

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Філологічний факультет

Кафедра української літератури та компаративістики

**К в а л і ф і к а ц і й н а   р о б о т а**

**«Образ Роксолани в контексті різних видів мистецтва (роман  
«Роксолана» П. Загребельного, серіал «Величне століття»)»**

тема англійською: «The image of Roksolana in the context of various types of art  
(the novel "Roksolana" by P. Zagrebelny, the TV series "The Great Century)»

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка денної форми навчання

спеціальності **035** Філологія

**035.01** «Українська мова та література»

**Пантелєєва Катерина Вікторівна**

Науковий керівник: к.ф.н., доц. Мізінкіна О. О. \_\_\_\_\_

Рецензент: д.ф.н., доц. Малиновський А. Т. \_\_\_\_\_

Рекомендовано до захисту:

протокол засідання кафедри

№ \_\_ від \_\_\_\_\_ 2023 р.

Завідувач кафедри

\_\_\_\_ проф. Тетяна ШЕВЧЕНКО

(підпис)

Захищено на засіданні ЕК № 1

протокол № \_ від \_\_\_\_\_ 2023 р.

Оцінка \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

(за національною шкалою / шкалою  
ECTS/ бали)

Голова ЕК

\_\_\_\_ проф. Євген ДЖИДЖОРА

(підпис)

**Одеса – 2023**

## ПЛАН

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ХУДОЖНІ ФОРМИ ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ У РІЗНИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА (ЛІТЕРАТУРА ТА КІНО).....	8
1.1 Особливості моделювання художнього образу в літературі та історичному романі зокрема.....	8
1.2 Кінематографічні аспекти образотворення.....	13
1.3 Інтертекстуальні аспекти дослідження літератури та кіно.....	16
РОЗДІЛ II. ОБРАЗ РОКСОЛАНИ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА» .....	26
2.1 Образ Роксолани в історії та світовій культурній інтерпретації.....	26
2.2 Образ Роксолани як національної героїні в одноіменному романі П. Загребельного.....	29
2.3 Традиції і новаторство П. Загребельного в творенні образу головної героїні...32	
РОЗДІЛ III. ОБРАЗ РОКСОЛАНИ В СЕРІАЛІ «ВЕЛИЧНЕ СТОЛІТТЯ», ЙОГО ПОРІВНЯННЯ З ТОТОЖНИМ ОБРАЗОМ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА».....	45
3.1 Інтрига як основний сюжетотворчий аспект турецького серіалу.....	45
3.2 Фактурність та видовищність як основні риси створення серіалу «Величне століття» .....	56
3.3 Компаративний аналіз роману та серіалу.....	60
ВИСНОВКИ.....	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	74

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Інтерпретація та аналіз художньої літератури не буде повним, якщо розглядати літературний твір окремо та відірвано від інших видів мистецтв. Література та музика, література та живопис, література й кіно – головні принципи цих міждисциплінарних видів мистецтва, які вивчають явища шляхом подолання меж та кордонів між різними каналами зв'язку (інтеремедіальність), різними національними типами свідомості (імагологія), системами знаків, текстами та творами.

Компаративний аналіз дає змогу вповні й широко проаналізувати саме художній твір в порівнянні з іншим видом мистецтва. Актуальним, зокрема, є дослідження літератури в порівнянні її з кіно. Літературознавчі студії в компаративному аспекті є сучасними.

Актуальність дослідження пояснює вибір нами літературного та кінематографічного матеріалу для аналізу та інтерпретації образів та мотивів як стрижневих елементів твору. Так, роман Павла Загребельного «Роксолана» є актуальним сьогодні, оскільки з появою нового турецького серіалу Ягмура Тайлана та Дуру Тайлана «Величне століття» історія Роксолани знову привернула до себе увагу глядачів.

Хоча роман Павла Загребельного «Роксолана» і є вже глибоко вивченим багатьма дослідниками, зокрема Іриною Негрій в її праці «Психологічний образ Роксолани в однойменному романі П. Загребельного», Нілою Зборовською в праці «Імперія чоловіка і жінки в романі «Роксолана» П.Загребельного» («Кур'єр Кривбасу», 2005, № 5). Також його роман активно досліджували Анатолій Шпиталь в праці «Невмирущість духовного спадку» (видання «Європа-45»), Іван Романченко в праці «Образ жінки-бранки в українській літературі: (роман П.Загребельного «Роксолана»)», Максим Славинський у праці «Талант і талан», Леонід Шарупа в праці «Павло Загребельний і його Роксолана», Наталія Нестеренко «Роксолана і Сулейман: стратегії комунікативного порозуміння» Михайло Слабошпицький у працях «Він написав найбільше з вітчизняних прозаїків усіх часів», «Три варіації на

тему Павла Загребельного», «Історичний дивосвіт Павла Загребельного: шкідь до портрета», та інші.

Серіал Ягмура Тайлана та Дуру Тайлана «Величне століття», не дивлячись на свою популярність, дослідженню не так ретельно, дослідники серіалу здебільшого звертають свою увагу на вивчення візуального супровіду, тоді як дослідники роману звертаються більше до психологічного образу та історичної основи.

Порівнюватись ж ці два види мистецтва, роман Павла Загребельного «Роксолана» і серіал «Величне століття» будуть вперше. В цій роботі ми відстежимо спільне і відмінне в цих двох працях, які хоч і створювались на спорідненому історичному ґрунті, проте мають певні відмінності і зосередженість на зовсім різних аспектах, які ми висвітливо в цій праці.

Дослідження є актуальним в культурно-історичному плані, оскільки тематика української полонянки в Османській імперії, проаналізовані нами у другому та третьому розділі, порушують важливі для сучасності проблеми жінки як особистості.

**Зв'язок з науковою темою кафедри.** Тема магістерського дослідження відповідає загальному напрямку наукових інтересів кафедри «Порубіжжя як феномен у художньому творі та в літературознавчій методології» (№ 312, номер держреєстрації 0121U111788), оскільки в ній висвітлено порубіжжя семантики загальнокультурного образу Роксолани в компаративному аспекті.

**Мета дослідження** – розкрити специфіку образу Роксолани у творах Павла Загребельного та Ягмура Тайлана та Дуру Тайлана у руслі художньо-мистецьких процесів української та турецької культур.

Досягнення поставленої мети потребує виконання наступних **завдань**:

- 1) проаналізувати та систематизувати погляди літературознавців на літературний та кінематографічний твір в компаративному аспекті, дослідити образ в літературі та кіно;
- 2) дослідити інтертекстуальні, інтермедіальні можливості кіно та літератури як окремих видів мистецтв;
- 3) представити характеристику специфіки авторської інтерпретації образів в романі та серіалі;

4) проаналізувати образ головної героїні в романі П. Загребельного та серіалі Ягмура Тайлана та Дуру Тайлана «Величне століття» у компаративному та імагологічному аспекті;

5) виокремити особливості образу Роксолани у творчості митців різних культур та історичного часу.

**Об'єкт** дослідження – роман Павла Загребельного «Роксолана» та серіал Серіал Ягмура Тайлана та Дуру Тайлана «Величне століття».

**Предметом** дослідження обрано образ Роксолани як центральний структурний елемент роману та серіалу.

**Теоретико-методологічною основою** роботи є праці українських і зарубіжних теоретиків літератури /компаративістів? Істориків?

**Наукова новизна** роботи полягає у компаративному аналізі образів роману та серіалу і , як наслідок, у творенні загальнокультурного контексту. Новизна дослідження також полягає у тому, що серіал «Величне століття» як вид кінематографічного мистецтва в літературознавстві буде досліджуватися вперше.

**Методи дослідження.** У випускній кваліфікаційній роботі на різних етапах були застосовані загальнонаукові методи аналізу, синтезу та систематизації, а також порівняльно-історичний та структурно-семіотичний методи. Окремі методи герменевтики та рецептивної естетики були використані для більш широкого розуміння феномену інтерпретації образу Роксолани, етапів цього процесу та ролі читача у сприйнятті категорії образної специфіки літератури. Для компаративного аналізу роману та серіалу був застосований порівняльно-типологічний метод, метою якого стало встановлення типологічних зв'язків між образами Роксолани у романі та фільмі за умови відсутності генетичної спорідненості між цими творами.

**Теоретична цінність** полягає у дослідженні інтермедіальності та компаративних аспектах літературного та кінематографічного образу, на основі чого доведена глибина літературного образу Роксолани.

**Практична цінність** роботи полягає у можливості її використання під час вивчення курсів «Українська література» та «Зарубіжна література», а також під час вивчення компаративних та інтермедіальних дисциплін

**Наукова новизна одержаних результатів.** Робота є спробою зіставлення творів різних мистецтв, створених у різних історичний час та об'єднаних спільним центральним образом.

**Апробація роботи:**

Основні результати роботи були представлені у доповідях на наукових конференціях:

1. Пантелєєва К.В. Образ Роксолани в однойменному романі П. Загребельного «Роксолана» та в серіалі «Величне століття». Всеукраїнська наукова конференція *«Дискурсивні практики в українській літературі (від давнини до сучасності)»* (25.05.2023, Одеса, Україна).
2. Пантелєєва К.В., Подлісецька О.О. Художні форми відображення образу Роксолани в романі Павла Загребельного «Роксолана» та серіалі «Величне століття» IV Міжнародна наукова конференція *«Слов'янські студії: європейський контекст»* (29–30 травня 2023 р., Миколаїв).

Результати дослідження висвітлені у публікаціях:

1. Пантелєєва К.В., Подлісецька О.О. Художні форми відображення образу Роксолани в романі Павла Загребельного «Роксолана» та серіалі «Величне століття». *Слов'янські студії : європейський контекст*. Літературознавство : IV Міжнар. наук. онлайн конф. 29–30 трав. 2023 р., м.Миколаїв : тези. Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2023. С.18–23.
2. Пантелєєва К.В. Інтрига як головний рушій сюжету серіалу «Величне століття». *Філологічні студії*. Випуск XIV. Одеса : ОНУ, 2023. С.51–56.

## **Структура роботи:**

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури.

У вступі обґрунтовується актуальність та новизна теми дослідження, встановлюються мета та завдання роботи, висвітлюються теоретико-методологічна база, наукова новизна, практичне значення результатів роботи та апробація дослідження.

Перший розділ – теоретичний – висвітлює диференційні ознаки образу в літературі та кіно. Також досліджується проблема процесу переходу ітермедіальних засобів одне в інше, образотворення в кіно як складний семіотичний конструкт; розкривається специфіка інтерпретації загальнокультурних образів в літературі та кіно.

У другому розділі – практичному – здійснюється аналіз образу Роксолани у романі «Роксолана» Павла Загребельного, досліджуються шляхи інтерпретації образів історичного роману, а також особливості творення авторського бачення образу української султани.

Третій розділ – практичний – присвячений потенціалу інтерпретацій образу Роксолани, інтертекстуальній проблематиці творів (історія, література, кіно), а також можливостям компаративного аналізу роману та кіно.

Висновки відображають результати, отримані у процесі виконання дипломного дослідження.

Список використаної літератури складається з 85 позицій.

## РОЗДІЛ І.

### ХУДОЖНІ ФОРМИ ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ У РІЗНИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА (ЛІТЕРАТУРА ТА КІНО)

#### 1.1 Особливості моделювання образу в літературі та історичному романі зокрема

Історичний роман – це прозовий жанр, у якому вигадані персонажі діють на тлі історичних подій і тому можуть у ході розповіді стикатися з особистостями, що реально існували. Це один із жанрів епосу, і, як і кожен літературний твір, головною ознакою має образність, хоча й здається, що в історичних творах має бути точність передачі інформації. Оскільки літературу ще Іван Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» ставив на перше місце завдяки дієвості та яскравості впливу на реципієнта, то саме художня література (франц. *litterature*) є важливим чинником культуротворчого процесу. Літературознавиця О. В. Пітерська вважає, що «специфіка художнього образу визначається тим, що він є засобом як осмислення дійсності, так і створення нового, вигаданого світу» [32, с. 49]. Оскільки мистецтво завжди творить окрему, художню реальність за допомогою образів, нам видається доречним зупинитись на понятті «художній образ», таким чином підкресливши його специфіку в літературі та відокремивши від загальнофілософської категорії образу.

Література – писемна форма мистецтва слова, за допомогою якого відтворюється буття людини. Художня культура будується на словесній основі: література має надзвичайний вплив на всі види мистецтва, при цьому вона створює контекст для сприйняття художніх образів інших мистецтв. Література має унікальні пізнавальні можливості, адже за допомогою слова дійсність комплексно досліджується у всій своїй багатогранності. Ніякі інші художні враження не здатні замінити читання, бо воно є основною формою в художній комунікації. Література орієнтована на співтворче сприйняття автора та читача, на роботу уяви, фантазії, на постійне вловлювання підтексту.

Як зазначає літературознавиця Михайлина Коцюбинська, «барвне», «багате» слово не обов'язково є якимсь складним поетичним неологізмом (...), це може бути



звичайне слово, але саме в цьому контексті воно спалахує раптом яскравим світлом. Літературознавиця підкреслює, що художній образ та символ здатні утворюватись і через «безобразне» слово [цит. за , с. 10]. Як приклад автологічних образів, науковиця називає поезію «Садок вишневий коло хати» Т. Г. Шевченка. Впливає на авторські образні концепти і культурно-історична епоха. Теоретик літератури Наталія Н. І. Астрахан наголошує, що образ «повідомляє смисл через смисл» [3, с. 8]. Ці тези можна доповнити класичним твердженням О. О. Потебні про відкритість художнього твору, про множинність інтерпретацій, які є можливими саме завдяки «образним» словам – образам.

Наша робота буде присвячена інтерпретації тексту роману П. Загребельного та серіалу «Величне століття». У літературознавстві інтерпретація – це «дослідницька діяльність, завданням якої є тлумачення смислової сторони твору на різних структурних рівнях та співвіднесення їх із цілістю вищого порядку», тож нашим завданням буде проаналізувати твори різних видів мистецтва. [58] Еко. Дотичними до інтерпретації поняттями є «декодування», «дешифрування».

Структураліст У. Еко розуміє інтерпретацію як прагнення віднайти вихідний код у художньому повідомленні: «У самому творі ми відшукуємо ключі до нього, наближуємось до вихідного коду, який відновлюється в процесі інтерпретації контексту» [44, с.112]. Повертаючись до жанру історичного роману, зазначимо, що, звісно, історична проза будується з меншою кількістю «барвних» слів, аніж інша художня проза. Причина цього – в необхідності точних, виважених даних, достовірних в історичному плані. Хоча, звісно, необхідна кількість образних слів завжди є і в історичних творах. Аналізований нами роман П. Загребельного – не виняток, оскільки там велика кількість метафор, епітетів та інших тропів. На думку М. Серебрянського, найважливішою ознакою історичного жанру є панорамність, масштабність зображення найважливіших подій епохи, які впливають на соціальні долі цілих народів, тобто пафос героїчного [20, с. 21], але, повторимо, і художність та образність є невід’ємними складниками історичного твору. Так, мету й сенс своїх творчих пошуків письменник Загребельний означив так: «Усе, що я досі написав і

напишу, у мене тільки про одне: про збереження людської особистості, людини як найбільшої вартості» [5]. Отже, література – досить «людиноцентричне» мистецтво.

«Історичний роман – це твір, побудований на історичній основі, відтворює в художній формі події та героїв певної епохи, де історична правда поєднується з художньою, історичний факт – із художнім вимислом, справжні історичні особи – з особами вигаданими, вимисел уміщений у межі зображуваної епохи» [8, с. 608].

В українській літературі функціонують такі основні групи історичних романів як жанрових утворень: історико-художні, художньо-історичні та художньо-документальні. Портрет у документальному тексті є досить складною та своєрідною сферою пізнання людини, що безпосередньо сходить до образу реальної людської особистості як за змістом, так і за формою. Поєднуючи в мемуарному чи біографічному тексті змістові та формальні чинники, ми приходимо до розуміння портрету як значущої складової будь-якого документального твору, в основі якого завжди знаходиться образ конкретно-історичної особистості. Важливим елементом портретної характеристики такого образу є його поза або положення тіла. Поза дає змогу побачити не лише фізичні риси зовнішності персонажа, а й заглибитися в його внутрішній світ, глибину душі, широту натури.

Образ Роксолани є традиційним у літературознавстві. Про специфіку інтерпретації традиційних образів говорить А. Є. Нямцу. Він стверджує, що за формою та змістом такі образи є стійкими й водночас динамічними, тому треба зважати, що вони зберігають базові асоціативно-символічні характеристики («вихідне впізнавання»), «вбирають в себе реалії і проблеми сприймаючого континууму» [39, с. 9]. Це ускладнює процес інтерпретації, оскільки тут необхідно зважати на особливості культурно-історичної епохи в окремій країні та на вплив позалітературних факторів на творчість письменника. Автор, пишучи історичний твір, заглиблюється в історію, не оминає достовірних подробиць, а для цього обов'язковим є відвідання архівів. П. Загребельний мав феноменальну пам'ять, тому, буваючи в Стамбулі, в архівах, запам'ятовував інформацію та відтворював її у

романі. Переклав роман турецькою мовою викладач кафедри тюркології Інституту літератури в Києві Омер Дерменджі. Робота тривала 6 років (1999-2005) і здійснювалася в спілкуванні з автором роману. Хоча архіви теж не завжди допомагають, оскільки, наприклад, задокументованих відомостей про походження Гюррем Султан та її роль в управлінні державою не існує, оскільки ці факти не є дослідженими в турецьких архівах. О Кульчицький. В українському літературознавстві постать відомої українки широкодосліджена. Зокрема образ Роксолани досліджували Ніла Зборовська, В. Фащенко, І. Онуфрієнко, В. Пелехатий та ін.

Історичний образ є результатом відображення того чи іншого об'єкта в людській свідомості. Історичний образ, як і будь-який інший образ, за своїм джерелом і об'єктом який від зображає є об'єктивним, але за формою існування він є суб'єктивним. Він має самостійний характер і є в одночас багатшим і біднішим за об'єкт, який він відображає. Історичний образ постає і як образ, і як поняття, в цьому плані ми можемо ототожнювати його з історичним фактом. Саме цим історичний образ відрізняється від образу як такого, він виникає в результаті історичного опису. При створенні історичного образу в літературі між автором і конкретним історичним об'єктом створюється так званий канал розуміння. Автор намагається зрозуміти потрібну йому історичну персону чи історичні події, але робить він це крізь призму власного сприйняття. Ми можемо назвати цей процес розуміння діалогом між автором і історичною постаттю, історичним процесом, який відбувається через давні пам'ятки, збережені записи, щоденники тощо, де втілені думки і наміри досліджуваного образу. Погляди автора, система його цінностей, специфіка стилю, мови, свідомості, доби в якій перебуває автор утворюють так званий канал «зв'язку», через який відбувається діалог минулого з сучасним і навпаки.

Для образу людини в історичному романі важливими є відомості про реальну особистість. В літературознавстві відомий спеціальний термін – **прототип** (πρότος – перший, πρότοτυπον – прообраз). Анатолій Ткаченко тлумачить, що це «конкретна

особа, що стала зразком, моделлю для створення літературного образу» (так пояснює поняття [68, с.53]).

Також знавцями літератури часто використовується термін **історичний персонаж**. В українському літературознавстві його розробляла Ольга Червінська. «Образи-персонажі історичного походження – це лише різновид традиційних образів узагалі, які сягають і античної міфології, і фольклору, і Святого Письма, і конкретних літературних першоджерел. Деякі з них такі постійні в художній практиці різних епох, що дістали термінологічну позначку «вічних» (різні національні варіанти простака, Прометей, Христос і Сатана, Дон Кіхот, Фауст і т.д.)» [78, с.152.]. Вказала О.Ч. і на окремішність саме таких образів, бо «на відміну від інших, художні образи історичного походження – верітативні (вони колись реально існували), в чому й полягає їх найважливіша диференційна ознака» [78, с.152.]. Для історичного персонажу важливою є проблема факту і вимислу. Тому «особливості літературного персонажа історичного походження визначаються тим, що він становить не лише певний психологічний тип, а й певну фабулу, оскільки має власну справжню історію. Асоціативний зв'язок «ім'я» – «фабула-історія», власне, робить традиційний образ кодом цієї фабули. Крім того, історичний образ пов'язаний з певною історичною епохою. Проте саме в художній творчості ця синкретичність часто порушується; образ може функціонувати і без свого історичного контексту, стаючи мірою і символом певного явища або ідеї. Ігноруючи горезвісну синкретичність героя та його історії, точніше, осмислюючи та переосмислюючи її, художник може уявити таку «подробизицю», такий сюжетний поворот, яких не було і не могло бути, організувати їх у самостійну фабулу, на основі якої може розгорнутися цілком несподівана розповідь» [78, с.154].

Не менш важливим є спостереження О.Ч. про те, що «загалом же історичний образ таїть у собі можливості, притаманні традиційному образу в загальному, тобто він становить насамперед певний особистісний тип і може неодноразово трактуватися в різних епохи з різною частотністю» [78, с.154].

Проблема творення образу в історичному романі відсилає до співвідношення реального та художньої правди. Тут цікавими видаються міркування Олени

Мізінкіної, яка аналізувала трансформацію історії в белетристику та розуміння складнощів написання історичних творів такими письменниками як І.Білик, П.Загребельний, Р.Іваничук, Р.Іванченко, В.Малик, С.Скляренко, І.Франко, В.Шевчук. Дослідниця переконана, що «у творчому процесі трансформація історичної правди у художню вимагає скрупульозного вивчення усього масиву існуючої довідкової літератури, документів епохи, архівів, досліджень істориків, етнографів, географів, літературознавців і т.п. Передумовою реалізації таланту творця давноминулої доби має обов'язково бути знання національної та світової класичної літератури, мови й культури відповідної епохи; вироблення ним громадянської позиції, митець має проявитись як інтелектуально мислячий, ерудований, відповідальний за свою концепцію громадянин, який любить і шанує свою історію» [53, с.16].

## **1.2 Кінематографічні аспекти образотворення**

Кіно – мистецтво, синтетичне, інтермедіальне за своєю природою, адже воно поєднує в собі елементи літератури, живопису, театру, музики та хореографії. Саме завдяки цьому кінематограф має можливість оперувати багатьма виражальними засобами, запозиченими з інших видів мистецтва, за допомогою кінематографічної техніки, оперуючи звуком і рухомим зображенням, кіно відтворює реальну дійсність у художніх та художньо-документальних образах. На сьогоднішній день в кіно не існує єдиної класифікації жанрів, більшість фільмів мають ознаки одразу кількох з них.

Поруч з інтермедіальними засобами (словесні описи творів / мотивів живопису, скульптури, музики, кінематографу, які містяться в художньому творі) зв'язок між медіальними рядами здійснюється за принципом «текста у тексті» (Ю.М. Лотман), «мистецтва в мистецтві» або «геральдичної конструкції» (М.Б. Ямпольський). Кіно володіє власними специфічними прийомами та засобами, зокрема: зміною планів (загальний, середній та великий), ракурсом (кут зору кінокамери) та монтажем, що

об'єднує окремі кадри у логічну послідовність і дає змогу передати емоційне й психологічне напруження певного моменту і епізоду загалом.

Важливим засобом для трансляції фільмів є телебачення (від грец. *tele* – далеко та лат. *visio* – бачення), яке посідає значне місце у популяризації такого виду мистецтва як кіно. В сучасному світі ери технологій телебачення стало тим засобом масової комунікації, без якого вже не можна уявити життя пересічної людини. До того ж, телебачення має свою жанрову структуру, яку воно постійно вдосконалює і розвиває. Саме тому, на сьогоднішній день, телебачення вважається невід'ємним чинником культурного процесу і посідає вагомим місце у житті сучасної людини. Телесеріал, в свою чергу, став так званим містком між кіно та телебаченням.

Кіномистецтво містить драматургічні, мовні, музичні, живописно-пластичні елементи. Кіно не замінить літературу, але трансформує її досвід в залежності від особливостей екрану. Коли ми переглядаємо серіал, ми бачимо яскраву різницю між літературою та кіно, але помічаємо і спільні моменти. Спільним для кіно та літератури є, передусім, сюжет та змістова побудова розповіді. Поява нових технічних засобів аудіовізуальної комунікації не призводить до витіснення і загибелі кіномистецтва, а розширює сферу художньої творчості, наприклад, написання кіносценарію, новатором яких в українській літературі був Олександр Довженко. Всі види мистецтва продовжують функціонувати сукупно в усій своїй системності, незалежно від того, яким «візерунком» вималюється їхня «спорідненість». Ця спорідненість визначається певним критерієм, що приймається за основу класифікації видів.

Основними критеріями класифікації є:

- 1) спосіб сприйняття (тоді ми маємо мистецтва *слухові, зорові і видовищні*);
- 2) тип зображення дійсності (*зображальні – незображальні*);
- 3) специфіка створення художнього образу (*часові, просторові, часово-просторові*);
- 4) характер поєднання художніх засобів (*прості, синтетичні*);
- 5) матеріал для творення художнього образу (*природний, слово, звук, сама людина*).

Сучасна система мистецтва, з одного боку, тяжіє до *синтезу*, а з іншого, – до

збереження автономії окремих видів мистецтва. Обидві тенденції сприяють розвитку художньої культури в цілому, на якій, крім того, відчутно позначається вплив науково-технічного прогресу.

Кожне мистецтво – цілий світ, і кожному з них властива своя мова, умовність щодо «правил гри» й своя форма мислення в образах, завдяки якій забезпечується емоційно-почуттєве пізнання світу, втілення почуттів і думок митця. Література та кіно мають свої засоби ефекту присутності, за допомогою яких читач, глядач, слухач ніби стає на місце героя. Отже, різняться між собою мистецтва саме за формою мислення, способами і засобами створення художнього образу.

Для кращого занурення у світ серіалу та роману ми обрали порівняльно-історичний підхід, який передбачає аналіз літературних явищ на подібностях між ними. Явища засновані на їхній спорідненості (близькості за спільністю походження) та спілкуванні (контактах).

Кіно – видовищний та деякою мірою «найдієвіший» вид мистецтв, оскільки в ньому реальність, що відтворюється, майже не відрізняється від дійсного буття. Це мистецтво синтетичне, і колективне. 1895 р. Брати Люм'єр, після вдосконалення кіноапарату й збільшення кількості фільмів вони відкрили перший у світі кінотеатр «Індійський салон», де відбувся перший платний кіносеанс. Перш за все, кіно – масове зорове (народне і зрозуміле) мистецтво. Показує не сам світ, а його фотографічне відлуння, рухоме й дуже подібне до реальності.

Кіно щонайменше поєднує собою літературу і музику. Специфіка кіномистецтва в тому, що воно здатне візуально відтворювати рух. Техніка кіно уможливила з допомогою світла одержання зворотних зображень, забезпечення їх мінливості – і тим самим візуальне відтворення руху. Провідний художній засіб, який остаточно відмежував кіно від театру, – *монтаж* як можливість створювати власний кіночас і кінопростір. Основні різновиди кінематографу: художній, телевізійний, документальний, анімалістичний (мультиплікаційний).

Для творів кіномистецтва важливим є образ і специфіка його творення. Художній образ – це форма відтворення і відображення дійсності, навколишнього світу, з позиції його естетики і певного естетичного ідеалу. Саме за допомогою образу мистецтво, і кіномистецтво в тому числі, виконує свою першочергову функцію – приносить людині, глядачу, естетичну насолоду. В образ вкладається конкретний задум, сенс, та картину світу і той ідеал, який має бути сприйнятий реципієнтом саме так, як того планував автор. У кіно-образі є ще одна важлива функція – запам'ятати глядачу, змусити його шукати спільне і відмінне, порівнюючи образ з власним життям і світобаченням. Образ в кіно існує для того, щоб виразити життя, занурити глядача в той світ, що відображається на екрані і змусити повірити в реальність того, що відбувається. Для цього використовуються різні техніки творення образу. Так, наприклад, для творення образу героя з історичного минулого використовується автентичний одяг, зачіска, статура, манери поведінки і мовлення. Використовуються також образи архітектури. У випадку з історичним фільмом це будуть палаци, стиль тої епохи, яка в фільмі зображається. Образ природи теж не залишається осторонь. Щоб занурити глядача в історію, смусити максимально прожити з головним героєм певний момент використовуються наприклад образ дощу для посилення смутку, образ зими для змалювання самотності героя і багато інших.

### **1.3 Інтертекстуальні аспекти дослідження літератури та кіно**

Розглянемо інтермедіальні аспекти кіно та літератури. Синтез мистецтв взагалі має різноманітні прояви, серед яких:

- супідкорення*: нерівноправний синтез, бо один з видів мистецтв домінує над іншими (архітектура домінує над монументальними живописом, скульптурою, мозаїкою, декоративно-прикладним мистецтвом у випадках взаємодії);
- симбіоз*: рівноправне поєднання, внаслідок чого виникає щось якісно нове (так внаслідок симбіотичного поєднання літератури (художніх творів чи кіносценаріїв) утворився серіал);
- концентрація*: одне з мистецтв нібито вбирає (концентрує у собі) в себе інші, не



втрачаючи своєї самотності (так, театр, концентруючи у собі музику, літературу, живопис, скульптуру, архітектуру, хореографію чи навіть кіно і фотографію, зберігає свою специфіку – гру актора); *трансляційне сполучення*: таке синтезування, коли з допомогою одного мистецтва (як засобу) передаються інші (так, фотографія, кіно і телебачення дозволяють транслювати через простір і час художні здобутки всіх інших видів мистецтва). Так серіал транслює живопис, танець, музику та літературу.

Нарація, яка розглядається як звичайний інструмент для репрезентації минулого істориками та письменниками, стала простором для виконання процедур, які, відповідно до семіотики, можна описати як інтертекстуальний переклад або, беручи до уваги зміни в структурі висловлювань, архітекстуальний переклад. Бо що ще є «місцевим колоритом» Скотта в оповіді роману, як не блискучий культурний переклад із чітко позначеною історичністю, зроблений між різними сферами, які використовують образи та слова.

Історики використовували не лише нові наративні стратегії та спостереження за письменницькими майстернями. З сучасної аналітичної та інтерпретаційної точки зору ситуація стає більш зрозумілою та ясною, у якій швидкий розвиток літературних форм вираження, таких як реалістичний роман та історичний роман Скотта, переливається в тривалі зміни, зроблені у сфері показу минулого. в роботах строго історичний. Історики вчилися на літературних зразках, переважно на прикладах реалістичного, образотворчого підходу до конкретики, показу широкого історичного контексту в оповіді, тобто матерії, яку неможливо охопити в стилі наукового репортажу. Йшлося вже не лише про портрети окремих героїв історичних подій, а про показ цілих громад і людських спільнот разом із їхніми звичаями, релігією та побутом. Це була нова якість у створенні наративної репрезентації історичного світу, викликана потребою ознайомлення читача з новими галузями знань. Деякі історики епохи романтизму доходили навіть до показу приватних та інтимних сфер життя історичних осіб. Найчастіше це були емпатичні спроби співпереживати духу даної епохи. Значно рідшими були випадки «реконструкції»

психологічної основи поведінки історичних осіб і «пояснення» вибору, зробленого цими особами на цій основі. Історики, навчаючись нових літературних та літературних навичок, надихалися шукати нові види джерел, але й читати їх нетрадиційно. Ці джерела включають насамперед епістолографію та мемуари, але з середини 19 століття почали викликати інтерес судові протоколи, що містять інформацію про моральні питання.

Сучасні дослідники романтичного письма вважають, що твори Скотта дозволили нам зрозуміти кілька істин про роль мистецтва в передачі минулого. По-перше, знання про історію не виникає з хронологічного розташування фактів, а лише їх зв'язок у наративі створює синтез, який дозволяє нам вловити сенс. За словами Лідії Бурської, романістів та історіографів-романтиків назвали учнями Скотта, аби вперше відзначити таке чітке усвідомлення спільної мети літератури та історіографії – творення смислів.<sup>8</sup> Своєю чергою, літературознавець Дьєрдь Лукач включив основні досягнення Скотта у відкритті історії як предмета художньої трансформації у формі роману, використовуючи всі досягнення соціальної та моральної романтики XVII-XVIII століть Даніеля Дефо, Джона Філдінга. і Тобіас Смоллетт.

Крашевський, залишаючись вірним своїм поглядам на правду в історичному романі, удосконалив власну літературну майстерність і проаналізував натхнення, що надихає розвиток європейського реалістичного роману. Він захищав форму роману, усвідомлюючи, що її ігнорування польськими критиками та письменниками на довгі роки заважало розвитку цього жанру в польській літературі. Водночас він зробив блискучий аналіз феномену шляхетського оповідання, звернувши увагу на обмеженість і джерела непорозуміння, прихованих у його умовності, а також на створення надзвичайно апологетичного підходу до історії Польщі: «Соплікавийшов у момент туги за минулим, що зникає, живим вибаченням якого був; Це було підхоплено з ентузіазмом, усі очі й серця звернені до життя шляхти, до її спогадів, до ідеалізму того, що вчора здавалося лише смішним і варварським [...]. Соплікаце просте повторення його традицій і концепцій у дусі минулого, і воно представляє нам цей світ, побачений не з нашої перспективи, а з його власної позиції.

У некритично повторюваному малюнку оповіді Крашевський помітив пастку, в яку потрапив історичний роман, а також простір для створення однобічного типу національного героя, з яким ототожнюють представника шляхти: «Соплицький шляхтич став прототипом усіх образів сьогодення, його вади та якості перебільшено, намальовано різкі риси обличчя і створено незвичайну істоту, видавши її за недосяжний ідеал. Головні риси в цьому образі: навмисна сліпа побожність і релігійність [...], пристрасна хоробрість, кипуча відвага, сварливість, схильність до авантюризму і хист до битв і фехтування, [...] потяг до дивацтва і оригінальності.

І некритичне повторення цього типу героя, і ототожнення подій рубежу XVII—XVIII століть із національною історією, на думку Крашевського, створили в літературі апологетичне ціле, неправдиве як у художньому, так і в історичному відношенні. У художньому плані фальш виник внаслідок спрощення багатогранного образу нації та соціальних верств, що її складають, до єдиної групи, ігнорування історичної мінливості історії, що в свою чергу призвело до догматизації національної історії: « Треба було б заново починати процес усього минулого, виводити його назовні і судити з документами в руках і доводити, що ми не завжди були такими, і ми були не просто такими». Злам стереотипу й показ правдивої картини національної історії в історичному романі вимагали, на думку Крашевського, радикальної зміни підходу письменників, яка б полягала в: розширенні матеріальної бази новими видами історичних джерел, що показують історію звичаїв; і повсякденне життя, тобто «документи універсального буття», помічаючи різні соціальні групи, яких досі не було в романах, — селян, міщан, євреїв, жінок різних станів — для повної картини минулого; про критичний підхід до власної історії, згідно з твердженням, що «минуле не виграє від вибачень, як якщо б воно виграло від того, щоб розкритися нам повністю» тридцять; про вихід за межі XVII-XVIII століть і розширення тематичного об'єму для наближення до поняття національної історії; нарешті, шляхом запровадження епічної дистанції до розказаних історій і прийняття перспективи сучасності, що уможливило б історичну оцінку створеного уявлення про минуле та відмову від карикатурних підходів.

Позиція Крашевського, подана тут синтетично, була підсумком багаторічної дискусії та досягнутого компромісу, який полягав у створенні історичного матеріалу, вилученого з джерел (історична правда), за участю інтуїції та уяви, навіяних цим історичним матеріалом (художня правда).

Відкриттям французьких істориків-романтиків став широкий, живописний погляд на минуле, який дозволив надати значення минулим подіям. Шукаючи приклади в польській романтичній історіографії, ми натрапляємо на різні способи концептуалізації історії на рівні наративної репрезентації. Ідея комунального правління Лелевеля, ягеллонська ідея Шайнохи чи цивілізаційна місія Шуйського надали оповіданням історичного змісту та епічного розмаху. Великі історичні наративи стали джерелом натхнення для образотворчого відображення минулого другої половини XIX ст.

Історики французької наративної школи (Огюстен Тьєррі та Проспер де Баранте), після уроку уяви, отриманого ними від літератури, формулюючи нові правила письма про минуле, ототожнювали роботу над наративом із науковим методом історичного пізнання. Проте, щоб історіографія оживила минуле, поєднали його з художнім методом. Розповідь історії мало стати своєрідним ліками від історіографії Просвітництва, відірваної від реальності: «абстрактної, фальшивої, одноманітної, холодної та млявої».[31] Просвітницька історіографія компілювала матеріал, почерпнутий з історичних джерел, не будуючи образ минулого, а створюючи лише єдині зразки. Зосереджуючись на фактичному пласті, вона не наповнювала повідомлення деталями, які б додавали теплоти цілому та формували історичність оповіді. Тьєррі, описуючи механізм створення історіографічної абстракції, звернув увагу на ключову проблему, а саме на те, що історики наповнюють схематичний каркас фактичної історії описом, який не походить із конкретного джерельного матеріалу даної епохи, а будучи результатом підсумку або узагальнення досвіду та поглядів, які іноді походять з кількох епох одночасно. Подібна розумова операція, виконана істориками з метою отримання зв'язної наративної структури, насправді була різновидом фактичної фікції. На початку XIX століття французькі історики

вирішили, що ефективним засобом боротьби з історіографічною абстракцією є локальний колорит, який вони розуміють як стратегію на епістемологічному рівні наративу, що дозволяє представити минулу реальність.

Наративна течія сформулювала власні методологічні погляди, окрім іншого, оновила погляд на статус джерел, до яких також увійшли легенди та всі записи, які могли б показати спосіб мислення та почуття людей давніх часів. Особливо цінними вважалися відомості про найдрібніші подробиці повсякденного життя, про досвід і переживання людей минулого, про розвиток і кризи суспільних уявлень і думок. Цитування висловлювань епохи вважалося цілеспрямованим, оскільки вони мали показати певну внутрішню правду думок, які розділяли та проголошували люди тієї епохи. Суть наративного методу французької школи полягала в перетворенні історичного матеріалу в розповідь, яка б не концептуально, а образно показувала психічні перетворення людей даної епохи. Образність викладу мала бути засобом достовірності розповіді історика: «показуючи речі», торкаючись деталей, ставало можливим створити образ минулого. Історичну уяву читачів мали розбудити раніше відсутні джерела, тобто спогади, щоденники, листи та усні розповіді. Вони вважалися резервуаром безпосередніх переживань, завдяки яким можна оживити історичних діячів і показати події з більшим драматизмом.

Джерельний матеріал, поданий у повісті з використанням цілого комплексу виразних художніх засобів, мав гарантувати правдиве й образне зображення минулого. Форма оповіді вважалася засобом, здатним показати світ минулого, його внутрішні зв'язки і відносини, показуючи не тільки послідовність подій, а їх безперервний потік. Вважалося, що колорит епохи завдяки наративності, що пронизує кожне слово, надає подіям відповідного ракурсу, показує правду про людину, оточуючи її діяльність густою мережею деталей. Створюючи «мальовничу історію», історики ставали авторами стійких уявлень про минуле, хоча їхнє мистецтво оповіді було підпорядковане вимогам майстерні та критичній роботі історика над джерельним матеріалом. Основою такого історико-художнього відображення минулого була ґрунтовна герменевтика джерел. Відмова від умовності

літопису та побудови розповіді призвела до розширення рамок конструкції та створення багатогранної панорами епохи. Історико-художня єдність оповіді, зважаючи на величезний історичний матеріал, досягнута завдяки логічній зв'язці змісту й ефекту внутрішньої оповідної напруги, подібної до сюжету. Правда подробиць поряд із широкою історичною панорамою, багатим соціальним і моральним підґрунтям, місцевим, історико-філософським колоритом.

Думка, що висвітлює події минулого, багатобарвність образів і драматичних епізодів вважалася рисами романтичної школи в історіографії, а використовуваний метод — новою гносеологічною директивою для побудови образів минулого.

Ідея полягала в тому, що історичний наратив, багатий змістом і багатогранний, зв'язний з точки зору структури, повинен був відображати складну природу минулої дійсності, зрештою набувши форми розповіді. Концепція Szajnocha включала дві важливі компетенції історика, які називаються «історична майстерність» та «історична майстерність». Перша компетенція, яку можна було закріпити за істориком-дослідником, полягала в тому, щоб інтерпретувати події та пояснювати їх («показ»), тобто представляти їх у взаємних зв'язках і відносинах, зрозумілих реципієнту. Друга компетенція, властива історичному письменнику, полягала у творчому конструюванні історичної повісті («плід творчого чуття»).

Підхід Шайнохи до проблеми творчого розвитку наративу у формі розповіді змінився після того, як викристалізувалися його погляди на новий тип історіографії. Тоді як у перших роботах (Болеслава Хороброго) Szajnocha бачив потребу сформулювати остаточну форму оповіді за допомогою художніх засобів, значно пізніше (Ядвіга і Ягайло) істотно змінив свою позицію. Тоді він встановив нездоланні межі між правдою та вигадкою в історичному відображенні. По-перше, він визначив важливу з точки зору історичного дослідження умову правомірного використання стратегії «історичної характеристики». Він виявив, що в ситуації недостатнього аналізу джерельного матеріалу історик не має підстав використовувати таку стратегію, оскільки вона загрожує правдивості викладу. По-друге, він визнавав

абсолютний примат компетенцій історика-дослідника в процесі творення історичного нарративу. Наслідком цього був прийнятий ним принцип, згідно з яким творчій розробці, надаючи доповіді історика форму розповіді, щоразу передую інтерпретація подій, тобто надання їм певного розумового порядку, з якого він виводив композиційну ідею весь твір і його окремі частини. Реконструкція методу Шайнохи приводить до висновку, що цей значний зсув у компетенціях історика надає категорії «внутрішня характеристика подій» епістемологічний статус, відсуваючи естетичні міркування на другий план. Історичні праці Шайнохи демонструють баланс між високим науковим рівнем і реалізацією програми нового типу історіографії. Сліди цього балансу можна знайти в: Ядвіга і Ягеллочисленні виноски, що становлять чверть обсягу твору, створюють своєрідний метанаратив, адресований критичній аудиторії. Таким чином Шайноха звільнив розповідь від елементів, що належать до критичних трактатів, не позбавивши оповіді її ерудиційного шару. Своєю чергою, явні композиційні прийоми, що полягають у групуванні подій і зв'язуванні тексту оповідання, прямих фразах, що слугують підтримці контакту з читачем і свідомому створенні напруги, перетворили твір історика на текст із художніми амбіціями.

Те, що викликало сумніви у критиків після появи перших творів Шайнохи та сприяло звинуваченням у надмірній поетичності, так це прийоми, виявлені на рівні композиції. Фактично вони вийшли на рівень інтерпретації подій, тобто були виявом цієї «внутрішньої характеристики подій».

Важливість цієї категорії, за визначенням Шайнохи, виходила за межі поверхні оповіді та торкалася методу роботи історика на рівні відбору матеріалу та його інтерпретації, надаючи оповіданим подіям зв'язності та змістовного значення.<sup>36</sup> Пізнати це поняття означає наблизитися до горизонту епістемологічних припущень і навіть онтологічних просторів роботи історика.

Критичної та дослідницької роботи та творчої роботи над формою нарративу. Про це свідчить розрізнення двох етапів роботи в процесі створення правильного образу історії. Перший етап він назвав «зовнішнім баченням», і він складався з детального оформлення, включаючи всю необхідну хронологічну, генеалогічну та топографічну інформацію. На цьому етапі роботи – за словами Шайнохи – історик реконструює фактичний пласт. Метою другого етапу роботи історика, який отримав назву «внутрішнє бачення», було спробувати вловити сутнісні та специфічні риси даної епохи. У результаті поєднання обох аспектів було створено нарратив, який являв собою часову структуру, що надала загального сенсу та узгодженості складному переплетенню подій, намірів і дій історичних людей, які разом становили історію. Насамкінець варто підкреслити, що Шайноха впливав на історичну уяву читачів не через літературну вигадку, як стверджували його критики, а через інтерпретацію матеріалів, спочатку отриманих з історичних джерел, а потім творчо опрацьованих.

Кілька з наведених вище роздумів мали на меті лише вказати на багатство проблем, пов'язаних із розвитком польської історіографії епохи романтизму в контексті боротьби з формою представлення минулого. До нарративного повороту в історіографії проблема репрезентації минулого була маргіналізована або зведена до випадкових зауважень щодо стилю історичного письма. Історіографія доби романтизму, завдяки різноманіттю жанрів і видів історичного письма, є особливо цікавою сферою для дослідника історичного нарративу. Необхідно було визнати феномен накладання різних культурних шарів в акті творення індивідуальних образів минулого різними творцями епохи романтизму, який виникає, коли наступні покоління творців, а не лише ті, що визначені як романтичні, відтворюють попередній досвід. Вищезгадані практики письма були створені на межі між літературою та історією, у ході неодноразового обміну та уточнення правил, часто в результаті багаторічних дискусій або експериментів із формою вираження. У контексті тогочасних різновидів реалістичної прози, що динамічно розвивалася, історіографія розглядалася як прикордонна область літератури, хоча все більш



відокремлена галузь, що вирізнялася специфічними правилами дослідницьких процедур, до яких застосовувалися професійні історики

Піонерську рефлексію в Польщі започаткував Лелевель, коли він уперше чітко підкреслив різницю між «наративізуючим» історичним дискурсом (розгорнутим у сфері, спільній для літератури та історіографії у формі розповіді) та репортажним дискурсом (свідомо уникнення створення та прагнення звітувати про погляд на минулу реальність).

## **Висновки до розділу**

Між такими видами мистецтва, як література та кінематограф, на сьогодні відбувається активна взаємодія. На момент зародження кіно вже існували музика, література, театр і живопис. Кожен з цих видів мистецтва так чи інакше вплинув на кіно. Телесеріал є невід'ємним учасником процесу розвитку суспільства, де кіно та література створюють «спрощений» варіант відпочинку. Зокрема література надала кінематографу сюжетну побудову фільму (сценарій), підштовхнула кіно як вид мистецтва до ракурсів (крупних чи загальних) бачення людини або події (принцип ракурсного бачення).

Література як вид мистецтва, що має головними ознаками образність та художність, апелювання до підтексту, перегукується з кіно, особливо у творенні історичних фільмів, оскільки історичний роман та історичний фільм схожі націленістю на точність у деталях та переконливість у зображенні історичної епохи.

Досліджено, що кіно та література в своєму арсеналі має як спільні, так і відмінні аспекти образотворення та передачі інформації та сюжету. Досліджуючи серіал та роман, звернемо увагу на достовірність історичної постаті Роксолани та занурення в епоху Султанату крізь бачення і романіста, і творців серіалу.

## РОЗДІЛ II

### ОБРАЗ РОКСОЛАНИ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА»

#### 2.1 Образ Роксолани в історії та світовій культурній інтерпретації

Історія української дівчини-бранки, яка стала дружиною турецького султана, набула широкого розголосу та художніх втілень. Звісно, про Роксолану писали не лише в Україні, і у творах вона не завжди є позитивною героїнею. Як дружина султана, Роксолана мала титул Хасекі – «мила серцю», що відбивав її унікальне положення, і був уведений спеціально для неї [8, 58]. П. Загребельний, досліджуючи документальні джерела про життя українки, зауважив, що посли, мандрівники, письменники не намагалися встановити істину: «Так з непевності, таємничості, пліток і наклепів, якими щільно оточена була постать Роксолани в час її життя, вже для сучасників, надто ж для потомків, ця жінка постала не тільки всемогутньою, мудрою і незвичайною в своїй долі, але й незрівнянно злочинною, такою собі леді Макбет з України» [1, 596]. Султанові сподобалася і неординарна зовнішність Роксолани, яка була руденькою (цей колір волосся унаслідував її син Селім, який став наступним султаном), мініатюрною дівчиною із чарівною посмішкою на устах, і характер: запальний та цілеспрямований. Завдяки неймовірному потягу до знань Роксолана згодом змогла на рівних спілкуватися з освіченим султаном Сулейманом. Вона цитувала Коран, перську поезію та знала давньогрецьку міфологію. Їй вдалося вижити у тих надскладних умовах конкуренції у султанському гаремі та звести на трон одного зі своїх синів.

Справжнє ім'я Роксолани історія не зберегла. Настею й Олександрою жінку «охрестили» українські та польські письменники у XIX столітті. Роксоланою її назвали європейські посли. У султанському гаремі вона отримала ім'я Гюррем, що в перекладі з фарсі означає «усміхнена», «весела». Малювати з натури жінок забороняли норми ісламу, тому художники творили за словесними описами євнухів султанського гарему, яких підкуповували європейські посли. Збереглося з десятків

уявних портретів султани, серед яких полотна Тиціана і Веронезе. На кожному вона виглядає інакше. Попри несхожість, портрети мають спільні риси: руде волосся, білу шкіру обличчя, гостре підборіддя, світлі очі й продовгуватий із горбочком ніс. Європейські послы у Стамбулі переказували у своїх звітах чутки про те, що султан Сулейман був вірний Роксолані та не мав інших жінок, хоча це не заважало султану і далі мати гарем. В гаремі наложниць султана передали для синів Роксолани та залучали як служниць для обслуговування султанської родини.

Роксолана була унікальною султаною, адже до її появи гаремниці так відверто не впливали на політику держави. Турецькі вчені саме її вважають зачинателькою такого явища в Османській імперії, як «Жіночий султанат», за якого жінки султанів понад століття втручалися у державні справи. Завершила це явище інша українка, Надія, тобто Хатідже Турхан – дружина Ібрагіма I та матір Мехмеда IV. Завдяки неймовірному потягу до знань, Роксолана згодом змогла на рівних спілкуватися з освіченим султаном Сулейманом. Вона була дуже розумною та цілеспрямованою жінкою. Тому їй вдалося вижити у тих надскладних умовах конкуренції у султанському гаремі та звести на трон одного зі своїх синів. Отже, саме ця унікальна якість – здатність до саморозвитку, й слугувала Роксолані для досягнення такого високого становища в світі.

З історії відомо, що перші османські султани одружувалися із доньками християнських правителів і очільників сусідніх тюркських племен. Із часом їх поглинула Османська імперія, тому відпала потреба укладати такі політичні союзи. Із занепадом Візантії єдиним потужним сусідом османського султана залишався тільки перський шах. Однак конфлікти, що виникали між ними на релігійному ґрунті, унеможливили укладання міждинастійних шлюбних союзів. Тому султани почали співмешкати із рабнями свого гарему без укладання шлюбів. Попри це, народжені рабнями сини були спадкоємцями османського престолу. Роксолана ж стала першою жінкою-простолюдинкою, рабинею, з якою султан уклав офіційно шлюб. Її наступниці уже без особливих проблем ставали офіційними дружинами султанів.

З часом легенди і перекази про українку, що потрапила до турецького полону і стала єдиною дружиною Сулеймана Великого, оформилися в європейській літературі в популярний сюжет. В Україні першою літературною спробою осягнути цю постать була історична повість Михайла Орловського «Роксолана или Анастасия Лисовская» (опублікована в 1880 р. в «Подольском вестнике»), яку дослідники вважають безповоротно втраченою.

Одним з перших дослідників образу Роксолани в Україні є А. Кримський. У 1924 році у праці про неї він цитує вченого Бернарда Бромаге: «У період великого розквіту Османської держави разом з великим падишахом стала султаншею. Бачачи свого чоловіка володарем світу, ця чарівна жінка надихала його на здобуття перемог у щонайдальших країнах». Інтернет-видання «Волинь Online» поспілкувалося із Олександрою Шутко, відомою в Україні дослідницею феномену Роксолани. Вона говорить: «Про походження Роксолани відомо небагато. Венеційські дипломати 16 століття у Стамбулі П'єтро Брагадін та Данієлло Людовічі вважали, що вона була русинкою, як називали тоді українців та білорусів. А французький посол у Венеції Гуеллямо Пелісьє 1540 року інформував свого короля, що ця жінка походила з руського народу, який живе від Карпат до Дніпра й Чорного моря. Польські послы, які відвідували Стамбул, надали точніші відомості про походження Роксолани. У своїй доповідній великому канцлерові Великого Князівства Литовського Леву Сапезі дипломат, перекладач та письменник Кшиштоф Дзержек, який з 1569 року, за протекцією Сигізмунда II Августа, протягом шести років вивчав у Стамбулі османську мову, під псевдонімом Перегрін Полонус 1596 року повідомив, що вона була «попівною з Рогатина з народу русинського». Таку ж інформацію залишив член польського посольства в Стамбулі в 1621-22 роках Самуїл Твардовський, зазначивши у поемі «Посольство Кристофера Збараського», що Роксолана, яку часто називав просто Русинка, «підлого попа з Рогатина донька!». Щодо зовнішності, то малювати з натури жінок забороняли норми ісламу. Тому художники творили за словесними описами євнухів султанського гарему, яких підкуповували європейські послы. Збереглося з десятків уявних портретів султани, серед яких полотна Тиціана і

Веронезе. На кожному вона виглядає інакше, але, попри несхожість, портрети мають спільні риси: руде волосся, білу шкіру обличчя, гостре підборіддя, світлі очі й продовгуватий із горбочком ніс. Дивлячись на ці портрети розуміємо, що султана Сулеймана не могла полонити сама лише врода, і серіал це добре передає (життєва енергія, завзяття, намагання вчитися, потяг до незалежності).

В Україні оспівували Роксолану в своїх творах багато авторів, так, відомі твори, які продовжили втілення популярного сюжету в літературі. Це історичне оповідання Д. Шарабуна «Роксоляна» (1907), історична повість О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» (1918–1926), новела Л. Мосендза «Роксолана» (1939), поема Л. Забашти «Дівчина з Рогатина» (1971), повісті Ю. Колісниченка та С. Плачинди «Роксолана» (1968; зб. «Неопалима купина»), Ю. Винничука «Житіє гаремное» (1996), романи М. Лазорського «Степова квітка» (1965), П. Загребельного «Роксолана» (1980), поема М. Орлича «Роксоляна, царівна сонячна Опілля» (2002), історичний роман у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани» (2008).

## **2.2. Образ Роксолани як національної героїні в романі П. Загребельного**

Роман Павла Загребельного є важливим історичним романом для історії літератури як української, так і світової. Його перекладають і понині, зокрема на турецьку мову. Роман в Україні досліджували М. Слабошпицький, М. Славинський, Г. Романченко, С. Нестерчук, А. Шпиталь та інші. Написання роману саме на східну тематику у творчості П. Загребельного не є випадковістю. Логвиненко В, укладаючи збірку матеріалів про автора, згадує: «У березні 1942 року як командир взводу гірської артилерії 256-ї стрілкової бригади Павло Загребельний вирушив з туркменського міста Кизил-Арват на радянсько-іранський кордон. Юного полтавця зачарував Схід (свої враження письменник відтворив у пригодницькій повісті „Марево”, в оповіданні „Калахарі”, у творах збірника „Неймовірні оповідання”). Життя майбутнього письменника

було за крок від смерті: наприкінці квітня 1942 року він прибув у 61-у армію Брянського фронту. Під час операції „Смерч”, яку проводили німці, лейтенанта Загребельного було тяжко поранено в груди вразе. Його, помираючого, підбрала німецька трофейна команда. Так він опинився в полоні. До лютого 1945 року перебував у гітлерівських концтаборах, пройшовши через тортури та втечі, при одній з яких йому вибили ліве око. Два з половиною роки перебування в німецьких таборах не минулися даремно – він захворів на туберкульоз і вижив тільки тому, що був молодим та досить міцним. Навесні 1945 року вдалося втекти з полону і стати бійцем загону французьких партизанів. Павло потрапив у Париж, потім – у Кельн. Там із травня до листопада 1945 року він служив офіцером зв’язку радянської військової місії у британській окупаційній зоні та при 1-й армії США. На цей час, коли вже стільки тяжкого й складного випало на долю майбутнього письменника, коли вже стільки ввібрала й пережила його душа, йому самому було лише... двадцять один рік». [20, 7] Отже, перебування в Туркменії, Ірані, хай і короткочасне, могло дати змогу опанувати тюркську мову та зрозуміти специфіку національної ментальності тюркських народів.

Крім надзвичайної здатності виживати, письменника вирізняла колосальна працездатність, феноменальна ерудиція та винесене з концтабору уміння бути вільним попри усі обставини. Саме ця риса допомогла Павлу Загребельному залишитися самим собою в епоху „застою” і захистити багатьох „шістдесятників” від тоталітарного тиску. [20, 10]

Павлові Загребельному вдалося «повернути» з легенди в історичний часопростір полонянку Роксолану, яка досягла вершини правління, цим самим трансформувала безправне становище жінки, традиційне для мусульманського світу. Джерелами натхнення для свого роману про Роксолану Загребельний називав книгу ученого-сходознавця Агатангела Кримського «Історія Туреччини», у якій Роксолані відведено близько 20 сторінок, і три томи творів московського академіка Гордлевського про історію Туреччини. Також Загребельний особисто був у

Туреччині, в місцях пов'язаних з Роксоланою та в архівах, де й згодилися йому знання мови, опанованої в туркменських краях.

Прообразом Роксолани стала українська дівчина Настя Лісовська. Вона народилася у 1506 році у родині священика Гаврила Лісовського у Рогатині невеличкому містечку на Заході України. У XVI ст. Це містечко було частиною Речі Посполитої, яка в той час потерпала від набігів кримських татар. Створюючи психологічний образ Роксолани, Загребельний не виходив з об'єктивних даних історії, бо справжня Роксолана і політично і етично не могла стати виразницею туги й розпачу протягом стількох років.

Автор не ідеалізує Роксолану в історичному плані, як це роблять деякі історики, які вважають, що Роксолана піклувалася і про свою батьківщину та докладала зусиль для звільнення співвітчизників, запобігала набігам татар. Доведено, що зв'язок Роксолани з її далекою батьківщиною й заступництво перед своїми земляками – це суто український феномен, який піддає сумніву навіть П. Загребельний. Роксолана разом із Марусею Богуславкою стає національною героїнею, яка перебуває поза батьківщиною, але попри це опікується нею (за фольклорними джерелами). Павло Загребельний на питання «Як Роксолана допомагала Україні через Сулеймана?» в інтерв'ю відповів: «Ніяк. Почитайте історію Грушевського: за час його (Сулеймана Пишного) правління татари (ними фактично керували турки) здійснили 38 набігів (майже по одному кожного року). В султана до Роксолани були душевні симпатії, але вони мали домашній характер. Не потрібно тішити себе ілюзіями. Вона просто боролася за себе як за особистість. З деяких джерел відомо, що вона була невисокого зросту, не була красунею, але була дуже чарівною. В неї був якийсь особливий ніс, який хвалив навіть Вольтер. Він говорив, що заради нього Сулейман міг би віддати всю Європу.»

Назва роману промовиста: основна увага автора прикута до жіночого головного образу. Прикметно, що кожен розділ у книзі П. Загребельного носить ім'я героя, про якого в ньому розповідається. Так, є розділи «Махідеврэн», «Хуррем», «Султан» тощо. Читач, вперше знайомлячись з побутом та

особливостями буття султанату, отримує повну картину життя того часу. Потрапивши до гарему, Настя роздумує над долею невольниці: «...*треба весь свій розпач, усю свою погорду показувати вже тут, виказувати якнайщедріше, боротися, битися, кусатися, гризтися, щоб звікувати життя хоч і в приниженні неминучим, але не без деяких відшкодувань*» [2, с.70]. І тут, порівняно з серіалом, бачимо першу ж відмінність, яка проходить через увесь твір і в літературі, і в кіно. Відмінна ознака ця – безперестанна туга Насті за Україною і невміння нічим її притлумити (ні подальша доля дружини султани, ні розкіш, ні діти, яких в 20 років вона вже матиме трьох), не змогли притлумити те фонове почуття туги й суму. Це яскраво постає протягом всього роману, а у розділі «Хуррем» у риторичних питаннях: «*Чи є відшкодування для свободи?*», «*Хоч без надії на визволення, а треба жити*», «*Сподівалася тільки на себе, на свій легкий норів, на добру душу, яка мала тепер поєднати в собі, може, й зло разом із добром*» [2, с.70] Павло Загребельний у художньому пізнанні сучасності йшов від зображення реалій окремих деструктивних явищ. В. Фащенко в одному з перших літературно-критичних нарисів про письменника «Павло Загребельний» (1984) наголошував на взаємозв'язку історизму і психологізму реалізації долі героїні у творі, форм оприявлення історизму і психологізму: «<...> дотиково-зрима метафоричність передає душевне сум'яття» [10, с.161], «трикратні мовні форми» вияву «імпульсивності» героїні [10, с.162].

Дослідниками помічені тривожні й розпачливі настрої полонянки, а згодом султани. Настрій її майже незмінний протягом всього життя в Туреччині, що дає змогу досліджувати ностальгійну тематику роману.

### **2.3 Традиції і новаторство П. Загребельного в творенні образу**

Роман Павла Загребельного є важливим історичним романом для історії літератури як української, так і світової. Його перекладають і понині, зокрема на турецьку мову. Роман в Україні досліджували М. Слабошпицький, М. Славинський,



Г. Романченко, С. Нестерчук, А. Шпиталь та інші. Написання роману саме на східну тематику у творчості П. Загребельного не є випадковістю. Логвиненко В, укладаючи збірку матеріалів про автора, згадує: «У березні 1942 року як командир взводу гірської артилерії 256-ї стрілкової бригади Павло Загребельний вирушив з туркменського міста Кизил-Арват на радянсько-іранський кордон. Юного полтавця зачарував Схід (свої враження письменник відтворив у пригодницькій повісті „Марево”, в оповіданні „Калахарі”, у творах збірника „Неймовірні оповідання”). Життя майбутнього письменника було за крок від смерті: наприкінці квітня 1942 року він прибув у 61-у армію Брянського фронту. Під час операції „Смерч”, яку проводили німці, лейтенанта Загребельного було тяжко поранено в груди вдруге. Його, помираючого, підбрала німецька трофейна команда. Так він опинився в полоні. До лютого 1945 року перебував у гітлерівських концтаборах, пройшовши через тортури та втечі, при одній з яких йому вибили ліве око. Два з половиною роки перебування в німецьких таборах не минулися даремно – він захворів на туберкульоз і вижив тільки тому, що був молодим та досить міцним. Навесні 1945 року вдалося втекти з полону і стати бійцем загону французьких партизанів. Павло потрапив у Париж, потім – у Кельн. Там із травня до листопада 1945 року він служив офіцером зв’язку радянської військової місії у британській окупаційній зоні та при 1-й армії США. На цей час, коли вже стільки тяжкого й складного випало на долю майбутнього письменника, коли вже стільки ввібрала й пережила його душа, йому самому було лише... двадцять один рік». [20, 7] Отже, перебування в Туркменії, Ірані, хай і короткочасне, могло дати змогу опанувати тюркську мову та зрозуміти специфіку національної ментальності тюркських народів.

Крім надзвичайної здатності виживати, письменника вирізняла колосальна працездатність, феноменальна ерудиція та винесене з концтабору уміння бути вільним попри усі обставини. Саме ця риса допомогла Павлу Загребельному

залишитися самим собою в епоху „застою” і захистити багатьох „шістдесятників” від тоталітарного тиску. [20, 10]

Павлові Загребельному вдалося «повернути» з легенди в історичний часопростір полонянку Роксолану, яка досягла вершини правління, цим самим трансформувала безправне становище жінки, традиційне для мусульманського світу. Джерелами натхнення для свого роману про Роксолану Загребельний називав книгу ученого-сходознавця Агатангела Кримського «Історія Туреччини», у якій Роксолані відведено близько 20 сторінок, і три томи творів московського академіка Гордлевського про історію Туреччини. Також Загребельний особисто був у Туреччині, в місцях пов'язаних з Роксоланою та в архівах, де й згодилися йому знання мови, опанованої в туркменських краях.

Прообразом Роксолани стала українська дівчина Настя Лісовська. Вона народилася у 1506 році у родині священника Гаврила Лісовського у Рогатині невеличкому містечку на Заході України. У XVI ст. Це містечко було частиною Речі Посполитої, яка в той час потерпала від набігів кримських татар. Створюючи психологічний образ Роксолани, Загребельний не виходив з об'єктивних даних історії, бо справжня Роксолана і політично і етично не могла стати виразницею туги й розпачу протягом стількох років.

Автор не ідеалізує Роксолану в історичному плані, як це роблять деякі історики, які вважають, що Роксолана піклувалася і про свою батьківщину та докладала зусиль для звільнення співвітчизників, запобігала набігам татар. Доведено, що зв'язок Роксолани з її далекою батьківщиною й заступництво перед своїми земляками – це суто український феномен, який піддає сумніву навіть П. Загребельний. Роксолана разом із Марусею Богуславною стає національною героїнею, яка перебуває поза батьківщиною, але попри це опікується нею (за фольклорними джерелами). Павло Загребельний на питання «Як Роксолана допомагала Україні через Сулеймана?» в інтерв'ю відповів: «Ніяк. Почитайте історію Грушевського: за час його (Сулеймана Пишного) правління татари (ними

фактично керували турки) здійснили 38 набігів (майже по одному кожного року). В султана до Роксолани були душевні симпатії, але вони мали домашній характер. Не потрібно тішити себе ілюзіями. Вона просто боролася за себе як за особистість. З деяких джерел відомо, що вона була невисокого зросту, не була красунею, але була дуже чарівною. В неї був якийсь особливий ніс, який хвалив навіть Вольтер. Він говорив, що заради нього Сулейман міг би віддати всю Європу.».

Назва роману промовиста: основна увага автора прикута до жіночого головного образу. Прикметно, що кожен розділ у книзі П. Загребельного носить ім'я героя, про якого в ньому розповідається. Так, є розділи «Махідеван», «Хуррем», «Султан» тощо. Читач, вперше знайомлячись з побутом та особливостями буття султанату, отримує повну картину життя того часу. Потрапивши до гарему, Настя роздумує над долею невольниці: *«...треба весь свій розпач, усю свою погорду показувати вже тут, виказувати якнайщедріше, боротися, битися, кусатися, гризтися, щоб звікувати життя хоч і в приниженні неминучим, але не без деяких відшкодувань»* [2, с.70]. І тут, порівняно з серіалом, бачимо першу ж відмінність, яка проходить через увесь твір і в літературі, і в кіно. Відмінна ознака ця – безперестанна туга Насті за Україною і невміння нічим її притлумити (ні подальша доля дружини султани, ні розкіш, ні діти, яких в 20 років вона вже матиме трьох), не змогли притлумити те фонове почуття туги й суму. Це яскраво постає протягом всього роману, а у розділі «Хуррем» у риторичних питаннях: *«Чи є відшкодування для свободи?», «Хоч без надії на визволення, а треба жити», «Сподівалася тільки на себе, на свій легкий норов, на добру душу, яка мала тепер поєднати в собі, може, й зло разом із добром»* [2, с.70] Павло Загребельний у художньому пізнанні сучасності йшов від зображення реалій окремих деструктивних явищ. В. Фащенко в одному з перших літературно-критичних нарисів про письменника «Павло Загребельний» (1984) наголошував на взаємозв'язку історизму і психологізму реалізації долі героїні у творі, форм оприявлення історизму і психологізму: «<...> дотиково-

зрима метафоричність передає душевне сум'яття» [10, с.161], «трикратні мовні форми» вияву «імпульсивності» героїні [10, с.162].

Дослідниками помічені тривожні й розпачливі настрої полонянки, а згодом султани. Настрій її майже незмінний протягом всього життя в Туреччині, що дає змогу досліджувати ностальгійну тематику роману.

Зображення героїні роману П. Загребельного до деякої міри трансформувалося у порівнянні з історичними фактами життя та змалювання її характеру у західноєвропейських літературах, тому можемо спостерігати поєднання традицій та новаторства в змалюванні образу. Про ставлення самого письменника до історичної постаті Роксолани в плані її «делакування» Загребельним ми написали вище, тому зануримося в аналіз роману.

В романі Загребельного ясно прослідковуємо яскраво виражену тугу героїні за батьківщину, яку не може розвіяти навіть султан своєю прихильністю та коханням. Прикметною рисою роману Павла Загребельного «Роксолана» є значне розширення світу героїні порівняно з прозою попередників, де цей світ в основному зводився переважно до сімейно-побутової сфери. Автор образу Роксолани активно освоїв суспільні, національні, професійні площини буття жінки у зв'язку з висвітленням таких проблемно-тематичних аспектів як «жінка і нація», «жінка і держава», «жінка і влада», «жінка і патріархальний світ», «жінка і релігія» тощо. Варто пам'ятати, в який час був написаний роман: 1980 рік, епоха радянщини. Цікаво, що, коли журналіст Олесь Кульчинський розмовляв з турецьким перекладачем Роксолани Омером Дерменджі, той розповів, що спитав у П. Загребельного про цензуру: «під час однієї з наших зустрічей з Павлом Архиповичем я запитав його, як йому вдалося добитися видання цього твору всупереч радянській цензурі. Адже в романі центральна роль присвячена не класам чи то суспільству, як того вимагали комуністичні догми, а особистості. Павло Архипович тоді іронічно відповів, що роман просто був завеликий, і цензори не подужали його прочитати». [48]

Сам Загребельний проводить аналогію між епохою Сулеймана та Кремлем. Так схожі йому ці дві епохи. І тут автор статті з іронією зазначає: «Якщо українські автори, як я вже зазначив, намагаються вивести образ жінки-героїні, зразок для патріотичного виховання та наголошують на українськості Роксолани, її походженні з Рогатина й визволенні співвітчизників із неволі, то західних — насамперед приваблює екзотика та еротизм». Отже, Загребельний далекий від того, аби зображувати Роксолану патріоткою. Туга та розпач, яку повсякчас відчуває його героїня – це риси емоційні, які притаманні дівчині, а потім зрілій жінці, яка так і не знайшла свого місця в дисгармонійному кривавому суспільстві. Недарма місце дії – столиця, Стамбул. Відомо, що «In countries and societies, the centre is the locus where power and prestige converge: the capital or urban heartland» («Центр у країнах та суспільствах – це локус, де поєднано владу та престиж: столиця або центр міського життя (переклад – К.П.)» [4, с. 278].

Американський сходознавець Едвард Саїд помітив, що основна ознака описів сходу в світовій практиці – це домінанта значень у розрізі краю розкошів, палаців, солодощів, вродливих наложниць, гаремів, садів та оазисів у пустелі. Доволі часто західні письменники у творах про Роксолану цей східний екзотизм неабияк гіперболізують. Сюжет про Роксолану для них є лише канвою до розлогих гаремних фантазій, натомість П. Загребельний занурюється не в мотиви Сходу, а саме у внутрішній світ бранки та її світовідчуття «свій /чужий».

Щодо впливу Роксолани на суспільство, то воно було. Так, європейські послы у Стамбулі переказували у своїх звітах чутки про те, що султан Сулейман був вірний Роксолані та не мав інших жінок, хоча гарем ніхто не розганяв. Наложниць султана передали для синів Роксолани та залучали як служниць для обслуговування султанської родини.

Цікаво, що для Павла Загребельного султан не «підкаблучник», а закоханий чоловік (свідчення інтерв'ю з О.Кульчинським). Традиційними уявленнями є відомості, які спираються на факти, визнані світом: українська дівчина полонила

султана ніяк не вродою, а характером та вмінням розвиватися та вчитися. В романі Загребельний це повсякчас підкреслює. Вона не є красунею, як вже було зазначено, навіть на старих портретах. *«Настася успадкувала од батька вогнисте волосся, а від матері – сліпучо-білу шкіру, ніжну й шовковисту не тільки на дотик, а й на самий вигляд. Врода матеріна не перейшла до Настусі, та дівчина тим і не переймалася, бо вже побачила, який клопіт з тою вродою у її маленької матусі»,* -- так описує автор Роксолану.

Деякі художні засоби роману Павла Загребельного є особливо цікавими для турків: український письменник змалював психологічні стани персонажів, оскільки пересічний турецький читач не міг їх і помислити; Загребельний в основу свого роману поклав саме психологічну драму й образ Роксолани як жінки, що, з одного боку відчуває тугу за Батьківщиною, з іншого – прагне щастя.

Крім того, П. Загребельний часто вводить у роман пейзажі, хоч вони й не є домінуючими в розкритті психології героїнь. Спостерігаємо психологічний паралелізм в побудові образу Роксолани: її туга та ностальгія зображуються паралельно з усіма її діями, думками, емоціями. Можливо, підсвідомою маскою Гуррем є її сміх, бо за сміхом героїня ховає тугу та зневіру. Ім'я Гуррем носить Настя і в серіалі, але без пояснень, які, натомість, надає П. Загребельний: *«Мені сказали, що тебе звать Хуррем? -- швидко промовила валіде. / -- Хіба я знаю? / -- Ти любиш сміятися?/ Настася знизала плечима. Хто ж не любить?»* [2, с.71]

Вміння від душі посміятися – органічна риса Насті, яка й послужила їй приводом дати таке ім'я. У серіалі ця сцена не обігрується і там полонянці султан повідомляє, що відтепер це її ім'я. Відомо, що сміх – це захисна реакція організму. У творі П. Загребельного Хуррем у сприйнятті мешканців гарему й загалом османського оточення через її незбагнений вплив на султана – чаклунка, «донька шайтана» [2, с.130], тому «запаморочила його злим чаклунством» [2, с.130]. Вона в їхній уяві – диявольська спокусниця, змія (такий її зміст артикулюється через

деталі, які так чи інакше відсилають до інфернального світу: «білотіле дівча з волоссям у золоті червонім, ніби у вогні тогосвітнім» [2, с.7]; «струшувала на нього хвилі свого буйного волосся, що палало золотом не знати й яким – райським чи пекельним») [2, с.26]; сміх дівчини – «наче звуки спокуси з найглибших пекел» [2, с.130], «дівчина, що мовби вирвалася з пекла, яке обпалило їй волосся, зачепило, може, й душу, але не випустило на волю» [2, с.133]; «змії червоного світла струменіли по її волоссю» [2, с.79]; «Хуррем линяла, як змія, мовби заново народжувалася на світ» [2, с.107]; «входила в нього, вливалася, вповзала ящіркою, зміїно» [2, с.129]; «Мов змія, ніколи не пітніла, сухий вогонь бив з неї навіть сплячої, обпалював Сулеймана, спалював на вугіль, на попіл» [2, с.143]; «вигнулася спиною, мов змія» [кінець глави 16, с.305], «молоде прекрасне тіло вигнуте рухом змії»; «демони заволоділи душею невблаганно і навіки» [2, с.134]. В образі Хуррем як пекельної спокусниці (за думкою інших жінок), важливе місце посідає мікрообраз її сміху як невластивий гаремові вираз емоційного стану (вона мала «ясний сміх» [2, 72]; для султана сміх дівчини – «срібне дзвеніння» [2, с.82]). За уявленнями сучасників Роксолани сміх є соціально небажаною формою реактивної поведінки людини, адже свідчить, що остання перебуває під впливом шайтана / диявола («Сміх – річ не гідна людини. Це нижча ступінь людської душі. Він іде від дикої сваволі, а не від бога. Аллах не сміється ніколи» [2, с.74]; батько повчав, що сміх «од пекла, а не від раю» [2, с.74]). На думку сучасного психолога Р. Мартина, сміх є різновидом соціальної поведінки, коли особа відчуває емоції радості, є сигналом, що людина грається, а не поводить серйозно [4, с.29–30]. Однак в аспекті життєвих перипетій героїні П. Загребельного її сміх можна потрактовувати насамперед як захисну реакцію організму, що дозволяє не впасти у відчай («всміхнулася чи то болісно, чи гірко» [2, с.73], «Засміялася з викликом» [2, с.74]; «<...> засміялася голосно зухвало. Це був сміх переляку й відчаю <...>» [2, с.82]; «стало їй смішно, не втерпіла, засміялася з химерної розмови німої з глухою» [2, с.75]). Зображуючи в романі життя Роксолани, П. Загребельний розгортає широкі історичні описи побутування підданих Османської імперії, акцентуючи на

тілесності, речевості мусульманського світу, у якому цінність має лише те, що можна продати чи отримати в подарунок.

Про те, що прихід до султана в покої не є щастям та радістю для Хюррем, протягом всієї розповіді наголошує Загребельний. Вона відчувала, що вона тепер «богом зоставлена, ні людина, ні собака. Сподівається на рятунок у місці найтяжчої ганьби. Як вона ненавиділа тепер султана!» [2, с.120]. Загребельний замислюється над парадоксальним становищем Насті: любила Левка і жила в Україні. Тепер «мусить» любити султана і жити на чужині. Звичайно, такі стресові ситуації нерідко викликають сміх як захисну реакцію. Ситуація дівчини була складною: все залежало від чоловіка, «якого ненавиділа найбільше на світі і в якому водночас тільки й могла шукати для себе вибавлення і рятунок» [2, с.121]. Не дивно, що на концепті «любов» нема зосередження у романі Загребельного, на відміну від серіалу. Хоча і в серіалі Гуррем більше мситься, завойовує, відвойовує та відстоює власні кордони, аніж кохає. Ні в романі, ні у серіалі не прослідковуємо кохання, натомість на перше місце у романі виступає мотив туги, а в серіалі – виживання фізичне та моральне. Тому Роксолана, шукаючи порятунк та спокій в можливості стати дружиною падишаха, а – підсвідомо – вижити, вивчає османську мову, культуру, історичні джерела, знайомиться з догмами мусульманської релігії й навіть дискутує на складні релігійні теми з шейх-уль-ісламом, духовним лідером усіх мусульман.

На концепті «туга» Загребельний зосереджений чи не найбільше у зображенні образу Роксолани. Передається значення цього концепту і в кольористиці. Так, чорний колір домінує в описах, коли Роксолана у скруті («чорне море», «чорний дим хмар», «чорні ліси»); зелений колір знаменує очікуване, але примарне щастя, душевний спокій («зелене золото», «зеленість рівнин», «зелені обійми зеленого вітра»); в романі трапляється золотий («золотаве сонце», «золоті листя у золотавій тузі»); а вже більш яскраві барви вказують на збудженість героїні, напруженість почуттів («яскраво-рожеві квіти», «фіолетові грона квітів») [2].



Отже, основними засобами створення образу жінки в романі П. Загребельного «Роксолана» є зосередження на концептах туги та ностальгії, авторська характеристика; сни і марення, що дають уявлення про підсвідомі переживання Роксолани; діалоги та монологи, внутрішнє мовлення; портретні характеристики; психологічна загартованість; нестандартна самоосвіта героїні; використання психологізованих пейзажів та колористики.[7, с.81]

На початку роману, створюючи детальну композицію образу Роксолани, автор вводить суїцидальні мотиви. Для психологічного стану героїні характерне відчуття безсилля, розуміння неможливості повернення. Періодично через відчуття розпачу і туги в Насті виникає бажання накласти на себе руки. На кораблі вона протистояла морю з його скелями, піднебессям, із якого поступово зникало сонце. Але все ж таки воно змусило її підкоритися: героїні захотілося втопитися, хоч цей порив і минув. Коли вже Гюррем потрапила до султанського гарему, до неї знову приходить думка про самогубство. Проте Настя зберегла своє життя, і саме це В. Фащенко вважає «не більше, ніж здоровим інстинктом жінки» [7, с.171] Гюррем Султан спланувала вбивство заради власних дітей, хоча й сама посадила на престол не свого улюбленого сина Беязида, а Селіма. Це було і її особистою драмою наприкінці життя, що надзвичайно тонко передав у своєму романі Павло Загребельний.

І у романі Загребельного, і у серіалі повсякчас відтворюються художні форми відображення образу Роксолани. Перемежуються сцени показу військової доблесті султана Сулеймана та сцени в гаремі. Відповідний музичний супровід супроводжує ці сцени – ніжні звуки сурми (сцени гарему або покоїв султана) та маршеві бравурні мелодії сцени походу. У романі теж йде чергування розділів. Так, розділ про велич та вправління у власних силах називається «Колона», де розповідається про руйнування султаном Сулейманом колони, яка є пам'яткою правління попереднього султана – Фатіха з наміром поставити її у споруді джамії

Селіма (свого батька). Загребельний – письменник з філософським типом мислення, і роман рясніє філософськими узагальненнями, зокрема: «Затоптати кістки предків, а з будівель узяти камінь для своїх споруд» [2, с.83]. Ця деталь дій султана вказує на його безкомпромісність у вирішенні питань на користь власної величі та могутності. Філософом у власних висловлюваннях є і сам Сулейман: «Воістину з тяжкістю легкість» 85. У наступному розділі «Ріка» дуже коротко вказується про конфлікт з королем Угорщини Лайошем, який обезглавив посланця від султана, цим самим відмовившись від мирних переговорів. «У Стамбулі вдарили гармати на знак війни», -- ці та інші метафори притаманні всьому роману. В серіалі ж, натомість, довго у часі зображено переговори, вчинки Лайоша, розмови про війну між султаном та радниками тощо. Так само протяжно у часі в серіалі точитимуться суперечки та війни з королем Лайошем, аж поки його не вб'ють у 18 серії.

Розвиток образу героїні в романі передано також через новаторське введення фразеологізмів: в них замінюється стилістично нейтральний компонент на експресивний синонім: «...і над усім дух, але не божий, а людський, нездоланий, вільний, з чортячим вітром і сміхом, з плачем і піснею, які рятують од болю і допомагають вдарити об землю бідую» [8, с. 22], пор.: вдарити об землю лихом; «Султан з-під брови метнув швидкий погляд» [6, с. 125], пор.: кидати оком; «Хіба може зрівнятися нудний султан з солодкою Кісайєю? – прискалив око Сулейман...» [6, с. 147], пор.: скалити зуби; «Поки їхали до Кракова, якимось нікому не вміщалося в голові в яку вони честь ускочили...» [8, с. 68], пор.: вскочити в халепу.

Образ Роксолани і в романі, і в серіалі, показано у розвитку, і яскраво постає він саме в порівнянні та паралелях з Махідеван. Перша дружина султана, яка у цей час народила трьох дітей одне за іншим, втратила їх за кілька днів: смерть від чорної віспи (чуми), яка майже не обігрується в серіалі, як і смерть дітей (в серіалі Махідеван втратила тільки дитину, ще не народжену). Султан втрачає до неї

інтерес: «Сулейман не хотів більше бачити свою жону. Підстрелено горлицю – навіщо лук?» [2, с.97].

Основна риса героїні роману Загребельного, як уже ми зназначали – туга та ностальгія, яка з віком переростає в самотність: «Самотності ще не було, вона лиш мячила на обрїях снів, ще тільки загрозливо, по-тигрячому підкрадалась до молодої жінки, раз по раз хижо шкірячись, коли одбирано в Роксолани синів, щоб передати їх вихователям» [2, с.351], -- такі емоції переживає мати трьох дітей, Гуррем. Але вона розуміє закони природи і не йде проти них: «все на світі має свою протилежність. Коли є повелителі, мають бути й підлегли» [2, с.352].

Через риторичне питання автор передає дуальність світу та сприйняття його Хуррем: «Все сталося, як мріялося, колись маленькій рабині Хуррем, всі бажання здійснювалися, навіть найзухваліші. А чи стала вона щасливішою та вільнішою?» [2, с.352]. Так автор впритул підходить до основної ідеї роману: ніякі розкоші не зроблять жінку щасливою, якщо нема гармонії та рівноваги в душі та житті.

## **Висновки до розділу**

Отже, Павло Загребельний для створення образу Роксолани використав вже відомі традиційні прийоми і проявив новаторство, досягши глибини й майстерності у зображенні образу дружини султана у романі П. Загребельного «Роксолана». Письменник змалював Роксолану як національну героїню, яка сконденсувала у своєму характері найбільш суттєві риси національної свідомості (туга вдалині від рідної землі, сум та дисгармонію, невдоволення «золотою кліткою»). Загребельний через роман наблизив літературу до історії та філософії. Жінка у творчості Павла Загребельного підноситься до висот людського духу в першу чергу саме тому, що для письменника головним конфліктом, який повинна вирішувати жінка як особистість, є конфлікт між рабством і свободою в її душі, в першу чергу для особистості жінки. Чимало було в Роксолани лютих ворогів, недоброзичливців: рятувалася вона від них сміхом та веселими жартами. Своєю суперечливою красою й веселим характером сподобалася вона султанові, але він зумів оцінити не стільки зовнішність, як великий розум. «Цінив Сулейман у ній істоту мислячу, людину, яка

дорівнювала йому впертістю розуму й жадобою знань, а волею і характером, мужністю й обдарованістю душі значно перевершувала», -- сказано в романі. Завдяки своєму розуму й роботі душі Роксолана здобула пошану турків. П. Загребельний яскраво змалював національну героїню, але не «залакував» дійсність і не вводив в роман «вигідних» аспектів щодо самопожертви та патріотизму, як це було притаманно в порівняннях Роксолани з фольклорною героїнею Марусею Богуславкою. У романі українська бранка показана людиною, жінкою зі своїми страхами, тривогами та «маскою» від недоброзичливців.

## РОЗДІЛ ІІІ

### ОБРАЗ РОКСОЛАНИ В СЕРІАЛІ «ВЕЛИЧНЕ СТОЛІТТЯ», ЙОГО ПОРІВНЯННЯ З ТОТОЖНИМ ОБРАЗОМ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА»

#### 3.1 Інтрига як основний рушій сюжету серіалу

Інтрига – це певні дії, часто зловмисні, до яких вдаються люди задля досягнення певної мети. В літературному творі – це сюжетна лінія, яка відзначається напруженістю моменту та складністю дії. Також це часто заплутане і складне розгортання певних подій у творі метою яких є розкриття гострої боротьби між персонажами та заплутування читача з метою зацікавити і глибше занурити у розкриття проблеми. Інтриги можуть бути політичні, любовні, пригодницькі тощо [3, с.319]. В свою чергу під сюжетом розуміємо послідовність подій у літературному творі, через які письменник розкриває весь зміст твору і характери персонажів в ньому. Події пов'язані причино-наслідковими зв'язками.

Важливим засобом для трансляції фільмів є телебачення (від грец. *ieie* – далеко та лат. *uikio* – бачення) посідає значне місце у популяризації мистецтва кіно. Останнім часом воно стало важливим засобом масової комунікації, без якого не можна уявити собі нинішнє життя. Телебачення має свою жанрову структуру, яку воно постійно розвиває і вдосконалює. Саме тому телебачення вважається невід'ємним чинником культурного процесу сьогодення і посідає особливе місце у житті сучасної людини. На сьогодні надзвичайного поширення в телебаченні здобули серіали.

Серіал – винахід людства для передачі довгої епопеї, яку неможливо передати в одному фільмі на півтори години. Серіали міцно ввійшли в обіг, прикладом чого є серіал «Величне століття». Це турецький серіал, але відома й українська екранізація про турецьку бранку: український телесеріал «Роксолана» у 1996-2003 рр. на кіностудії «Укртелефільм» було знято українським режисером Борисом Небієрідзе. Після серіалу Ягмура Тайлана та Дуру Тайлана «Величне століття» згодом, у 2018 році на екрани України вийшов трансформований сюжет турецького серіалу

«Величне століття. Нова володарка», який в оригіналі називається «Величне століття. Кьосем». Дія розгортається у 17 столітті, і нова героїня серіалу – грекиня Анастасія, яка в гаремі Ахмеда I отримала ім'я Кьосем, тобто «лідер», «ватажок». Саме вона стала найвпливовішою жінкою у султанському гаремі за всю історію його існування, адже змогла двічі отримати найвищий титул в Османській імперії «валіде», який належав матері султана.

З часу появи «Величного століття» в українському просторі, про нього було чимало схвальних відгуків, з мовознавчої точки зору писала О. Гордієнко, розглядаючи проблему кіноперекладу та дубляжу [1], Покровська І. та Плешкун С., аналізуючи релігійні етикетні звороти [4].

Серіал Ягмура Тайлана та Дуру Тайлана «Величне століття» являє собою авторську версію історичної події викрадення української бранки з Рогатина. На відміну від найвідомішого в українській літературі роману П. Загребельного, у серіалі автори зосереджують увагу на розвиткові взаємин Гюррем та Сулеймана, окрім того, автори зосереджують увагу на внутрішньому прагненні героїні до самозбереження, поступово виявляючи світоглядну схожість всіх жіночих персонажок. Ця схожість настільки глибинна, що глядач з подивом спостерігає за миттєвою трансформацією темпераменту й характеру і в Гюррем, і в Хатіджи, і в Нігяр-калфа. Здається, тільки валіде та Махідевран стабільні у своїй неприязні до інших. У діалогах Гюррем і валіде, Махідевран і Гюльшах (її служниці) та ін. автори розкривають характер головної героїні серіалу, яка показана власницею, впевненою в собі жінкою, яка чітко бачить свою владу і свої кордони. Одразу зазначимо, що серіал не виокремлює лише Роксолану, як це зробив П. Загребельний, тому аналіз буде здійснено в порівнянні та зіставленні Гуррем з іншими жіночими героїнями серіалу.

Із серії в серію сюжет розгортається поступово, глядач поступово знайомиться з персонажами. Другорядні герої дуже детально висвітлені у серіалі, натомість у романі увага зосереджена на Роксолані, султані та емоціях героїв.

Інтриги, брехня, підступ – звичні справи в палаці, і саме вони є основним рушієм сюжету, а також точкою, яка тримає зацікавленність глядача в напрузі.

Серіал вповні відповідає своїй назві: передає атмосферу століття султанату, крім того, в серіалі увиразнюється різниця у сприйнятті кохання персонажами. Парадоксально, що в романі П.Загребельного зображене кохання Гюррем, яке переживається з тугою за батьківщиною, а кохання Гюррем в серіалі «перетинається» з воскресінням колишнього кохання до Левка, який приїхав з України до Насті. Ця дзеркальна містифікація, пов'язана з появою героя з колишнього життя, показує «заборонений» плід, який наражає Гюррем на велику небезпеку з боку султана. Врешті, Ібрагім отрує Левка.

Серіал «Величне століття» має 4 сезони, кожен з яких можна розглядати за основними лініями розвитку сюжету.

Так, в першому сезоні серіалу Настю, доньку сільського священика і вродливу галицьку дівчину, викрали з рідного села татари, які вбили всю її родину в церкві. Її відвезли спочатку до Криму, а потім до султанського палацу Топкапи в Стамбулі. Горда і вперта, вона спочатку поводитися нерозумно, налаштовуючи людей навколо проти себе. Однак, коли вона зустрічає султана Сулеймана I, то одразу ж закохується і вирішує за будь-яку ціну улюбленою жінкою для нього. Мати султана Валіде Айше Хафіза Султан, сестра султана Хатідже Султан і третя дружина султана Махідевран Султан разом зі своїми прихильниками повстають проти головної героїні.

Боротьба зі змовами та інтригами часто призводить до того, що Настя сама стає жертвою змов та інтриг. Зрештою, їй вдається закохати в себе Сулеймана і стати Хасекі (улюбленицею), вона приймає іслам і султан дає їй ім'я Гюррем («та, що завжди сміється»). Приблизно в цей час стосунки султана зі своєю третьою дружиною Махідевран погіршуються.

Паралельно з цим розгортається історія Ібрагіма, помічника султана Сулеймана, який закоханий у його сестру Хатідже, але розуміє, що не має права залицятися до неї, оскільки є звичайним рабом грецького походження. Між Ібрагімом та Гюррем виникає миттєва неприязнь, яка невдовзі переростає у справжню ворожнечу. Хатідже також закохана в Ібрагіма, але розуміє, що це кохання заборонено їй як представниці династії.

Згодом в центрі сюжету з'являється Вікторія, вродлива угорка, нареченого якої султан Сулейман убив під час нападу на палац короля Лайоша в Буді, і щоб завоювати довіру султана, вона підпалює кімнату, де сидять діти султана, і рятує їх. Таким чином, вродлива угорська дівчина завойовує довіру не лише Гюрем, а й самого султана та Валіде, яка дає їй ім'я Садики, що означає "рятівниця". Її ж єдине бажання – це криваво помститися Сулейману за смерть свого коханого. Через неї Гюрем помилково звинувачують у вбивстві однієї з наложниць гарему і відправляють у заслання. Ібрагім погрожує Гюрем, і Гюрем змушена вибачитися перед третьою дружиною султана Махідеван, щоб повернутися. Вибачення перед нею робить Гюрем ще сильнішою, адже своїм вчинком вона показала себе перед Сулейманом з ще кращого боку.

З часом до султанського палацу випадково потрапляє колишній наречений Гюрем, художник Левко, який все ж таки не загинув того дня від нападу татар. Він починає писати портрети Сулеймана та Гюрем. Левко має намір втекти з коханням свого життя, але вона відмовляється покинути Сулеймана і дітей.

На цьому закінчується перший сезон, головною інтригою якого було спочатку встановлення зв'язків з новим для Гюрем світом, а потім спроба втекти від свого старого світу в лиці художника Левко. Якщо перший час Гюрем ще тужила за своєю домівкою і своїм минулим, то цей сюжетний хід остаточно показав, яку сторону і долю вона для себе обрала, її становлення як особистості.

Другий сезон серіалу обрамлюється трагедією. Спочатку Ібрагім вбиває Левка. Потім й Сулейману дивом вдається уникнути смерті, звинувачуючи Ібрагіма в тому, що той зблизився з убивцею. Ібрагім же звинувачує Матлакчу, художника-мініатюриста, який випадково привів Садику до свого гарему і мав намір одружитися з нею. Ібрагім вирішує, що Матлакчі сам вб'є Садику, щоб таким чином покарати Матлакчі за його необережність. Зрештою, мініатюрист втопив свою кохану і дуже страждав. Однак Ібрагіма й надалі переслідували невдачі, його дружина, Хатідже втратила свою першу дитину, коли на палац Ібрагіма напав розлючений яничар та впала зі сходів і сильно забилася, що призвело до викидня. Другу дитину сестра Султана теж втратила і звинувачувала в цьому себе і



намагалась покінчити життя самогубством, за що її висилають з столиці. Повернеться вона вже зовсім іншою людиною, жорстокою представницею династії, яка не зважає ні на інших, ні на себе саму.

У Гюрем в цей час з'являється суперниця в образі іспанської принцеси Ізабели Фортуні, яка потрапила до палацу в якості полонянки і в яку Султан згодом закохується та оселяє в своєму мисливському будиночку. Ревнуючи свого коханого, Гюрем відправляє принцесу додому, а Сулейман просто забуває про цей інцидент. Згодом Гюрем починає боротьбу і з Махідеван, яка робить все можливе щоб позбутися тієї, що забрала серце її коханого і робить вона це доволі завзято, бо декілька разів трохи не вбиває Гюрем. Не стоїть осторонь і Ібрагім, який обрав для себе сторону Махідеван. Він наказує своїм найманим кілерам напасти на карету головної героїні, коли та поверталась вночі до Стамбула з Едірне.

Валіде теж не стоїть осторонь від всіх інтриг проти Гюрем і підбурює гаремний бунт проти неї. Кілька наложниць обпалюють дівчині обличчя вогнем. Пізніше, однак, Гюрем мстить цим наложницям, обпікаючи вогнем вже їх обличчя. Хатідже, яка стала вже зовсім іншою людиною, починає накидатися на Ібрагіма. Ібрагім, який не може цього витримати починає зраджувати своїй дружині з Нігяр-калфою, в результаті чого та вагітніє. Права рука Валіде, Діє Хатун дізнається про це і намагається відмовити Нігяр від зв'язку з Ібрагімом поки про це ніхто не дізнався, але згодом про це дізнається і сама Валіде, через що ту спіткає інсульт та прикутує її до ліжка. Зрештою, наприкінці сезону Валіде помирає, а Хатідже, яка вирішує розлучитися з Ібрагімом позбавляє його всіх титулів і присягається помститися Гюрем за смерть матері.

Тож, ми можемо побачити що другий сезон кардинально міняє спектр розвитку сюжету на більш насичений неочікуваними поворотами, палацовими інтригами та змовами героїв один проти одного. Якщо центром першого сезону, по більшій частині, була сама Гюрем і її освоєння в турецькому світі, то тут спектр оповіді розширюється на другорядних персонажів і їх переживання, взаємодію один з одним.

В третьому сезоні у Хюрем вже було п'ятеро дітей: четверо хлопчиків (Мехмед, Джихангір, Баязид і Селім) і одна дівчинка (Міхрімах). Після смерті матері султана Махідеван першою очолила гарем, але завдяки своїй хитрій інтризі Хюрем домоглася того, що Сулейман позбавив Махідеван звання управительки гарему і передав цю високу посаду самій Гюрем, через те, що третя дружина султана витратила більше коштів ніж мала і не змогла розплатитись лихваркою. Старший син Сулеймана і єдиний син Махідеван, Мустафа, вже підріс, і для нього настав час їхати до Едірне правити. Хатідже ж, дізнавшись, що Нігяр-калфа вагітна від Ібрагіма, вирішує зробити їй аборт і стратити.

Тим часом до палацу потрапляє привезена до Стамбула турецьким піратом на ім'я Барбаросса, перська полонянка Фірузе Хумейра. Ця бранка згодом стає досвідченою та хитрою суперницею Хюрем у боротьбі за кохання Сулеймана. Покровительками ж перської рабині є Махідеван, Хатідже та годувальниця Сулеймана, Афіфе, яку запрошують до гарему для "прибирання". Вони захищають Фірузе від Хюрем і роблять усе можливе, щоб вивести її з себе. І тут головним поворотом сюжету стає те, що Фірузе Хумейра виявляється принцесою, представницею династії Тахмаспа. І, справжнє її ім'я – Бегюмхан Султан. А зринає ця інтрига за допомогою Гюрем, яка дізнається про це він конюха Рустема, який закоханий у доньку Гюрем – Міхрімах. Коли султан дізнався правду про свою нову фаворитку, то надсилає її до мисливського будиночку, проте Гюрем це не влаштовує і вона разом з Рустемом знаходять родичів принцеси і відсилають ту додому.

Задля того, щоб докучити Гюрем Хатідже пробачає Ібрагімові його зраду і вони об'єднуються проти спільного ворога. В цей час сестра Хатідже і Сулеймана Шах Іхубан Султан прибуває до столиці. Вона, на відміну від своєї молодшої сестри, обирає стратегію гарних відношень з Гюрем, проте за спиною у неї свої власні плани та інтриги. Ібрагім же був доволі честолюбний і через це зробив декілька необачних кроків, які приведуть до його страти. При іноземних послах він називав себе «правителем Османської імперії» і «приборкувачем» султана, що було внесено до облікових записів. Про це дізналась Гюрем і передала розлюченому султану. Проте про страту друга Сулейман пізніше шкодуватиме. А от

Хатідже, дізнавшись про смерть коханого вирішить, що це все справа рук Гюрем і тому бажає мститися їй. Шах Іхубан Султан мала на це свої плани, вона була закохана в Ібрагіма, і тому коли той обрав Хатідже, а не її, то дуже розлютилась. Тепер у неї з'явилась нагода помститися і видати молодшу сестру заміж за нелюба, а собі прибрати до рук палац Ібрагіма, проте план провалився.

Міхрімах, донька Гюрем і Сулеймана теж страждає, бо її, на відміну від Хатідже, все ж таки видають заміж за нелюба Рустема, бо на думку її матері – це стратегічно правильний хід. Саму Хюрем викрадають як тільки султан йде в похід. Цим користується Махідеван щоб позбутись старшого сина Гюрем і Сулеймана, головного претендента на престол батька – Мехмета. На його життя роблять декілька замахів і останній виявляється вдалим. Вбиває його власний слуга і кращий друг. Під час перебування у військовому таборі Мехмет отримав поранення і його слуга додає до цілющих мазей кров нещодавно померлого від віспи, невиліковної на той час хвороби. Через смерть сина султан повертається з походу і починає шукати Хюрем, пошуки приводять його до Хатідже, яка і не приховує того факту, що це справа її рук і кажучи, що брат більше ніколи не побачить своє кохання, бо він вбив Ібрагіма – випиває отруту і помирає. Проте Гюрем все ж повертається до палацу, щоб взяти участь у нових інтригах.

Третій сезон серіалу «Величне століття» є найнасиченішим на події, інтриги та смерті. Жодна серія не обходиться без розв'язання конфлікту і зав'язки нового. Глядача тримають в напрузі від початку і до кінця невирішені питання і палацові інтриги. Багато другорядних героїв саме в цьому сезоні знаходять кінець своєї сюжетної лінії.

Четвертий сезон серіалу стане завершальним, звичайно Гюрем бажає помсти після вбивства старшого сина, тому вона підроблює зраду Мустафи, єдиного сина Махідеван і Сулеймана, через що султан наказує стратити свого сина на власних очах. Селім, раніше середній, тепер старший син Гюрем стає головним претендентом на трон батька і султан призначає його керувати головним санджаком, через що два інші брати змовляються проти нього і дізнавшись про це, Селім просто спивається, замість того, щоб якось діяти. В цей час до палацу прибуває італійська

принцеса Сесилія Верньєр-Баффо, яка тільки і мріє щоб повернутися додому, але Гюрем повідомляє їй, що тепер вона – власність шехзаде Селіма, через що дівчина намагається покінчити життя самогубством, проте Селім рятує її вони знаходять кохання один в одному. Італійська принцеса приймає іслам і Гюрем Султан дає їй ім'я Нурбану. Селім і Нурбану одружуються і в майбутньому саме вони очолюватимуть династію, бо молодший син Джихангір теж гине після Смерті Мустафи від горя. А середній син Баязид програє в бою своєму братові Селіму. Гюрем помирає від хвороби, а султан, розуміючи що скоро прийде і його час – йде в похід, де і помирає. Тож, останній четвертий сезон більше зосереджений на новому поколінні, на дітях Гюрем і Сулеймана, на їх інтригах в бою за престол батька.

Розглянувши серіал, ми можемо стверджувати, що інтрига є основним рушієм його сюжету. Напруженість моменту, заплутане і складне розгортання подій в серіалі занурює глядача в історію і змушує співпереживати кожному герою по-своєму. Розкриття гострої боротьби між персонажами змушує глядача обирати сторону і прихильність до якогось певного персонажа, серед яких нема ні абсолютно поганих ні хороших. У кожного є свій власний мотив та цілі, яких вони прагнуть і досягають через інтриги і хитрі задуми. В серіалі наявні як політичні, так і любовні інтриги. Спільною метою усіх інтриг є боротьба за владу та за серце коханої людини одночасно.

П. Загребельний отримав Національну премію імені Т. Шевченка і Державну премію СРСР. П. Загребельний написав понад сорок романів. Серед його доробку – сценарії художніх фільмів, створених на Київській кіностудії Довженка: Лаври, Ярослава Мудрого, Кулі не повинні літати. Перший з книг П. Загребельний складався з: каже. Здобула популярність серед читачів до автора Роман Гордість безсмертного (1957). Український письменник швидко набув популярності та викликав інтерес увагу критиків і експертів. Публікації його були зроблені ним реальні події в літературному світі. Створив власну збірку творів історії великої художньої цінності, якої вони досягли великий успіх і мали великий вплив на формування свідомості сучасного суспільства тобто українська. Письменник писав такі романи, Як: Європа – Захід, добредиявол, З точки зору

вічності,Первоміст,Теплий, Роксолана,Оголена душа, Джулія або запрошення до самогубства,Деньдлямайбутнє, Пандемоніум,Смерть у Києві,Євпраксія,День шостий, Європа-45, Чудо,а також статті літературно-критич., інтерв'ю, есе, п'єси, літСтелажні портрети сучасників і сценарійsze. Його творчість цінується читачами і широко обговорюється в групі критики. встановитиВін думає про Пречисту Діву Маріює публікацією автора останніх років. багато його тексти перекладено кількома іноземними мовами.

До створення та розвитку сприяв П. Загребельнийтак званий бунт українського в літературі минулого століття. Він був безстрашним і послідовним у висловлюваннях думки та інтересів нації українська. Безкомпромісно бвін говорив правду, боровся на захист багатьох талановитих письменників і вимагав свободи творчості.Загребельний викладаєзавжди мужність, порядність, гідністьП відповідьвідповідальність за слова і вчинки. Це справді одна з найпотужніших справжніх класиків сучасної літератури в Україні. Його твори надовго залишаються в пам'яті і широко відомічитати.Можна сказати, відомі вони і за кордоном країна. Талант і мужність,відстоювання національних ідей, може слугувати зразком для нинішніх українців і для майбутніх поколінь.

Роман Так, Богдан привернули увагу українських дослідників, призвели до багатьох обговорення та стала поштовхом для створення подальших наукових праць. Зважаючи на специфіку твору, увагу, звичайно, привертає постать самого гетьмана. Як зазначив В Федоренко: Хмельницький »зацікавив автора як унікальну особистість -велике село «у політичному, військовому, в коханні і на словах»90. Вищезгаданий критик літературі підкреслив специфічний спосіб мислення та інтелектуальну обізнаність героя роману-монологу «...Богдан пов'язує великі справи.нації.І так: перемога під Жовтими Водами над польською шляхтою в 1648 році означала повстанняне новий державність і нація, яка дивилася далеко в майбутнє. (...) За п'ятдесят років (і не раніше) він став розумом свого народу...». На відміну від романуВогнем і мечем, Український роман Павла ЗагребельнийТак, Богданпропонує повністю іінша картина гетьмана Б. Хмельницького. Творецьпоказавйого якгерой по-різному: Богдан –гетьман, Богдан - привид,

Богдан -людина. І всі ці обличчя покликані допомогти розкрити справжній характер лідера, проявити людяність Б. Хмельницького і пояснити мотивацію певної діяльності. Водночас він нагадує, що одним із них був гетьман Б. Хмельницький хто мав стати на чолі пригнобленого народу.

Роман «Я Богдан», яка має підзаголовок Сповіді слава, П. Загребельний з'єднує два райони: його теорія та психологія, два виміри: національні та індивідуальні — сказав В. Дончик. На його думку, «враховуючи, що Хмельницький уже представлений у багатьох творах і їх пізнавальна цінність була задовільною, автор наступний новий роман мав на меті не лише поглибити те, що ми вже знаємо, обмеження просто щоб оновити відому історію - ясно: нам потрібно абсолютне нова робота, коконцептуально сміливий, емоційний, яка зворушує і змушує читача й жа для роздумів викликає почуття. Ми давно про це говоримо і пишемо історичної пам'яті, бо ми усвідомлюємо її величезну важливість творча роль у вихованні нової людини, її ідейно-моральних засад.

Подекуди роман перемижується авторськими відступами, через які читач глибше занурюється в рецепцію персонажів. Щоб зрозуміти краще поведінку Сулеймана, звернімо увагу на цей авторський відступ: «Що ліпше для володаря – вселяти страх чи любов? Що корисніше для нього – щоб його любили чи боялися? Володар не повинен бути великодушним і щедрим аж так, щоб ця щедрість йому зашкодила» [2. С.162]. Автор вказує, що так казав Макіавеллі і вказує, що він є тільки «спостережливим секретарем свого часу». Тож, коли ми аналізуємо вчинки Сулеймана, Махідеван та Валіде, не варто забувати про ці спостереження та виправдання у жорстокості на той час. Режисери серіалу показали Настю як героїню, яка швидко зорієнтувалася та зосередилася на владі. Роксолана стає серйозною, впевненою, розумною жінкою, але та юна підлітка зазнала насильства, і робити вигляд, що все в минулому, їй важко. Тож і любов у серіалі важко констатувати як позитивну емоцію, швидше це виживання.

Але високе становище людини «з низів» не прощають в гаремі: «Гарем не міг простити Гуррем її неочікуваного, безпричинного вивищення над усіма» [2, с.123]. Називали її «донькою шайтана», «Вона зачарувала пресвітлого султана» про Настю

Проводить Загребельний паралель між Настею та іншими одалісками, цю паралель бачимо і в серіалі. Цитуємо роман: «...норовила відірватися від гурту, коли він набридав їй своєю пустоголовістю, відвойовувала для себе кожную вільну хвилинку, витрачаючи її на збагачення свого розуму» [2, с.130]. На відміну від дівчат, які «об'їдалися, спали, думали про коштовності, про одяг і прикраси, ...а ця, майже хлоп'ячим тілом, з диким духом степів у своєму химерно-золотому волоссі, дбала лише про свій розум, розбудовувала його, як міст, по якому можна перейти найширшу ріку, як мечеть, де можна мовити найсокровенніші слова» [2, с.130].

Автор роману повсякчас вказує на такі риси Роксолани, як видиму безтурботність та приховану тугу. «Відібрано їй свободу – чи зможе цей божий дарунок повернути всемогутній султан?» [2, с.132] – так риторично запитує оповідач.

Коли Роксолана завагітніла, вона відчула ворожість від оточення гарему. Байдужість змінилася на ворожість. Сама українка теж не відчувала радості від вагітності: «здригалася, відчуваючи в собі злий плід Османів. Але в той же час «ждала величання, вознесіння і повнилася силою, пихою і відвагою, якої ще не знала в собі» [2, с.150]. Серіал показує втіху, радість та необмежену вдоволеність Гуррем під час кожної вагітності, у романі ж у 20 років Роксолана має вже 3х дітей і все так само відчуває ностальгію та тугу за Україною. «Лишаючись сама, плакала безслізно й невтішно над воєю долею, уже й ставши султаншею, бо ж одноково піднялася до цього високого звання не з радощів, не з весільних пісен, а з рабського пониження, і не переставаала відчувати на своїй шиї холодний дотик заліза» 196, -- так повсякчас Гуррем не пропрацьовує травму, а тішиться нею та «купається» в ній. Коли за рік Роксолана виїхала зі столиці, щоб бути поруч із султаном, в поході, вона відчула вперше волю та простір. «Якби могла, впала б на коліна в холодну глину ... Її уста впивалися вітром волі, серце рвалося з грудей від щастя й захвату, лише тепер усвідомила, яка вона молда – лише двадцять літ!» 205, -- так цінувала Роксолана свободу (двадцятилітньою мала вже 3х дітей).

### **3.2 Фактурність та видовищність як основні риси створення серіалу «Величне століття»**

Кіно як вид мистецтва синтетичне за своєю природою, воно поєднує елементи літератури, театру, живопису, музики, хореографії. Саме тому кінематограф оперує багатьма виражальними можливостями, запозиченими з інших видів мистецтва. Водночас кіно володіє власними специфічними засобами та прийомами, зокрема: ракурсом (кут зору кінокамери), зміною планів (загальний, середній та великий), монтажем, що об'єднує окремі кадри у логічній послідовності та дає змогу передати емоційне й психологічне напруження епізоду.

Образ Роксолани в серіалі дуже видовищний та яскравий. З-посеред усіх інших жіночих образів образ Гуррем найцікавіший та найглибший. Будується він засобами зовнішнього образотворення, а також психологічними засобами зображення. В кіно, зокрема в серіалах, зовнішнє образотворення переважає над внутрішнім. Так, зокрема, за свідченнями режисерів, на виготовлення прикрас для султани в кожній серії витрачали майже 10 тисяч доларів. Найкоштовнішими виявилися корони і діадеми, які стали невід'ємною частиною вбрання жінок султанського гарему. «Проте чи носили вони (реальні учасниці гарему, валіде, сестра султана) їх насправді?» – таким питанням задається Олександра Шутко, готуючи своє дослідження. Вона дослідила, що перший спогад про діадему належить дружині Мурада III (онука Роксолани та султана Сулеймана) Сафіє, яка стала матір'ю (валіде) Мехмеда III. «Доти носіння корон не було звичним для жінок султанського гарему. Свій надвисокий статус вони зазвичай підкреслювали соболиним хутром, яким оторочували верхній одяг, це є у серіалі. Образи вияскравлюються за допомогою фактурних тканин, зачісок, прикрас та хутра. Важливі також кольори одягу для серіалу. Так, у фільмі дуже яскраві кольори одягу саме в Гуррем: «вдалим виявився акцент серіальних костюмерів на кольоровій гамі вбрання Роксолани, яка після шлюбу із султаном Сулейманом полюбила пурпурні та фіолетові тони. І недарма! Адже вона знала, що саме ці кольори в часи Візантії вважали імператорськими. Імператор Феодосій II 424 року заборонив звичайним



людям їх носити, заборона діяла до IX століття», – так описує фактуру у фільмі О.Шутко.

У серіалі одяг валіде та Махідеван зазвичай більш стриманих кольорів: вишневий або темно-зелений. На їхньому фоні одяг Гуррем виділяється пишністю та яскравістю, осанка героїні поважна та велична (автори серіалу подбали про це). Замість корони Роксолана одягала інший головний убір: варто поглянути на портрети, де її зображено в головному уборі з назвою «хотоз» – у формі трапеції чи конуса, прикрашеного перлами, великими смарагдами та рубінами. До нього, як правило, кріпили шовкові накидки, якими султана мала прикривати обличчя. Хоча у фільмі Гуррем носить зачіску, убрану прикрасами, а на важливі події одягає корону, яку зробила на замовлення у ювеліра і яка перевершує корону самої валіде. Шутко О. Правда і вигадки «Величного століття».

Якщо провести аналогію роману П. Загребельного із серіалом «Величне століття», спостерігаємо багато відмінностей між серіалом та романом П. Загребельного також і в зовнішньо-подієвому та зображальному плані. Автори серіалу роблять акцент на видовищності подій, які іноді доходять до комічного (про вагітність всі жінки в серіалі дізнаються, зомлівши тощо). Тільки-но розпочавши перегляд серіалу, глядач вже поринає в видовищну картинку. На самому початку серіалу глядач опиняється у Манісі, звідки султан направляється у Топкапе. Яскраві костюми супроводу султана, фактура одягу й аксесуарів (хутро, сталь, шкіра, шовк, парча), пейзажні зйомки дороги через ліс, музичне оформлення, звуки природи, поєднання крупних і загальних планів, гра поглядів, експресія акторів, міміка, емоційність – все це захоплює глядача з перших кадрів. Глядач наче опиняється у вирі розповіді, у центрі подій, і далі занурення глядача в сюжет тільки підсилюється за рахунок знайомства з новими персонажами та новими подіями.

Ментальність Роксолани та Сулеймана різняться так, як різняться ментальність турків в Османській імперії та українців початку Х\І століття, де українці відчували свободу, а турки – жаждобу до загарбань, як і учасники кожної, без

винятку, імперії. «Стамбул проводжав Роксолану з настороженістю і прихованою ненавистю, Султанша їхала вулицями столиці ніби уособлення насильства, і ніхто не хотів знати, яка далека влна було від самої думки про щонайменше насильство» 207, але Роксолана ніколи не мала в романі таких амбіцій, які, можливо, наявні в серіалі. Її діти Мехмед, Селім та Міхрімах – то було її найбільше багатство. Оскільки Роксолана не мала змоги дати волю ні собі, ні дітям, вона прийняла рішення хоча б повезти їх до батька, навіть якщо він в поході. Так, певною мірою маніпулюючи дітьми, Роксолана здобуває увагу, прихильність султана. Діти були запорукою її заможного життя. Сини були гарантією в її головному палаці. У серіалі героїня не відчуває любові до батьківщини, але відчуває почуття провини за своє сите життя. Спільне в романі та фільмі те, що українській пісні приділяється велика увага. Неможливо весь час розмовляти про неволю та тугу, хоча автор повсякчас нагадує про це читачам. Але через рядки колискової, яка звучить в найважчі для Роксолани моменти у фільмі автори передають її тугу за Україною та загиблими батьками. Книги – це інший порятунок для зраненої душі Роксолани в романі. Натомість в серіалі повсякчас із книгою показаний Сулейман.

Амбіції валіде не співпадають з прагненням султана. Мати султана повсякчас картала себе, що «підпустила цю українку до свого царственного сина занадто близько, самій треба було й спокутувати провину» [2, с.212]. Хоча в серіалі валіде не мала впливу на султана перед знайомством з українкою, в романі ж вона своїми руками знайомить їх за порадою Ібрагіма. За іронією долі, в серіалі валіде наприкінці свого життя прихильно ставитиметься до Роксолани.

Гаремні одаліски і в романі, і у серіалі показані як тло, як епізодичні героїні. Вони танцюють, грають на інструментах та вчаться. В серіалі вони показані більш благородно, оскільки весь час зайняті навчанням. У романі одаліски потерпають від безділля. Образ одалісок – образ бездушних, пустих жінок: «Мальовані білилами обличчя, насурмлені очі, однакові, як обман і облуда, ваблива плоть, що не належить нікому, стерті душі, знищені серця, гаремне насіння, нидіння без волі й надій» [2, с.151]. З певним несприйняттям автора зображені одаліски в романі Загребельного. Звісно, Роксолана не розуміла цього життя і якомога далі тікала від

нього, знайшовши втечу від неволі в самій неволі. Дихотомія воля / неволя яскраво постає саме в романі. І вагітною вона весь час вчилася та розвивалася: «--Ти занадто багато займаєшся науками, це може зашкодити священному плодіві. / --Хіба може зашкодити кому-небудь надмір розуму?» [2, с.152]. Ще донедавна і Роксолана мала єдиною зброєю тіло, але чимраз, тим більше її образ збагачується духовно та в плані розвитку у романі, і все більше вона намагається вижити у серіалі.

І в серіалі, і в романі султан дарує Роксолані коштовні подарунки. В серіалі він має ремесло ювелірне, і всі прикраси робить для неї власноруч. У романі перший подарунок для Гуррем – це сукня, оздоблена «величезним смарагдом, привезеним з Александрії» [2, с.156]. Так матеріально султан підтверджує свою емоційну прив'язаність до Хуррем. Для нього все просто, так і пояснює це автор: «Найкоротший шлях насичення для людини – хліб і м'ясо. Так і життя, ніяких відхилень. Для султана хлібом була влада, м'ясо мав здобувати на ловах або на війні» [2, с.201]. Здається, Сулейман у своєму розвитку великий крок зробив вперед, коли взяв єдину дружину, українську жінку.

В романі Роксолана показана як радниця та мудра жінка для Сулеймана. Він запитує і її, і матір, за кого видати заміж сестру. Обидві порадили його візира Ібрагіма. В серіалі сулейман більш егоцентричний та не питає порад ні в кого. В 43 серії він бере шлюб з Роксоланою, хоча валіде категорично проти, не вітає молодят і колишня султана Махідеван, відчуваючи, що з цим шлюбом йде в минуле її останній шанс бути з султаном. Відтепер він радитиметься тільки зі своєю дружиною. Образ Роксолани подано в розвитку, а також з обох боків: з боку жінки загалом та в ролі дружини султана.

В серіалі з 35 по 42 серію втілюються її плани й мрії. Султана по-жіночому мудра й хитромудра. В 38 серії є цікавий епізод: прийшовши з походу, 2 роки не бачивши жінок, Сулейман чекає Роксолану в покоях. Вона приходить і просить його дати їй волю, щоб їй ніхто не докоряв, що вона рабиня. Султан згоден, всім оголошено, що Султана вільна, роздано солодощі за традицією гарему. Наступного дня він знову чекає її. Але, коли Гуррем не йде, він сам йде до неї, дивуючись:

«Коли ти прийдеш?» На що Гуррем відповідає, що не прийде, бо то гріх – чинити перелюб. Так хитро й мудро починає султана добиватися законного шлюбу з султаном (це і є виживання у логові змії). Традиції міняються разом з приходом українки в гарем, до того нікому султан не давав волі, ніхто в усій історії Османської імперії не був законною дружиною султана. Роксолана своїм розумом та логікою легко довела Сулейману, що традиції можна міняти, якщо вони логічні й послідовні. Валіде категорично проти цього і налаштована навіть на злочин: вона наймає вбивць, аби ті підступом вбили Роксолану. Балібей чудом врятував Гуррем. Але валіде не полишає своїх планів і все ж думає, як добитися того, аби Роксолани не було поруч з її сином, але наприкінці свого життя у серіалі валіде все ж змінила своє ставлення до Гуррем на краще. У романі валіде показана більш немічною та не такою владаркою, а з історичних джерел відомо, що валіде була приязною до Роксолани.

### **3.3 Компаративний аналіз роману та серіалу**

Роман та серіал дуже відрізняються і конкретними подіями, і тональністю, але це творить глибоке поле для дослідження української султани – Роксолани. Провівши компаративний аналіз, ми глибше зануримося як у художній світ роману, так і детальніше матимемо змогу дослідити і серіал. Як висновок, ми детальніше проаналізуємо глибину образу Роксолани. Світ, у який потрапляє українська попівна в романі, – це ринок речей, які мають форму, фактуру, запах, смак, відповідно в описах Стамбула домінують візуальні й одоричні деталі та образи, мікрообрази бенкетування як маркери життєвої влаштованості, їжі як основної умови виживання. П. Загребельний розгортає широкі історичні описи побутування підданих Османської імперії, акцентуючи на тілесності, речевості мусульманського світу, у якому цінність має лише те, що можна продати чи отримати в подарунок.

В серіалі акцент зроблено на зустрічах, діалогах, перипетіях та конфліктах учасників. У романі столиця Османської імперії нападає на сусідні землі, висотуючи з них всі соки. Вибудовуючи стратегію свого виживання в чужому і ворожому світі, у романі в епізоді з Ібрагімом юнка поводить себе як досвідчена жінка, маніпулюючи майбутнім візиром за допомогою флірту. «Рушен» притягувала й одночасно лякала своєю неприборканістю Ібрагіма, а його бажання заволодіти рабинею з нетиповою поведінкою було, на нашу думку, такою собі «сублімацією» його прагнення владарювати: «З набагато більшою охотою Ібрагім кинув би собі до ніг щось більше, ніж жінку, але тим часом не мав того більшого, <...>» [2, с.44]. Згодом неприборканість / свавільність Хуррем найбільш яскраво буде відтворено в епізоді, коли бранка мала б підлаштовуватися під ритм старого барабанщика, однак «вдарилася в такий шалений танок, заспівала так дзвінко й голосно» [2, с.76], що змусила гаремного євнуха пристосовувати гру під неї. Ця риса характеру дівчини приверне увагу валиде, а згодом і самого султана. Назва розділу «Вознесіння» в романі П. Загребельного спрямовує на духовний аспект буття героїні, однак у ньому йдеться насамперед про гаремне / соціальне вивищення Хуррем, яка, усвідомивши силу впливу свого тіла на султана й народжуючи йому дітей, прагнула утвердитися як султанка – єдина дружина Сулеймана.

П. Загребельний, дотримуючись історичних фактів, хоч і описує тугу Настуні, все ж не припускає можливості втечі для своєї героїні, адже насправді гаремні наложниці, тим більше народивши падишахові синів, до своєї смерті належали тільки своєму повелителю. Так, в романі Гуррем вперше вирішує побачити соціум у хамамі, у фільмі вона ж перших кадрів у палаці вирішує наблизитися до Сулеймана. Кафяр-халфа одразу сказала своїй «учениці»: «Будеш розумною, – будеш дружиною Сулеймана». Українська дівчинка запам'ятала ці слова одразу і у фільмі вона з перших вчинків (адже у кіно думки героя можна дізнатися лише з вчинків) проявляє прагнення стати дружиною Сулеймана. У романі Настуня більше перебуває в розпачі, але все ж на задньому плані почуттів проявляє емоцію перемоги та волю до влади. Навіть її ім'я, яке дали їй у гаремі – це «розсміяна», «весела», та емоція, яка була основна для дівчини в гаремі. В

серіалі Гуррем (так звучить там ім'я в українській озвучці, яка, до речі, є професійною та заслуговує схвалення), навпаки, крім Сулеймана, нікому не демонструє цієї доброти. Можна зробити висновок, що режисери серіалу або не роздивилися цієї естетичної чесноти (доброта) в історичній особі Насті Лісовській, а згодом Гуррем, або П. Загребельний звертає увагу саме на цю чесноту героїні. Образ Роксолани у фільмі та романі спільний саме її індивідуальністю, рисами, які зовсім не схожі ні на риси валіде, ні Махідеван.

В історичному наративі П. Загребельного, який спирався на значно більшу кількість документів про легендарну русинку, ніж творці серіалу, Роксолана прагнула зачати дитину, навіть не сподіваючись на шлюб із султаном, але розуміючи, що сини будуть чи не єдиною запорукою її виживання в гаремі: «Хотіла плоду в собі».

Парадоксальною і в романі, і в серіалі є і втеча від дійсності, коли, прагнучи забути реальність, Настя все ж вчить мову тієї реальності: турецьку, а потім і арабську, і перську. Коли султан в романі повідомив їй про завоювання слов'янських земель, він передбачає її реакцію та пояснює: «Я не можу почуватися винним перед тобою, бо султан ніколи не буває винний, ти маєш мене простити і заспівати, щоб я почув твій голос» [2, с.121]. Так, вплив Насті на Султана був великим: «Проникала у кожну точку тіла, входила в нього, влилася, вповзала ящіркою, змінно, тугою, щемом, захватом, знемогою» [2, с.122]. Бодай на ніч відчував, що вона його владарка, а не навпаки. Виникає парадоксальна ситуація: Роксолана дарує любов Сулейману, але не відчуває її в душі. Повсякчас в романі бачимо внутрішні монологи Роксолани: «В що мала вірити? В любов? А хіба справжня любов може почирнатися з расбкого уярмлення тіла? Султан увійшов у неї не через душу, а через тіло – і вже не було чистої любові, а тільки ганьба й гіркота» [210]. У серіалі Гуррем теж зайнята вирішенням колізій та подоланням інтриг та змов, які плетуть проти неї Махідеван та валіде. Героїня не може бодай трохи розслабитися, бо звідусіль очікує пастки.

Подекуди роман перемежується авторськими відступами, через які читач глибше занурюється в рецепцію персонажів. Щоб зрозуміти краще поведінку Сулеймана, звернімо увагу на цей авторський відступ: «Що ліпше для володаря – вселяти страх чи любов? Що корисніше для нього – щоб його любили чи боялися? Володар не повинен бути великодушним і щедрим аж так, щоб ця щедрість йому зашкодила» [2. С.162]. Автор вказує, що так казав Макіавеллі і вказує, що він є тільки «спостережливим секретарем свого часу». Тож, коли ми аналізуємо вчинки Сулеймана, Махідеван та Валіде, не варто забувати про ці спостереження та виправдання у жорстокості на той час. Режисери серіалу показали Настю як героїню, яка швидко зорієнтувалася та зосередилася на владі. Роксолана стає серйозною, впевненою, розумною жінкою, але та юна підлітка зазнала насильства, і робити вигляд, що все в минулому, їй важко. Тож і любов у серіалі важко констатувати як позитивну емоцію, швидше це виживання.

Але високе становище людини «з низів» не прощають в гаремі: «Гарем не міг простити Гуррем її неочікуваного, безпричинного вивищення над усіма» [2, с.123]. Називали її «донькою шайтана», «Вона зачарувала пресвітлого султана» про Настю

Проводить Загребельний паралель між Настею та іншими одалісками, цю паралель бачимо і в серіалі. Цитуємо роман: «...норовила відірватися від гурту, коли він набридав їй своєю пустоголовістю, відвойовувала для себе кожную вільну хвилинку, витрачаючи її на збагачення свого розуму» [2, с.130]. На відміну від дівчат, які «об'їдалися, спали, думали про коштовності, про одяг і прикраси, ... а ця, майже хлоп'ячим тілом, з диким духом степів у своєму химерно-золотому волоссі, дбала лише про свій розум, розбудовувала його, як міст, по якому можна перейти найширшу ріку, як мечеть, де можна мовити найсокровенніші слова» [2, с.130].

Автор роману повсякчас вказує на такі риси Роксолани, як видиму безтурботність та приховану тугу. «Відібрано їй свободу – чи зможе цей божий дарунок повернути всемогутній султан?» [2, с.132] – так риторично запитує оповідач.

Коли Роксолана завагітніла, вона відчула ворожість від оточення гарему. Байдужість змінилася на ворожість. Сама українка теж не відчувала радості від

вагітності: «здригалася, відчуваючи в собі злий плід Османів. Але в той же час «ждала величання, вознесіння і повнилася силою, пихою і відвагою, якої ще не знала в собі» [2, с.150]. Серіал показує втіху, радість та необмежену вдовolenість Гуррем під час кожної вагітності, у романі ж у 20 років Роксолана має вже 3х дітей і все так само відчуває ностальгію та тугу за Україною. «Лишаючись сама, плакала безслізно й невтішно над воєю долею, уже й ставши султаншею, бо ж одноково піднялася до цього високого звання не з радощів, не з весільних пісен, а з рабського пониження, і не переставаала відчувати на своїй шиї холодний дотик заліза» 196, -- так повсякчас Гуррем не пропрацьовує травму, а тішиться нею та «купається» в ній. Коли за рік Роксолана виїхала зі столиці, щоб бути поруч із султаном, в поході, вона відчула вперше волю та простір. «Якби могла, впала б на коліна в холодну глину ... Її уста впивалися вітром волі, серце рвалося з грудей від щастя й захвату, лише тепер усвідомила, яка вона молда – лише двадцять літ!» 205, -- так цінувала Роксолана свободу (двадцятилітньою мала вже 3х дітей).

Ментальність Роксолани та Сулеймана різняться так, як різняться ментальність турків в Османській імперії та українців початку Х\І століття, де українці відчували свободу, а турки – жадобу до загарбань, як і учасники кожної, без винятку, імперії. «Стамбул проводжав Роксолану з настороженістю і прихованою ненавистю, Султанша їхала вулицями столиці ніби уособлення насильства, і ніхто не хотів знати, яка далека влна було від самої думки про щонайменше насильство» 207, але Роксолана ніколи не мала в романі таких амбіцій, які, можливо, наявні в серіалі. Її діти Мехмед, Селім та Міхрімах – то було її найбільше багатство. Оскільки Роксолана не мала змоги дати волю ні собі, ні дітям, вона прийняла рішення хоча б повезти їх до батька, навіть якщо він в поході. Так, певною мірою маніпулюючи дітьми, Роксолана здобуває увагу, прихильність султана. Діти були запорукою її заможного життя. Сини були гарантією в її головному палаці. У серіалі героїня не відчуває любові до батьківщини, але відчуває почуття провини за своє сите життя. Спільне в романі та фільмі те, що українській пісні приділяється велика увага. Неможливо весь час розмовляти про неволю та тугу, хоча автор повсякчас нагадує про це читачам. Але через рядки колискової, яка звучить в



найважчі для Роксолани моменти у фільми автори передають її тугу за Україною та загиблими батьками. Книги – це інший порятунок для зраненої душі Роксолани в романі. Натомість в серіалі повсякчас із книгою показаний Сулейман.

Амбіції валіде не співпадають з прагненням султана. Мати султана повсякчас картала себе, що «підпустила цю українку до свого царственного сина занадто близько, самій треба було й спокутувати провину» [2, с.212]. Хоча в серіалі валіде не мала впливу на султана перед знайомством з українкою, в романі ж вона своїми руками знайомить їх за порадою Ібрагіма. За іронією долі, в серіалі валіде наприкінці свого життя прихильно ставитиметься до Роксолани.

Гаремні одаліски і в романі, і у серіалі показані як тло, як епізодичні героїні. Вони танцюють, грають на інструментах та вчаться. В серіалі вони показані більш благородно, оскільки весь час зайняті навчанням. У романі одаліски потерпають від безділля. Образ одалісок – образ бездушних, пустих жінок: «Мальовані білилами обличчя, насурмлені очі, однакові, як обман і облуда, ваблива плоть, що не належить нікому, стерті душі, знищені серця, гаремне насіння, нидіння без волі й надій» 151. З певним несприйняттям автора зображені одаліски в романі Загребельного. Звісно, Роксолана не розуміла цього життя і якомога далі тікала від нього, знайшовши втечу від неволі в самій неволі. Дихотомія воля / неволя яскраво постає саме в романі. І вагітною вона весь час вчилася та розвивалася: «--Ти занадто багато займаєшся науками, це може зашкодити священному плодови. / --Хіба може зашкодити кому-небудь надмір розуму?» [2, с.152]. Ще донедавна і Роксолана мала єдиною зброєю тіло, але чимраз, тим більше її образ збагачується духовно та в плані розвитку у романі, і все більше вона намагається вижити у серіалі.

І в серіалі, і в романі султан дарує Роксолані коштовні подарунки. В серіалі він має ремесло ювелірне, і всі прикраси робить для неї власноруч. У романі перший подарунок для Гуррем – це сукня, оздоблена «величезним смарагдом, привезеним з Александрії» [2, с.156]. Так матеріально султан підтверджує свою емоційну прив'язаність до Хуррем. Для нього все просто, так і пояснює це автор: «Найкоротший шлях насичення для людини – хліб і м'ясо. Так і життя, ніяких

відхилень. Для султана хлібом була влада, м'ясо мав здобувати на ловах або на війні» [2, с.201]. Здається, Сулейман у своєму розвитку великий крок зробив вперед, коли взяв єдину дружину, українську жінку.

В романі Роксолана показана як радниця та мудра жінка для Сулеймана. Він запитує і її, і матір, за кого видати заміж сестру. Обидві порадили його візира Ібрагіма. В серіалі сулейман більш егоцентричний та не питає порад ні в кого. В 43 серії він бере шлюб з Роксоланою, хоча валіде категорично проти, не вітає молодят і колишня султана Махідеван, відчуваючи, що з цим шлюбом йде в минуле її останній шанс бути з султаном. Відтепер він радитиметься тільки зі своєю дружиною. Образ Роксолани подано в розвитку, а також з обох боків: з боку жінки загалом та в ролі дружини султана.

В серіалі з 35 по 42 серію втілюються її плани й мрії. Султана по-жіночому мудра й хитромудра. В 38 серії є цікавий епізод: прийшовши з походу, 2 роки не бачивши жінок, Сулейман чекає Роксолану в покоях. Вона приходить і просить його дати їй волю, щоб їй ніхто не докоряв, що вона рабиня. Султан згоден, всім оголошено, що Султана вільна, роздано солодощі за традицією гарему. Наступного дня він знову чекає її. Але, коли Гуррем не йде, він сам йде до неї, дивуючись: «Коли ти прийдеш?» На що Гуррем відповідає, що не прийде, бо то гріх – чинити перелюб. Так хитро й мудро починає султана добиватися законного шлюбу з султаном (це і є виживання у логові змій). Традиції міняються разом з приходом українки в гарем, до того нікому султан не давав волі, ніхто в усій історії Османської імперії не був законною дружиною султана. Роксолана своїм розумом та логікою легко довела Сулейману, що традиції можна міняти, якщо вони логічні й послідовні. Валіде категорично проти цього і налаштована навіть на злочин: вона наймає вбивць, аби ті підступом вбили Роксолану. Балібей чудом врятував Гуррем. Але валіде не полишає своїх планів і все ж думає, як добитися того, аби Роксолани не було поруч з її сином, але наприкінці свого життя у серіалі валіде все ж змінила своє ставлення до Гуррем на краще. У романі валіде показана більш немічною та не такою владаркою, а з історичних джерел відомо, що валіде була приязною до Роксолани.

В романі автор зображує розпач Роксолани внаслідок того, що сини виростили та вже не належать їй, а належать державі: «Роксолана сіла на траву, тихо заплакала. Так пустота в душі, такий відчай» [2, с.442]. Врешті вона вирішує теж зробити свій внесок в розбудову Стамбула та змінити щось в традиціях. Їй давно не подобалося, що діє невільничий ринок, де «вже було повно рабів, захоплених султаном у кизилбашів, мусульмани продавали тепер мусульман, але ж однаково люди і однакова ганьба!» Даремно, що християн вже не було на ринку, але пам'ять Роксолани про минуле та продаж її Ібрагіму було живі в пам'яті. « -- Хочу, щоб на місці цього ринку була поставлена мечеть, коло неї – велике медресе, притулок для бідних і лікарня», – вирішує Гуррем і просить це зробити до повернення султана з походу. Так на довгі роки збереглися ті будівлі, і «султанша Хасекі полишила по собі пам'ять. І вся ділянка Стамбула між Аксарієм і Фатіхом названа була Хасекі, й назва та збереглася на цілі віки, назавжди» [2, с.443].

Султан в романі зазнає змін під впливом років: «Закам'яніла поясниця, закам'янілі крижі, онімілі руки, під грудьми порожнеча й тоска безмежна, як простори, що їх полишив позаду. Що йому землі? Сплюндрованість землі веде за собою сплюндрованість душі. Хто нищить землю, нищить також і себе» 446. Так афористично і влучно Загребельний говорить про деградацію султана, який, як і кожна людина, має один напрям – розвитку. Якщо цей напрям порушується, виникає стагнація, а помі деградація. Автор творить метафору піскового годинника: «Старість розсипалася по жилах, мов сухий пісок. Пісковий годинник часу. Віку, вмирання». Коли султану привели молоду рабину, кизилбашку, тоненьке дівча, він провів паралель з Гуррем і «тоді лиш збагнув, що для нього Хасекі. Волів би втратити імперію, все на світі, ніж свою загадкову Хуррем Хасекі». Він довго був у поході, і коли повертався, думав лише про Хасекі, посилав їй багаті подарунки. Так, він ясно відчував те, що крім Роксолани йому ніхто не треба і не цікавить. «Перед полохливим тілом Роксолани, яке лишалося незмінним упродовж десятиліт, мовби зачароване, ніколи не почувався владчим самцем, а мав у собі щось ніби аж рабське. І не зникало воно, не знищувалося ні відстанями, ні часом, ні його старінням і знесиленістю», -- так схоплює автор відчуття Сулеймана. Загребельний

бачить, що султан і султана зовсім різні люди, але цим одне одного й притягують. Вони «такі неоднакові, власне, ворожі одне одному люди, які водночас не могли жити одне без одного. І хто знає, кому було більше радості в ті найнапруженіші роки їхнього співжиття: Роксолані від перемог над султаном чи Сулейманові од поразок перед цією незамінною жінкою?» [2, с.450].

Наприкінці життя, коли султан начебто підводить підсумок своєму життю, він запитує сам себе: яка вона, ця жінка і як впливає на його життя?

Султан сам помічає цю метаморфозу, яка відбулася з Хасекі-Гуррем: «султан полюбив її – уярмлену, понижену, пригнічену. Співбесідниця, сповірниця, хнаряддя насолоди, іграшка. Страждала, рвалася з того приниження і з тим жила і, виходить, була щаслива» [2, с.450]. Але з роками дівчина переживає зміни, які контрастують з її звичним світовідчуттям (туга, ностальгія): «в молодості криводушила, нещиро запобігала перед султаном заради власного збереження, тепер – заради своїх синів. І не було кінця, а душа ж не бездонна. Не можна щодня співати хвалу султанові, присягатись в любові й вірності, бо тоді відлітає щось з душі, мов лситя з дерева, і запановують у тобі оголнеість, пустота й мертвота, а тоді приходять зневага й ненависть» [2, с.450]. Так героїня в романі показана в розвитку.

В серіалі героїня теж змінюється, розвивається та «росте». На відміну від Махідеван, яка деградує в своїй злості, в агресії на Хуррем, сама Хуррем виходить з кожної сутички оновленою та міцнішою.

В 40-й серії султан дає волю Гуррем, і це прагнення до свободи, яке притаманне їй так яскраво у романі, відновилося в серіалі в цій події. Але вальде все ж дуже розлючена через те, що її син порушив традицію. Махідеван в люті від'їздить в інший палац, в Едірне. Син Мустафа захищає матір перед султаном, і наполягає, щоб поїхати з нею. Коли вони повертаються за кілька років, Мустафа – вже молодий парубок, який присягає на вірність імперії.

Гуррем відчуває, що її син Селім ще малий, тому не заважає Мустафі бути «улюбленим шах-заде». Але вже коли Баязид підріс, «схилялася серцем до Баязида, бо нагадував їй самого султана, єдиного чоловіка, якого мала любити» [2, с.461].

Можливо, через цю любов до сина Роксолану «згодом звинуватять у смерті Мустафи ті, хто керуватиметься у своїх звинуваченнях тільки здогадами та вигадками, звалюючи на худенькі плечі цієї згорьованої жінки ще й тягар смерті сина чужого» [2, с.462].

Заздрість від оточення спостерігаємо протягом перших серій серіалу та сторінок роману. В розділі «Дияволи» Загребельний описує емоції Гуррем від найдовшої розлуки з султаном внаслідок найдовшого його походу: «Мовби хотів дати своїй улбюбеній Гуррем якомога більше часу для втішання незалежністю й волею. Мабуть, і всі ті, хто оточував султаншу, дотримувалися такої думки, одні чимдуж догоджаючи їй, інші заздрячи, ще інші тяжко ненавидячи її або зневажаючи» [2, с.475].

Але П. Загребельний, як і автори серіалу, добре підмітив такий феномен, як «сльози наодинці»: «Коли й справді мала Роксолана волю, то тільки для страждань, і що більшою волею могла користатися, то більші страждання очікували її в кожному дні прожитому і ще не прожитому» [2, с.476].

На жаль, Роксолана мусила приховувати всі свої емоції: і позитивні (подалі від заздрощів), і негативні (подалі від злорадства). Через це вона почувалася самотньою в оточенні недругів: відкрита всім поглядам, беззахисна, безборонна. – видно з усіх боків і всім треба подобатися, приваблювати, впокорювати й перемагати своїм існуванням». Ходила в храм часто, бо відчувала руйнацію душі. Вона знала: «що за неї ніхто не молиться. І сама часом, здається, теж не молилася в душі... Входила до цієї найбільшої в імперії мечеті, але згадувала рядки: «Я вірю в те завжди, що бог – це кожне з нас синів отця Адама» [2, с.479]. В романі Гуррем не змінюється тілесно, повсякчас автор підкреслює її незмінність тіла, сталість краси та стрункості («коли б збереглося вбрання, в якому тоді була, то вільно надягла б його на себе і сьогодні») [2, с.476]. В серіалі помітно змінюється її фігура, оскільки вже навіть після кількох серій Гуррем помітно гладшає, а зрештою взагалі замінюють акторку (причиною є вагітність першої акторки Мір'ем Узерлі) у романі героїня навіть не міняється: «Народила шестеро дітей, а сама в душі ще лишилася дитиною теж» [2, с.476].

В романі багато роздумів від імені Роксолани: «Хто ж панував над її долею? Бог? Але ж чому він був такий немилосердний? Диявол? Але наіщо ві дав їй вознестися? Люди? Вони заважали всім силам добрим і злим і робили це нерозумно й злочинно. Ангели? ...» [2, с.488]. Так роздумує жінка над долею і ще раз переконуємося, що серіал апелює до видовищності та здатності головної героїні до виживання та сили долати всі перешкоди, інтриги в палаці. Натомість же роман відображає внутрішню силу Роксолани, яка, незважаючи на постійну тугу та ностальгію, «завойовує» місце в палаці та в серці султана.

### **Висновки до розділу**

Серіал турецьких режисерів передає певну сукупність рис та моральних якостей героїні, які не в такому ракурсі побачив П. Загребельний. Конфлікт менталітетів, зіткнення поглядів українця та турків відкрили для читача та глядача різні світогляди, проявлені через образ Роксолани. Неприборканість, жага до влади, намагання бути першою, готовність до інтриг – це ті якості, яких не було в романі, але які яскраво висвітлені в серіалі. У серіалі героїня відчуває азарт та енергію до любові до батьківщини, але відчуває почуття провини за своє сите життя. Спільним в романі та фільмі те, що українській пісні, красі героїні приділяється велика увага. Через рядки колискової, яка звучить в найважчі для Роксолани моменти у фільмі, автори передають її тугу за Україною та загиблими батьками. Книги, навчання, освіта – це інший порятуюнок для зраненої душі Роксолани в романі. Натомість в серіалі повсякчас із книгою показаний Сулейман. Також він – захоплений ювелір, який власноруч виготовляє прикраси для Хюррем.

## ВИСНОВКИ

Нами проведений аналіз роману П. Загребльного «Роксолана» та серіалу турецьких режисерів Ягмура Тайлана та Дуру Тайлана «Величне століття», на основі чого виявлено ряд компаративних та інтермедіальних аспектів, які, концентруючись на спільному та відмінному, дозволяють глибше зануритися у світ роману та серіалу і дослідити краще кожен з цих творів.

Прослідковано, що літературознавством визначаються різні напрямки синтезу мистецтв: підпорядкування, симбіоз, концентрація, трансляційне поєднання. У нашій роботі ми дослідили, що підпорядкування не активізовано на даному етапі розвитку суспільства, адже у наш час ні література не домінує над кіно, ні навпаки. Досліджено, що з розвитком телесеріалів кіно займає важливу нішу в пізнанні світу через призму кінокамери, кіно використовує концентрацію, адже «вбирає» у себе і живопис, і музику, і літературу, при цьому залишаючи свою власну специфіку. Телесеріал же, як жанр кіно, має трансляційне поєднання, адже засобами телебачення передає специфіку кіно.

Ми провели паралель між інтертекстуальністю (взаємозв'язок двох видів мистецтв) та інтерсеміотикою (перекладання створених в одній знаковій системі образів на образи іншої системи). Досліджено компаративні моменти: спільним для кіно та літератури є, передусім, сюжет та змістова побудова розповіді. Досліджено також і спосіб сприйняття роману та серіалу, тип зображення дійсності (ностальгійний у романі та конфліктно-суперечливий в серіалі).

Досліджено, що інтерсеміотичність виникає тоді, коли реципієнт розшифровує текст, використовуючи інший код (художню мову).

Проаналізовано явище інтерсеміотичності на прикладі фільму й роману, проведено аналогії між взаємодією одного виду мистецтва з мовою іншого в межах однієї культури, досліджено об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному (література, живопис, кіно) середовищі.

Прослідковано кореляцію мистецьких явищ в межах інтермедіальності, виявлено наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва.

Простежено імагологічні особливості обох творів про Роксолану, досліджено властивості одного образу корелюватися в залежності від перекладу з однієї мови на іншу (дублювання серіалу з турецької на українську), глибше досліджено літературознавче явище образності в художньому творі, проведено паралелі між сприйняттям авторів.

Прослідковано, що кіно містить драматургічні, мовні, музичні, живописно-пластичні елементи, досліджено процес трансформації та досвід відповідно до особливостей екрану. Коли ми переглядаємо серіал, помічаємо різницю між літературою та кіно, але помічаємо і спільні моменти.

Простежено специфіку створення художнього образу у романі та серіалі завдяки різним аспектам образотворення, а також матеріал для творення художнього образу .

Отже, на основі двох видів мистецтва (роману П. Загребельного «Роксолана» та серіалу турецьких режисерів Ягмура Тайлана та Дуру Тайлана «Величне століття») ми дослідили специфіку та динаміку образу Роксолани в інтерпретації двох різних культур та в різних видах мистецтва.

Історичний роман Павла Загребельного з'єднує два аспекти: його теорія та психологія, два виміри: національні та індивідуальні. Враховуючи, що Роксолана уже представлена у багатьох творах і її пізнавальна цінність була задовільною, наступним романом автор мав на меті не лише поглибити те, що ми вже знаємо, не просто оновити вже відому нам історію, йому було зрозуміло, що людям потрібна абсолютно нова робота, концептуально сміливий, емоційна, яка зворушує і змушує читача роздумувати ставлячи себе на місце головної героїні, змушуючи прожити всі дворові інтриги на власному досвіті і відчутті те, що відчувала полонянка в турецькому гаремі, як їй вдалось дорости до султани і чого їй це коштувало. Твір Загребельного викликає почуття та емоції. Також важливо, що в романі показано багатовимірний образ української нації. Українська нація у своїй величі. Можна



припустити, що автор мав намір представити нове, інший сюжет. Тому ми маємо справу з презентацією не однієї, а кількох історій, які об'єдналися до загальної картини про історичних постатей. Можливо, це розмаїття й робить роман цього шановного письменника таким популярним. Тут є простір для будь-яких інтерпретацій, проблеми відкриті і неоднозначні. Хюррем, як і інших мешканців палацу може побачити кожен читач. Хюрем - це хтось людський і близький. Тож на сторінках цього твору вона постає людиною емоційною, здатною відчувати кохання, роздирається сумнівами, а іноді навіть страхом. Це був ризикований крок, сповнений контрастних характеристик, які малювали головну героїню як лідерку і авторитетну людину, при цьому позначену людськими слабкостями і страхами. Ще однією особливістю цього роману є його інтимно-любовний сюжет. Цей доволі незвичайний погляд на історичну особу є вирішальним у остаточному розумінні твору.

І це на відміну від серіалу, де основою сюжету став візуальний супровід, красиві наряди і красиві актори. Емоційне тло героїни розкривається недостатньо, інтриги посиленні двократно для утримання уваги глядача. Історичні факти було викрито менше ніж в романі Павла Загребельного, і додано більше суто авторських подій. Якщо загребельний додавав від себе емоції героїні, її тугу і розпач, її наміри і дії на шляху до влади, на шляху до збереження безпечного життя своїх дітей і себе самої, то в серіалі акцент зміщено на інтригуючі події.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Астаф'єв О. Поетичні системи українського зарубіжжя. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України. К., 2005. 64 с. Бібліогр.: с. 62-64.
2. Астрахан Н. І. Моделювання у літературознавстві: Аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору: монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
3. Балашова М. Г. Вінок Роксолани. Історичний роман у віршах. Кіровоград : ТОВ «Імекс-ЛТД», 2008. 248 с. 2. Заверталюк (наук. ред.) та ін. Дніпропетровськ : Ліра, 2014. Вип. 17. С. 6 – 17. 4. / ред. кол. : Н. І. Біляцька
4. Барабанова О. А. Засоби творення жіночого образу в романі П.Загребельного «Роксолана». Філологічні науки. Вісник Запорізького національного університету. 2008. № 2. С. 16 – 19.
5. Біляцька В. П. Метатип Роксолани як пам'ять культури: декодування образу (на матеріалі історичного роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани»). Таїни художнього тексту : збірник наукових праць. Київ. 2004. С. 123-130.
6. Біляцька В. П. Жанрово-художня специфіка роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани». Філологічні науки : збірник матеріалів підсумкової наукової конференції студентів та викладачів / Упоряд. О. І. Панченко. Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2015. Ч. 1. С. 259 – 260.
7. Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст* / за ред. М. О. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 378 – 384.
8. Брязгунов Ю. О, Валіде ... чому ти не Роксолана: [Про голов. героїню фільму "Роксолана" Настю Лісовську] // Голос Опілля. 1998. 14 січня.
9. Воронович З. Леді Макбет з України? [Про портр. Роксолани, який знаходиться у Львів. іст. музеї] // Високий Замок. 2002. 4 вересня.

10. Галенко О. Витівки українського орієнталізму: [Наук. розвідка про Роксолану та крит. зауваження щодо фільму про неї фахівця з історії Осман. імперії] // Критика. 1999. № 4. С. 11-17.
11. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно візуальних інтеракцій / Леся Генералюк // *Studia methodologica*. Випуск 29. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка. С. 81–89.
12. Винничук Ю. Житіє гаремноє. Харків : Фоліо, 2016. 190 с. 7.
13. Вічні образи. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. С. 138.
14. Волков А. Традиційні сюжети та образи (Деякі питання теорії). Питання літературознавства. Вип. 1. Чернівці : Рута, 1995. С. 3–15.
15. Дерменджі О. Особливості інтерпретації постаті Роксолани в європейських, турецьких та українських джерелах. Мандрівець. 2000. № 1–2. С. 11–15.
16. Дерменджі О. Трансформації сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2006. 19 с.
17. Галич А. Поза як елемент портретної характеристики в документальному тексті // Таїни художнього тексту : зб. наук. пр. : Дніпропетровський національний університет. 2015. Вип. 18. С. 85-88.
18. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник. Київ : Либідь, 2005. 460 с.
19. Допоки існуватиме світ - образ Роксолани не потьмяніє...: [З наук.-теорет. конф. в Рогатині "Настя Лісовська-Роксолана: міфи і факти життя та діяльності"] // Рогатин. земля. 2004. 2 жовт.
20. Дивосвіт Павла Загребельного : інформаційно-бібліографічні матеріали до 95-річчя від дня народження П. А. Загребельного / укладач В. Ю.

- Логвиненко. Полтавська обласна бібліотека для юнацтва імені Олеса Гончара. Полтава, 2019. 36 с.
- 21.Еко У. Відсутня структура. Вступ до семіології (Пер. с іт. В.Резник та А.Поганяйло) Видавництво: "Петрополіс", 1998.
- 22.Євтушевська Ю. Специфіка моделювання образу Роксолани в однойменному романі Павла Загребельного. <http://eprints.zu.edu.ua/7067/1/%D0%AE%D0%BB%D1%96%D1%8F%20%D0%84%D0%B2%D1%82%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0.pdf> (дата звернення 12.09.2022).
- 23.Загребельний П. Втішання історією. Авторське післяслово // Загребельний П. Роксолана: роман. Київ : Дніпро, 1988. С.593 – 601.
- 24.Загребельний П. Роксолана Харків : Фоліо, 2004. 685 с
- 25.Загребельний П. Роксолана: роман. Київ : Дніпро,1988. С. 592.
- 26.Загребельний П. Роксоланство // Загребельний П. Думки нарозхрист. 1974 – 2003: Друге вид., доповн. К.: Університ. вид-во «Пульсари», 2008. С. 20 – 29.
- 27.Зборовська Ніла. Влада і свобода в романі Павла Загребельного // Слово і Час. 2011. N 10. С. 2 – 23.
- 28.Зборовська Н. Імперія чоловіка і жінки у романі «Роксолана» Павла Загребельного : Кур'єр Кривбасу. 2005. № 186. С. 127 – 139.
- 29.Зборовська Н. Моделювання образу Роксолани у романі Павла Загребельного. Січеслав. 2005. № 3. С. 136 –142.
- 30.Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. К., 2007.
- 31.Зубков А. Роксоляна повертається додому [пам'ятником в Рогатині] // Літопис Голготи України. Т.4. Славні дочки України-Русі. Л., 1999. С. 76 – 82.
- 32.Ігнатенко М., Волков А. Інтерсеміотика // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 229 – 233.

33. Капельгородська Н., Глущенко Є. Начерки далекої кіноісторії. К., 2005;
34. Касперський Е. Про теорію компаративістики. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 2006, 543 с.
35. Качкан В. Володарка Стамбула ... з Рогатина: [Дівчинка з Рогатина - прообраз героїні опери Д. Січинського "Роксолана"] // Зоря. 1967. 1 січня.
36. Кедич Т. Індивідуально-авторські фразеологічні одиниці в романах П. Загребельного «Роксолана», «Я, Богдан» // Таїни художнього тексту. Збірник наук. Праць. / Ред. кол.: Н. І. Заверталюк Т 14. (наук. ред.) та ін. Д.: Ліра, 2015. Вип. 18. С. 116 – 122.
37. Кикоть В. М. Підтекстовий образ, символ та переклад. *Філологічні трактати*. 2013. Т. 5. № 2. С. 43 – 57.
38. Козуля О. Жінки в історії України. Київ : Український центр духовної культури, 1993. 255 с. 16.
39. Коритко Р. Повернення Роксоляни на рідну землю... // Тижневик Галичини. 1997. 4 лип.
40. Коробко Л. В. Літературознавчі поняття в інтертексті культури. *Слово і Час*. Київ : Інст. літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009. № 12. С. 86 – 94.
41. Кочубей Ю. Доля, образ, символ (Роксолана в літературах Європи). *Слово і час*. 2001. № 8. С. 45 – 52.
42. Кочубей Ю. Роксолана: доля, образ, символ // *Політика і час*. 2005. № 2. С. 79-87.
43. Коцюбинська М.  
Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1965 . 323 с.
44. Крамар Є. Славетна українка в султанському дворі. Крамар Є. Дослідження з історії України. Торонто; Балтимор: Українське видавництво «Смолоскип» імені В. Симоненка, 1984. С. 137–163.

- 45.Крайній І. Загадкова султанша Роксолана-Хурем: [Розмова з акад. В.Грабовецьким про постать Роксолани] // Україна молода. 2005. 12 лют
- 46.Кримський А. Історія Туреччини. Київ: Друкарня Української академії наук, 1924. 226 с.
- 47.Кульчинський О. Що означає Роксолана для самих турків (інтерв'ю з турецьким перекладачем Загребельного) // [https://texty.org.ua/articles/7978/Shho\\_oznachaje\\_Roksolana\\_dla\\_samyh\\_turkiv\\_intervju-7978/](https://texty.org.ua/articles/7978/Shho_oznachaje_Roksolana_dla_samyh_turkiv_intervju-7978/)
- 48.Кульчинський О. Омар Дерменджі: Жіноче султанування в Туреччині почали і закінчили українки // Українська правда: Історична правда. — 2011. — 17 лютого.
- 49.Литовченки Т. і О. Кинджал проти шаблі. Харків : Фоліо, 2012. 315 с. (Історія України в романах).
- 50.Луговий О. Визначне жіноцтво України. К., 2004. С. 93 – 97;
- 51.Лубченко І. Самотність у натовпі // Кіно-Театр. 2013. № 5. С. 6 – 8.
- 52.Мазур О., Киричук Ю. Роксолана і набіги орд кримських і османських феодалів на українські землі у 20-50 роках XVI ст. // Рогатин. земля: історія та сучасність. Л.; Рогатин, 1995. С. 102 – 104.
- 53.Мізінкіна О. О. Український історичний роман XX століття: проблема трансформації правди // Проблеми сучасного літературознавства. 2018. Вип. 26. С. 9–20.
- 54.Назарук О. Роксоляна. Львів : Атлас, 1930. 301 с. (Репринтне відтворення видання 1930).
- 55.Назарук О. Роксоляна. Жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця: історична повість з XVI ст. Київ : Велмайт, 2014. 432 с.
- 56.Назарук Осип // Енциклопедія Українознавства. Словникова частина. Париж–Нью-Йорк, 1966. Т. 5. С. 1678 –1679.
- 57.Науменко Н. В. Наукове осмислення образності слова у вивченні

- культурології. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах : збірник наукових праць*. Київ, 2006. № 13. С. 116 – 129.
58. Негрій І. Психологічний образ Роксолани в однойменному історичному романі П. Загребельного // *Педагогічні науки та освіта*. Випуск XL–XLI. 2022. с. 77 – 84.
59. Нестеренко Н. Визначальні моделі хронотопу у формуванні жіночих образів в історичному романі Павла Загребельного «Роксолана». <file:///D:/%D0%97%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%87%D0%BA%D0%B8%20%D1%81%20%D0%98%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B5%D1%82/676-2036-1-PB.pdf> 21.
60. Нестеренко Н.П. Домінантні хронотопи в історичному романі П. Загребельного «Роксолана» : *Літературознавство*, 2014. Вип 2. Ч. 2. С.104 – 115.
61. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ : 2019. 87 с
62. Оляндер Л. К. Проблеми міжлітературного діалогізму : компаративістський аспект. *Літературознавча компаративістика : навчальний посібник*. Тернопіль : РВВ ТДПУ. Т. 202. С. 20 – 29.
63. Онуфрієнко О.Б. Структуротворча модель роксоланізму у романі П. Загребельного «Роксолана». *Таїни художнього тексту : зб. Наук. Про. : Дніпропетровський національний університет*. 2015. Вип. 18. С. 49 – 54.
64. Пелехатий І. Чи зраділа б Роксоляна "правдою" про себе? [Про "Роксоляну" О. Назарука та критич. зауваження щодо кіноверсії за тв.] // *Нова Зоря*. 1997. 18 черв.
65. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти української літератури. Донецьк – Вінниця : Донну, 2015. 153 с.
66. Пітерська О. В. Художній образ у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки*. 2020. № 32. С. 49 – 53.
67. Тимів І. Татаро-турецькі напади на галицькі землі в історичних працях Олександра Чоловського // *Джерела*. 2003. № 2. С. 21 – 26.

- 68.Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник. Київ: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
- 69.Туранли Ф. Роксолана - це наша спільна історія: Виступ на наук.-практ. конф. в Рогатині // Рогатин. земля. 2004. 9 жовт.
- 70.Роксолана: міфи і факти життя: [Про наук.-теорет. конф. в Рогатині] // Уряд. кур'єр. 2004. 6 листоп. С. 16.
- 71.Роксолана - унікальна жінка світової історії: [В Рогатині відбулася наук.-теорет. конф.] // Демократ. Україна. 2004. 20 листоп.
- 72.Роксолана: Міф чи гордість // CITY LIFE. № 5. 2005. С. 18 - 25.
- 73.Фащенко В. В. Павло Загребельний. Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1984. 207 с.
- 74.Фащенко В. В. У глибинах людського буття. Одеса: Маяк, 2005. С. 580 – 605.
- 75.Франчук М. Традиційні сюжети в сучасному літературознавстві: до проблеми термінології. Житомирські літературознавчі студії. 2013. № 7. С. 152–157. 26.
- 76.Фесенко Є. Інтеремедіальні аспекти в літературі <https://nimfilmdpu.mozello.com/vseukranska-nternet-konferencja/porvvnjalne-literaturoznavstvo/params/post/1336728/>
- 77.Фоміна Г. В., Нямцу А. Є. Міф і легенда у загальнокультурному просторі : монографія. Чернівці : Рута, 2009. 239 с.
- 78.Червінська О. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті. Поетика. Київ : Наукова думка, 1992. С. 151–166.
- 79.Чижевський Д. Історія української літератури, К.: Видавничий центр «Академія», 2003. 568 с.
- 80.Шутко О. Листи Роксолани : любов та дипломатія. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2017. 160 с.
- 81.Химинець А. "Вічні образи" у світовій літературі/ URL : [http://svitliteraturu.ucoz.ua/load/dopomoga\\_uchnju\\_i\\_vchitelju/8\\_klas/vichni\\_obrazi\\_u\\_svit\\_lit\\_dopomoga\\_uchnju/17-1-0-723](http://svitliteraturu.ucoz.ua/load/dopomoga_uchnju_i_vchitelju/8_klas/vichni_obrazi_u_svit_lit_dopomoga_uchnju/17-1-0-723) (дата звернення : 28.07.2022



82. Хом'як Т. Психологізм як один із засобів характеротворення образу Роксолани (за романом О. Назарука «Роксоляна»). *Філологічні науки: Вісник Запорізького національного університету*. 2008. № 2. С. 246–256.
83. Шевчук О. До питання про дефініцію поняття «Традиційний історичний персонаж». *Проблеми сучасного літературознавства*. 2014. № 18. С. 99–111.
84. Davis J. K. *Image, Symbol and Archetype: Definitions and Uses. Interpretations*. Scriptorium Press. 1985. Vol. 16. No. 1. P. 26 – 30.
85. *imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. edited by M. Beller and J. Leerssen. Amsterdam . NY, 2007. 476 p.