

ЕКРАННІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМИ Т. ШЕВЧЕНКА «НАЗАР СТОДОЛЯ» У ПОЛІ МІЖТЕКСТОВИХ ВЗАЄМИН

Пропоноване дослідження аналізує екранні інтерпретації п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля» у їхній відповідності до основних смислів першоджерела. Сам драматичний твір розглянуто як джерело інтертекстуальних включень у новий, кінематографічний, текст.

Порівняльний аналіз екранізацій засвідчує переосмислення кінематографістами базового тексту, відповідно й зміни його сюжетно-образної концепції, що дало змогу режисерам розкрити власне бачення теми та ідеї цієї драми.

Ключові слова: Т. Шевченко, «Назар Стодоля», екранні інтерпретації, кінодраматургія, екранізації, інтертекстуальність, українська екранна культура.

The submitted paper analyses on-screen interpretations of T. Shevchenko's play Nazar Stodolia in their consistency with basic meanings of the original source. The dramatical piece itself is treated as a source of intertextual inclusions into a new, cinematographic text.

The comparative analysis of screen versions is indicative of filmmakers' reconsidering the basic text, and accordingly, shifts in its plot-and-character conception, which allowed film directors to reveal their own visions of the theme and idea of this drama.

Keywords: T. Shevchenko, «Nazar Stodolia», screenwriting, screen interpretations, screen adaptations, screen versions, intertextuality, Ukrainian screen culture.

Предлагаемое исследование анализирует экранные интерпретации пьесы Т. Шевченко «Назар Стодоля» в их соответствии с основными смыслами первоисточника. Само драматическое произведение рассмотрено как источник интертекстуальных включений в новый, кинематографический, текст.

Сравнительный анализ экранизаций свидетельствует о переосмыслении кинематографистами базового текста, соответственно и изменения его сюжетно-образной концепции, что позволило режисерам раскрыть свое видение темы и идеи этой драмы.

Ключевые слова: Т. Шевченко, «Назар Стодоля», кинодраматургия, экранные интерпретации, экранизации, интертекстуальность, украинская экранная культура.

Створення художнього простору екранного твору на основі літературного першоджерела зазвичай передбачає тією чи тією мірою вірність оригінальному тексту (якщо під поняттям «текст» розуміти сюжетно-образний ряд, ідею, основний конфлікт роману, повісті, п'єси тощо). Враховуючи той факт, що кінематограф і література — це два автономні види мистецтва, сьогодні видається некоректним вважати літературний первень чимось монолітним і непорушним, втручання в естетичну сутність якого позначається на художній вартості екранної інтерпретації. Обов'язкова відповідність

літературному першоджерелу скасовується фактом художньої переконливості екранізації [16], яка і є по суті новим оригінальним твором мистецтва.

Спираючись на поширену в останні десятиліття практику дослідження творів екранного мистецтва засобами лінгвістичного аналізу текстового матеріалу, можемо навести дещо суперечливу тезу: літературний «оригінал» — це чужий текст в екранізації. Так само, як актор, «чужий» текст ролі робить своїм, вживається в створюваний образ персонажа, режисер екранізації має адаптувати чийсь текст, чийсь художнє мислення до своїх власних мистецьких

переконань. Доволі часто оригінальний текст опирається впливові іншого мистецтва, й тоді на екран переноситься лише загальний зміст літературного твору, що відбивається на художній вартості фільму.

Як джерело інтертекстуальних включень у новий текст, використовують різні терміни для позначення «оригіналу»: «архетекст», «метатекст», «праетекст», «базовий текст», «текст-донор» тощо. Та у будь-якому разі, текст літературний є привнесеним елементом у нове художнє поле. Корелюючи із ним, базовий текст сам набуває нових смислів. «Текст відчувається лише в процесі роботи, виробництва. Звідси випливає, що Текст не може залишатись нерухомим (скажімо, на книжковий полиці), він, за природою своєю має кризь щось рухатися — наприклад, кризь твір, кризь низку творів» [2, 415].

Стаття має за мету визначити специфіку перекладу сюжету п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», її ідейно-образного сенсу на мову екрана, дослідити співвідношення змісту драматичного твору із текстом його екранного втілення. Для дослідження обрано три однойменні фільми за драмою Т. Шевченка «Назар Стодоля» (реж. Г. Тасин, 1937 р. «Українфільм»; реж. В. Івченко, 1954 р. Київська кіностудія художніх фільмів; реж. Т. Магар, 1989 р. «Укртелефільм»).

Автор у попередніх дослідженнях вже звертався до цих та інших творів Т. Шевченка з метою зведення екранних версій до єдиного знаменника — жанру мелодрами [4, 5]. Пропонована стаття ґрунтується на порівняльному аспекті, на зазначенні відмінностей між цими екранними версіями, які виявились у переробці не лише вербального тексту драми, а й її основних сенсів. Також ми порівнюємо виражальні засоби цих трьох інтерпретацій, враховуючи еволюцію екранної мови, технічні можливості студій у певний історичний час тощо. Екранізовані у різні періоди фільми дають підстави для порівняльного аналізу їхніх художніх якостей, специфіку перенесення на екран драматургічної основи та жанрових особливостей п'єси Т. Шевченка, а також уможливають аналіз культурологічного контексту зазначених екранних творів.

Екранізація драматичного твору передбачає перенесення на екран сюжету чи фабули п'єси, яку вже адаптували для сценічного простору театральні режисери. Театральна культура має свої закони сценічності, власну, відмінну від екранної, умовність. Драми для сценічного втілення також мають і свій хронометраж, як правило, більш тривалий, ніж одно- чи двосерійний художній фільм.

Екранізований класичний твір, маючи певну часову дистанцію з періодом написання драми,

а надто із подіями, про які вона оповідає, стикається з проблемою актуалізації оригінальної фабули. Провідний мотив чи група мотивних типів долучають тему твору до певного культурологічного контексту. Поширений для української літератури та фольклору мотив «шлюбу всупереч волі дівчини» [15, 84] узгоджується з мотивом неможливості кохання через різні соціальні стани закоханих (чи родинні конфлікти, як у «Ромео і Джульєтті» В. Шекспіра), котрий був і залишається доволі поширеним в європейській літературі.

П'єса «Назар Стодоля» написана 1843 року, тривалий час була в репертуарі українських театрів, її популярність вочевидь пов'язана з тим, що конфлікт побудовано не на вузько історичній проблематиці, — за основу взято понадчасові, загальнолюдські виміри [11, 85]. Інтереси конфліктуючих сил не збігаються, як вже зазначалося, через належність головних героїв, закоханих молодих людей Назара й Галі, до різних соціальних груп. Батько Галі, багатий і свавільний сотник Хома Кичатий, бажаючи віддати доньку за людину впливову й заможну — полковника Молочая, влаштовує пишне сватання та приймає від останнього сватів. Проте Галя впевнена, що усе дійство відбувається заради її шлюбу з Назаром Стодолею. Викриття справжніх намірів Кичатого слугує зав'язкою сюжету.

Трактування цих мотивів самим Т. Шевченком, зокрема у драмі «Назар Стодоля», та їхні структурно-жанрові функції наводять на думку про кореляцію із жанром мелодрами. Любовний конфлікт, як головний конструктивний елемент сюжетики мелодрами, є засобом організації драматичної оповіді цієї драми. Як відомо, події в мелодрамі вирують виключно навколо інтимних переживань героїв, побудова їхнього приватного благополуччя заступає всі інші проблеми, а ще вона слугує засобом непослабної динаміки сюжету, його «ефективних ситуацій» [1, 64]. Заради щасливого возз'єднання закоханих у фіналі мають відбутися драматичні ситуації на кшталт: неправдива звістка про смерть, неправдиве звинувачення, обман із добрими намірами та драматичними наслідками, неочікувана поява Особи тощо. Коли герої гідно проходять випробування, не зраджуючи загальноприйнятним моральним нормам, у нагороду їм дістається позитивне вирішення їхніх проблеми; якщо ж ні — то фінал досить часто закінчується фатально.

Говорячи далі лише про екранізації цього твору, зазначимо, що усі три фільми зберегли фабулу твору, тією чи іншою мірою у них наявні жанрово-стилістичні ознаки першоджерела. Докладніше зупинимось на відмінностях у сюжетах цих стрічок,

зокрема у трьох різних фіналах, також на інтерпретаціях образу головного лиходія — Хоми Кичатого.

Актуалізація ідеї будь-якого твору шляхом його сценічної чи екранної інтерпретації передбачає певний баланс типологічного — універсального і типового, — притаманного певному історичному періодові контексту. Сучасні сценічні прочитання аналізованого твору часто хибують «історизмом», коли за сукупністю історичних чи етнографічних кліше втрачається ідейна сутність твору.

Відповідно до реалій певного історичного періоду драма «Назар Стодоля» була потрактована режисером Г. Тасиним у 1937 році. У 1920–30-х роках звернення вітчизняного кінематографа до літературної спадщини та постаті Т. Шевченка передусім було пов'язане з політикою коренізації, «після буремних років революції, громадянської війни, придушення визвольних рухів національних окраїн колишньої імперії, головним завданням радянської влади було “вкоренитися”. Гаслом коренізації стало: “культура — національна за формою, соціалістична за змістом”» [9]. Численні культурні проєкти, пов'язані з іменем Кобзаря, репрезентували не так принципи національної своєрідності українців, як виголошували притаманні певній політичній ситуації ідеї. Тож в екранізації драми задля «правильних» акцентів, потрібного розуміння «ролі народу в історії країни» головною темою було обрано національно-визвольну боротьбу українського народу проти польської шляхти. Картину створено «за мотивами», і це дало змогу вільно поводитися з текстом, вводити нових персонажів та цілком змінювати зміст основного конфлікту драми. Головний антагоніст Шевченкового твору Хома Кичатий не повною мірою відповідав ознакам радянського ідеологічного штампа негативного персонажа. Кичатий, — лише як перепона на шляху до щастя закоханих Назара й Галі, — залишив би конфлікт у площині міжособистісних чи соціальних інтересів, тобто цілком мелодраматичних.

Любовні переживання, прагнення особистого щастя вважалися тоді ознакою «ідейної незрілості» персонажа. Кіногерой мав потерпати за ідею. Тому головним злом у цій екранізації (не лише для Назара (О. Сердюк) і Галі (А. Васильєва), а й усього поневоленого люду, та навіть і для підступного сотника (А. Бучма)) був представник польської шляхти Халецький (М. Надемський). Через непрості стосунки у другій половині 1930-х років радянської влади й пілсудської Польщі конфлікт з політичним акцентом був прийнятніший за конфлікт соціальний.

У драмі Т. Шевченка не представлено жодної історичної особи, також вона не відтворює якісь

конкретні події з історичного минулого. У фільмі ж, навпаки, любовна лінія є допоміжним засобом розкриття головного конфлікту — зіткнення поневоленого українського люду з панами (власними та польськими).

Мелодраматичність, як ознака поетичного стилю п'єси, дозовано, але все-таки наявна у структурі фільму Г. Тасина. Пристрасне кохання Назара й Галі розкривається через вчинки, сповнені жертвовності: Назар добровільно позбавляє себе волі, записуючись у кріпаки до Хоми Кичатого заради того, щоб бачитися з Галею. Вона ж, нехтуючи заможним життям, втікає до збіглого кріпака Назара. Зворушливою й чутливою є сцена в старій корчмі, коли Назар зігріває дівчині ноги власною шапкою, віддає їй свій верхній одяг і палко цілує. До речі, цю сцену збережено в усіх трьох екранних версіях, попри, здавалося, її нарочиту «театральність» — сентиментальну, народнопісенну лексику, попри те, що вона не мала якогось вагомого змістового навантаження. Проте три режисери, які інтерпретували цю драму на екрані у різні історичні та культурні епохи, вносячи кардинально протилежні ідеї в свої твори, залишили сцену в корчмі (у цьому разі з істотним скороченням тексту). Можемо лише припустити, що, викинувши цей епізод або докорінно змінивши його зміст, митець ризикував втратити чи не найважливішу ознаку твору — його етнічний маркер. У монолозі Назара (безпосередньо в драмі), що його він промовляє в корчмі, простежуються не лише ментальні уявлення українців про «край» на землі — родинний добробут і його «атрибути». Як ідеальний герой, Назар демонструє, окрім морально-етичної досконалості, ще й певну пасивність та наївність і віру в утопічне щастя, що його людина має наслідувати вже за фактом свого народження (насправді ж, якби не кмітливий та відважний Гнат, то не бачити б Назарові Галі): «Ти будеш пісні співати і танцювати, а я буду грати на бандурі і розказувати тобі про славні діла козацькі...» [14, 36].

У образно-візуальному рішенні фільму 1937 року ми спостерігаємо брак будь-яких натяків на театральну умовність: екранізуючи драматичні твори, тим більш такі, що мали або мають певну історію сценічних постановок, режисери нерідко стають на манівці пластичної виразності театального мистецтва. Згадана ж картина головним завданням мала акцентувати гострополітичний конфлікт, розгорнутий на історичному тлі, який мав бути представлений і актуалізований у максимально реалістичних формах кіномови. «Переробивши твір, режисер подолав театральне його звучання. Тут застосовані засоби кіновирозності: крупні плани, кадри-деталі,

що набувають символічного звучання (Галя, яка в нестямі йде геть, наступає на впушену весільну хустку), динамічна камера, гра зі світлом і тінню (великі рухливі тіні — спадок кіноекспресіонізму — створюють тривожну атмосферу в баракі збіглих кріпаків, у хаті, де гуляють на вечорницях)» [7].

Фінал фільму не відповідає фіналові п'єси: Хому Кичатого вбиває Гнат, Назарів побратим. Сам Назар не зміг подолати Хому: у стрічці наголошено на його ідейній слабкості, пристрасть затьмарила йому очі, забрала сили і свідомість; заради доньки сотника Кичатого, Галі, він, козак-хорунжий, зрікається волі та йде у кріпаки до багатія Хоми. Гнат же тікає від пана й підбурює людей на боротьбу. Саме він є головним героєм фільму. Він уособлює русійську силу сюжету — народні маси, бунтівну (майже революційну) стихію. Активний, безстрашний, адже він вільний від сентиментальних почуттів, Гнат убиває сотника Кичатого й цим вичерпує головний конфлікт фільму — між поневолювачами й поневоленими (малося на увазі, що й до польського пана Халецького дійде черга). А Назар є лише прикладом окремої долі, яку паплюжать «гнобителі» й «кати» (Халецький, Кичатий). Навіть сама Галя (усупереч твору Шевченка) виявляє нетерпимість до батька, зрікається його, подаючи обеззброєному Назарові шаблю, щоб той бився із батьком. Родинні стосунки — вторинні, коли йдеться про класову ненависть, — це ідея не лише мистецтва, а й офіційної політики тоталітарної держави — СРСР, що була наочно продемонстрована у цій екранізації [4, 140].

У фіналі твору Т. Шевченка «Назар Стодоля», який призначався для сценічного втілення, несподіване каяття Хоми спантеличувало багатьох театрознавців, а також дослідників драматичної спадщини Т. Шевченка: через це п'єсу вважали «з мистецького погляду слабкою, невдалою» [8, 17]. Такі звинувачення висувалися саме за фінал «мелодраматичний, невмотивований <...>, що псує драму» [8, 17]. Саме тому й виникли версії, що Шевченко переробив фінал драми на вимогу цензорів, заради можливості її сценічної постановки. [8, 17]. Проте можемо й припустити, що цю п'єсу було написано під впливом естетичних ідеалів сентименталізму (тогочасна мелодрама підпадала під вплив цих ідеалів). Суперечливість і неоднозначність людського характеру, його утвердження як чуттєвої, ірраціональної стихії цілком «виправдовують» фінальне переродження Хоми Кичатого на чуйного батька і грішника, який щиро кається у скоєному.

На відміну від екранізації 1937 року, фінал наступної стрічки за цим самим твором можемо вважати якщо не щасливим, то принаймні позитивно

вирішеним для Хоми Кичатого, тому й ближчим до драми Т. Шевченка. Як відомо, «неймовірні метаморфози в характері персонажів, дії в афективному стані є атрибутами класичної мелодрами. Тож розв'язка — раптове “переродження” Хоми Кичатого мала б виглядати доволі переконливою: байдуже, що нещодавно він бажав смерті Назарові, повелів його, зв'язаного, кинути зимою в лісі, та за якусь мить, дивлячись, як донька побивається за коханим, як картає себе, що втекла без батькового дозволу, він благословляє закоханих» [4, 141]. Сценаристи прописали діалоги, максимально наближені до шевченкового тексту, але деякі нюанси нівелюють мелодраматичний пафос драми. У п'єсі ситуацію з імовірною загибеллю Назара рятує його друг Гнат, який із побратимами вчасно нейтралізує загрозу — Кичатого та його прислужників. Гнат, так само, як і у драмі, ледве не вбиває лиходія Хому. Єдина відмінність у стрічці — це деталь — пістоль. Усе «каяття» Хоми відбувається «з-під зброї», яку на нього спрямовує Гнат. Тому й слова сотника: «Дочко, дитина моя, проси його нехай уб'є мене, нехай світу не паплюжу!» — видаються не надто щирими. Хома Кичатий нарочито витирає рясні сльози хусткою, потім, розуміючи, що небезпека для його життя минула, мовчки йде геть. Коло старої корчми він замахується нагайкою на свого слугу, потім відштовхує коханку, ключницю Стеху, — жести, які аж ніяк не свідчать про каяття, а радше про його імітацію. Тобто текст вербальний іде врозріз із змістом сцени, формуючи її новий сенс.

На довгому плані наприкінці фільму ми бачимо обличчя молодих і радісних людей, які впродовж усієї сцени були мовчазними свідками того, що відбувалося; вони проводжають позитивних персонажів у далекі й щасливі краї — ймовірний аналог комуністичного раю, який буде набутий онуками-правнуками героїв оповіді. Зворушений Назар готовий відвести свою кохану у рай, хоча не знає, де він знаходиться. Тут помітне захоплення письменника соціальною утопією: «Не питай мене тепер; я нічого не знаю. Ми поїдемо туди, де нема і не буде ні полковника, ні батька твого, де тільки одна воля, одна воля та щастя. О, як ми будемо гарно жити! Збудую тобі хату світлу, світлу та високу, розмалюю її усякими красками — і чорними, і блакитними, і зеленими, всякими, усякими, наряджу тебе у шовк та в золото, посаджу тебе на золотім кріслі, мов кралю, і довго, довго поки вмру, все любоватимусь тобою. Та чи вмру ж я коли-небудь? Ні, я ніколи не вмру! Коли ти будеш зо мною, то смерть не посміє і в хату нашу заглянуть» [14, 36], — розмірковує наречений.

Подібне трактування фіналу, ба навіть натяк на продовження цієї історії засвідчувало тодішні уявлення про постать Шевченка, як революціонера, борця за права бідних. Творчість його була певним чином інтерпретована і вписана у парадигму соціалістичного реалізму.

Порівнюючи кінопостановки «Назара Стодоля» 1937-го та 1954 року (чорно-білої й кольорової), можемо сказати, що вони відмінні не лише ідеологічно, — візуальний образ другої екранізації цієї п'єси кардинально інакший. Повоєнна кінопостановка В. Івченка була відзнята майже повністю в павільйоні. Наявність елементів, притаманних театральному мистецтву, додавала особливого стилю цій картині. Мелодраматичні, піднесені Шевченкові діалоги, з лексикою, фразеологією, притаманною народній пісні, органічно поєдналися з декоративністю локацій цієї стрічки. Особливий художній простір, створений засобами кінематографа, межує з театальною умовністю. До такого засобу вдавалися режисери періоду повоєнного малокартиння почасти через брак коштів на натурні зйомки. Костюмоване історичне кіно потребувало відповідного антуражу. Декорації театального штибу, атмосфера павільйону дозволяла деяке спрощення предметного світу таких фільмів. Але подібне візуальне відтворення дійсності ставало в пригоді також тоді, коли поставала потреба створити казкову чи будь-яку іншу нереальну атмосферу або ж відтворити події давнього минулого. Прикладом можуть слугувати фільми-феєрії радянського режисера О. Роу: приміром, стрічка «Травнева ніч, або Утоплена» 1952 року занурює глядача в неймовірний простір, подібний до живописного полотна, подекуди важко відрізнити павільйонні локації від штучно створених.

У кольоровій кінострічці «Назар Стодоля» (1954 р.) вагома частина ефектного видовища належала відтвореному майже повністю обряду сватання, а також народним різдвяним гулянням, вечорницям, що також відповідає традиціям національного театру, на які спирався сам автор драми. Епізод сватання у фільмі, так само, як і у п'єсі, не механічно вмонтований у матеріал заради ефектного видовища. Т. Шевченко згідно з «напрямоком розвитку дії модифікує структуру і зміст фольклорного мотиву. <...>, зробивши його органічною частиною драматичної дії своєї п'єси. Те саме відбувається з мотивом вечорниць» [12, 262]. У цих сценах відбуваються важливі сюжетні повороти, «що засвідчує здатність зрілого поета модифікувати й оригінально опрацьовувати традиційні фольклорні мотиви» [12, 263]. Т. Шевченко модифікує традиційний фоль-

клорний мотив, зробивши його органічною частиною драматичної дії своєї п'єси [12, 262]

Телеверсія драми «Назар Стодоля» 1989 року (реж. Т. Магар) показова тим, що фольклорні елементи, такі, скажімо, як вечорниці, вже не фігурують як сюжетний мотив. Навпаки, фільм характерний камерною атмосферою, уся дія сконцентрована навколо стосунків Хоми Кичатого і його доньки Галини.

Стрічка позначена проблемою верифікації художніх характеристик телебачення. Більшість теоретиків зійшлися на думці, що синтез драми й ТБ є лише засобом репродукування та тиражування традиційних форм театального мистецтва. Часопростір оригінального телевізійного видовища, а не ретрансляція кінофільму, приміром, чи фільмування театальної вистави, у глядача давно сформував певний рецептивний стереотип: дія на ТБ відбувається тут і зараз. Тому локації, у яких існують герої фільму, нагадують радше оздоблену «під старовину» телевізійну студію, освітлення оселі лише імітує мерехкотіння свічки, натурні зйомки на телевізійну плівку вщент розбивають ілюзію «правди» на екрані.

Коли мовиться про телетеатр, а не зафільмовану виставу, то на екрані ми спостерігаємо не стільки за персонажами, скільки за акторами, які удають певних персонажів. Як для кінематографічної умовності у телефільмі обмежений діапазон виражальних засобів, а умовність театральна скасовується відсутністю безпосереднього перебування актора в театальному залі, його співучастю в дійстві.

Фільм Т. Магар було знято як антитезу двом попереднім екранізаціям, а надто варіанта 1954 року. Текст Шевченка було піддано певній корекції та скороченню, відбулася його транскрипція до сучасного розуміння універсального конфлікту твору. Телебачення передбачає інтимніше спілкування із глядачем, тож «особливо важливою в цій екранізації стає невербальна складова твору, а саме — поведінка персонажів, їхній фізичний контакт. У значно розкутішому (в хорошому сенсі) фільмі вже те, як Хома обіймає Стеху, як сидять, притулившись одне до одного, Назар і Галя, створює необхідний інтимний простір» [7].

Режисерка вдалася до кінематографічних прийомів, які розкривали психологічний стан персонажів, допомагали заглибитися в мотивацію їхніх вчинків. Так, сон Хоми Кичатого (якого, звісно, не було в драмі) на початку фільму, було знято на засніженому безкрайньому полі. Хома (якого картає сумління за те, що він хоче видати доньку за нелюба) падає у сніг і, немов навіжений, риде

горілиць. Статурний красень у розквіті літ, Хома (А. Хостікоєв), геть не подібний на попередні трактування цього персонажа. Негативні риси його характеру та вчинки функціонально підпадають під тавро лиходія. Але... Цей персонаж у виконанні А. Хостікоєва показовий певною динамікою того «прозріння», яке у самого Т. Шевченка відбулося раптово, у самому фіналі.

Наприкінці ж телевізійної версії глядач не почує від Хоми слів каяття й благословення, адже їх нікому казати: донька, здається, назавжди відцуралася батька. Зміст фіналу передано майже без слів: Галя біжить у ліс рятувати Назара, Хома сидить сам на порозі порожньої старої корчми (символ душевного спустошення), його стан за умовчанням розбиває усі надії Стехи на продовження їхніх стосунків, і вона також йде геть. Врятований Назар навряд чи прагнучим помсти, адже він отримав те, чого прагнув, — Галя поруч із ним.

Беззаперечно, що сильним боком фільму є акторська робота. Окрім А. Хостікоєва, слід відзначити також й інтерпретацію образу Стехи актрисою Н. Сумською. За Т. Шевченком, цей персонаж не лише функціональний, певні вчинки якого рухають сюжет. Стеха акцентує «патріархальний погляд Хоми Кичатого на жінку, її статус як особистості подається в мовній партії ключниці Стехи: “Не сказавши ні слова дочці, за кого і як хоче віддати, думає, що наша сестра — коза: поженеш, куди схочеш” [13, 276]. Молода жінка не вірить у обіцянки багатого сотника одружитися з нею, знає, що Хома лише використовує її вміння плести інтриги. Хома А. Хостікоєва так само як і в драмі, відкрито зневажає свою коханку Стеху за її мужицьке походження. Стеха Н. Сумської, також не позбавлена прагматизму, але вона відчуває пристрасть до Хоми, і це є єдиним приводом для того, щоб не залишити його у скруті.

Хома Кичатий, персонаж, від якого залежав рух сюжету, у фіналі вичерпав усі свої змістові функції та залишився абсолютно інертним. Фінал усе ж можемо назвати відкритим і подібна інтерпретація образу Кичатого жодним чином не суперечить змісту Шевченкової драми. Як уже зазначалося, Хома представлений у хвилини душевного вагання, картань сумління (адже він вчиняє зло стосовно доньки, фактично зраджує її) та намагань за будь-яких обставин і за будь-яку ціну не втратити статусу поважного сотника, сильної й непохитної натури. Можна припустити, що саме Кичатий є головним героєм драми «Назар Стодоля» і телеверсія Т. Магар лише підтвердила основні акценти першоджерела, а не вдавалася до чергового тиражування стереотипних уявлень про твір Т. Шевченка.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що розглянуті екранні версії драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» є свідченням переосмислення кінематографістами базового тексту, відповідно й зміни його сюжетно-образної концепції. Це дало режисерам можливість розкрити власне бачення теми та ідеї цієї драми. Екранний текст кожної з версій різниться за своїми естетичними параметрами із драматичним джерелом, засоби художньої виразності кіно- чи телеекрана, а також культурний простір, у якому створювалися екранізації, спонукали до трансформації самої п'єси, до зміни сюжетно-фабульної схеми твору. Проте головні аспекти драми Шевченка — ідея відданості коханню, дружбі, пафос вільної особистості, її право самостійно обирати свою долю — кожен режисер залишив незмінними.

Джерела та література:

1. Балухатий С. Поэтика мелодрамы. *Вопросы поэтики*. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1990. С. 30–80.
2. Барт Р. От произведения к тексту. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* ; пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. С. 413–423.
3. Драматургія Шевченка [Електронний ресурс]. *Шевченківська енциклопедія*. URL: <http://www.shevchcycl.kiev.ua/statt-pro-literaturnu-ta-malyarsku-tvorchst/94-dramaturgya-shevchenka.html>
4. Журавльова Т. Екранізація творів Тараса Шевченка в українському кінематографі: реалізація мелодраматичних принципів першоджерела. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2013. Вип. 13. С. 137–142.
5. Журавльова Т. Класика української драматургії в екранних інтерпретаціях: мелодраматичний аспект відтворення першоджерела. *Проблеми міжвидового синтезу в українській культурі в полі діалогів різнонаціональних культурних традицій : колективна монографія* [голов. ред. Г. Скрипник]. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2019. С. 134–154.
6. Кисіль О. Український театр. Київ : Мистецтво, 1968. 260 с.
7. Пащенко А. Мотиви і образи Кобзаря в кіно. [Електронний ресурс]. *Кіно Театр*. Київ: 2014 № 1. Режим доступу : http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1580
8. Пилипчук Р. Драма «Назар Стодоля»: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в руському (українському) народному театрі Товариства “Руська (українська) бесіда” (1864–1900 рр.) у Галичині». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. : 200-літтю від дня народж. Т. Шевченка присвячується*. М-во культури України, Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2014. Вип. 14. С. 14–30.
9. Примаченко Я. Українське кіно 1920-х років у пошуках власних тем та смислів. [Електронний ресурс] *Україна модерна: міжнародний інтелектуальний часопис*, 2017, 15 березня. URL: (<http://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema>).

10. Рулін П. На шляхах революційного театру. Київ : Мистецтво, 1972. 354 с.
11. Скорина Л. Енергетика жанрової форми п'єси Тараса Шевченка «Назар Стодоля». *Шевченків світ : наук. щорічник* : Вип. 3. Черкаси : Чабаненко Ю., 2010. С. 82–90.
12. Франчук М. Традиційні мотиви в драмі Т. Шевченка «Назар Стодоля». *Науковий вісник Ужгородського університету : Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. (Збірник укладено за матеріалами Міжнародної наук. конференції «Т. Шевченко–володар у царстві духа» (25–26.02.2014 р., Ужгород) присвяч. 200-літтю від дня народження Т. Шевченка) [ред. кол. Г. Шумицька]. Ужгород : Говерла, 2014. Вип. 1 (31). С. 261–264.
13. Шалацька Г. Жіночі образи драми «Назар Стодоля» Т. Шевченка у системі духовних цінностей першої половини ХІХ ст. *Шевченкознавчі студії*. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2013. Вип. 16. С. 273–282.
14. Шевченко Т. Назар Стодоля / Т. Шевченко. Твори: в 5 т. Т. 3: Драматичні твори. Повісті. Київ : Дніпро, 1971. С. 7–42.
15. Шубравський В. Є. Драматургія Т. Г. Шевченка. Київ: Держлітвидав, 1961. 120 с.
16. Boyum, Joy Gould. «Double Exposure: Fiction into Film». New York : Universe Books, 1985. 287 p.
6. Kisil, O. (1968). Ukrainian Theater. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
7. Pashchenko, A. (2014). Kobzar motifs and images in cinema. Cinema Theater. 7. Retrieved from http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1580 [in Ukrainian].
8. Pylypchuk, R. (2014). Drama «Nazar Stodolia»: From the Creation and the First Stage Incarnation (1842-1844) and the First Print (1862) to Regular Performances at the Russian (Ukrainian) National Theater of the «Russian (Ukrainian) Conversation Society» (1864–1900) in Galicia (pp. 14-30). Scientific Bulletin of IK Karpenko-Karyi National University of Theater, Film and Television, Kyiv: M-culture of Ukraine, Kyiv. nat. Universities of Theater, Film and Television IK Karpenko-Karyi, issue 14. [in Ukrainian].
9. Primachenko, J. (2017). Ukrainian cinema of the 1920s in search of its own themes and meanings. Ukraine in modern: an international intellectual journal. Retrieved from : (<http://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema>) [in Ukrainian].
10. Rulin, P. (1972). On the Ways of Revolutionary Theater. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Skorina, L. (2010). Energy of the genre form of Taras Shevchenko's play Nazar Stodolia. Shevchenko World: Sciences. Yearbook: Issue. 3 (pp. 82-90). Cherkasy : Y. Chabanenko [in Ukrainian].
12. Franchuk, M. (2014). Traditional motifs in T. Shevchenko's drama Nazar Stodolia. G. Shumitska (Eds.), Uzhgorod University Scientific Bulletin: Series: Philology. Social Communications (pp. 261-264) (Collection compiled on the basis of the International Scientific Conference «T. Shevchenko-the Lord in the Kingdom of the Spirit» (February 25-26, 2014, Uzhgorod) dedicated to the 200th anniversary of T. Shevchenko's birth) Uzhgorod : Hoverla [in Ukrainian].
13. Shalatska, G. (2013). Female images of T. Shevchenko's «Nazar Stodolia» drama in the system of spiritual values of the first half of the 19th century (pp. 273-282). Shevchenko Studies Studios. Kyiv. Kyiv. nat. University. T. Shevchenko, issue 16 [in Ukrainian].
14. Shevchenko, T. (1971). Nazar Stodolia. Works: in 5 volumes. Vol. 3: Dramatic works. Tales (pp. 7-42). Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].
15. Shubravsky, V. (1961). Playwright T. G. Shevchenko. Kyiv : Derzhlitvydav [in Ukrainian].
16. Boyum, Joy Gould. (1985). Double Exposure: Fiction into Film». New York : Universe Books [in English]

References

1. Balukhaty, S. (1990). Poetics of melodrama. Questions of Poetics (pp. 30-80). Leningrad : LGU [in Russian].
2. Roland, S. Barth. (1989). From the work to the text. Selected works. Semiotics: Poetics. (G. Kosikova, Trans) (pp. 413-423). Moscow : Progress [in Russian].
3. Dramaturgy, T. Shevchenko. Shevchenko encyclopedia. Retrieved from: <http://www.shevchcycl.kiev.ua/stat-pro-literaturnu-ta-malyarsku-tvorchst/94-dramaturgya-shevchenka.html> [in Ukrainian].
4. Zhuravleva, T. (2013). The adaptation of Taras Shevchenko's works in Ukrainian cinema: implementation of the melodramatic principles of the primary source (pp. 137-143). Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews. 13 [in Ukrainian].
5. Zhuravleva, T. (2019). Classics of Ukrainian dramaturgy in onscreen interpretations: melodramatic aspect of primary source reproduction. G. Skripnik (Eds.) Problems of Interspecific Synthesis in Ukrainian Culture in the Field of Dialogues of Multicultural Traditions (pp.134-154). Kyiv,