

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Гуманітарний факультет
Кафедра філології

**РОМАН ІВАНА ФРАНКА «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ» ТА ЙОГО
ВІЗУАЛІЗАЦІЯ В КІНОМИСТЕЦТВІ**

Студентки IV курсу

групи ГФІ 17/Б

Свідерко Христини Богданівни

Науковий керівник:

доктор філол. наук, професор

Мельник Ярослава Іванівна

Львів 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І.	
СИСТЕМА ЗАСОБІВ І ПРИЙОМІВ ПСИХОЛОГІЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ У РОМАНІ ІВАНА ФРАНКА «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ»	
1.1. Екстервентні засоби	
1.1.1. Психологічний портрет.....	9
1.1.2. Психологічна репрезентація.....	17
1.1.3. Довкілля як засіб екстеріоризації.....	19
1.2. Інтервентні засоби	
1.2.1. Авторське психологічне зображення.....	25
1.2.2. Внутрішнє мовлення.....	26
1.2.3. Візії.....	29
РОЗДІЛ ІІ.	
СПЕЦИФІКА КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПСИХОЛОГІЗМУ РОМАНУ ІВАНА ФРАНКА «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ»	
2.1. Візуальні елементи	
2.1.1. Актор як носій художнього образу.....	36
2.1.2. План, ракурс і розташування об'єктів у кадрі.....	37
2.1.3. Світло, тінь і колір.....	40
2.1.4. Динаміка.....	41
2.2. Аудіальні елементи	
2.2.1. Слово.....	44
2.2.2. Музика.....	45
2.2.3. Шум і тиша.....	46
ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	50

ВСТУП

Творча спадщина Івана Франка займала провідне місце у літературному процесі кінця ХІХ – поч. ХХ ст., адже твори українського письменника, зокрема романного жанру, якнайкраще відповідали духові часу не лише у контексті художнього осягнення образної моделі тогочасного суспільства, але також і у відтворенні провідних тенденцій та художніх пошуків світової літератури. Відтак не дивно, що проза літератора повсякчас ставала об'єктом літературознавчого дискурсу. Зокрема роман «Перехресні стежки», один із найкращих зразків великої прози Івана Франка, активно розглядався у низці аспектів.

Насамперед у світлі жанрової природи розглядає Франків текст Т.Пастух у монографії «Романи Івана Франка». Дослідженню жанрової структури роману присвячена студія М.Ткачука «Жанрова структура романів Івана Франка». Питання багатовекторності твору осмислює С.Луцак у статті «Внутрішня організація роману Івана Франка «Перехресні стежки». Втілення у творі світоглядно-філософської парадигми письменника прослідковує М.Гуняк у монографії «Роман Івана Франка “Перехресні стежки”: світоглядно-антропологічний аспект». На символічні підтексти роману звертає увагу І.Денисюк у статті «Усе мистецьке є символом (Розшифровані й нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”»).

З огляду на вивчення засобів і прийомів психологічного зображення персонажів у романі вагоме значення має розвідка Л.Каневської, яка простежила, як у романах Івана Франка середини 80-х та 90-х років виявляється психологізм, та виявила підпорядкування системи психологічних зображень двом формам психологізації — інтервентній та екстервентній.

Окрім цього, роль психологічного зображення у романі Франка повсякчас ставала об'єктом вузькоаспектних досліджень. До прикладу, специфіці оніричних елементів «Перехресних стежок» присвячено статтю Х.Ворок «Роль сновізійних елементів у структурі роману Івана Франка “Перехресні стежки”». Функціонування пейзажних змалювань у зображенні внутрішніх станів героїв аналізує М.Лапій у монографії «Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та “Молодої Музи”:

Семантика й поетика». Монографія А.Швець «Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка» висвітлює характерокреаційну поетику персонажів-злочинців у прозі письменника. Проблематику моделювання жіночого образу розглядають Г.Левченко (розвідка «Модерністичне “розхитування світу” в романі Івана Франка “Перехресні стежки”») та Т.Муранець (стаття «Портрет фатальної жінки»). На роль і психологічне навантаження образу головного персонажа у колізійних перетинах звертає увагу В.Панченко («Любов і боротьба Євгенія Рафаловича: Повість І.Франка “Перехресні стежки”»).

Принципове значення має й те, що багатогранність взірця великої прози І.Франка зумовила розширення його рецептивного поля у простори міжмистецького виміру, зокрема через візуалізацію роману в порівняно новому культурному утворенні — кіномистецтві. Варто зазначити, що конкретно кіномистецький простір та його синтетична природа від початку свого існування привертала увагу низки дослідників. Зокрема, доцільно згадати праці Н.Агафонові «Общая теория кино и основы анализа фильма», Н.Горюнової «Художественно-выразительные средства экрана», а також Е.Дадлі «Concepts in film theory». Водночас широке коло праць кінознавців і літературознавців охоплювало проблематику взаємодії літератури та кіно, а також екранізації як результату подібної взаємодії. Так, серед досліджень останніх десятиліть варто виокремити дослідження Л.Брюховецької «Література і кіно: проблеми взаємин» та Ю.Лотмана «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики», а також розвідки А.Мазурак «Література і кіно (з історії взаємовпливів)», Ю.Пушак «Література і кіно: (не)залежність мистецтв» та В.Тарасенко «Кіноверсія як наслідок “прочитання” літературного твору».

Утім, попри поважну кількість студій, присвячених як особливостям екранізації літературних текстів, так і роману «Перехресні стежки», у інтермедіальному аспекті твір І.Франка досі розглядався лише з огляду на функціональний потенціал музики у кіноверсії (Н.Янковська), водночас не було доти комплексного дослідження, присвяченого специфіці авторської поетики

психологізму в конкретному романі та її перекодуванню засобами кіномови. Відтак поза увагою науковців залишався великий пласт питань, пов'язаних із трансверсією роману та його психологічної матриці зокрема.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена потребою комплексного розгляду кіноверсії роману «Перехресні стежки» Івана Франка, а також осмислення психологізму у творі та специфіки перекодування психологічного зображення мовою кіномистецтва.

Мета роботи — з'ясування особливостей психологізму роману «Перехресні стежки» українського письменника у поетикальному аспекті та розгляд специфіки перекодування психологічного зображення у кінотексті.

Для успішної реалізації цієї мети потрібно виконати ряд конкретних **завдань**:

- дослідити засоби та прийоми психологічного зображення у романі Івана Франка, класифікувати їх відповідно до двох форм психологізму — інтервентної та екстервентної;
- визначити специфіку освоєння психологізму літературного твору в його кіноверсії;
- проаналізувати способи репрезентації психологізму в кіноінтерпретації «Перехресних стежок»;

Об'єкт дослідження: роман Івана Франка «Перехресні стежки» та телефільм режисера Олега Бійми «Пастка» (1993).

Предмет дослідження — психологізм роману Івана Франка «Перехресні стежки» і телефільму Олега Бійми «Пастка».

Методи дослідження. Мета і завдання роботи передбачили використання інтермедіального підходу, який дозволив простежити взаємодію між «мовами» двох видів мистецтва (літератури та кіно) та з'ясувати специфіку освоєння психологізму однієї знакової системи засобами іншої. Для глибоко і всебічного осмислення психологізму у романі І.Франка та його кіноверсії застосовано структурно-поетикальний, психоаналітичний, компаративістичний та естетичний методи. Для систематизації психологічних зображень, визначення їхніх форм і

засобів втілення, а також функціонального навантаження у структурі тексту та кінотексту використано методи синтезу, узагальнення і техніку close reading.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, двох розділів основної частини, висновків і списку використаних джерел.

У «Вступі» зроблено огляд літератури, яка слугувала незмінною джерельною базою для дослідження, аргументовано актуальність обраної теми, визначено об'єкт і предмет, сформульовано мету і завдання роботи, розкрито її методологічне підґрунтя.

У першому розділі «Система засобів і прийомів психологічного зображення героїв у романі Івана Франка “Перехресні стежки”» розглянуто психологічний інструментарій у тексті українського письменника, визначено та здійснено аналіз психологічних зображень у «Перехресних стежках» згідно з їхньою підпорядкованістю двом формам психологізму — екстервентній та інтервентній.

У другому розділі «Специфіка кінематографічної інтерпретації психологізму роману “Перехресні стежки” Івана Франка» проаналізовано особливості освоєння психологічної аури літературного твору засобами кіномистецтва, зокрема виявлено та здійснено класифікацію стрижневих виражальних засобів кіномови, що беруть участь у процесі інтермедіального перекодування психологізму.

У Висновку коротко підсумовано основні результати дослідження.

Список літератури складається з 37 позицій.

РОЗДІЛ І

СИСТЕМА ЗАСОБІВ І ПРИЙОМІВ ПСИХОЛОГІЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ У РОМАНІ ІВАНА ФРАНКА «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ»

Роман Івана Франка «Перехресні стежки» є важливим етапним явищем романного дискурсу української літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст., оскільки він втілює не лише еволюцію художнього мислення автора, а й тогочасні тенденції жанрового різновиду загалом. Прикметно, що на зламі століть виникають новітні уявлення про роман, які не обмежуються модифікаціями на рівні тематичному, а повсякчас задають зміни в його внутрішніх механізмах, виходячи на сюжетно-композиційний рівень. Так, «Перехресним стежкам» І.Франка притаманна скомплікованість композиційної організації: автор моделює перехресний тип композиції, де, за М.Гуняком¹, переплітаються катафорична (звернена у майбутнє) та анафорична (звернена у минуле) спрямованість сюжету і його частин, а також використовується ретардація як прийом уповільнення сюжетної дії. Внаслідок таких композиційних перетворень поступово відбувається перехід від подієвого сюжету до психологічного, де доміnantним вектором художнього зображення стають психологічні колізії та динаміка змін внутрішніх станів героїв. Відтак зображене у романі життя Галичини 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст. із притаманними соціальними контрастами між трудовим селянством і представниками панівної верхівки, а також поступово-реформістська діяльність головного героя Євгенія Рафаловича у напрямку пробудження національної свідомості селян та початку організованої боротьби за соціальні права набуває другорядного характеру. Водночас, як зазначає Т.Пастух², основним каркасом стає любовна та кримінальна сюжетні лінії, що розгортаються як тло для психологічного аналізу, адже насамперед втілюють не зображення злочину чи ситуацій, а людей у цих ситуаціях, зміни в їхній психосфері, та нерідко

¹ Гуняк М. *Роман Івана Франка «Перехресні стежки»: світоглядно-антропологічний аспект*. Дрогобич 1998, с.83.

² Пастух Т. *Романи Івана Франка: Автореф. дис. ... канд. філол. наук/ Львівський держ. ун-т ім. Івана Франка. Львів 1997, с.9.*

інтенсифікуються, у свій спосіб взаємодіють і входять у конфлікт із ширшою соціальною лінією.

Не менш принципове значення має і те, що тенденція до поглибленої психологізації у романі «Перехресні стежки» та прагнення автора різносторонньо розглянути психоприроду людини, проблеми свідомого і несвідомого, а також психопатологічні вияви, призводить до синтезу в тканині твору класичних форм реалізації психологізму та модернізованих. Власне, різницю між двома формами Франко окреслює трьома роками після виходу роману у статті «Старе й нове в сучасній українській літературі», характеризуючи підхід нової генерації митців до форм вираження психологічного зображення: «Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу — природи, економічних та громадських обставин — і тільки при допомозі їх силкуються зрозуміти даних людей, їх діла, слова, думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення»³. У такий спосіб внутрішня структура особистості у романі Івана Франка, як зазначає Л.Каневська⁴, виявляє себе у двох формах — екстервентній (непрямій), притаманній класичному психологізмові, та інтервентій (прямій), якою послуговувалися представники модерного напрямку, кожній з яких підпорядковані окремі засоби та прийоми втілення.

1.1. Екстервентні засоби

Екстервентна (непряма) форма психологічного зображення, за Л.Каневською⁵, відтворює емоційні стани персонажів та їх душевні поривання через зовнішні прояви. Реалізується непряма форма психологізму в таких засобах, як: психологічний портрет персонажів, психологічна репрезентація, психологічний пейзаж, а також інтер'єр та екстер'єр.

³ Франко І. *Старе й нове в сучасній українській літературі* // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1984, т.35, с.108.

⁴ Каневська Л. *Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років*: Автореф. дис. ... канд. філол. наук/ НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. Київ 2004, с.11.

⁵ Там само.

1.1.1. Психологічний портрет

Портрет є однією з ключових категорій художнього тексту, що поєднує в собі низку виражально-сміслових сенсів, які в сукупності творять розгалужену систему його функціональних можливостей. Відтак комплекс структурно-семантичних складників, як-от зовнішніх рис і форм поведінки, є виразником не лише візуалізаційної функції, спрямованої на конкретизацію образу персонажа, а й повсякчас стає резонатором внутрішнього світу героїв, ритму їхніх психоемоційних станів. У такий спосіб виражальні можливості портретування втілюються в поглибленій психологічній характеристиці персонажів, їх типізації та індивідуалізації у тканині художнього твору.

У романі «Перехресні стежки» Івана Франка портрет як засіб психологічного зображення є певним центром тяжіння. З метою оголити внутрішню структуру особистості та всебічно осягнути психоприроду людини, автор вдається до багатовекторних портретних характеристик і використовує цілий арсенал засобів, які у різний спосіб увиразнюють психологічні першооснови героїв.

Насамперед серед психологічних портретів у тканині роману можна виокремити портрети, що становлять своєрідну «контурну психомодель характеру»⁶. Такому різновиду притаманна статичність, тобто актуалізація постійних рис персонажа, сталих особливостей його поведінки та стилю життя, на тлі яких автор закладає експозицію характеру героя, програмує його на певне сприйняття читачем. У романі «Перехресні стежки» така експозиція нерідко висвітлює психологічні особливості, за якими визначається місце персонажа серед художніх типажів Франкової прози⁷⁸. Наприклад, із такою характеристикою Іван Франко вводить у текст адвоката Євгенія Рафаловича, який щойно успішно провадив справу в суді: «Він був дуже задоволений, але, держачися старого правила “*aequam servare mentem*” [зберігати рівновагу духу], мав вид не то байдужно-спокійний, не то зайнятий чимсь і йшов не озираючись, не спішачись і

⁶ Швець А. *Злочин і катарсис. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Франка*. Львів 2003, с.131.

⁷ Пастух Т. *Романи Івана Франка*, с.11–16.

⁸ Швець А. *Злочин і катарсис...*, с.85–128.

не звертаючи уваги ні на що постороннє»⁹. Хоч з огляду на характер зображеного цей портрет радше є динамічним, відтворює змінні риси, однак автор робить у ньому важливий статичний штрих про дотримання героєм правила, спрямованого на збереження внутрішньої рівноваги. Власне, ця деталь якнайкраще засвідчує про психологічні засади типу «нової людини»¹⁰, інтелігента, який має сильний вольовий характер, а отже, здатний боротися за зміни у суспільстві на користь свого народу. Водночас, як зазначає Н.Тодчук¹¹, у житті такого інтелігента нерідко є сильне любовне почуття, що поглиблює психологічне зображення персонажа, індивідуалізує його, повсякчас утворюючи контраст до притаманного йому відчуття внутрішньої рівноваги. Так, зокрема, під впливом інтимних почуттів трансформується й портрет Рафаловича, який постає перед читачем як глибоко чутлива натура: «Хто бачив д-ра Рафаловича, все спокійного, легко всміхненого, трохи скептичного, але наскрізь практичного і, бачилось, досить-таки егоїстичного чоловіка, хто чув його балакання, розумне, і холодне, і далеке від усякого сентименталізму, той був би ніколи не подумав, що той чоловік носить у своїх грудях глибоку, ледве загоєну любовну рану, що по його серці пройшла не скажена буря, а тиха, вбійча змора, пройшла така дитиняча, глупа історія, яка у іншої, менше глибокої натури минула би, мов легкий весняний дощик, не лишивши по собі ніякого сліду або навіть освіживши душу до нового розмаху чуття»¹².

З огляду на типологічну систему не менш промовистим у романі є й портретування образу Стальського як «натхненого мучителя з природи»¹³. Спершу автор окреслює цього персонажа за допомогою традиційних елементів портрета, зосереджуючись на статичних рисах зовнішнього вигляду чоловіка: «...середнього росту підстаркуватий панок з коротко остриженим ріденьким волоссям, рудими, сивавими вусами, одягнений у чорний витертий сурдут»¹⁴. У

⁹ Франко І. *Перехресні стежки* // Франко І. Збір. тв.: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1980, т.20, с.173–174.

¹⁰ Пастух Т. *Романи Івана Франка*, с.12.

¹¹ Тодчук Н. *Роман Івана Франка "Для домашнього огнища": простір і час* / відп. ред. Н.Х.Копистянська. Львів 2002, с.47.

¹² Франко І. *Перехресні стежки*, с.229–230.

¹³ Єфремов С. *Співець боротьби і контрастів*. Київ: Вік, 1913, с.176.

¹⁴ Франко І. *Перехресні стежки*, с.174.

цій характеристиці, як зауважує І.Сивкова¹⁵, помітно негативно-оцінний емоційний підтекст. Утім, експозицією характеру персонажа стає радше наступний портрет, а саме змалювання акту мордування kota: «Стальський мучив kota найрізнішими способами: бив його в мішку наосліп, вішав за шию, прищемивши хвіст розколеним з одного кінця поліном, виривав пазури, випікав очі, колов шилом, напихав у ніс товченого перцю і скла»¹⁶. Жорстоке поводження з твариною передає деструктивну енергію, глибинно закорінену в чоловікові, що становить прикметну рису деструктивного типу¹⁷. До того ж у функціональному плані зображення руїнницьких імпульсів Стальського щодо kota стає антиципаційним, оскільки у майбутньому ірраціональна жорстокість персонажа, за А.Швець¹⁸, проєктується на його жінку: «...те, як він поводить ся зі своєю жінкою, то таке дике, таке нелюдське...»¹⁹.

На особливу увагу заслуговує попередній статичний психологічний портрет сторожа Барана, у якому також постають особливості внутрішньої структури героя, що є притаманними для певного типологічного різновиду. Зокрема, зображаючи Барана автор експериментує з прийомами художнього втілення патологічного типу²⁰, образу людини з психічним розладом, яка поперед афективних виявів є носієм глибокої внутрішньої трагедії, що проявляється експліцитно: «На подвір'ї щось там робив сторож дому, високий, понурий і мовчазний чоловік, з блідим лицем, з чорною стрепіхатою бородою і дико блискучими очима»²¹. Власне, понурість сторожа та прикметна мовчазливість позначають його депресивну настроєвість, що, як стверджує А.Швець²², є наслідком нав'язливого бажання повернути мертву дружину.

Зрештою, не менш виразно програмує Іван Франко й образ шахрая Шнадельського, у процесі психологічного портретування якого акцентуються

15 Сивкова І. *Психологізм роману Івана Франка «Перехресні стежки»* // Вісник Черкаського університету. Серія філологічні науки. 2007, №108, с.70.

16 Франко І. *Перехресні стежки*, с.179.

17 Швець А. *Злочин і катарсис...*, с.106–107.

18 Там само.

19 Франко І. *Перехресні стежки*, с.190.

20 Швець А. *Злочин і катарсис...*, с.99.

21 Франко І. *Перехресні стежки*, с.196.

22 Швець А. *Злочин і катарсис...*, с.101.

риси авантюрного типу²³, людини для якої у житті превалюють власницькі інтереси, що повсякчас вмотивовують її поведінку та особливості психоемоційних виявів: «Він був молодий іще, амбітний, бажав життя і його радощів, але давно відвик добиватися їх простою, чесною дорогою. Тепер почало йому робитися тісно на світі, як рибі, зловленій у сіть, і він чимраз частіше роздумував над способами, як вийти з сього прикрого положення»²⁴.

Поряд із психологічними портретами, які слугують своєрідним вступом до розуміння типологічного різновиду персонажа, окресленням постійних специфічних рис психосфери героїв, автор вводить до канви твору портрети динамічні, у яких внутрішнє життя людини втілюється процесуально, у формі психоемоційних реакцій, пов'язаних зі зовнішніми подіями. Такі портрети за смисловим навантаженням є ситуативними й відтворюються за допомогою знакових форм кінетичної поведінки: жестів, міміки, положення і рухів тіла. Так, наприклад, Іван Франко відтворює динаміку почуттів Рафаловича через експліцитні характеристики, коли той бачить чорну жіночу постать, що збуджує в душі адвоката давні спомини: «Нараз щось немов шпигнуло його; він стрепенувся, мовби несподівано діткнувся проводу електричної батареї»²⁵ або «Євгеній стояв також, не сміючи ворухнутись. У його душі з кожною хвилиною змагався неспокій»²⁶. Психологічно виразним із цієї перспективи є також портрет Стальського у кульмінаційному моменті знуцання над дружиною: «І він реготався, і лице його наливалось кров'ю»²⁷. Водночас автор не оминає й образу Регіни, відтворюючи гамму психічних процесів жінки у динамічних портретах. До прикладу, так за допомогою кінетичних засобів зображено реакцію жінки на погрози чоловіка: «Вона ще дужче витріщила очі, поблідла вся, а потім нараз затряслася, мов у лихорадці, і заридала»²⁸. Не менш рельєфно втілює автор

²³ Там само, с.90.

²⁴ Франко І. *Перехресні стежки*, с.336.

²⁵ Там само, с.186.

²⁶ Там само, с.227.

²⁷ Там само, с.431.

²⁸ Там само, с.210.

експресію внутрішньої тривоги Шнадельського після скоєного вбивства, акцентуючи на фізіогномічних рисах: «...цокочучи зубами зо страху»²⁹.

Окремо у матриці твору варто виділити динамічні психологічні портрети, що тяжіють до натуралістичного зображення. У такий спосіб автор, зокрема, моделює портрет Барана у стані патологічного афекту, поетапно відтворюючи кожну мікрозміну в міміці персонажа та зміни у просторовому положенні його тіла: «Баранове лице посатаніло. Затиснені зуби заскреготали, очі до половини виперлися з ямок, із закушених губ бризнула кров, і він з неслівським, горляним криком як ошалілий, кинувся на Стальського. Мов свічку здмухнути, так бідний офіціал опинився на землі; нездужав навіть крикнути, коли Баранові залізні руки здавили його горло. Він нагнувся над лицем знесилої своєї жертви, мабуть, хочаки кусати його зубами, але в тій хвилі його лице посиніло, очі стали на мірі, на устах виступила піна, і він, пустивши горло Стальського, повалився на землю і страшенно почав бити собою в епілептичних корчах»³⁰. Водночас через стадіальне наростання зовнішніх змін транслюється та розкодовується градація змін у межах внутрішньої структури сторожа. Реалістичний елемент також стає наскрізним у романі під час відтворення портрета мертвої людини. Так, зокрема, Іван Франко деталізовано та без естетизації зображає Стальського, з портрета якого вбирається інформація про передсмертний психоемоційний стан чоловіка: «Мертве лице Стальського з примерзлим на ньому окриком болю лежало на долівці; вишкірені зуби, вибалушені очі й заціплені кулаки надавали сьому лицю вираз якоїсь страшної дикості і жорстокості»³¹.

Назагал доволі широка галерея персонажів у «Перехресних стежках» поглиблюється динамічними психологічними портретами, не виняток і епізодичні персонажі, такі, зокрема, як маршалок Брикальський, суддя Страхоцький, староста та Вагман. Відтак тріумфальному настрою відповідає міміка та жестикуляція маршалка, що прийшов розповісти Рафаловичеві про зрадливість селян: «Його лице ясніло якимсь незвичайним блиском, очі горіли, на устах

²⁹ Там само, с.427.

³⁰ Там само, с.197.

³¹ Там само, с.437.

тремтів щасливий усміх, готовий, бачилось, в одній секунді зірватися бурею і вибухнути веселим, сердечним реготом. Потім він широко простер руки і кинувся на Євгенія»³². Яскравими штрихами автор наділяє реакцію Страхоцького на вирок, що відрізнявся від прийнятого ним рішення. Так, в міру своєї психічної недозрілості «...на лиці судді, мов на лиці дитини, малювалися за чергою зачудування, перестрах і тупа резигнація»³³. Зовнішнім еквівалентом внутрішньої закостенілості старости у розмові з маршалком про віче стає його обличчя, яке «...зробилося зовсім мертво, майже дерев'яне, стративши ту лукаву усмішку...»³⁴. Зрештою, рельєфною виступає експресія емоційного заціпеніння Вагмана у момент появи у нього вдома шахраїв: «У Вагмана лице поблідло, серце моментально перестало битися. Він зрозумів, що справа не добром пахне, і сидів мов задеревілий»³⁵.

Серед різновиду психологічних портретних зображень у романі Івана Франка важливе місце займає портрет, створений за принципом контрасту, що виявляється у тексті в різних модифікаціях. Так, зокрема, автор представляє традиційне авторське зіставлення на прикладі відтворення полярних поведінкових характеристик Регіни та Стальського, крізь призму яких виявляється загальна емоційна настроєвість персонажів: «Вона сиділа мовчки і, крім кількох ложок розсолу та одної гілки калафіора, не їла нічого. Стальський був у добрім гуморі, їв смачно і балакав, не звертаючи уваги на те, чи їсть Регіна, чи не їсть»³⁶. Водночас у матриці твору з'являється антитетичний портрет, що відходить від традиційного авторського зіставлення та будується за допомогою прийому «точки зору»³⁷. У такий спосіб контраст звужується до зіставлення зовнішніх планів одного персонажа, які транслюються крізь перцептивну призму інших героїв, що у певний момент виконують авторську розповідну функцію. Зокрема, у «Перехресних стежках» за допомогою прийому «точки зору» втілюються контрастні портрети Регіни, які вмотивовані різним сприйняттям жінки з погляду

³² Там само, с.266–267.

³³ Там само, с.317.

³⁴ Там само, с.378.

³⁵ Там само, с.426.

³⁶ Там само, с.400.

³⁷ Ткачук М. *Жанрова структура романів Івана Франка: монографічне дослідження*. Тернопіль 1996, с.29.

двох чоловіків — Рафаловича та Стальського. Так, для Євгенія Рафаловича, як зазначає Т.Муранець³⁸, Регіна постає як ідеал гармонійної краси: «...перед ним звільна воскресала її люба рука, її фігура, її лице, і йому бачилося, що знов дивиться в її очі, і п'є з них дивну гармонію, і наповняється почуттям надлюдського супокою і щастя»³⁹. Натомість Стальський у жінці бачить причину своїх нещасть, тож її образ викликає у нього роздратування й агресію: «...коли погадаю те все і гляну на її пісну міну, на її скривлені вуста, на її холодні гадючі очі, то, здається, рвав би її на кавалки, микав би за коси, волочив би по землі, топтав би ногами!»⁴⁰.

Нерідко у психологічних портретах автор вдається до акцентування на певних деталях, функціональних для розкриття коливань внутрішнього світу персонажів. Однією з таких деталей стає колір, що своєю семантичною аурую знаходить еквівалент у психосфері героїв. У романі Франка «Перехресні стежки» наскрізною колористичною деталлю виявляється блідість обличчя Регіни, що повсякчас метафоризується: «бліде, мов полотно», «бліда, мов із воску виліплена», «бліда, як труп». Варіативність виражальних засобів на відтворення відтінку лица жінки, як зазначає А.Швець, висвітлює «знеживлення її духовної енергії»⁴¹ під впливом нездорових матримоніальних відносин. Колористичним кодом сповнений також одяг героїні, що означає її як «чорну даму»: «...у скромній чорній сукні, в чорнім капелюшику з простеньким білим пером, з лицем, заслоненим чорним, досить густим вельоном»⁴². Превалювання в описі чорних тонів корелює з енергетичним силовим полем образу Регіни, перетворюючись, за А.Швець⁴³, на емоційний лейтмотив її життя. Відтак чорний колір стадіально підкреслює ключові колізії долі героїні, починаючи від втрати матері, через створення ефекту загадковості, притаманного типові «фатальної жінки»⁴⁴, і до останнього етапу — морального страждання. Контрастною за колірною гаммою

³⁸ Муранець Т. Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія: Філологічна, 2013, вип. 58, с.86.

³⁹ Франко І. *Перехресні стежки*, с.244.

⁴⁰ Там само, с.200.

⁴¹ Швець А. *Злочин і катарсис...*, с.142.

⁴² Франко І. *Перехресні стежки*, с.186.

⁴³ Швець А. *Злочин і катарсис...*, с.148.

⁴⁴ Пастух Т. *Романи Івана Франка*, с.13.

виявляється шлюбна сукня героїні з аксесуарами: «Біла шовкова спідниця, такий же, штучними перлами спереду вишитий і білою коронкою на грудях облямований станик, волосся розпущене, на руках тілостої барви рукавички аж по лікті, на ногах білі атласові черевички — отак увійшла Регіна до салону»⁴⁵. У своїй антитетичності до загального образу героїні сукня набуває подвійного трактування. Насамперед Регіна озвучує, що шлюбна сукня є: «...символом мого найбільшого нещастя. Її перед десятьма роками вдягла на мене цюця, що була відмалку моїм злим демоном. В неї, в отсю сукню, вона заклала всіх злих демонів, що мали мучити мене»⁴⁶. Водночас важливо те, як зазначає А.Швець⁴⁷, що жінка одягає сукню у присутності Євгенія Рафаловича, свого першого кохання, на знак прагнення повернути «втрачену гармонію стосунків».

Потужним психологічним потенціалом Іван Франко наділяє портретні деталі, звернені до тілесності. Зокрема, приховані механізми внутрішнього світу особистості вповні реалізуються та індивідуалізуються у «Перехресних стежках» через деталізацію очей і погляду. До прикладу, як стверджує А.Швець⁴⁸, очі стають функціональним маркером ритму психічних станів Регіни. Так, замолоду в її «великих ясних очах» превалує вітальність, «дивний дух», натомість після моральних тортур Стальського під впливом духовного виснаження та стану афекту відбувається трансформаційний процес, і очі героїні немов втрачають рухливість і зрячість: «Витріщеними очима вдивляється в полум'я лампи, але не бачить нічого довкола себе»⁴⁹. До того ж процес перетворення послідовно увиразнюється експресивними формами, що семантично відповідають «блискові» і «вогню» та надають відтінку емоційного згущення: «очі горіли якимсь дивним блиском», «очі горять несамовитим огнем». Водночас, змальовуючи очі Барана та Стальського, автор вдається до деталізації патологічних особливостей їхньої психіки. Наприклад, «блудні очі» сторожа, за А.Швець⁵⁰, відповідають його затьмареній свідомості, їх знерухомлення та поява у них іскор «непевного, дикого

⁴⁵ Франко І. *Перехресні стежки*, с.263.

⁴⁶ Там само, с.264.

⁴⁷ Швець А. *Злочин і катарсис...*, с.148.

⁴⁸ Там само, с.152.

⁴⁹ Франко І. *Перехресні стежки*, с.433.

⁵⁰ Швець А. *Злочин і катарсис...*, с.154.

огню» — ірраціональному вияву психіки, а «огники дикої злості» у очах Стальського кореспондують з агресивністю та садизмом.

На особливу увагу заслуговує деталь ходи Регіни, що стає своєрідним зовнішнім кодом цієї «фатальної жінки». Як зазначає Т.Пастух⁵¹, тип фатальної жінки має здатність сильно вабити чоловіка та призводити до його загибелі, відречення від високих життєвих цілей. Прикметно, однак, що репрезентантки цього типу не є зовнішньо привабливими, але у них переважає певна експліцитна риса, за якою чоловік «дофантазовує ідеальний образ своєї коханої»⁵². В образі Регіни притягальною силою володіє її хода, що ідентифікує жінку та робить її ідеалом в очах Рафаловича: «...її хід мав у собі щось незвичайне, щось таке, чого він досі не завважив у жадної жінки, щось таке плавне, свободне, гармонійне...»⁵³. Водночас «маєстатична» хода героїні утворює, як зазначає І.Сивкова⁵⁴, гармонійний смисловий зв'язок із іменем Регіни, що у перекладі означає — королева, цариця.

1.1.2. Психологічна репрезентація

Незмінне місце в системі екстервентних засобів психологічного зображення художньої матриці роману «Перехресні стежки» займає психологічна репрезентація. Реалізується цей засіб психологізму, як зазначає Л.Каневська⁵⁵, через зовнішній мовленнєвий дискурс героїв, а саме: діалоги та автохарактеристики.

Одним із провідних елементів психологічної репрезентації у тексті стає діалог. У межах дискусії персонажі здобувають простір не лише для висловлення своїх національно-ідеологічних поглядів, як-от у розділі L, де у розмові між Вагманом та бурмістром гостро підіймається єврейське питання, але момент «говоріння» також стає ключовим для викриття почуттєвого сприйняття героями речей і явищ. Так, наприклад, саме у діалозі Євгеній викриває свої почуття перед Регіною: «Я

⁵¹ Пастух Т. *Романи Івана Франка*, с.13.

⁵² Там само.

⁵³ Франко І. *Перехресні стежки*, с.230.

⁵⁴ Сивкова І. *Психологізм роману Івана Франка «Перехресні стежки»*, с. 74.

⁵⁵ Каневська Л. *Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років*, с.12.

блукав, мов безумний, шукаючи вас. Я пересилиював себе, а проте не міг вирвати вас із своєї душі. Я доходив до того, що починав вірити в чари, в уроки, які ви мусили кинути на мене. Я осуджував вас у душі як злочинницю, що зруйнувала моє життя, змарнувала найкращий скарб мого життя, — а рівночасно кланявся вам як найвищій святощі мого життя»⁵⁶. Водночас у діалогах розкриваються й особливості світовідчуття персонажів, що вмотивовані нюансами їхньої психосфери. До прикладу, у діалозі зі Шнадельським викривається рельєфність образу Шварца, його злочинницька психічна першооснова: «Але я думаю інакше: коли є воля і охота махнути до Америки, значить, повинна бути воля і охота розстарати на се засоби. А коли розстарати, то хоч би й таким способом, який би робив неможливим даліше вегетування тут на місці»⁵⁷.

Не менш важливим конструентом психологічної репрезентації персонажів є автохарактеристики, за допомогою яких герої саморозкриваються, а отже, реалізується динаміка їхніх емоцій, бажань і прихованих внутрішніх процесів у різних соціально-побутових та психологічних умовах. Так, наприклад, Стальський через автохарактеристику констатує свою антипатію та наростання ненависті: «Я не знаю, як я ще досі не одурів, наповняючись день у день від десятих літ такою ненавистю і таким огірченням!»⁵⁸. Кодом мстивості наповнюються автохарактеристики Шварца: «Сей чоловік — причина мого нещастя, а я не привик дарувати своєї кривди»⁵⁹, «...сама думка — зробити пакість сьому собаці — наповняє мене радістю і охотою»⁶⁰. Водночас, індивідуалізуючи персонажів у такий спосіб, Франко нерідко змушує читача переосмислити справжню сутність героя. До прикладу, Вагман, «найтяжча п'явка в повіті»⁶¹, після смерті сина у своїх автохарактеристиках висловлює розуміння щодо потреб селян: «Терплячи сам, я почав розуміти терпіння інших, тих, що не

⁵⁶ Франко І. *Перехресні стежки*, с.273–274.

⁵⁷ Там само, с.362.

⁵⁸ Там само, с.200.

⁵⁹ Там само, с.341.

⁶⁰ Там само, с.365.

⁶¹ Там само, с.188.

мають де голови прихилити, не знають, що будуть їсти завтра, не мають що в рот вложити нині, дивляться на муку своїх дітей»⁶².

1.1.3. Довкілля як засіб екстеріоризації

До творення психологічного ареалу в тканині роману автор залучає й довколишній простір, у межах якого перебувають персонажі. Так, за допомогою екстеріоризації Іван Франко опредметнює внутрішню структуру особистості у зовнішніх реаліях, вдається до двопланового зображення, у якому імпліцитне межує та знаходить відповідник у експліцитному. Засобами, у яких виявляється екстеріоризація, є психологічний пейзаж, інтер'єр та екстер'єр.

Безпосередньо глибокий зв'язок з особистісним цілим людини має предметний простір, інтер'єр. Саме у мікросередовищі, у щоденних і буденних речах оточення конденсується енергетичне поле індивіда, а отже, виявляються особливості його характеру та психічної сфери. Хоча у структурі «Перехресних стежок» описи предметного оточення мінімізовані, однак знаходимо доволі психологічно виразне зображення інтер'єру кімнати Барана: «Кімната, перероблена з колишньої дривітні на помешкання сторожа, була маленька, збита з дощок і обліплена глиною, з одним віконцем на подвір'я. Невеличка залізна піч давала більше диму і чаду, ніж тепла, а надворі був здоровий мороз. Віконце було ціле покрите льодом і інеш, що не хотів таяти навіть тоді, коли в печі горів огонь і вона внизу була майже червона... В його хатчині, бачилось, мороз звив собі тривке гніздо, кидався йому на шию при самім вході і, чим далі в ніч, тим тісніше тулився до нього, проймав його до кості. Навіть поблизу розпаленої печі сей упертий мороз відчіплявся від нього лише з одного боку, не перестаючи грозити другому»⁶³. Власне, у цьому описі актуалізуються, за А.Швець⁶⁴, не лише жахливі умови проживання сторожа, але й завдяки відтворенню фізичних мук посилюється увага до внутрішньої трагедії чоловіка, його самотності.

⁶² Там само, с.392.

⁶³ Там само, с.348.

⁶⁴ Швець А. *Злочин і катарсис...*, с.181–182.

Функціональними у творі стають й поодинокі предметні деталі. Зокрема, як зауважує А.Швець⁶⁵, сікач та молоток стають значущими об'єктами зовнішнього світу, на яких фокусується увага Регіни у стані афекту: «...її очі спинилися на отворенім креденсі. На полиці креденсу лежав сікач, яким вона нині рано колола цукор, і молоток. Вона зупинилася очима на тих предметах...»⁶⁶. Високе емоційне напруження та збуджена свідомість жінки пробуджують бажання помсти і формують у її думках план вбивства, під впливом якого породжуються зовнішні дії, зокрема пошук знаряддя вбивства.

Водночас у творі з'являється психологічно забарвлений опис інтер'єру, у якому відкриваються характерологічні особливості не поодинокі людини, а колективу. Таким, зокрема, постає опис гумніського суду: «Камениця не стара ще, але обдряпана, оббита дощами і сполоскана згори додола потоками дощівки, що текла з дірявих ринов. Сіни широкі вели на вузьке, темне і брудне подвір'я, завалене якимись старими бочками та поламаними возами. З сіней направо й наліво йшли сходи на перший поверх, де находилися канцелярії і зала розправ; і сходи, і стіни, і коридор на першому поверсі, і зала — все було брудне, запорошене, заболочене, занедбане. Дерев'яна підлога на коридорі була попротирана ногами так, що в многих місцях крізь дошки видно було голу цеглу; поруччя на сходах було слизьке від бруду; повітря всюди було сперте, затхле і нездорове, хоч у одині вікні, що з коридора визирало на якийсь поганий заулок, були вибиті дві чи три шиби»⁶⁷. Семантично виразні бруд і занедбаність суду в наведеному фрагменті за принципом паралелізму підкреслюють моральну темряву, гнилизну та байдужість судових чиновників до долі селян.

Подекуди поетика психологізму у романі втілюється у формі екстер'єрних описів. Зокрема, місто як особливу форму буття автор наділяє певною сугестивною природою, що втілюється у процесі злиття урбаністичного простору та внутрішнього простору особистості. У такий спосіб утворюється винятковий зв'язок, у якому екстер'єр стає каталізатором психоемоційних станів і

⁶⁵ Там само, с.183.

⁶⁶ Франко І. *Перехресні стежки*, с.434.

⁶⁷ Там само, с.305–306.

мисленнєвих процесів людини. До прикладу, жива атмосфера міста пробуджує у душі Євгена Рафаловича почуття повноцінності буття: «Попід його вікнами туркотіли вози, здалека чути було гомін народу, гук дзвонів, свист і гуркіт раннього залізничного поїзда, що саме о тій годині виходив до Львова... вся ся музика многолюдного рухливого міста, особливо в деякім віддаленні, настроювала його на якусь добродушність, розвивала в його душі чуття якоїсь повноти буття, якоїсь любої домашності, подібне до чуття того чоловіка, що з лісової самоти вернув додому на лоно многолюдної та говіркої сім'ї»⁶⁸. Натомість занедбаня та пригнічена атмосфера Гумніськ навіює тотожні прикрі відчуття його мешканцям і відвідувачам: «Ринок, при яким містився суд, — се була широка квадратова площа, з калюжею на середині, з купами сміття тут і там... Бруд, занедбаня — отсе було головне, що кидалося в очі і у всі змисли в тім містечку і в тім ринку. Щось спирало груди, очі втомлялися, блукаючи по самих непринадних предметах, думки робилися понурі... щоб тут міг хтось весело, щиро сміятися, чути себе свободним і вдоволеним, — се видавалося чимсь диким і невідповідним до сього місця, не до лица його загальній фізіономії»⁶⁹.

Вагомим засобом екстеріоризації у романі «Перехресні стежки» є також психологічний пейзаж, що за допомогою картин природи продукує та транслює асоціативні зв'язки з діапазоном емоційних коливань персонажів, поглиблюючи їхні виражальні можливості. У тканині твору, як зазначає М.Лапій⁷⁰, найповніше втілюються експресивні пейзажі, що функціонують на рівні створення психологічних паралелізмів, у основі яких ситуативні психоемоційні стани головних героїв — Рафаловича і Регіни, що маркують кульмінаційні етапи у стадіальному розвитку їхніх характерів. Відтак у структурі психомоделі Рафаловича ключову роль відіграють такі картини природи: пейзажообраз острова, оніричні пейзажі (див. пункт 1.2.3) та осінній пейзаж. Образ острова з'являється як виплід уяви героя під впливом нав'язаних спогадів про Регіну. Конотативна аура цього пейзажу коливається у межах окреслення та ідеалізації

⁶⁸ Там само, с.183.

⁶⁹ Там само, с.305.

⁷⁰ Лапій М. *Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика*: Дис. ... канд. філол. наук / Львівський національний університет ім. Івана Франка. Львів 2016, с.99.

героєм стосунків і часу, проведеного з жінкою: «Тепер, на віддаленні десятих літ, відгороджені безоднею муки і безнадійності, ті дні видаються йому одною хвилиною, блискучим островом, що пишається над самим гирлом водопаду»⁷¹ до зображення його швидкоплинності та раптової втрати коханої: «І йому здається, що він плив побіля того острова з шаленою бистротою, хоч і в ту пору мав ілюзію, що стоїть на місці; він так сильно, всею душею, всіми змислами був затоплений у своїй любові, що час і місце не існували для нього, і він прокинувся тільки тоді, коли було по всьому і щасливий острів пропав для нього навіки»⁷². У такий спосіб картина острова відтворює динаміку розгортання любовних почуттів героя, інтенсифікує його емоційну амплітуду, проєктуючи бажання Рафаловича повернути втрачене кохання на реальний світ. Своєрідним уподібненням до цього пейзажу, за М.Лапій⁷³, є образ вершка гори та діамантового променя, які стають наскрізними для означення вимріяного щастя та бажання Регіни.

Водночас у перспективі пейзажообразу острова контрастною за смисловим навантаженням виглядає осіння картина, що послідовно відтворює протилежні трансформаційні процеси у душі Євгенія. Так, насамперед автор антропологізує природу, зіставляючи натуралістичне начало та психологічний стан Рафаловича: «Ходить осінь по долині і снує свої сіті. Обснувала димами гори, заповнила мрякою яри, потяглася сірою курявою за течією рік і потоків, вішається по гілляках дерев, суне туманами по шляхах, облягає цілими таборами села, досягає бовдурами до неба. Під її дотиком тихнуть голоси, співи та викрики, жовкне листя, стулюються чашки немногих запізнених квіток і серце корчиться з болю і жалю за минулим. Вона закриває перспективи, відбирає ясність, оживлює сумніви та знеохоту. Євгенію здається, що її головне джерело в його серці. Так добре відповідає весь сей сірий, мокрий, тісний та холодний кругозір настроєві його душі»⁷⁴. Настрійність природи, згущення сірих і тьмяних тонів у цьому фрагменті відповідає змішаним почуттям жалю та болю Рафаловича після відмови Регіни від пропозиції побудови спільного майбутнього, тож закладається уявлення про

⁷¹ Франко І. *Перехресні стежки*, с.241.

⁷² Там само, с.241.

⁷³ Лапій М. *Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка*, с.100.

⁷⁴ Франко І. *Перехресні стежки*, с.286.

осінь, що «поселилася» в душі героя. Тоді на тлі мряки та сутіні у персонажа активізується мисленнєвий процес, Євгеній починає переосмислювати останні події, і в душі адвоката зринає відчуття, наче він «перейшов кризис важкої хвороби», його любовні почуття поступово починають відмирати: «І все те хоч не перестане боліти Євгенія, але болить не тим острим боєм, що в першій хвилі, а якось тихо, одностайно, як затулена рана, що починає гоїтися»⁷⁵. Водночас автор поглиблює динаміку змін у психосфері героя антитетичною картиною природи: «...і в міру, як надвечір небо насувається чимраз тяжчими хмарами і вся країна чимраз більше затемнюється, в його душі робиться чимраз ясніше, думка чимраз свободніше розвиває крила»⁷⁶. Зрештою, завершенням процесу внутрішньої трансформації Рафаловича стає антропологізований пейзажообраз берези, обпалі листя якої ототожнюються зі завмерлими поривами кохання героя: «Коли ся береза почуває який біль при обпаданні сього листя, то се, мабуть, буде біль, подібний до того, який він почуває тепер. І в його душі в'яне щось, обпадає, відривається і гине щось таке, що було красою, і пишнотою, і радощами, але тепер пережило свої дні. Се в'яне його молодість з її ілюзіями, і поривами, і безумним коханням»⁷⁷.

Для внутрішньої структури Регіни значущим експресивним пейзажем, що позначає кульмінаційний етап у житті жінки, є малюнок нічної заметілі: «Ніч. Над містом глухо шумить вітер. Із навислих хмар сипле сніг, та вітер рве його, і крутить у скаженім танці, і носить, кидає, знов підносить, поки вкінці, розмелений на дрібну густу муку, не кине на землю. Та й тут іще не дає спочити йому. Котить вулицями, збиває купи і розбиває знов, піднімає стовпами, туманами, б'є ним до вікон, натрушує його проходом у лице, в очі, за ковніри, затикає ним усі шпари, заповнює рови, засипає сліди і стежки»⁷⁸. Рів нічної хуртовини, боротьба стихій посилює протиставлення на вісі «свідоме – підсвідоме» жінки, де згодом перемагає ірраціональне, що веде героїню до вбивства. Своєрідним перегуком до

⁷⁵ Там само, с.287.

⁷⁶ Там само.

⁷⁷ Там само, с.288.

⁷⁸ Там само, с.428.

цієї пейзажної картини, як стверджує М.Ткачук⁷⁹, є зображення стихійних змін у новорічну ніч, що посилили змалювання перемоги інстинктивного, руйнівного у натовпу, який гнався за Бараном: «До того ще небо, перед хвилиною яснє, почало насуплюватися хмарами, а одна з них, сіра, величезна, моментально закрила місяць. Не минуло кілька хвиль, а ціле місто потонуло в п'яті, тіні пожерли контури вулиць і домів, тільки сніг під ногами блищав синюватим фосфоричним блиском. Здавалось, немов розбурхане, розполохане місто нараз прикрито чорною плахтою. А під тим чорним покривалом ще дивоглядніше лунали то п'яні, то тривожні крики, стук кроків, виття псів і голосніше над усе — сухе та часте торохтіння праників по балії»⁸⁰.

Окрім безпосередньо пейзажних картин, у матриці твору з'являється галерея описово-асоціативних пейзажних портретів. Художня функція таких портретів полягає у зіставленні елементів природи з виокремленою рисою зовнішності, деталлю психоемоційного стану або характеру. Так, наприклад, автор рельєфно зображає стан розпачу Євгена Рафаловича: «...сльози лилися, капали на стіл, розливалися калюжками, текли річкою, поки не дотекли до краю стола. Тут вони сперлися якийсь час на острів канті. Але з очей набігали все нові і нові краплі і доливали річечку, і ось вона перемогла кант і рясним градом крапель бризнула на підлогу»⁸¹. Близькою за експресивно-виражальними ознаками є й портретна деталь психоемоційного стану Регіни: «З-під напухлих червоних повік звільна, двома річками лилися сльози — часті гості на її лиці, де видно було дві зигзагуваті смуги, мов рівчачки, вириті тими річками»⁸².

1.2. Інтервенті засоби

Інтервента (пряма) форма психологічного зображення, на відміну від екстервентної, як зазначає Л.Каневська⁸³, спрямована на безпосереднє відтворення психічних процесів. Реалізується пряма форма психологізму в таких

⁷⁹ Ткачук М. *Жанрова структура романів Івана Франка*, с.88.

⁸⁰ Франко І. *Перехресні стежки*, с.354–355.

⁸¹ Там само, с.266.

⁸² Там само, с.406–407.

⁸³ Каневська Л. *Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років*, с.13.

засобах, як-от: авторське психологічне зображення (розповідь про приховані внутрішні процеси), внутрішнє мовлення (внутрішній монолог і діалог), а також сни, марення.

1.2.1. Авторське психологічне зображення

У парадигмі інтервентного психологізму роману чуттєві рефлексії душі повсякчас стають предметом авторського психологічного зображення, яке слугує певною «буферною стадією»⁸⁴ між втіленням ритму психічних станів героїв у зовнішніх виявах та безпосереднім «поселенням» у їхню свідомість. У «Перехресних стежках» авторський коментар здебільшого звернений на проектування структурних змін внутрішнього світу Рафаловича, зокрема у любовному просторовому векторі. Так, наприклад, особливо рельєфно автор відтворює душевний стан Євгенія після моменту тихого «діалогу поглядів» з Регіною: «У Євгенієвій душі сей один момент викликав правдиву революцію. Він почував якусь невідому досі розкіш, сполучену з переляком, як чоловік, що заглянув у безодню, де на дні було щось невимовно принадне, невимовно гарне і чудове. Сей розкішний перестрах знесилив його, спаралізував усі думки, всю волю, всі бажання. Він сидів, не бачачи, не чуючи, не хотючи нічого. Перед ним не було ані часу, ані простору; фізичні вражіння не доходили до його свідомості»⁸⁵. Подекуди Іван Франко посилює психологізм свого коментаря на основі зіставлення зображень контрастних емоційних коливань та їхніх впливів на світобачення героя. До прикладу, коли Рафалович усвідомлює, що Регіна уникає його, увесь світ у його сприйнятті починає тьмяніти: «Відразу, без ніякого мотивування настроїв його змінився: з рожево-півсонного він упав у чорно-меланхолійний. Усе на світі видалось йому пустим, глупим, безцільним, усе стратило свою принаду, само життя не варто зламаного гроша»⁸⁶. Водночас незабаром коротка розмова з коханою, немов знову оживляє світ у перцепції героя: «Він тулив у своїй душі ті слова, мов найдорожчий скарб, і вони справді в

⁸⁴ Там само, с.14.

⁸⁵ Франко І. *Перехресні стежки*, с.238.

⁸⁶ Там само, с.239.

одну мить перемінили весь його дотеперішній настрій. Вони додали блисків сонцю, блакиті небу, обілляли золотом сірі міські мури, перлами вимостили вибоїсту вулицю, пахощами освіжили затхле міське повітря, роз'яснили радощами людські лица, наповнили весь світ розкішшю, любов'ю і нечуваною силою»⁸⁷.

Побіжно авторське психологічне зображення проявляється й у змалюванні специфіки психосфери інших героїв. Так, зокрема, автор окреслює прояви нав'язливих думок Барана, які проєктують зловісне забарвлення на реальний світ у світоглядній парадигмі сторожа: «...йому мигнула в голові думка, що сьогодні, саме сьогодні має появитися в місті антихрист. І ця думка почала вертітися і бриніти в його голові, мов оса. Все довкола нього, що він бачив, чого доторкався, потверджувало її. Ледова вода, в якій він мився, видалась йому гарячою, як кип'яток, — недаром, се його знак. Коли він вийшов на подвір'я, в отворену браму з вулиці заглянув якийсь великий, чорний, незвісний, йому пес – се його післанець. Крук закрював над його головою — се його віщун. Баба перейшла з коновками, дим вився з комина і стелився по подвір'ю, огонь під котлом у прачкарні тріщав і порскав горючим вуглем насеред хати — все те, все були його знаки!»⁸⁸.

1.2.2. Внутрішнє мовлення

Паралельно до зовнішнього дискурсу мовлення персонажів у системі інтервентних засобів психологізму матриця твору збагачується внутрішньо-вербальними формами. Психологічний потенціал внутрішнього мовлення полягає у безпосередньому «проникненні» в незримі процеси творення та пульсації думок героїв. Відтак на фоні заглиблення персонажа у свій внутрішній світ, з'ясування причиново-наслідкових передумов подій та явищ зовнішнього світу, актуалізується увага на психічний механізм сприйняття героєм довкілля.

⁸⁷ Там само, с.240–241.

⁸⁸ Там само, с.416.

Основною формою, у якій представлено внутрішнє мовлення у романі, є внутрішній монолог. За допомогою монологічної форми мовлення Франко, за твердженням М.Ткачука⁸⁹, суб'єктивізує розповідь, наділяє героя розповідною функцією. У такий спосіб поглиблюється вісь психологізму, оскільки встановлюється контакт на рівні свідомості героя, а отже, активізується безпосередня рецепція складних і суперечливих механізмів внутрішніх переживань персонажів. Для прикладу, у «Перехресних стежках» монологічно відтворюється амбівалентність психічних станів Рафаловича внаслідок перенесеного емоційного потрясіння під час несподіваної зустрічі з Регіною у домі Стальських. Так, насамперед у емоційній площині чоловіка переважає пригнічення, через градацію питань та окликів транслюється його душевна драма, драма втрати свого ідеалу: «Де твої чари, де гармонія твоєї душі, якою ти колись так відразу заповонила мою душу? Чому я вчора не почував її ані крихітки? Чому твоє лице видалося мені тупим, а твій концепт з тим шлюбним убранням видався мені глупим, уразив мене, мов погана комедія? І чому в твоїх словах бриніло щось нещире, вивчене, не своє, комедіантське? Регіно, Регіно! Чи ржа великого страждання сточила тебе, чи тільки каламутна хвиля буденного життя сполоскала з тебе ту чарівну краску, яка колись мені видавалася огнем твоєї душі? Віддай мені мій ідеал, що ще вчора до вечера яснів у моїм серці, окружений авреолом непорочної чистоти, святості і вічної юності! Віддай мені мою любов, предмет моєї туги! Віддай мені найкращу частину могого “я”, згублену там, у тім проклятім покою!»⁹⁰. Проте згодом, у процесі рефлексії, почуття і думки адвоката трансформуються, наступає об'єктивне усвідомлення ситуації, і чоловік розкаюється: «Варвар я! Погань! Нелюд! Адже вона божеволіє з терпіння, сама не знає, що з нею діється! Адже, побачивши мене, вона мов остовпіла, нездібна була слова промовити. Адже він знущається над нею, кожним словом шпигає, кожним позирком ранить, кожним рухом топче її. А я дивлюсь, як вона треплеться і мечеться з болю, і смію критикувати її рухи! Я, проклятий естетик, роздебендюю:

⁸⁹ Ткачук М. *Жанрова структура романів Івана Франка*, с.106.

⁹⁰ Франко І. *Перехресні стежки*, с.265.

сей рух смішний, сей вираз тупий, сі слова недоладні! Боже! Та невже ж у мене нема ані крихітки серця? Невже разом з любов'ю я стратив здібність до простого людського співчуття?»⁹¹.

Глибоке психологічне наснаження демонструє й монолог Регіни, який ускладнюється установкою на діалог, адже його адресатом в уяві жінки стає Євгеній. Водночас основна конотативна аура монологу зосереджується на духовному переродженні героїні. Так, спочатку Регіна згадує про своє дитинство та, як зазначає М.Ткачук⁹², волелюбство, втілене у образі яструба: «Мені не раз снилося, що я лечу знизу, ширяю понад яри й долини, як сірий яструб – просто вгору до того вершка... Я скрикувала з радості й страху і прокидалась і жалувала, чому я не пташка і не можу летіти там угору і спочити на тім чудовім вершку»⁹³. Тоді свідомість жінки охоплює дитячий спогад про діамант і його промінь, що уособлює «мрію її щастя», якою для Регіни, за І.Денисюком⁹⁴, є кохання Євгенія. Поступово монологічна розповідь забарвлюється почуттям жалю героїні, що вона сліпо підкорилась волі тітки і не боролася за своє кохання замолоду, а потім, зустрівши Рафаловича, відхилила його пропозицію поєднатись: «...мої вороги, глупота і трусливість, перемогли мене, зв'язали мою душу і поволокли її, як полонянку, з собою»⁹⁵. Із глибин душі жінки відчайдушно лунають благання порятунку з пастки, якою для неї є життя зі Стальським: «Геню, Геню! Тепер остатня пора, остатня хвиля! Рятуй мене!»⁹⁶. Врешті, емоційний стан Регіни досягає апогею, і у її нутрі народжується протест, волелюбне почуття відроджується, героїня вирішує покинути пастку: «Значить, нічого надумуватись! Годі довше терпіти знущання і наруги. Міра переповнилась. Пора на рішучий крок, і я зроблю його спокійно. Повороту нема — хіба в могилу...»⁹⁷.

⁹¹ Там само, с.266.

⁹² Ткачук М. *Жанрова структура романів Івана Франка*, с.106.

⁹³ Франко І. *Перехресні стежки*, с.404.

⁹⁴ Денисюк І. «Усе мистецьке є символом» (*Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках»* // Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів 2005, т.2: Франкознавчі дослідження, с.158.

⁹⁵ Франко І. *Перехресні стежки*, с.407.

⁹⁶ Там само.

⁹⁷ Там само, с.408.

Окрім цього, як зазначає А.Швець⁹⁸, у «Перехресних стежках» Іван Франко демонструє застосування новітніх технік при введенні внутрішнього мовлення, що ускладнюють його психологічну першооснову. Так, зокрема, автор вводить монологи, близькі до техніки «потoku свідомості», у яких організація мовлення є розірваною, не до кінця осмисленою. Прикметно, що письменник вдається до такої техніки, відтворюючи монологи героїв переважно патологічного типу або у стані афектів, із метою увиразнення типажу та сітки прихованих мисленневих процесів психічно хворої людини. Відтак у творі, за А.Швець⁹⁹, близьким до «потoku свідомості» є монолог Барана, що втілює хаотичність думок сторожа, плин яких пов'язаний із внутрішніми переживаннями чоловіка, його вірою та прагненням сповнити власну «месіанську» роль: «Ні, не можна се так лишити. Щоб пекельний цар так і хапнув їх усіх, мов сонних? Ні, ні, гріх мені буде, коли допущу до сего. Розбуджу їх! Натуркаю їм до уха! Нехай знають, нехай готуються! Нехай продруть очі, нехай бачать, яка страшна пропасть перед їх ногами. Я знаю, йому се буде не в лад, але що мені до того? Велить мене вхопити, мучити, дерти зі шкіри, палити на терновім огні... Ну, і що ж? І нехай! Я готов! Але не позволю йому таємно вскочити в місто, як вовкові в кошару. Гай же! Гай же! До діла! Крайня пора! Не знаємо дня ні часу, коли прийде злодій, тож годі отягатися!»¹⁰⁰.

1.2.3. Візії

Не менш продуктивно психологізм у «Перехресних стежках» реалізується через прийоми снів і марень. Власне, звертаючись до прийомів, що базуються на лімінальному (перехідному) стані людини між реальним та потойбічним, автор виокремлює роль позасвідомого, ірраціонального як особливого психологічного мікрокосму, у якому концентруються глибокі почуття і переживання героїв, закладаються приховані змісти та народжуються сенси, джерелом яких є духовне життя. Так, зокрема, виразну психологічну конотативну ауру має онірична візія

⁹⁸ Швець А. *Злочин і катарсис*..., с.198–199.

⁹⁹ Там само.

¹⁰⁰ Франко І. *Перехресні стежки*, с.351.

Рафаловича, викликана емоційним потрясінням героя та враженнями, що виникли внаслідок зустрічі зі заміжною Регіною напередодні. Прикметно, що композиційно сон Євгенія випереджає змалювання самої події. Відтак за допомогою інверсії посилюється доля інтриги та драматизму, у центр зображення попадає саме внутрішній стан героя. До того ж онірична візія Рафаловича, окрім притаманного символічного кодування, наскрізно обрамлюється додатковими психологічно навантаженими елементами. Так, автор вводить картину за допомогою попереднього психологічного портрета, який транлює назовні переживання адвоката від сновізієвих картин: «Десь-колись він порушиться, мов відганяючи від себе докучливу муху, потім перевернеться на другий бік, проговорить щось крізь сон швидко і уривчасто, а там вирветься з його грудей важке стогнання»¹⁰¹. Сама ж мініатюра оніричної візії Євгенія, за М.Лапій¹⁰², умовно поділяється на дві частини, в межах яких змінюються пейзажні малюнки та інтенсифікується психологічне забарвлення. Початок сновидіння переносить героя у похмуру сіру пустелю, що за принципом паралелізму накладається на психоемоційний стан Рафаловича, його внутрішнє спустошення і пригнічення. На фоні природної пустки губиться кольорова гамма та будь-які звуки, акцентується, як зазначає М.Лапій¹⁰³, безжиттєвість, підвищується почуття тривоги: «Свіжої зелені, цвітів, дерев ані сліду...Глухо. Ні голосу пташини, ні шуму вітру, ні цвіркоту сверчка, навіть стук його кроків проковтує глуха пустиня»¹⁰⁴. Водночас час і простір залишаються не окресленими, а персонаж у пустелі «...іде й іде якоюсь безконечною стежкою, перескакує через якісь рівчаки, спотикається на якісь груди, стрягне в якихось мокралинах і йде, йде Бог зна куди і за чим»¹⁰⁵. У такий спосіб, через невизначеність шляху, увиразнюється почуття екзистенційної непевності та духовної кризи. Проте поступово у мініатюрі відбувається зміна: поперек дороги натягується чорна стрічка, яка переходить в образ ріки, зображення починає деталізуватися контрастними штрихами — веселими звуками

¹⁰¹ Там само, с.256.

¹⁰² Лапій М. *Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка*, с.102–107.

¹⁰³ Там само, с.105.

¹⁰⁴ Франко І. *Перехресні стежки*, с.256.

¹⁰⁵ Там само.

та весільною дарабою, що «мов ярка зелена пляма». На тій дарабі Рафалович бачить себе з молодю — нездійснене бажання героя, однак дараба швидко пропливає — як і кохання героїв, та, врешті, фон змінюється образом потопельниці (вагомий антиципаційний штрих), яку герой безуспішно намагається врятувати. Відповідно змінність смислових акцентів картин впливає на трансформацію почуття пригнічення у глибоку тривогу, що зовні також обрамлюється деталізованим психологічним портретом, який відповідає сум'яттю у душі адвоката: «Він сів на ліжку, його лице поблідло, уста розкрилися мов до тривожного окрику, а очі, витріщені широко, вп'ялилися в найтемніший кут його спальні»¹⁰⁶. Щобільше, «найтемніший кут», за М.Гуняком¹⁰⁷, стає своєрідною квінтесенцією внутрішніх чуттів адвоката, який перебуває у потрясінні від вчорашньої ситуації.

З огляду на особливу увагу письменника до нюансів функціонування підсвідомого у житті людини цікавим у тканині твору є дитяче сновидіння Євгенія, що відтворює переживання хлопчика, пов'язані з катуванням kota Стальським: «малому Геневі ще довгий час щоночі причувалося жалібне м'явкання і котячий писк, мов плач малої дитини, він кидався крізь сон, кричав і плакав, а рано вставав змучений, з болем голови і закислими очима»¹⁰⁸. Саме ці тортури, що «мов тернина, вбита в живе м'ясо»¹⁰⁹, хвилювали душу хлопчика, пояснюють феномен того, що Рафалович при зустрічі зі Стальським, хоч «мав бистре око і добру пам'ять, але не міг пригадати собі, щоб де-небудь і коли-небудь знав сього панка»¹¹⁰, адже його свідомість, як зазначає М.Гуняк¹¹¹, намагалася витіснити жахливий спомин про катування та сам образ мучителя.

Поряд зі сновізійними елементами у романі Франка рельєфно відтворюється внутрішня структура особистості за допомогою прийому марення з тою відмінністю, однак, що марення, за А.Швець¹¹², радше характеризує психологічні

¹⁰⁶ Там само, с.259.

¹⁰⁷ Гуняк М. *Роман Івана Франка «Перехресні стежки»*, с.39.

¹⁰⁸ Франко І. *Перехресні стежки*, с.176.

¹⁰⁹ Там само, с.177.

¹¹⁰ Там само, с.174.

¹¹¹ Гуняк М. *Роман Івана Франка «Перехресні стежки»*, с.22.

¹¹² Швець А. *Злочин і катарсис ...*, с.217.

аномалії, зумовлені емоційними потрясіннями. Так, у «Перехресних стежках» марення найбільш досконало втілено в образі Регіни й є наслідком афективного стану жінки, її емоційного збудження. Виснажена десятилітніми тортурами свідомість жінки згасає, і з'являються візії — ланцюг асоціативних образів, що, подібно потоковій свідомості, обірвано транслюють фрагменти її біографії: «В її уяві мигають відірвані образи, мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром»¹¹³. Ці образи постають у вигляді плетива портретів людей, причетних до її життя, які варіюються у своєму змалюванні залежно від їх сприйняття жінкою. Так, насамперед Регіна бачить «Євгенієве лице, молоде, свіже»¹¹⁴ — характеристика, пов'язана перцепцією чоловіка у період закоханості. Далі постає лице тітки, яке набуває гротескних штрихів внаслідок заповідної нею кривди: «... воно більшає, наближається, робиться страшенною гнилою машкарою, розхиляє гнилі уста, показує чорні щербаті зуби і сточений червами язик»¹¹⁵. Тоді з'являється «похилене лице старої няньки»¹¹⁶ над дівчинкою у ліжечку — ймовірно, образ-спогад із дитинства Регіни. Доповнює ланцюг «лице Ориськи... і знов тітка в труні»¹¹⁷. Потім жінка ще раз бачить лице Рафаловича, однак тепер воно «зів'яле, старече, без цвіту молодості, без чару любові»¹¹⁸ — образ трансформувався внаслідок згасання почуттів між двома. Зрештою, завершують ряд «якісь дивні рослини з дитячими личками...»¹¹⁹ як символи нереалізованого материнства. Водночас наскрізним у плетиві стає образ «блискучого камінця на сонячній вершкуні»¹²⁰ — своєрідна «психологічна розрядка»¹²¹, що повсякчас перериває асоціативний ряд, вивільняє внутрішнє напруження Регіни. Окрім зорових образів, незмінним елементом марення жінки стає й звуковий ряд, який синхронізується на рівні думок Регіни та під впливом асоціативного процесу

¹¹³ Франко І. *Перехресні стежки*, с.433.

¹¹⁴ Там само.

¹¹⁵ Там само.

¹¹⁶ Там само.

¹¹⁷ Там само, с.434.

¹¹⁸ Там само.

¹¹⁹ Там само.

¹²⁰ Там само, с.433–434.

¹²¹ Швець А. *Злочин і катарсис...*, с.222.

трансформації зовнішніх збудників у мисленнєвий потік створює, за А.Швець¹²², тип посереднього внутрішнього монологу. У такий спосіб, зазначає дослідниця, слова пісні «Чи не будеш, моя мила, жалувати, гей, як ся буде сивий голуб трепотати?» перетворюються на питання щодо майбутніх наслідків, а чотириразовий стукіт хробачка у стіні — на чотири удари, потрібні для здійснення вбивства. Відтак зв'язок зорових і звукових асоціативних образів у маренні поглиблюють доти деформоване сприйняття реальності Регіни, формуючи на підсвідомому рівні імператив помсти.

Отже, у романі «Перехресні стежки» Івана Франка надзвичайно рельєфно відтворено тогочасні тенденції жанру, а саме: підвищена увага до людини та психологічних аспектів людського життя. Прагнення автора якнайточніше дослідити психоприроду та пов'язані з нею нюанси зумовили використання у творі широкого арсеналу прийомів і засобів поетики психологічного зображення, що підпорядковуються двом формам — екстервентній та інтервентній. Відтак серед засобів екстервентної форми найповніше представлено у романі психологічний портрет, який постає у низці різновидів. Водночас у системі інтервентної форми наскрізно виділяється візійний елемент, представлений снами та мареннями, що окреслюють психоемоційний стан героїв за допомогою ареалу підсвідомого.

¹²² Там само, с.200.

РОЗДІЛ II

СПЕЦИФІКА КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПСИХОЛОГІЗМУ РОМАНУ ІВАНА ФРАНКА «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ»

Паралельно до оновлень та композиційно-сюжетних переакцентувань у межах романного літературного дискурсу, на зламі XIX–XX ст. відбувалися ширші еволюційні процеси, значення яких вплинуло на відкриття нових горизонтів у загальномистецькому вимірі. Так, зокрема, невпинний розвиток науки та технологій зумовив появу низки синтетичних видів мистецтва, як-от кінематограф і телебачення, що не лише змінювали внутрішню структуру мистецької системи, але й формували нові типи зв'язків між її елементами, вступаючи у контакт із традиційними мистецтвами.

На тлі встановлення нових взаємозв'язків чи не найпродуктивнішим явищем і дотепер виявляється міжвидовий синтез літератури та кіно, що як відмінні мовно-семіотичні системи ефективно взаємодіють у процесі інтермедіального перекодування, внаслідок якого, за О.Дубініною¹²³, доти твір понятійно-словесної культури набуває аудіовізуального втілення, тобто надається до екранного «перепрочитання». Актуальність поєднання двох мистецтв у формі екранізацій літературних творів зумовлена насамперед формозмінним чинником, що визначений «екраноцентричністю»¹²⁴ сучасного суспільства. Проте не менш вагомим фактором є й можливість смислової поліфонічності в межах подібної трансверсії. Так, зокрема, нерідко під час інтермедіального перекодування відбувається діалог часів, тобто актуалізуються класичні твори української літератури, які переосмислюються крізь призму сьогодення у кінопросторі. Водночас додаткові змісти у процесі кінопрочитання може вносити режисер, у суб'єктивній інтерпретації якого модифікується ідейний надтекст оригіналу та його емоційний потенціал. Відтак, як зазначає Е.Дадлі¹²⁵, кіноверсія у зв'язку з

¹²³ Дубініна О. *Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування* // Література на полі медій: колективна монографія / за наук. ред. Т.І.Гундорової, Г. М.Сиваченка. Київ: Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України, 2019, с.225.

¹²⁴ Бучко Р. *Конфлікти поза українським екраном* // Кіно-Театр, 2006, №3, с. 6–9.

¹²⁵ Dudley A. *Concepts in film theory*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford university press, 1984, p.154.

потенційною часовою дистанцією та підходом режисера до матеріалу першоджерела у своєму смисловому модусі може зберігати «вірність букві» або «вірність духові». Внаслідок наслідування «букви» кінотворець, за Ю.Пушак¹²⁶, залишається у замкненому просторі тексту, а екранізація на художньому рівні уподібнюється літературному оригіналові. Натомість, наслідуючи «дух», кінотвір стає виразником «іманентної ідеї твору»¹²⁷, тобто радше репродукує основні естетичні структури, закладені автором першоджерела, що уможлиблює втілення режисером власного творчого начала.

Одним із чи не найбільш вдалих прикладів феномену міжчасового діалогу в межах інтермедіального дискурсу є роман Івана Франка «Перехресні стежки», що його переніс на екран 1993 року режисер Олег Бійма у формі п'ятисерійного телефільму «Пастка». Попри значну часову дистанцію, побіжні зміни у характеротворенні й модифікації подієвого ряду, фільм зберіг «вірність духові» оригіналу, виразно відтворивши психологічний клімат твору на рівні любовної та кримінальної сюжетних ліній, а отже, створив ґрунт для аналізу закономірностей перенесення і втілення психологізму у міжмистецькій площині.

Варто, однак, зазначити, що психологічне повідомлення, притаманне романові Франка, в межах кінопростору трансформується згідно зі специфікою художньої мови кіно та її системи виражальних засобів. Так, як зазначає Ю.Лотман¹²⁸, на відміну від літератури, особливість естетичної природи якої полягає у словесному вираженні, кінематограф як мовно-семіотична система синтезує візуальні та аудіальні елементи, на рівні яких відповідно відбувається трансляція психологічних сенсів.

2.1. Візуальні елементи

Оскільки специфіка екранної мови та культури полягає насамперед у видовищній природі, тобто у передачі основних змістів за допомогою зображальних образів, інтерсеміотична трансверсія психологізму першоджерела у

¹²⁶ Пушак Ю. *Література і кіно: (не)залежність мистецтв?* // Парадигма, 2011, вип. 6, с.51.

¹²⁷ Там само.

¹²⁸ Лотман Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики* / Таллин: Ээсти Раамат, 1973, с.7–15.

телефільмі «Пастка» широко втілюється через візуальний код. Відтак внутрішня структура особистості та гама психічних процесів у кіноінтерпретації відтворюється арсеналом виражальних засобів і компонентів, пов'язаних з основною оповідною одиницею у кінопросторі — кадром та його композицією, як-от: акторами, планом, ракурсом, внутрішньокадровим розташуванням об'єктів, світлом і тінню, кольором, а також динамікою як провідним засобом викладу кінонарративу.

2.1.1. Актор як носій художнього образу

Насамперед функціональним елементом з огляду на реалізацію психологічного клімату в кіноверсії є актор. Саме актор стає основним посередником у процесі трансляції ритму психічних станів і відтворення стадіального розвитку характеру художнього образу, які втілюються у манері виконання ролі через кінетичні знаки (міміку, жести тощо). Так, зокрема, у телефільмі «Пастка» Дмитро Миргородський, виконавець ролі Барана, через міміку та рухи яскраво передає зміни у структурі внутрішнього світу сторожа, що під проводом нав'язливих думок очікує прихід Антихриста – Рафаловича та під час зустрічей з адвокатом сторониться й емоційно впадає у мінорний настрій.

Водночас, зважаючи на специфіку Франкової прози, у процесі інтермедіального перекодування актуалізується зв'язок між актором як носієм художнього образу та типологічним різновидом його літературного прототипу. Відтак у кіноінтерпретації «Перехресних стежок» за посередництвом акторів здебільшого відтворюються типізаційні варіації героїв першотвору, тобто встановлюється прямий зв'язок, і рецепція образу в кінотворі стає тотожною щодо втілення основних характерологічних особливостей романного персонажа. До прикладу, образ Рафаловича (актор — Анатолій Хостікоєв) у кінопрочитанні, подібно першоджерелу, реалізує риси типу «нової людини», образ Регіни (акторка — Ольга Сумська) — типу фатальної жінки. Втім, відмінним виявляється «перепрочитання» образу Стальського (актор — Богдан Ступка): представник садистичного типу в екранній версії трансформується та стає, як зазначає

Л.Брюховецька¹²⁹, виразником не стільки руйницької енергії, скільки глибоко трагічного та ревнивого типу, створюючи діалогічний зв'язок зі своїм літературним прототипом. Водночас таке характерологічне переакцентування одного з центральних образів якнайкраще відповідає основній ідеї режисера щодо любовної лінії, що, зі свого боку, вмотивовує розбіжність у назві кіноверсії з оригіналом. Відтак прагнення змалювати «любов, яка не знає меж, яка примушує переступити все — закони, умовності, моральні принципи»¹³⁰, перегукується з ідеєю руйнівної сили нездійсненої любові, яка затягує головних героїв у *пастку*. Натомість назва «Перехресні стежки» на тлі любовної лінії насамперед корелює з ідеєю перехрещення доль героїв роману, про яке так міркує Рафалович: «Стрічаються перехресні стежки на широких степах та й знов розбігаються! Таке буде й наше...»¹³¹.

2.1.2. План, ракурс і розташування об'єктів у кадрі

Поряд з акторами не менш виразний психологічний потенціал мають засоби екранної мови, пов'язані з точкою знімання, як-от: кінематографічний план, ракурс і внутрішньокадрове розташування об'єктів, що визначають смисловий центр кадрової композиції.

План як одиниця кіномови окреслює масштаб зображення у кадрі та водночас, як зазначає Ю.Лотман¹³², насичує картину різними конотативними забарвленнями, розширюючи виражальні можливості візуальної одиниці від осягнення суто предметних чи просторових значень до складної гами символічних і метафоричних кодів, вмотивованих психологічною основою. Серед різновидів планів рельєфним щодо відтворення динаміки психологічних процесів

¹²⁹ Брюховецька Л. Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно [Електронний ресурс] // Кіно–Театр, № 6, 2006. Режим доступу до ресурсу: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=598

¹³⁰ Криворчук Г. Олег Бійма: Після фільму «За ніччю день іде» я відчув, що маю в руках професію режисера // Україна молода, 2019, № 103, с.12–13.

¹³¹ Франко І. *Перехресні стежки*, с.272.

¹³² Лотман Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, с.42–43.

героїв і створення кадрової настроєвості у кінопросторі та у телефільмі «Пастка» зокрема є дальній і великий плани, а також деталь.

Дальній план, за Н.Агафоновою¹³³, може охоплювати як основний об'єкт знімання разом із довкіллям, так і довкілля як самостійну одиницю. Втім, функціонально значущим у такому плані стає саме оточення, яке не лише характеризує простір дії, а й може набувати метафоричного забарвлення, конденсуючи динаміку психоемоційних змін героя або відтворюючи емоційний тон подій. Так, наприклад, у кіноверсії «Перехресних стежок» опісля трагічних подій ночі відкривається дальній пейзажно-екстер'єрний план, де на тлі міських будівель понуре небо зливається зі загальним відчуттям пригноблення, увиразнюючи мінорний настрій картини.

На відміну від дальнього плану, великий здебільшого зосереджений саме на зображенні людини та експонації певної значущої її частини. Так, у «Пастці» за допомогою великого плану повсякчас відтворюються обличчя героїв, які у процесі трансформації формальних характеристик на екрані (збільшення) уможливають безпосередній емоційний контакт із персонажем та відстеження ритму його психічних станів у потоці мимічних змін. До прикладу, особливо виразно шляхом схоплення емоційної реакції великим планом О.Бійма втілює потрясіння Рафаловича, коли той у галицькому повітовому місті раптом бачить знайому жіночу постать. Подібно зовнішнім еквівалентом афективного стану Регіни, звуження її свідомості, стає масштабне подане обличчя жінки, що позбавлене емоцій після вбивства чоловіка. Водночас як своєрідний контраст великим планом відтворено й зворушення Шнадельського (актор — Володимир Задніпровський), який, скоївши вбивство, переживає психічний удар.

Органічно пов'язаною з поняттям великого плану є екранна деталь, що за допомогою масштабних параметрів картини задає психологічну тональність у предметному світі та стає вагомим зображальним акцентом щодо реалізації прихованих механізмів внутрішнього світу особистості через портретні штрихи. Зокрема, у кіноінтерпретації роману чи не найприкметнішою портретною

¹³³ Агафонова Н. *Общая теория кино и основы анализа фильма*. Минск: Тесей, 2008, с.23.

деталлю є блиск очей Барана під час розмови з Рафаловичем, який потверджує невпинність ірраціональних процесів його психіки. Яскравий психологічно-драматичний орнамент створює й деталь руки Шнадельського, що стискається у момент удушення героя Шварцом (актор — Давид Бабаєв), посилюючи емоційне напруження події. Натомість серед категорії предметних деталей потужним психологічним потенціалом наділені сікач і молоток, які контурно виділяються як передвісники майбутньої фатальної події. До того ж влітаються у тканину кінотексту й деталі, що стають маркерами минулих подій-спогадів та сугестивно пробуджують трагічні передчуття, як-от: випадково знайдене Рафаловичем фото Регіни або фото й скрипка загиблого сина Вагмана (актор — Георгій Дрозд).

Не менш вагомим серед засобів екранної мови, які беруть участь у процесі міжмистецької трансверсії психологізму, є ракурс. Визначаючи кут зору стосовно об'єкта знімання, ракурс та його різновиди, подібно планові, окрім орієнтації глядача у просторі, має здатність, як зазначає Н.Агафонова¹³⁴, перетворюватись у зображальний епітет, тобто характеризувати стан психосфери персонажів. У телефільмі «Пастка» психологічна аура втілюється у таких різновидах ракурсу, як верхній і нижній. Знімання об'єкта з верхньої точки створює ефект пониження та передає почуття пригнічення, незахищеності. Так, в екранізації за допомогою верхнього ракурсу посилюється почуття страху та уразливості малого Євгена перед суворим гімназійним інструктором Стальським. Подібно й монолог емоційно виснаженої та зламанної Регіни здійснюється під високим кутом зору. Нижній ракурс натомість за принципом контрасту створює ефект підвищення, надає певної монументальності та почуття впливовості героя. Зокрема, у «Пастці» О.Бійма використовує нижній ракурс для надання нещадного забарвлення Стальському супроти малого Євгена. Знизу відбувається також знімання Шварца і Шнадельського, які рішуче настроєні обікрати Вагмана.

Врешті, серед виражальних компонентів кінематографу, дотичних до процесу перекодування психологізму, є принцип розташування об'єктів у кадрі, який визначає рівень взаємодії персонажів між собою та, виявляючи ступінь і якість

¹³⁴ Там само, с.27.

зовнішніх міжособових зв'язків, накреслює психологічні контури їхніх стосунків. Приміром, у кіноінтерпретації «Перехресних стежок» через розташування об'єктів рельєфно відтворюється складність стосунків між Рафаловичем, Регіною і Стальським, що у момент спільної зустрічі просторово утворюють трикутник навколо обіднього столу, підкреслюючи драматизм любовної сюжетної лінії. Подібно розміщення Вагмана і маршалка навпроти один одного у розмові про векселі психологічно виокремлює взаємну неприязнь і протистояння між чоловіками. Водночас цікаво за допомогою розташування у кадрі О.Бійма акцентує особливості внутрішньої структури Барана, що у своїй потьмареній свідомості ототожнює Рафаловича з Антихристом та у момент передачі Регіниного листа стримується від наближення до адвоката.

2.1.3. Світло, тінь і колір

Невід'ємними смислотворчими провідниками композиційної частини кадру є світло і тінь. У відносній пропорції цих елементів насамперед твориться саме зображення, оскільки без світла воно не може існувати. Водночас світлотіньова організація відповідає за сприйняття візуального коду та рецепцію настроєвого оформлення кадру, а відтак стає одним із трансляторів психологізму. У телефільмі «Пастка» для створення психологічної аури режисер здебільшого використовує низький ключ світла, тобто, за визначенням Н.Агафонові¹³⁵, надає перевагу пропорції темряви у світловому потоці. У такий спосіб О.Бійма, зокрема, повсякчас зіставляє нічну пору як агента низького ключа світла з перемогою підсвідомого та ірраціонального, вмотивовану ритмом психосфери персонажів. Так, наприклад, темрява корелює з рухом свідомості Рафаловича в напрямку пригадування суворого інструктора Стальського, викликаного загальним сум'яттям адвоката від несподіваної зустрічі з чоловіком. Низький потік світла переважає і в сновидінні Євгенія, що переміщає його на кладовище та створює символічно-пророчу тональність щодо образу Регіни й кохання пари загалом, оскільки розмова між закоханими напередодні маркувала згасання любовного

¹³⁵ Там само, с.28.

почуття у душі адвоката. Поряд із цим темрявою у кінотворі увиразнюється межовий період, що передує вбивству. Зокрема, низький ключ світла супроводжує дорогу Шварца і Шнадельського до домівки Вагмана та передає процес наростання ірраціонального бажання вбивства і наживи. Паралельно у тканині кінонарративу функціонує високий контраст як тип освітлення, що, за Н.Агафонову¹³⁶, опромінює лише фрагмент кадру — передній або задній план, і передає тривожність атмосфери, психологічно наснажуючи картину. До прикладу, виразно через освітлення лише заднього плану проєктується психоемоційний стан Барана та загальна неспокійна настроєвість зображення, коли сторож постає у вигляді чорної фігури, що біжить поміж освічених дерев, згадавши про невиконаний обов'язок — відправлення листа. Натомість світлове оформлення переднього плану концентрує напруження та очікування незворотного, приміром, у фінальних епізодах Шнадельського та Регіни, перед загибеллю кожного з яких освітлюються лиця персонажів зі заключно вхопленим емоційним станом.

Побіжно у «Пастці» використано й колір, що, окрім суто формальної функції (творення кольорового фільму), може ставати носієм драматичного навантаження і впливати на рівні конструкції психомоделі персонажа або виступати як додатковий символіко-метафоричний надтекст кадрової одиниці. Зокрема, зі загальної колірної організації кінотексту вирізняється фрагмент, коли Баран готується сповістити Стальському про від'їзд адвоката до Гумніськ. Так доти доволі теплий відтінок жовтого кольору змінюється на холодно-синє забарвлення, створюючи атмосферу настороженості.

2.1.4. Динаміка

Незмінне місце серед трансляторів психологізму у кіномистецтві посідає й динаміка, що через рух у візуальному середовищі не лише створює цілісний кінонарратив, але й виконує ритмоформувальну функцію, проєктуючи у русі психологічно-настроєві контури. Реалізується динаміка, як зазначає

¹³⁶ Там само.

Н.Горюнова¹³⁷, у двох площинах — внутрішньокадровій та міжкадровій. У межах кадру психологічно забарвлена динаміка може втілюватись за допомогою руху персонажів, руху камери, трансфокаторних наїздів, а також характеру знімання. Так, зокрема, рух об'єкта справа наліво та назустріч до камери у телефільмі «Пастка» підсилює драматизм події, навантажує тло картини передчуттям згубного і фатального. Приміром, коли Рафалович приїжджає у провінційне місто, то рухається справа наліво стосовно камери, що наперед закладає відчуття фатальності цього приїзду. Подібно рух назустріч до камери Шварца і Шнадельського перед домівкою Вагмана, якого вони прагнули пограбувати, створює атмосферу настороженості та задає певну напругу. Тотожні смислові сенси згущення атмосфери транслює й рух камери, що в межах кадру може супроводжувати героя, як-от у «Пастці» супроводжується переміщення Регіни у покої перед цілковитою перемогою ірраціонального над свідомістю жінки, або змінювати точку зору за допомогою перекидання, наслідуючи стан споглядання та паралельно фіксуючи емоційні стани персонажів у кадрі, як-от у момент ревізії Стальським дому Рафаловича з метою віднайдення Регіни та викриття стосунків пари, де через перекидання камери відтворено настроєвий тон конфлікту та антипатію чоловіків. Поряд із цим у кіноверсії функціонують трансфокаторні наїзди, або фокусні приближення об'єктива, що повсякчас підкреслюють зміни у настроєвій організації картини та внутрішній структурі персонажів. Так, наприклад, за допомогою наїзду відтворено зміну піднесеного стану Стальського розгубленням, коли той не застає жінки вдома після натяків Барана про стосунки між Регіною і Рафаловичем. Водночас у площині внутрішньокадрової динаміки кінотвору як засіб психологізму діє й характер знімання, зокрема через уповільнення темпу картини. Приміром, у «Пастці» уповільнено відтворено рух та «маєстатичну» ходу Регіни, що, з одного боку, характеризує притаманну їй особливість як типові фатальної жінки, а з другого, рецептивно виокремлює її образ.

¹³⁷ Горюнова Н. Художественно-выразительные средства экрана. Москва: Инст. пов. квал. роб. телев. та радиовещ., 2000, с.16.

На відміну від внутрішньокадрової динаміки, міжкадрова працює з рядом візуальних кадрів, що передбачає змінність часопросторових характеристик. Основним засобом втілення такої динаміки є монтаж, який, подібно синтаксису в мовній системі, відповідає за передачу змісту кінотвору, що створюється у послідовності кадрів, а відтак охоплює складні смислотворчі структури, властивості яких сягають й окреслення психологічних аспектів та орнаментів психоемоційної складової особистостей. Серед різновидів монтажних проєкцій ритм психічних станів персонажів у кіноінтерпретації «Перехресних стежок» найповніше втілюється у контрастній та асоціативній. Шляхом контрастного монтажу зіставляються кадри з різним емоційним ефектом або зафіксованим внутрішнім станом героїв. Так, зокрема, у своїй кіноверсії О.Бійма зіставляє кадри антитетичних психоемоційних станів Стальського і Регіни, де чоловік постає збудженим у гурті друзів, а жінка — самотньою і знесиленою життям без справжньої любові. Водночас асоціативний монтаж як провідник символіко-асоціативного поля рельєфно залучається для відтворення ретроспективних та інтроспективних вкраплень, що модифікують настроєве тло і безпосередньо «поселяють» глядача у динаміку мисленневих процесів героїв, де панують особливості їхньої психосфери, а також індивідуального сприйняття світу і подій. До прикладу, численні ретроспективні плани поглиблюють рецепцію образу Рафаловича, у призмі спогадів якого висвітлено перебіг та сприйняття адвокатом стосунків зі суворим гімназійним інструктором і Регіною, кожні з яких виявилися певною мірою травматичними для чоловіка. Натомість інтроспективні вкраплення, найвиразніше представлені у формі марень Регіни та Барана як галюцинаційне бачення дітей і покійної дружини, підкреслюють трагізм персонажів, їхні нереалізовані бажання (щасливе сімейне життя), а також маркують афективні прояви їхньої психіки.

2.2. Аудіальні елементи

Окрім візуальної складової, вагому роль у кіномові та процесі інтермедіального перекодування психологізму відіграють й аудіальні елементи,

що доповнюють візуальний ряд і посилюють психологічне звучання за допомогою таких форм: слово, музика, шум і тиша.

2.2.1. Слово

Своєрідне співзвуччя під час трансверсії літературного джерела у твір екранного мистецтва трапляється на рівні слова, оскільки слово є засобом, притаманним для обох мовно-семіотичних систем, а отже, здатне здійснювати перехід, зберігаючи за собою притаманні властивості та функції. Відтак у телефільмі «Пастка» нерідко внутрішньокадрове слово, що проявляється у репліках, монологах і діалогах героїв, зберігає за собою психологічні властивості, характерні для зовнішнього мовленнєвого дискурсу персонажів у літературному джерелі, а саме: проєкцію характеристики персонажів, виявлення особливостей їхнього почуттєвого сприйняття довкілля тощо. Водночас закадрове слово, або дикторський текст, перегукується з авторським психологічним зображенням, що коментує незримі процеси та розповідає про аспекти психоемоційного стану героїв.

Варто, однак, зазначити, що текстовий матеріал у формі зовнішнього мовленнєвого дискурсу героїв та авторських коментарів зазнає певних модифікацій і доповнень під час переходу в екранний простір, які пов'язані з внесенням режисером нових смислів і загальними сценарними переакцентуваннями. Так, образ Стальського, що, як вже згадувалося, у фільмі стає носієм ревнивого типу, збагачується на рівні мовних партій монологом-сповіддю перед Регіною, у якому чоловік розповідає про свої почуття до неї та лиходійства, вчинені під впливом ревнощів: «Пам'ятаєш, коли той [Рафалович] не прийшов на рандеву, як ви домовлялись — це я написав на нього донос...»¹³⁸. Не менш цікавий штрих вносить і закадровий голос, що у пролозі кінонарративу, покликаючись на майбутнє, наперед задає напруженого настроєвого тону цілому творові: «Мине не більше пів року, як він буде стояти на цьому ж пероні, чекаючи

¹³⁸ *Пастка* / реж. О.Бійма. Київ: Укртелефільм, 1993.

на потяг, що повезе його подалі від цих місць. І це нагадуватиме втечу, втечу від тих подій, що ще не сталися...»¹³⁹.

2.2.2. Музика

Специфічним засобом акустичного плану кінематографу є музичне оформлення, функціональні аспекти якого, окрім створення фонові теми для зображення, вдаються до загострення сприйняття глибинних внутрішніх структур елементів відеоряду. Відтак у телефільмі «Пастка», за Н.Янковською¹⁴⁰, музика стає своєрідним лейтмотивом, що, беручи на себе нарративну функцію, накреслює контури діалогічності внутрішніх почуттів героїв та інтенсифікує загальне настроєве тло кінонарративу шляхом поєднання закадрової музичної теми та внутрішньокадрових цитатних вкраплень з опер «Сила долі» Дж.Верді та «Леонгрін» Р.Вагнера, а також різдвяних і народнопісенних наспівів. При цьому основною площиною концентрації психологічної аури, на думку дослідниці¹⁴¹, стає закадрова музика, яку створив В.Гронський, що, у різний спосіб об'єднуючи драматичні й ліричні фрази, сплітає долі різних людей та відтворює складну мелодію їхніх душевних коливань, посилюючи процеси пригадування, роздумів героїв та динамізуючи моменти говоріння між ними. Так, зокрема, під музичним впливом посилюються спогади Рафаловича, у яких на звуковому рівні відтворюється психоемоційний стан малого Євгена, беззахисного перед знущаннями Стальського, а також динаміка розгортання почуття кохання до Регіни, сповнена надій, жалю і сумнівів. Водночас, як зауважує Н.Янковська¹⁴², чи не найбільш показовою щодо функціональності музичної драматургії у «Пастці» є кульмінаційна сцена, названа композитором: «Регіна перед вбивством Стальського — спогади юності». Власне, у ній за допомогою музичного наростання підкреслено стадіальність процесу «звуження свідомості» жінки, а разом, немов озвучено думки й переживання героїні, що проходить шлях від

¹³⁹ Там само.

¹⁴⁰ Янковська Н. *Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики*: Дис. ... канд. мист. / Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка. Львів 2017, с.147.

¹⁴¹ Там само, с.147–148.

¹⁴² Там само, с.156.

ретроспективного повернення до щасливої юності у гурті дітей через спогад про перегляд опери Дж.Верді, де встановлюється зв'язок між мотивом «сили долі» та неможливістю поєднання «перехресних стежок» головних героїв, і, зрештою, доходить до кристалізації у її свідомості ідеї про вбивство чоловіка.

2.2.3. Шум і тиша

Поряд із музикою участь у перекодуванні психологічних змістів беруть й такі атрибути звукового ряду, як шуми і тиша, що у своїх полярних формах посилюють сприйняття візуального. Так, шуми, за твердженнями Л.Рязанцевого¹⁴³, попри стандартну роль корелянта зображуваного джерела, слугують і потужним символіко-метафоричним провідником. У телефільмі «Пастка», до прикладу, подекуди лейтмотивним стає звук годинника, що, за Н.Янковською¹⁴⁴, відбиває час Рафаловича у місті. Водночас звук годинника у стрічці нерідко додає містично-пророчого звучання, посилюючи напругу картини. Наприклад, після прологу в кінонаративі відбувається зіставлення кадру річки зі звуком годинника, що, наче наперед віщує незворотність подій фатальної ночі, увиразнюючи сприйняття майбутнього місця загибелі головної героїні. Подібно й тиша ускладнює смислову структуру кінонаративу за допомогою посилення напруги дії. Так, зупинка у звуковому ряді під час неочікуваної зустрічі Рафаловича й Регіни у домі Стальських інтенсифікує рецепцію обставин цієї події та пов'язаних з нею змін у психосфері персонажів.

Отже, екранізація роману Івана Франка «Перехресні стежки» як взірць кінотвору, що зберіг «вірність духові» джерела, виразно відтворила психологічний клімат першотвору. Водночас, оскільки у процесі інтермедіального перекодування брали участь відмінні мовно-семіотичні системи, інструментарій психологізму понятійно-словесної культури у кінопросторі трансформувалася відповідно до виражальних засобів кіномови. Відтак у телефільмі «Пастка» психологічне зображення втілювалося за допомогою низки візуальних та аудіальних

¹⁴³ Рязанцев Л. *Функції шумів і тиші в фільмі* // Вісник КНУКіМ. Серія: мистецтвознавство, 2016, вип. 34, с.145.

¹⁴⁴ Янковська Н. *Творчість Володимира Гронського в контексті традиції української кіно музики*, с.153.

елементів, серед яких особливого значення з огляду на ступінь концентрації психологічної аури набувають план, динаміка і музика, що повсякчас не лише виконують свої традиційні функції, а й стають провідними щодо відтворення орнаментів внутрішніх структур персонажів та створення необхідного емоційного ефекту.

ВИСНОВКИ

Пропонована робота становить спробу комплексного та детального порівняльного аналізу втілення психологізму в романі Івана Франка «Перехресні стежки» та його екранній версії «Пастка» (1993), режисер Олег Бійма.

Основні результати роботи зводяться до таких положень:

1. Роман Івана Франка «Перехресні стежки» яскраво репрезентує тогочасні літературні тенденції, закріплені за його жанровим різновидом. Зокрема, виявлено відтворення автором провідних модифікацій тематичного та сюжетно-композиційного рівнів, які зумовили у творі перехід від зображення пласту зовнішніх подій до актуалізації внутрішнього буття персонажів.

2. Увага до психосфери людини була притаманна й попередникам Івана Франка, однак поетика психологічного зображення письменника засвідчила про виведення її на якісно новий рівень. Коли попередники літератора відтворювали внутрішню структуру персонажів лише через їхню взаємодію з довкіллям, Іван Франко розширює можливості осягнення внутрішнього світу героїв, безпосередньо занурюючи читача у процесуальність їхніх психічних перетворень. Відтак з'ясовано, що автор вдало синтезує у творі засоби та прийоми, притаманні двом формам психологізму — екстервентній, зосередженій на зовнішніх виявах, як-от: портретних характеристиках, зовнішньому мовленнєвому дискурсі й змалюванні довкілля, та інтервентній, що тяжіє до встановлення безпосереднього контакту з внутрішнім цілим персонажа через авторський коментар, внутрішнє мовлення і візійні елементи.

3. Тенденція до поглибленого психологізму, яскраво втілена у романі Івана Франка «Перехресні стежки», знайшла відгук й під час трансверсії його у кінотвір. З'ясовано, зокрема, що режисер телеверсії, Олег Бійма, під час інтермедіального перекодування твору зберіг «вірність духові» першоджерела, репродукуючи основні естетичні структури, закладені автором роману. Водночас з огляду на специфіку процесу трансверсії, а саме взаємодію відмінних мовно-семіотичних систем, інструментарій психологізму мистецтва слова у кінопросторі

трансформувався відповідно до виражальних засобів кіномови. Так, встановлено, що у телефільмі «Пастка» психологічне зображення втілювалося за допомогою низки візуальних (актори, план, ракурс, внутрішньокадрове розташування об'єктів, світло і тінь, колір, а також динаміка) та аудіальних (слово, музичне оформлення та шум і тиша) елементів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонова Н. *Общая теория кино и основы анализа фильма*. Минск: Тесей, 2008, 392 с.
2. Брюховецька Л. *Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно* [Електронний ресурс] // Кіно–Театр, № 6, 2006. Режим доступу до ресурсу: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=598
3. Брюховецька Л. *Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* Київ: Логос, 2011, 391 с.
4. Бучко Р. *Конфлікти поза українським екраном* // Кіно–Театр, № 3, 2006, с.6–9.
5. Ворок Х. *Поетика сновидінь у прозі Івана Франка* / наук. ред. Микола Легкий; НАН України. Інститут Івана Франка. Київ 2018, 256 с.
6. Горюнова Н. *Художественно-выразительные средства экрана*. Москва: Инст. пов. квал. роб. телев. та радиовещ., 2000, 49 с.
7. Гуняк М. *Роман Івана Франка «Перехресні стежки»: світоглядно антропологічний аспект*. Дрогобич 1998, 120 с.
8. Денисюк І. *«Усе мистецьке є символом» (Розшифровані й нерозшифровані символи у «Перехресних стежках»* // Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. Львів 2005, т.2: Франкознавчі дослідження, с.151–162.
9. Дубініна О. *Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування* // Література на полі медій: колективна монографія / за наук. ред. Т.І.Гундорової, Г. М.Сиваченка. Київ: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка, 2019, с.215–230.
10. Єфремов С. *Співець боротьби і контрастів*. Київ 1913, 208 с.
11. Каневська Л. *«Простір страждання» Франкового героя-інтелігента (психолого-біографічний ракурс)* // Слово і час, № 9, 2003, с.44–53.
12. Каневська Л. *Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років: Автореф. дис. ... канд. філол. наук* / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. Київ 2004, 20 с.

13. Криворчук Г. *Олег Бійма: Після фільму «За ніччю день іде» я відчув, що маю в руках професію режисера* // Україна молода, № 103, 17 вересня 2019, с.12–13.
14. Лапій М. *Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка. Семантика і поетика*: Дис. ... канд. філол. наук / Львівський національний університет ім. І. Франка. Львів 2016. 232 с.
15. Лапко О. *Драма Івана Франка «Украдене щастя» у кінематографічній інтерпретації: аспекти трансформації художнього змісту* // Мова і культура, Вип. 14, т. 5, 2011, с.284–290.
16. Легкий М. *Танатопоетика прози Івана Франка: тривіалізація смерті* // Toronto Slavic Quaterly, 2016, вип. 58.
17. Лотман Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин 1973, 92 с.
18. Мазурак А. *Література і кіно (із історії взаємовпливів)* // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство), 2010, с. 446–454.
19. Муравецька Я. *Візуальні форми зображення в реалістичній прозі (на матеріалі творчості Івана Нечуя-Левицького)*: Дис. ... канд. філол. наук / НАН України, Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка, Київ 2019. 209 с.
20. Муранець Т. *Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка* // Вісник Львівського університету. Серія: філологічна, 2013, вип. 58, с. 82–97.
21. Нікоряк Н. *Специфіка кінорецепції літературного тексту Івана Франка «Украдене щастя»* // Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006). Львів 2006, т.1, с.865–872.
22. Панченко В. *Любов і боротьба адвоката Рафаловича: (повість Івана Франка «Перехресні стежки»)*. Кіровоград 1999, 43 с.
23. Пастух Т. *Романи Івана Франка*: Автореф. дис. ... канд. філол. наук/ Львівський держ. ун-т ім. Івана Франка. Львів 1997, 16 с.
24. Пушак Ю. *Література і кіно: (не)залежність мистецтва?* // Парадигма, 2011, вип. 6, с.49–58.

25. Рязанцев Л. *Функції шумів і тиші в фільмі* // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 2016, вип. 34, с.143–150.
26. Сивкова І. *Психологізм роману Івана Франка «Перехресні стежки»* // Вісник Черкаського університету. Серія філологічні науки. 2007, №108, с.64–81.
27. Січкач О. М. *Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу)* // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка, №4 (191). Київ 2010, с.35–43.
28. Тарасенко В. *Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору* // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2014, вип. 11(1), с. 64–67. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2014_11\(1\)_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2014_11(1)_19).
29. Ткачук М. *Жанрова структура романів Івана Франка: монографічне дослідження*. Тернопіль 1996, с.82–112.
30. Тодчук Н. *Роман Івана Франка «Для домашнього огнища»: простір і час* / відп. ред. Н.Х.Копистянська. Львів 2002, 204 с.
31. Франко І. *Перехресні стежки* // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1980, т.20, с.173–459.
32. Франко І. *Старе й нове в сучасній українській літературі* // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. Київ 1984. т.35, с. 91–111.
33. Чуйко В. *Кінорецепція прози Миколи Хвильового: інтермедіальна трансформація*: Дис. ... канд. філол. наук / Бердян. держ. пед. ун-т., Бердянськ 2020, 229 с.
34. Швець А. *Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі Івана Франка*. Львів 2003, 236 с.
35. Янковська Н. *Музична інтенція кульмінаційної сцени у телефільмі «Пастка» (композитор Володимир Гронський, режисер Олег Бійма)* // Українська музика, 2016, число 3, с. 45–50.
36. Янковська Н. *Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики*: Дис. ... канд. мист. / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів 2017, 270 с.

37. Dudley A. *Concepts in film theory*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford university press, 1984, 239 p.