується глибокою емоційною напругою. Екранне зображення цієї жінки суттєво відрізняється від описаного в романі – вона зодягнена в одіж світлого кольору. Музика потверджує, що героя вкотре загнано в клітку. У нього немає вибору, бо на кону чуже життя. Після свого «геройського вчинку» (врятував її сина з-під копит коней) він опиняється у руках жінки-спокусниці, що одразу намагається завоювати його серце. У кіноверсії Клавдія виступає не лише співачкою, а й танцівницею, що підсилює її роль як звабниці. Вона танцює одверто й сміливо, не стидаючись сина, а при розмові опускає очі. Її погляд звернений на бокал із вином: Яків уже випив свою чашу, вона робить це повільно і виважено, він - впевнено і зухвало.

Новина про небажану вагітність Клавдії розділяє їх, вибудовує між ними невимовну відстань. Під час звинувачень камера зосереджена на Клавдії, що ніби підсилює її вину. Яків іде від неї, та не може втекти від себе – невітлені мрії про дитину ще досі переслідують його.

Спробуємо виділити кінематографічні деталі, які увиразнюють епізод очікування Якова на Ганну. Акцентуючи на годиннику в руці Якова, режисер намагається наголосити на тому, що тепер його героєві доведеться забути про час. Потвердженням цьому є й цілковита темрява – спочатку гасне лише світло, поступово тьмяніє і меркне вся постать Кирпатого Мефістофеля. В очікуванні дотику «безмежно рідної, близької руки» Якова сповнює якесь невимовне хвилювання, на нього дивляться розчаровано-мефістофелівські очі Ганни, а у вухах чується крик, пронизливий сміх ненароджених, невітлених, нерідних дітей. Він тікає від них, боїться, наче прагне відмовитись від тих, що є неподільною часткою його життя, його мрій та ілюзій. Душевну напругу,

неспокій та сум головного героя підсилює накопичення звуків [с], [ш], [ж], що мають відповідний настроєвий відтінок. Вони утворюють ряди словосполук, що водночас є контекстуальними синонімами («що щиріше, палкіше я переконуватиму себе, то несподіваніше і швидче сяду на візника й поїду» [2, с. 272]). Вони створюють своєрідну градацію, адже тривога і невпевненість Якова в своїх діях зростає.

На екрані всю цю звукову парадигму ілюструє голосний, жорстокий, пронизливий дитячий сміх. Його ми часто зустрічаємо й в тексті: «Біля воріт чується сміх. Мабуть, з мене» [2, с. 210]; «Дівчата чогось усі разом сміються весело. Мабуть, якась пожартувала з мене. Їхній сміх голосно й дрібно розкочується по вулиці, а я йду і думаю, який я важкий, невеселий, як я не вмю сміятись. А колись же, за студентства, я міг, проходячи отак повз гурт дівчат, весело кинутись до них, схопити одну, другу, поцілувати, посміятись і піти собі далі, посвистуючи. Тепер я сміюсь нудно, злісно, роздратовано» [2, с. 247]. Він недарма супроводжує Якова саме в ті миті, коли він чекає на Білу Шапочку, адже часто лунає сміх біля її воріт. У фільмі ми його чуємо тричі: у злісному видовищі-сні, коли він намагається заслонитись, заховатись, втекти від тої дикої радості бути батьком, і тоді, коли нарешті ця мрія досягає свого апогею – стає ілюзією, лялькою в руках Якова, тоді, коли він рішає позбутись її. Це і насмішка сусідів над наполегливістю останнього, і зухвальство Сосницького, і Костя, що часто сміється без причини і кидає дурні фрази. Є тут і інший сміх протилежний цьому, щирий, наївний, дитинний: це і Андрійко, з його душевною ніжністю і простотою, і сам Яків, коли віддається йому сповна, грає з ним у ігри. Згодом це дійство повторюється і з Мікою.

Аналізоване нами явище можемо порівняти до зверхності людських інстинктів, які не дозволяють Якову повірити у своє кохання, сміються над його беззахисністю. Вони тихо виривають десь із надр його підсвідомості і навіть тоді, коли він чекає на своє щастя, нагадують йому про ту, яку покинув, про аборт, на який примушував погодитись. Тілом він тут, біля дому Білої Шапочки, а душею ще з Клавдією, поруч зі своїми розбитими сподіваннями, із самотньою душею, із невимовною напругою, що наростає й наростає всередині нього. Їй протиставляється спокійна гра Ганни на фортепіано. Над інструментом палає свічка, що є надією на те, що серце дівчини ще не цілком збайдужіло. Цікаво, що образ свічки є в екранному варіанті лейтмотивним, тоді як у романі ми зустрічаємо його лише двічі: на початку («Там, у Соборі тихо тріскотять свічки, пахтить вільгостю стін, під банею високо вгорі лунає монотонний голос дядька» [2, с. 201]), вдруге ця лексема вжита у складі порівняння («Я підводжусь, нехапливо підходжу до неї й сідаю поруч. Вона знов здригується, як здригується полум'я свічки, коли підходиш до його. Все обличчя я ледве розбираю на тлі сірого вікна, але очі виразно бачу, м'які, лякливі, так само повні непорозуміння, чекаючі ще чогось» [2, с. 213]).

Тут мова йде про Білу Шапочку. В екранній версії свічка доповнює не лише образ Ганни, а водночас є й домінантою характеротворення інших героїв, зокрема Соні й Дмитра, вона є символом їх «сімейного очага». Лунає грім, що змушує героїню покинути гру. Екранне зображення то меркне, то знову світліє, що вдало передає внутрішні переживання Білої Шапочки. Крізь шум дощу до неї ніби доноситься відлуння щирої, простодушної любові Якова.

Звукові ефекти (сміх, грім, дощ) створюють атмосферу неспокою. Блискавку відтворено у шаленому мигтінні кадрів, вона також є проблеском надії на те, що дівчина відгукнеться. Вона заглядає у вікно, мов у власну душу, але нічого не бачить окрім нього, обмоклого, самотнього, терплячого, навіть впертого. Постаць Ганни то світліє, то темніє, вона вагається, силует Якова так і залишається чорним — він у відчаї. Кіноверсія твору частково маскує таку ж саму безвольність Мефістофеля, його готовність втекти, покинути все так і не дочекавшись тої жаданої миті. Привертає увагу й те, що у творі нема дощу. Це акцентує на тому, що не якесь-там природне явище, хай навіть і грім чи дощ, а лише власне бажання спонукає Ганну вийти назустріч своєму щастю. Читаючи текст роману, ми можемо частково забути про її почуття жалощів і подібно Якову повірити у те, що вона ще чекає на нього. У фільмі дощ є символом очищення, його краплі, холодні і мокрі, звільняють героя від минулого, від спогадів про ще ненароджене дитя, від докорів за необдумані вчинки і помилки. Саме він відкриває перед Яковом двері дому його судженої. В екранній оповіді Біла Шапочка вибігає на вулицю з парасолею в руках. Вона закриває від дощу лише себе. А може й не тільки від дощу, а й від світу, від поганого, насильного впливу Якова, що намагається діяти проти її волі. Постаць Мефістофеля темна і чорна, Ганна вся у білому, потьмарює її світлість лише чорна парасоля, символ закритості, неготовності до нового знайомства. Кілька хвилин Шапочка стоїть нерішуче, згодом робить неспішні кроки вперед і простягає руку. Ніжна гра скрипки завершує сцену і стає початком знайомства, зворушливої любовної історії. Засніженими вулицями знову мчать коні. Стукіт копит перегукуються із церковними дзвонами. У кареті – щасливі закохані – Яків і Ганна. Тепер весь світ підвладний лише їм: коні намагаються бігти так швидко, як б'ються їхні серця, довоколишні звуки яскраво відтворюють емоційний стан персонажів, камера кружляє навколо них, фіксує кожен рух, кожен дотик. Стук кінних копит ще довго лунатиме в їхніх вухах. Возз'єднавши їх, він ще має намір розірвати ці стосунки, сповістити новину про вагітність Клавдії.

Її поява на сцена супроводжується своєрідним оглядом кінських карет і візників, зодягнених у чорне. Погляд Клавдії звернений вниз, несміливий і непевний, голос тремтить, уривається. Яків не зводить з неї очей – почуття провини ще не покинуло його: «І весь вечір нема-нема

та й випірне неприємна думка про якусь вину перед нею» [2, с. 331]. Прийшовши додому, він одразу бере до рук листа. Чути стук годинника, що порушує ту глибоку тишу, його доповнює голос Шапочки. « – Ну, що? Погравались?... – Так, погрався!.. – машинально кажу я» [2, с. 335]. Під спокусливо-палку мелодію скрипки в картярському домі за завісою диму сидить Яків, окутаний обіймами чужих жінок. Знову чується пронизливий сміх, довкола танці, що сповнюють душу ароматом вина та оповивають її туманом нездійснених мрій. Корені цього видіння слід шукати у щоденникових записах В. Винниченка. Ось як це описує С. Процюк: «Снилося, що він один із Титанів. Або Геракл. Напівбог, якому боляче дошкуляє земна недосконалість. Гулівер, змушений жити між ліліпутами. Вони в'яжуть його руки і серце. Він надто шляхетний, аби їх нищити, – і надто недосконалий, аби їм прощати... Мерехтять жіночі обличчя, засліплюють беззахисною голизою жіночі тіла, серед яких... немає... Кохи... Незнайомі красуні – як їх багато, матінко рідна, сила-силенна! – пропонують тобі інші запахи й інші життя, паралельну реальність і додаткові смисли...» [5, с. 188-9]

Невдовзі перед нами постає Міка – символ невинності і чистоти, втілення істинних бажань Якова. Стиха чується плач Клавдії Петрівни. Вона схиляється до дверей, тих, що посміли випустити його з-під влади жінки. Коли Яків знову опиняється в її домі, камера сконцентрована на дитині – головному винуватцю цих подій. Вийшовши в коридор, Яків вперше бере до рук ляльку – символ самотності і безнадії. Він сидить у кріслі, дивиться прямо, поперед себе, ніби не помічає Клавдії. Вона намагається привернути його увагу простим запитанням: «Ти любиш кого-небудь? – Яків встає, намагається відповідати якомога торжественніше, дивлячись їй у вічі:

– Так, люблю.

– Вона дівчина? – хрипким шопотом каже вона вниз.

– Дівчина.

Знову велика павза.

– Ти женишся з нею?

– Женюся» [2, с. 350].

В екранізованому варіанті деякі факультативні питання опущені, що глибше передає суть переживань Клавдії, що плаче і тяжко зітхає, отримавши ствердну відповідь. Вона сильно стискає його в свої обійми, не може відпустити з-під своєї влади. Подібний прийом підсилює емоційний стан героїв. Він вкотре залишає її наодинці. На екрані знову гасне світло, гупають двері. Всі шляхи до щастя закриті – Клавдія у відчаї. Стосунки Якова і Ганни теж під загрозою. Вони ще тримаються разом. Їх обійми знову відлунюють церковні дзвони, але вони тихі, майже нечутні. Камера рухається зверху вниз і зупиняється на обличчі Шапочки, вона фіксує її посмішку – щиру й безпосередню.

У романі змальовано образ ще однієї нещасливої пари. Екранна

версія описує лише центральну сюжетну лінію, події, пов'язані з сім'єю Кривулі повністю опущені. Таким чином режисер намагається зосередитись на трагедії головного героя, передати його душевні переживання за допомогою марень, що є цілковитим втіленням авторського задуму. Як зауважує Д. Колос: «Його хворобливі видіння та сни, які є результатом розриву стосунків з коханою жінкою та необхідності жити разом з нелюбимою, проте, з сином, стають проявом психічного дискомфорту героя, який вважав себе вільною від моральних умовностей людиною» [4, с. 51].

Глибоку прив'язаність Якова до Клавдії як матері його дитини передано за допомогою яскравих звукових ефектів. Мефістофелю вчувається її голос, в його голові постійно повторюються ті самі фрази. Всю цю звукову парадигму підсилює шум вітру, що згодом уподібнюється до стогону серця Якова, яке завмирає від невимовного болю. Він вкотре вдивляється в обличчя Міки і знову чує голос Клавдії, насмішкувато-зухвалий, він, подібно вітру, змітає все на своєму шляху. Яків ще відчуває на собі присутність Шапочки, але вже не може звільнитися, скоряється голосу, що вкотре лунає в його вухах. Камера фіксує його погляд, що звернений то на Міку, то на Шапочку, що знову й знову являється йому. Він намагається позбутись цього видіння, закривши очі, гадає, що це мара, яка рано чи пізно щезне. Так режисер намагається відтворити змагання двох жінок за серце Якова. Саме тут, у домі Клавдії, вони борються за першість, тут вирішується його подальша доля. Якись невідомі узи єднають його з Клавдією, яка стає йому ріднішою понад усе і якщо раптом він покине її і Міку, то у його руках неодмінно зостануться лише ляльки, як наслідок знівечених чужих доль, як слід ненароджених, невітлених, небажаних дітей, а пронизливий сміх стане лише порожнім звуком. «Вона мені рідніша, ніж ви» [2, с. 366], – з болем зауважує Яків. Шапочка встає, вона не може витримати влади цієї жінки над їхніми стосунками. Він сидить на підлозі, говорить пошепки, майже не чути, намагається дослухатись до свого внутрішнього голосу, що вкотре відтінює його найпотаємніші бажання і мрії – дитячий сміх. Він застигає перед ним, замовкає. Ось як це описано в романі: «Я чую, що в мені в сю хвилину зародилась і вже живе якась думка; я навіть знаю, яка саме, але вона така страшна й безглузда, що я не хочу бачити її, не хочу помічати, тільки почуваю, як од її народження все чудно притихло в мені. Настала раптова, сторожка тиша, нема ні гніву, ні обурення, ні ненависти; все розбіглося, затаїлось, і на порожньому місці помалу суне щось темне, невиразне, моторошне» [2, с. 366]. Він залишається наодинці з Мікою. Бойться підходити ближче, тож зберігає певну відстань. Чується стукіт годинника, тихий, майже беззвучний. Ця кінематографічна деталь часто привертає увагу режисера. Так, у фільмі «Закон» Ю. Суярка за одноіменною драмою В. Винниченка звук годинника розпочинає кінооповідь, підсилює тривогу, неспокій у душі

персонажів, поглиблює їхню самотність. Яків знову на підлозі – він безпорадний, безсилий перед цим дитям. Та «страшна думка» спонукає його піднятися, підійти ближче. Камера фіксує їхні очі – погляд батька і сина. Обличчя Якова то меркне, то світліє, постать дитини геть темна, тьмяна, налякана. «Убивство дитини холодом відтворюється у шаленому мигтінні світлотіні, – зазначає О. Кирилова, – рухома камера створює ефект зависання над прірвою – буквально, декадентський ефект безодні, так наче батько готовий впустити дитину, зумисне висовуючи її з вікна на холод» [3, с. 64]. Після чергової невдачі Якова знову розриває навіл: одна його частина ледве тане в обіймах Шапочки, ридає й виривається на волю, додолу, у холодний сніг, у свої видіння і марення, в яких постає щасливе подружжя – Клавдія і Мефістофель. Вони сидять торжественно і урочисто за накритим столом, мов наречені. Різдвяні дзвони сповіщають про народження дитятка: «Міка – надзвичайна дитина», – пояснює його мати, – а ззаду визирає маленька іграшка Кості – двоголова качечка, він обіймає їх, об'єднує, подібно Міці. Якщо в романі цей фрагмент представлений як реальний, то в кінообрамленні він стає лише ілюзією, витвором хворої уяви Мефістофеля. Біля його постелі ще палає свічка, маленька, майже померкла надія на порятунок. Режисер повторює момент, коли Яків намагається тихо підкрастися до дитячого ліжечка, але вже з іншою метою. Спокійна музика вдало відтворює душевні переживання головного героя. Він іде назустріч своєму щастю, повільно і невпевнено, під шепіт рядків із листа Шапочки, що звучать, мов підбадьорення. Їхні погляди знов стрічаються і застигають. Темрява вже не означає безнадію – попереду світло, дорога в нове і невідоме. Міка втілює всі нездійсненні мрії Якова щодо Андрійка. Це особливо яскраво зображено наприкінці кіноверсії, коли вони удвох зі школярем – Мікою граються у ті самі ігри, що грали колись з Андрійком. Міка навіть розповідає йому ту саму історію про тютюн. А ввечері, в кабінеті Яків оповідає йому казку про «маленьку, любу дівчинку Білу Шапочку» [2, с. 283]. Вона залишилась його ідеалом, а її погляд втілюється в очах його дружини. Вкінці режисер знову повертає нас до храму, до миті зустрічі Якова з Ганною. Вона досі живе в його думках – чиста і непорочна, символ святості і любові.

Висновки. Отже, відповідне кінообрамлення дозволяє сконцентрувати глядацьку увагу на основній ідеї роману – пошуки формули сімейного щастя, ролі і місця у ньому дитини, розуміння любові як найвищої життєвої цінності. Режисери проникають у підсвідомість героїв за допомогою сновидінь та марень, в яких глядачам відкриваються істинні думки та бажання персонажів, їх внутрішній світ, сповнений страхів, переживань і сумнівів, мрій та ілюзій. Звукова парадигма, яскрава кольористика фільму, виразність зорових кадрів поглиблює психологічні колізії художнього твору, дозволяє проникнути в світ людських інстинктів, продемонструвати розпад особистості,

боротьбу між світлим і темним у душі кожного з них, героїв твору. Специфіка кіноінтерпретації літературного твору В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» може бути предметом подальшого дослідження.

Література

1. Брюховецька Л. І. Література і кіно. Проблеми взаємин: літературно-критичний нарис. Київ: Рад. письменник, 1988. 183 с.
2. Винниченко В. К. Вибрані твори: Оповідання. Повість. Романи. Київ. Грамота, 2005. 928 с.
3. Кирилова О. О. Володимир Винниченко: «Кінодекадент у вишиванці» (культурна історія екранізацій – 1917-2014pp.). Магістеріум, 2017. Вип. 68. С. 58-66. URL:http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/12322/Kurylova_Volodymyr_Vynnychenko.pdf (дата звернення: 25.12.18)
4. Колос Д. Постмодерністські тенденції в українських фільмах кінця ХХ-початку ХХІ століття. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2012. Вип. 7. С. 47-55. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho_2012_7_9 (дата звернення: 28.12.18)
5. Процюк С. В. Маски опадають повільно. Роман про Володимира Винниченка. Київ: ВЦ «Академія», 2011. 304 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 01.11.2018 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Хоробом С.І.*

ROMAN V. VYNNYCHENKO “NOTES OF THE KIRPAT MEPHISYOPHELES” THROUGH THE PRISM OF CINEMATOGRAPHIC MEANS OF ARTISTIC CREATON

M. V. Fedoriv

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
Department of Ukrainian Literature;
76000, Ivano-Frankivsk, B. Khmelnitsky St., 51H/ 36A;
ph. +380 97-97-99-409; e-mail: maricka0895@gmail.com*

The article analyzes V. Vynnychenko's novel «Notes of Kirpat Mephistopheles» and its screen version, created by directors U. Lyashenko and P. Movchan, some aspects of the literary work content transformation and its transference to the cinema format.

Key words: *screen version, producer, movie symbols, musical accompaniment, colorist of the film.*