МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ЕКРАНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ П'ЄС ПОБУТОВОГО ХАРАКТЕРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.: СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Виконала:
здобувачка вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Наталія ГОНЧАРЕНКО

Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри майстерності актора ХДАК
Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ

Наукові рецензенти:
1) заслужений артист України, старший викладач кафедри майстерності актора
Павло КУЧИН
2) кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри майстерності актора та режисури драматичного театру
Людмила КОЛЧАНОВА

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
20 грудня 2023 року

Харків 2023

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступінь вищої освіти «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
19 жовтня 2022 року

ЗАВДАННЯ
на виконання кваліфікаційної роботи здобувачки вищої освіти
Наталії ГОНЧАРЕНКО

1.Тема:
«ЕКРАНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ П'ЄС ПОБУТОВОГО ХАРАКТЕРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ»
науковий керівник — кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри майстерності актора ХДАК
Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ
затверджені рішенням кафедри режисури від 19 жовтня 2022 р.
2. Строк подання роботи – 20 грудня 2024 р.

3. Вихідні дані – в роботі досліджуються українські екранізації за творами І.П.Котляревського.

4. Зміст кваліфікаційної роботи (перелік питань, які потрібно розробити):

ВСТУП
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ
РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ МАЙСТРІВ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА ХХ СТОЛІТТЯ
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ТЕМИ СТОСУНКІВ, В ЕКРАНІЗАЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ П'ЄС З ПОБУТОВИМ ХАРАКТЕРОМ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
ВИСНОВКИ
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ
ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Підпис і дата	
		Завдання Видав	Завдання Прийняв
Вступ	доктор культурології,професор Антоніна КІКОТЬ	05.10.2022	
Розділ 1	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	16.11.2022	
Розділ 2	кандидат педагогічних наук, доцент кафедри майстерності актора Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ	26.11.2022	
Розділ 3	кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури Роман НАБОКОВ	27.01.2023	
Висновки	кандидат педагогічних наук, доцент кафедри майстерності актора Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ	10.02.2023	
Список використаних джерел	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	13.03.2023	
Додатки	кандидат мистецтвознавства доцент кафедри режисури Роман НАБОКОВ	15.11.2023	

6. Дата видачі завдання – 19 жовтня 2022 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	09.11.2022	
2.	Розділ 1	10.12.2022	
3.	Розділ 2	28.01.2023	
4.	Розділ 3	07.03.2023	
5.	Висновки	28.05.2023	
6.	Список використаних джерел	27.10.2023	
7.	Додатки	30.11.2023	
8.	Редагування тексту	17.12.2023	
9.	Збір рецензій	22.12.2023	

Здобувачка вищої освіти _____ Наталія ГОНЧАРЕНКО
(підпис)

Науковий керівник роботи _____ Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ
(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП……..…6

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ……...…….11

1.1. Екранізація як форма кіномистецтва……11

1.2. сутність екранізації……..17

1.3. Поняття «кінотекст»……....26

Висновки до розділу 1……...…31

РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ МАЙСТРІВ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА XX СТОЛІТТЯ……32

2.1. Відображення літературних образів в кінематографі……...…32

2.2. Жанри українського кінематографу……...…43

2.3. Видатні митці українського кінематографу в XX столітті …….49

Висновки до розділу 2…….……54

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ТЕМИ СТОСУНКІВ В ЕКРАНІЗАЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ П'ЄС З ПОБУТОВИМ ХАРАКТЕРОМ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ……...…….56

3.1. Оцінка теми стосунків в фільмі «Москаль чарівник» (1995 р.)…..56

3.2. Висвітлення теми стосунків в фільмі «Наталка Полтавка» (1978 р.) за І.Котляревським…….……62

3.3. Вплив теми стосунків, які розкривались у фільмах на сучасні вистави в театрі……..66

Висновки до розділу 3…….……72

ВИСНОВКИ……...…73

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……77

ДОДАТКИ……..……85

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Стрімкий розвиток науки і техніки в XX ст. сприяло появі нових видів мистецтва: кінематограф, радіомовлення, телебачення, комп'ютерна графіка та ін. Всі види мистецтва унікальні і являють собою результат творчої діяльності людини. З'явившись в XIX ст., кінематограф набув популярності в XX ст., пройшовши кілька етапів становлення від німого чорно-білого кіно до сучасних кольорових фільмів. Нині одним з найбільш поширених видів кіно є екранізація – «створення фільму на основі якогось твору театрального мистецтва або літератури, не призначеного спеціально для кіно, а також сам цей фільм».

Мистецтво кіно, яке заявило про себе як про відкриття кінця XIX - початку XX ст., легко увійшло в соціальну практику і пізнало безліч трансформацій. Людина кінця XX-початку XXI ст. став не тільки активним творцем, а й споживачем медійної культури. Внаслідок чого з'явилося кілька проблем.

Кіно, рік від року знаходить масову популярність і вдячність, при цьому не витісняє з повсякденного життя людини книгу. Віно звертає на себе увагу оточуючих тим, що «спілкується» з книгою tet-a-tet. Дивина цього дійства полягає в тому, що набагато звичніше стали інші канали спілкування. Наприклад, книга читається по радіо, побутує в Інтернеті, «оживає» на екрані. Отримати уявлення про книгу стало можливим, не взаємодіючи з самою книгою. Інтерпретація її смислового змісту може бути отримана в готовому вигляді завдяки всесвітній павутині: у вигляді критичної статті або обивательської рецензії, обговорення в блогах і на форумах, у вигляді телеверсії або екранізації. Іншими словами, сьогодні ми все частіше стикаємося зі своєрідною інтерпретацією книжкового тексту.

Книга вранці-чує свою комунікативну функцію – функцію індивідуального прощення, в процесі якого сама людина вибудовує систему діалогових від-носінь з автором, героями, епохою незалежно від масових комунікаційних структур. Проблема настільки очевидна, що не вимагає особливої уваги. Якби не тягла за собою низку інших проблем...

У сучасному світі змінилося не тільки ставлення до книги, а й способи спілкування з нею: вона стала звучати в навушниках, стала візуалізуватися, придбала електронний формат. Особливе значення має сьогодні і оформлення книги: візуальна обробка книги – форма, дизайн та ілюстрації – орієнтована на читача, який тонко відчуває гармонію вербальних, тактильних і візуальних складових. Тому діалог між автором, книгою та читачем можна охарактеризувати як пасивно-споглядальний.

«Екранізація літературно-художнього твору-це режисерська версія прочитання, це екранно-книжковий метапростір, де представлено безліч комунікаційних діалогічних структур. Це новий простір може розширювати можливості людини в плані розуміння істинного сенсу твору, якщо він не обмежується одним джерелом, але може і звужувати смислові межі, якщо він обмежується готовими інтерпретаційними формами. Не кожен глядач готовий до активного діалогу, оскільки критичному сприйняттю тієї версії книги, яку пропонує автор фільму».

Зв’язок роботи за науковими програмами, планами, темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури Харківської державної академії культури 2022–2023 рр., затвердженого на засіданні кафедри (протокол № 2 від 20 вересня 2023 р.), та є складової теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Об'єкт дослідження – екранізація українських п'єс, побутового характеру, початку ХХ століття.

Предмет дослідження – фільми «Москаль чарівник» (1995 р.) та «Наталка Полтавка» (1978 р.) за творами І.П.Котляревського.

Мета та завдання дослідження. *Мета* – розкрити тему стосунків, екранізацію українських п'єс, побутового характеру, початку ХХ століття» (фільми «Москаль чарівник» (1995 р.) та «Наталка Полтавка» (1978 р.) за творами І.П.Котляревського. Досягнення мети передбачає вирішення таких *завдань*:

- навести специфіку екранізації як візуалізований текст;
- розглянути екранізацію художнього твору;
- виявити відображення літературних образів в кінематографі;
- визначити жанри українського кінематографу;
- дослідити основних митців українського кінематографу в ХХ столітті;
- провести оцінку теми стосунків в фільмі «Москаль чарівник» (1995 р.);
- здійснити висвітлення теми стосунків в фільмі «Наталка Полтавка» (1978 р.) за І. Котляревським.

Методи магістерської роботи. Специфіка теми й авторські задачі передбачають міждисциплінарний кут зору й певні методологічні підходи, зумовлені досліджуваним феноменом, а саме:

– культурологічний для аналізу предмета в культурно-історичному контексті, простеження шляхів розвитку явища українського кінематографу;

– мистецтвознавчий з метою дослідження художнього змісту розглядуваної екранізація українських п'єс, побутового характеру;

– системного, який базуючись на принципі багатоплановості, полягає у тому, що об'єкт вивчається у декількох планах й аспектах як сукупність взаємозв'язаних елементів в актуальному зв'язку із зовнішнім середовищем.

У свою чергу, методологія дослідження вибудована на принципі історизму та системі методів і прийомів відповідно поставленим завданням:

– історико-культурний для розгляду зовнішнього контексту і домінантного поступу екранізації українських п’єс, побутового характеру;

– метод причинно-наслідкового аналізу – розгляду специфіки еволюційного розвитку досліджуваного предмета;

– метод аналізу твору для вивчення актуального художнього досвіду;

– метод аналізу творчості автора для аналітики режисерської діяльності;

– загальнонаукові методи: метод аналізу, метод порівняння та метод узагальнення.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в удосконаленні розкритті теми стосунків в екранізаціях українських п’єс, побутового характеру, початку ХХ століття» (фільми «Москаль чарівник» (1995 р.) та «Наталка Полтавка» (1978 р.) за творами І. Котляревського.

Практичне значення одержаних результатів. Відтворений у роботі аналіз уможливлює визначення особливостей теми стосунків в екранізації фільмів «Москаль чарівник» та «Наталка Полтавка». Робота може бути використана в учбових посібниках, наукових працях та арт-практиках України для вивчення українського кінематографу.

Апробація результатів дослідження здійснена на Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» та на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку».

Тему дослідження відбито у публікаціях:

1. Гончаренко Н. Екранізація п’єс Котляревського. Мистецтвознавчий аналіз. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*:

матеріали Міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених (20-21 квітня 2023 р.) Харків: ХДАК, 2023. С. 54–55.

2. Гончаренко Наталія Відзеркалення літературних образів у кінематографі. Дослідницький аналіз цього явища. Екранізація як феномен драматичних творів. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матеріали Міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2023 р.). У 2 ч. Харків: ХДАК, 2023. Ч. 2. С. 18 –19.

Структуру роботи складає вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел з 82 найменувань (81 сторінок), 8 додатків; основний зміст – 79 сторінок, загальний обсяг роботи – 92 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Екранізація як форма кіномистецтва

Кіномистецтво вважають одним із наймолодших із всіх видів мистецтв, але водночас найзатребуваним. Початком створення кінокартин стали документальні німі чорно-білі картини, вони тривали всього кілька секунд. Потім на екрани вийшли ігрові фільми. 1895 року брати Люм'єр показують свою першу постановчу кінокомедію «Политий поливальник». 1912 року виходить фільм «Завоювання полюса» Жоржа Мельєса, створений за мотивами творів Жюля Верна. З розвитком технологій, у 1927 році, у фільмах з'являється звук, а до другої половини 30-х років вони стають кольоровими. Практично від народження кіно і до сьогодні воно є невіддільною частиною життя людини. Можна сказати, що кіно змогло синтезувати інші види мистецтва, вбираючи їх відмінні риси, і передати їх у єдиному образі. З появою кіно зароджується особливий вид — екранізація.

«Екранізація – твір кіномистецтва, створений на основі твору іншого виду мистецтва: літератури, драматичного та музичного театру, включаючи оперу та балет» [2]. Проте цей термін найчастіше пов'язують з перекладенням саме літературного твору на мову кінематографа. Цей процес став дуже популярним з появою ігрових фільмів.

Можна припустити, що причинами екранізації творів були: бажання режисерів показати літературний світ у фарбах кіно, перенести уявну реальність. Нестача професійних сценаристів, які могли б написати цікавий сюжет. Надія на популярність фільму, створеного за відомим першоджерелом. Найпершими екранізаціями літератури є роботи Жоржа Мельєса. Саме він у

1902 році зняв фільми «Робінзон Крузо» та «Гулівер» за творами Даніеля Дефо та Джонатана Свіфта. Потім стали популярними екранізації творів Шекспіра. Його твори екранізували кілька разів.

Олександр Геніс пише про пряму залежність книги від екранних мистецтв у сучасному світі: «…сьогодні залежність книги від фільму досягла такого рівня, що перша стала напівфабрикатом другого. В Америці найбільші майстри жанру – Джон Гришем, Стівен Кінг, Том Кленсі – пишуть романи відразу і для читача, і для продюсера. Навіть герої їх розраховані на конкретних голлівудських зірок. …У всьому цьому я не бачу жодної шкоди для літератури. Дістався екрану, белетристика нічого не втрачає, але багато набуває. Насамперед — лаконічність та інтенсивність» [1].

Багато хто вважає, що екранізація повинна точно передати сюжет і характер книги, використовуючи свої кошти. І тому її слід оцінювати з погляду успішності книжкового твору на екран. Інші вважають, що екранізація — це самобутній твір. Воно, хай і має в основі сюжет книги, але має відрізнятися від неї. Ми можемо поділити екранізації на: прямі, за мотивами драматичного твору, кіно адаптації.

Можна називати безліч кіно екранізацій класиків, таких як Джейн Остін, Шарлотта Бронте, Артур Конан Дойль тощо. Варто відзначити, що найякісніші та найпопулярніші екранізації класичної літератури знято на батьківщині їхніх авторів, але є і винятки.

У цей час спостерігають тенденцію найактивнішого підняття популярності фільмів за мотивами класичних творів. Треба пам’ятати, що працюючи з класичними творами варто тонко зуміти передати те, що хотів сказати автор твору, проте свіжий погляд режисера на класичний твір і його новаторські ідеї можуть висвітлити нові грані. Крім класичних творів, велику популярність має жанр жахів. Цей жанр покликаний створити атмосферу

напруженості, страху. У книжках цей ефект досягають шляхом людської фантазії.

Кінематограф володіє більш видовищними засобами: гра акторів, музика, спецефекти, ракурси та монтаж – все це виглядає жвавіше та яскравіше. На відміну від класичних творів, екранізація жахів має бути націлена на передачу атмосферності, ніж на точний переклад літературного оригіналу на мову кіно. Великим плюсом буде відповідність фільму жахів оригінальному джерелу та передача головної думки автора, але все ж таки атмосферність і видовищність виходять на перший план. Як приклад можна взяти «Дзвінок» Кодзі Судзукі та «Дракулу» Брема Стокера. Фільм Хідео Накати «Дзвінок» майже повністю переказує книжковий оригінал, доносить філософську думку, але популярнішим вважають американський рімейк — шляхом розвинених технологій та атмосферності. З іншого боку, фільм Френсіса Форда Копполи за романом «Дракула» чималою мірою слідує книжковому оригіналу, який оформлений у стилі щоденникових записів і телеграм, але в кіно ця історія виглядає цікавішою. Особливо з додаванням любовної лінії Міни та Дракули, якої немає в оригіналі.

Фентезі – один із найвідоміших і найпопулярніших жанрів мистецтва. Він існує і в літературі, і в живописі, і в кіно. Цей жанр має на увазі використання міфологічних і казкових мотивів, чим і приваблює людей. Твори Джона Рональда, Руела Толкіна вплинули на формування жанру та масову культуру 20 століття. Сучасне фентезі так чи інакше базується на творах Толкіна. Особливістю екранізації цього жанру стало те, що до нього почали звертатися пізніше, ніж до інших. Світи, створені у книгах, було складно втілити на екран. І лише з розвитком технічних засобів кінематографа це стало доступнішим. Однак не завжди можна повною мірою показати ті світи, які народжуються у фантазії автора. На сьогодні найяскравішими представниками цього жанру можна назвати «Володаря Перснів» і «Гаррі Поттера». Обидва твори були

культовими, і культовими стали їх екранізації. Ідеально підібрані місця для знімання, чудовий музичний супровід, костюми, ефекти, грим, монтаж і гра акторів спромоглися створити воістину захопливі фентезійні світи. У всіх екранізаціях було щось прибрано, щось додано, проте це не зашкодило фільмам, а навпаки, принесло колосальний успіх.

Ігрова промисловість зародилася трохи пізніше, ніж кінематограф. Однак, попри різницю в старшинстві та способі подачі матеріалу, ці дві індустрії трималися приблизно на одному рівні та розвивалися пліч-о-пліч, кожна у своєму напрямку. Ніхто не підозрював, що відеоігри та кіноіндустрія почнуть взаємодіяти один з одним досить тісно. Зараз налічують безліч фільмів з відеоігор. Однак екранізації ігор вимагає не менш кропіткої роботи, ніж екранізації літературних творів. Виявляється, потрібно не просто трохи переробити сюжет і перенести його на великі екрани, але слід знайти золоту середину між подачею як критиків і звичайних глядачів, так фанатів серії ігор. Хорошими прикладами є фільми «Оселя зла» Пола Андерсона та фільм Роара Утхауга «Tomb Raider: Лара Крофт». Створивши свою історію на основі ігрової серії та роблячи відсилання до ігор, ці фільми радують як звичайного глядача, так і фанатів серії. Ігрова промисловість постійно розвивається. З'являється особливий жанр – інтерактивне кіно. По суті, це те саме кіно, але його особливістю є участь глядачів. Ухвалюючи різні рішення, кожен будує сюжет у своєму напрямку [12].

Оскільки кожен твір того чи іншого виду мистецтва має власну систему знаків, іншими словами, його можна розглядати як текст, то видається логічним зробити порівняльний аналіз екранізації й книги за такими літературознавчими критеріями:

1. Сюжет або сюжетний паралелізм, що зближує літературний твір та його екранну адаптацію. Б. М. Ейхенбаум вважає літературні сюжети найбагатшим джерелом матеріалу для втілення мовних засобів кіно. Ролі сценарію в

кінематографі приділяли увагу багато кінознавців. У цьому випадку йдеться про кіносценарії та можливість його найменування «четвертим родом літератури». Однак, як уже згадувалося вище, ідентичність сюжетної лінії не передбачає ідейно-смислової тотожності фільму та книги.

2. Час та місце дії. У своїй статті «Про основи кіно», присвяченій кінопоетиці, літературознавець говорить, що кінематограф виробляє свої засоби виразності: описовість і наочність; одночасність показу кількох подій на екрані; відсутність проблеми єдності місця; єдність кадру та його «диференційна зміна» - монтаж. Ці засоби впливають на сприйняття глядача літературного твору та часом спричиняють метаморфози в ідейно-художньому змісті [21].

3. Образи героїв. Під час перегляду екранізації літературного твору або, навпаки, під час прочитання оригіналу після перегляду фільму ми обов'язково порівнюємо образи персонажів, починаючи з їхнього зовнішнього вигляду та закінчуючи зображенням внутрішнього світу. У разі підбір акторів та їх гра мають велике значення під час створення екранізації, оскільки, зазвичай, саме від них лежить відповідальність за передачу ідеї твори.

4. Атмосфера. Кінематографічні принципи виразності дозволяють режисеру більшою мірою впливати на органи чуття, створюючи потрібний тон. Проблема може полягати в тому, чи вдасться режисеру передати нижню атмосферу, і якщо так, то якою мірою.

5. Мова героїв на екрані. Наявність збігу діалогів персонажів фільму та книги доцільно та зручно аналізувати, якщо остання є драматичним твором. Це суттєво полегшує роботу кіносценаристів, оскільки всі діалоги вже прописані у першоджерелі. Проте зміни завжди мають місце.

Однак, слід сказати кілька слів про творчість і божественні принципи письменника Теннесі Вільямс, автора відомих "Трамвай "Бажання"" (1947), "Орфей спускається в пекло", "Кішка на "скаленому даху" (1955 рік), "Ніч

ігуани" (1961 рік), є автором відомої концепції "пластичного" театру», прийоми якої близькі наявним аналогам у кінематографі [38].

Кінематограф у середині минулого століття не мав таких грандіозних технічних можливостей, як у наші дні, і картина Елії Казані (спочатку театрального режисера) нагадує спектакль, зображений на кінострічці: нехитра візуалізація та розмаїття діалогів. Проте режисерові грамотно вдалося вловити тон п'єси Теннессі Вільямса, похмурий та депресивний. Іншого у творі, що зачіпає проблему деградації особистості в суспільстві через зіткнення ілюзорної картини світу навколишньою дійсністю, і бути не може. Елія Казан врахував ремарки драматурга і до певної міри навіть переніс його концепцію пластичного театру на екран. Якщо точніше, то Т. Вільямс своєю концепцією наблизив театр до кінематографа. Темні декорації смердючих провулків Нового Орлеана, убога квартира Ковальські з ганчір'яною перегородкою для подружжя і для гості, тривожний музичний супровід, створений визнаним американським композитором Алексо Нортом – все це є гармонійні елементи поетики фільму.

Ще одна тема, яку порушує Теннессі Вільямс – «останній агон витонченого, непрактичного, високодуховного та снобістського Півдня, звідки родом сестра Дюбуа. Попереду вже давно маршем йшли «діти Півночі: образ яких втілив Стенлі Ковальські. Тому так трагічно звучить нескладна та влучна метафора про те, що якщо «Мрія» (родова місцина Бланш Дюбуа та її сестри) втрачена, то з трамвая «Бажання» можна пересуватися тільки на трамвай «Цвинтар»» [52].

1.2. Сутність екранізації

Екранізація – це важливий аспект сучасної культури, який відкриває перед глядачами можливість пережити світ літературного твору у формі кіно. Цей процес вимагає від екранізатора неабиякої креативності та розуміння як самого літературного твору, так і кінематографії як мистецтва.

Однією з ключових особливостей екранізації є її творчий характер. Цей процес – це не просто перенесення тексту на екран, а справжнє мистецтво переосмислення та адаптації. Екранізатор повинен здати свій власний інтерпретаційний відгук на літературний твір та знайти нові, унікальні художні засоби для його відображення у кіно. Цей процес надає екранізації власної глибини та унікальності, яка може збагатити сприйняття твору [1, с. 40].

З іншого боку, екранізація також пов'язана з обмеженнями, які впливають на її процес. Одним із найважливіших обмежень є обмежена тривалість кінострічки. Екранізатор повинен вміло вибирати, які епізоди та діалоги залишити, а які виключити, щоб зберегти логіку і ритм оригінального твору. Це вимагає від нього глибокого розуміння структури та основних тем твору.

Крім того, слід враховувати, що кіно – це зорове мистецтво. Отже, екранізатор повинен знайти засоби для відтворення в кадрах художнього світу літературного твору. Він має бути вірним не лише тексту, але і візуальному стилю, атмосфері, образам та символам твору. Це вимагає глибокого аналізу та виваженості у виборі оператора, художника по костюмах, локацій та інших технічних аспектів створення фільму.

Ще однією важливою характеристикою екранізації є розмаїтість жанрів. Літературні твори можуть бути різних жанрів, і екранізація вимагає від екранізатора адаптувати літературний матеріал до відповідного кіножанру. Наприклад, екранізація роману може бути драмою, пригодницьким фільмом, комедією або науково-фантастичним шедевром. Кожен жанр вимагає свого

підходу та стилю, і екранізатор повинен враховувати це, щоб передати суть твору у найкращий спосіб [2, с. 272].

Також екранізацію можна класифікувати за іншими ознаками. Зокрема, важливо враховувати джерело матеріалу. Екранізації можуть бути художніми, документальними та науково-популярними. Художні екранізації переносять на екран романи, повісті, оповідання та інші художні твори. Документальні екранізації, у свою чергу, базуються на реальних подіях, біографіях, історичних фактах. Науково-популярні екранізації зазвичай стосуються наукових статей, книг та інших джерел, які мають освітній характер.

Класифікація екранізацій також може базуватися на ступені вірності оригінальному твору. Літературна екранізація намагається максимально точно відтворити події, діалоги та образи, які присутні в оригінальному творі. Кіномистецька екранізація натомість, дає вільну руку екранізатору для інтерпретації та трансформації матеріалу. Ця ознака робить екранізацію більш самостійним твором мистецтва, який може мати власну цінність та стати окремим твором.

Важливо відзначити, що екранізація може мати різний вплив на оригінальний твір. У деяких випадках екранізація може сприяти популяризації літературного твору та привертати до нього нову аудиторію. Фільм може стати своєрідною візитною карткою для книги, яка раніше була менш популярною. Крім того, екранізація може допомогти глядачам краще розуміти та відчути глибину та емоційну насиченість твору [3, с. 592].

Проте існують ймовірність та ризики, пов'язані з екранізацією. У разі невдачі, фільм може негативно вплинути на сприйняття оригінального твору, викликати розчарування та невдоволення у фанатів. Також існує ризик втратити деяку глибину твору під час адаптації, оскільки не завжди можна передати всі думки і внутрішні монологи героїв на екрані.

Отже, екранізація – це складний та багатогранний процес, який вимагає від екранізатора глибокого розуміння як літературного твору, так і кінематографії, а також творчості та вміння адаптувати матеріал до потреб форми кіно. Вона може мати важливий вплив на сприйняття твору глядачами та сприяти популяризації літературної спадщини.

Перші екранізації літературних творів, спроби передачі словесного мистецтва на великий екран, мають свої коріння у кінці XIX століття. Це був час, коли кінематограф ще тільки зароджувався, і його можливості були обмеженими порівняно з сучасними стандартами. Перша спроба екранізації літературного твору відбулася в 1896 році в Франції. Короткометражна комедія "Поява поліцейського" була створена на основі оповідання Гі де Мопассана. Ця спроба використання кіно для передачі літературної історії відкрила нові можливості для творців.

Вже наступного року, у 1897 році, у США з'явилася ще одна рання екранізація - "Смерть герцога Еффінгемського", заснована на п'єсі Вільяма Шекспіра. Ця робота свідчила про те, що інтерес до літературних адаптацій поширювався за межами європейського континенту.

Протягом перших років існування кінематографу, екранізації були переважно короткими, здебільшого фрагментами літературних творів. Це було визначено прагненням режисерів експериментувати з новою формою мистецтва та визначити, як найкраще адаптувати книжковий текст до мови кіно. Зазначимо, що такі ранні спроби не завжди були вірними відображеннями оригінальних творів і часто вносили власні зміни інтерпретаціями режисерів [4, с. 264-271].

Уже в 20 столітті екранізації почали ставати більш тривалими і глибшими. Кінематографісти почали більше уваги приділяти атмосфері, психології персонажів, соціальним і історичним контекстам творів, не обмежуючись лише сюжетом. У 1921 році в США з'явився перший повнометражний фільм-

екранізація - "Доктор Джекіл і містер Хайд", відтворюючи глибокий конфлікт героя Роберта Стівенсона. Той фільм відкривав новий рівень можливостей для кінематографу.

У той же період у СРСР з'явилася екранізація роману Миколи Гоголя "Мертві душі" (1925), яка вдало відобразила глибину та філософські аспекти оригінального твору.

У 1930-х роках екранізації стали одним із найпопулярніших жанрів кінематографу. Вони були створені на основі творів класичної та сучасної літератури, а також фольклору. Цей період виділяється з'явленням таких славетних екранізацій, як "Великий Гетсбі" (1932), який відтворив декадентський світ Рождера Фіцджеральда, "Війна і мир" (1939) на основі роману Льва Толстого, "Гамлет" (1948) - вперше адаптований у британському кіно та "Одіссея" (1954), що став екранізацією одного з найвідоміших епічних поем Гомера.

Після Другої світової війни екранізації розширили свою тематичну різноманітність. Вони були зняті за різними жанрами, включаючи фантастику, детективи, пригодницькі романи. У цей період з'явилися такі значущі екранізації, як "Зоряний шлях" (1966), що відображав популярність наукової фантастики, "Надприродне" (1963), яке розкривало містичні та надприродні аспекти, "Лоуренс Аравійський" (1962), який інтригував глядача пригодами та екзотикою Середнього Сходу [5, с. 10].

Сучасний кінематограф продовжує розвивати традицію екранізацій, при цьому розширюючи свої горизонти і джерела інспірації. Цей період відзначається створенням таких культових та популярних фільмів, як "Гаррі Поттер" (2001-2011), що адаптував захопливий світ Джоан Роулінг у фантастичній сазі, "Володар перснів" (2001-2003), що привів до життя величну епопею Дж. Р. Р. Толкіна, "Зоряні війни" (1977-2019), які завоювали серця глядачів в галактичному пригодницькому епосі, та "Гра престолів" (2011-2019),

яка втілила в собі складний інтригуючий світ книжкової саги Джорджа Р. Р. Мартина.

В цілому, історія екранізацій свідчить про постійну тяжіння до відтворення літературних шедеврів у формі кінематографічних творів та безмежну креативність та інновації, які дозволили цьому жанру розвиватися та вдосконалюватися з роками. Разом із тим, екранізації завжди залишаються важливим місцем для поєднання двох видів мистецтва - літератури і кіно - які збагачують одне одного..

Адаптація літературних творів для кінематографа є складним та захоплюючим процесом, який вимагає від творців глибокого розуміння і поваги до оригінального матеріалу, а також вміння виявити його візуальну сутність. Ця мистецька практика виникла ще на початку кіноіндустрії і стала важливою частиною кінематографу, допомагаючи приносити літературні шедеври на великий екран і роблячи їх доступними для глядачів у всьому світі.

За процесом адаптації стоять численні творчі індивіди, такі як режисери, сценаристи, продюсери та актори. Кожен з них має велику відповідальність у реалізації ідеї адаптації та виборі методу, який найкраще підходить для конкретного літературного твору. Методи адаптації можуть значно відрізнятися один від одного, і їх вибір залежить від багатьох факторів, таких як жанр оригінального твору, його художні особливості та цілі, які ставить перед собою режисер [6, с. 45].

Один з найпоширеніших методів адаптації - це точне відтворення оригінального твору. У такому випадку, режисер старається максимально вірно передати сюжет, персонажів, діалоги та інші аспекти оригінального матеріалу на екрані. Ці екранізації часто отримують назву "літературних", оскільки вони прагнуть вірно відтворити твір. Прикладом точної адаптації може бути фільм "Гамлет" (1948) режисера Лоренса Олів'є, який був створений за мотивами однойменної п'єси Вільяма Шекспіра. Олів'є не тільки зіграв головну роль, але й

написав сценарій, намагаючись передати на екрані всю глибину і магію оригінального тексту. Фільм використовував традиційний стиль театрального виконання і заслужено отримав високі оцінки критиків та глядачів.

Інший метод адаптації полягає в творчому переосмисленні оригінального матеріалу. В цьому випадку, режисер використовує літературний твір як вихідний пункт для створення власного твору, який має свою унікальну художню цінність. Такі екранізації називають "авторськими", оскільки вони дають можливість режисеру виразити свій власний творчий підхід і інтерпретацію. Фільм "2001: Космічна Одіссея" (1968) режисера Стенлі Кубрика є відмінним прикладом такого підходу. Він був знятий за мотивами роману Артура Кларка, але Кубрик значно модифікував сюжет і додав до нього свої ідеї та концепції. Фільм став новаторським у своєму жанрі і залишається одним із найвпливовіших творів в історії кіно.

Третій метод адаптації - це комбінація точного відтворення та творчого переосмислення. У цьому випадку режисер намагається знайти баланс між відданістю оригінальному твору та власним творчим баченням. Ці екранізації можна назвати "ідеальними", оскільки вони поєднують в собі найкращі аспекти обох підходів. Прикладом ідеальної адаптації є фільм "Війна і мир" (1967) режисера Сергія Бондарчука, який був знятий за мотивами роману Льва Толстого. Бондарчук зберіг основні сюжетні лінії та персонажів роману, але також вніс власні доповнення і інтерпретації. Фільм був номінований на 10 премій "Оскар" і отримав п'ять нагород, що свідчить про успішне поєднання двох методів.

Поза цими основними методами адаптації існують і інші підходи, які можуть бути більш специфічними. Деякі режисери використовують метод "мовних експериментів", щоб створити оригінальну мову екранізації, яка відрізняється від мови оригінального твору. Такі експерименти можна побачити, наприклад, у фільмі "Сталкер" (1979) режисера Андрія Тарковського,

який був знятий за мотивами повісті "Пікнік на узбіччі" братів Стругацьких. Використання іншої мови може додати новий шар значень та атмосферу фільму [7, с. 272].

Інші режисери використовують метод "культурних інтерференцій", щоб створити екранізацію, яка відображає певну культурну традицію або контекст. Наприклад, фільм "Квітка папороті" (1959) режисера Олексія Роу був знятий за мотивами народної казки та насичений елементами української культури. Це дозволяє створити глибші зв'язки з глядачем та розширити розуміння твору.

Усі ці методи адаптації мають свої переваги та обмеження, і вибір конкретного підходу завжди є важливим рішенням для творців фільму. Важливо враховувати, що адаптація літературного твору для кінематографа - це завдання, що вимагає ретельного підходу та збалансованості між вірністю оригіналу та творчим виявом індивідуальності режисера. Результат може бути майстерним шедевром, який не тільки віддзеркалює дух оригінального твору, але й стає самостійним творчим досягненням, здатним запам'ятатися на багато років.

Екранізація літературних творів завжди була предметом обговорень та дискусій серед шанувальників літератури та кінематографу. Цей процес, який полягає у перетворенні письмового тексту на візуальну форму - кіно, має як позитивні, так і негативні аспекти.

Позитивний вплив екранізації на літературний твір може бути вкрай значущим. Перш за все, екранізація може збільшити популярність твору серед широкого загалу. Кіно, як сучасний та доступний масовому споживачеві медіум, привертає увагу людей, які не мають звички брати до рук книгу. Успішна адаптація може зробити літературний твір більш доступним для нового покоління читачів.

Другим важливим аспектом є здатність екранізації привертати увагу до самого твору. Люди, переглядаючи фільм, можуть відчути бажання дізнатися

більше про світ та персонажів, які вони побачили на екрані. Це може спонукати їх до читання книги, щоб розкрити глибшу історію та внутрішній світ героїв.

Також, екранізація може розкрити новий сенс твору. В руках кваліфікованих режисерів та акторів, літературний твір може отримати новий вимір, новий ракурс, який раніше був недосяжним для читача. Візуальна інтерпретація може принести нові ідеї, доповнити та розширити світ твору.

Прикладом успішної екранізації є робота над романом "Війна і мир" Льва Толстого у 1956 році. Фільм отримав високу оцінку критиків і глядачів, заслужено піднявши рівень популярності роману та його автора. Режисер та актори змогли передати велич та глибину твору через кіно, дозволивши новому поколінню оцінити його велич та значущість.

Проте, не можна ігнорувати і негативний вплив екранізації. Невдалий фільм може спотворити зміст твору та викривити його суть. Іноді, режисери або сценаристи, намагаючись зробити кіно цікавішим або адаптувати його до сучасного смаку аудиторії, вносять зміни, які порушують авторську ідею та зміст оригінального твору.

Зменшення популярності твору також може стати наслідком невдалої екранізації. Якщо глядачі залишають кінозал розчарованими, це може вплинути на їхню готовність читати оригінальний твір або інші твори автора. Втрата цільової аудиторії може бути серйозним негативним наслідком.

Також, образливий характер екранізації може пошкодити імідж автора та його твору. Неадекватні зміни або недоліки в інтерпретації можуть призвести до того, що шанувальники твору будуть обурені або навіть відчуватимуть себе обдуреними.

Один із прикладів невдалої екранізації можна побачити в роботі над фільмом "Гаррі Поттер і таємна кімната" у 2002 році. Фільм був розкритикований за спотворення сюжету та скорочення деяких ключових

сюжетних ліній. Це призвело до розчарування фанатів серії та можливо вплинуло на їхню оцінку самого роману [8, с. 384].

У висновку, екранізація літературних творів - це складний процес, який може мати як позитивні, так і негативні наслідки. Важливо, щоб режисери, сценаристи та актори відносилися до літературного джерела з повагою та розумінням, дотримуючись авторської ідеї та зберігаючи його сутність. Тільки в такому випадку екранізація зможе відіграти позитивну роль у популяризації літературних творів та принести користь як кіно, так і літературі.

1.3. Поняття «кінотекст»

Кінотекст – це особливий вид тексту, який є основою кіномистецтва. Він складається з різних компонентів, які взаємодіють між собою, створюючи єдиний художній твір.

Кінотекст, як основа кіномистецтва, є складним і багатогранним явищем, яке вимагає глибокого розгляду та аналізу. Зазвичай, ми розглядаємо кіно як форму розваги, але воно є набагато більшим, ніж просто спосіб розважати глядачів. Кінотекст є важливим культурним, мистецьким і соціальним явищем, яке має численні характеристики і впливає на нашу свідомість і сприйняття світу.

Однією з ключових ознак кінотексту є його синкретичний характер. Кінотекст поєднує різні знакові системи - вербальні і невербальні. Вербальні знаки включають в себе діалоги, закадровий текст і субтитри, які передають словесну інформацію. Невербальні знаки - це зображення, звуки і музику, які допомагають створювати візуальну і звукову атмосферу фільму. Це поєднання різних видів знаків робить кінотекст унікальним і складним.

Важливою характеристикою кінотексту є його візуальність. Основна інформація в кіно передається за допомогою зображень. Режисер використовує кадри, кольори, композицію та освітлення, щоб створити візуальний образ, який має сильний вплив на глядача. Кіно відоме своєю здатністю створювати емоційний зв'язок з глядачем через візуальну мову.

Ще однією важливою особливістю кінотексту є його часовий аспект. Час грає велику роль у сприйнятті кіно. Глядач відчуває час як необоротний потік, коли дія розгортається на екрані. Часовий аспект визначає ритм і темп фільму, а також розвиток сюжету і персонажів [9, с. 42-45].

Кінотекст також є багатозначним явищем. Кожен глядач може сприймати його по-різному і мати свою інтерпретацію подій і персонажів. Ця багатозначність робить кіно відкритим для обговорення і аналізу, і різні люди можуть бачити в ньому різні символи і зміст.

Класифікація кінотексту відбувається за різними ознаками. За жанром, кінотексти поділяються на художні, документальні, науково-популярні та анімаційні. Кожен з цих жанрів має свої особливості і завдання. Художній кінотекст має сюжет, героїв і конфлікт, і він створюється з метою розважити і зацікавити глядача. Документальний кінотекст спрямований на відображення реальності і часто використовується для документування подій або висвітлення соціальних проблем. Науково-популярний кінотекст надає інформацію про наукові явища та процеси і може використовуватися для освіти і популяризації науки. Анімаційний кінотекст використовує анімацію для створення образів і сюжетів, і він може бути як розважальним, так і навчальним.

Окрему категорію складає експериментальний кінотекст, який не підпадає під традиційні жанри кіно. Він може використовувати нетрадиційні засоби виразності, такі як монтаж, звук, колір, для створення унікальних художніх вражень і відчуттів.

Кінотекст також є об'єктом дослідження в різних науках. Кінознавці досліджують його з точки зору історії кіно, жанрів, режисури і акторської майстерності. Літературознавці аналізують кінотекст як адаптацію літературних творів і вивчають взаємозв'язок між літературою і кіно. Семіотики досліджують, які знаки і символи використовуються в кінотексті і як вони впливають на сприйняття глядача. Психологи вивчають психологічний вплив кіно на глядача і його емоційну реакцію.

У сучасному світі кінотекст має великий вплив на культуру, освіту і суспільні відносини. Він став невід'ємною частиною сучасної культури і використовується як засіб розваг, освіти, пропаганди і впливу на громадську

думку. Кіно є потужним інструментом для висвітлення важливих суспільних проблем, викликів і цінностей [10, с. 408].

Роль кінотексту у створенні фільмів є несумнівно важливою та визначальною. Кінотекст, або текстовий компонент фільму, створює необхідний фундамент для змістовного сприйняття глядачем подій на екрані. Включаючи в себе діалоги, закадровий текст, субтитри, написи та інші текстові фрагменти, кінотекст має за мету передавати інформацію, створювати атмосферу, розвивати сюжет та впливати на емоційний стан глядачів.

Перш за все, діалоги є основним елементом кінотексту, який має ключове значення в розкритті характерів персонажів та розвитку сюжету. Діалоги відіграють найважливішу роль у встановленні внутрішнього світу кожного персонажа, розкриваючи їхні мотиви, цілі та характеристики. Якщо діалоги формульовані правильно, вони допомагають глядачам легше зрозуміти, ідентифікувати і симпатизувати персонажам, що стає ключовим елементом залучення глядачів до подій на екрані [11, с. 34–58].

Закадровий текст - це ще один важливий аспект кінотексту, який часто використовується для передачі додаткової інформації, яка не може бути передана через діалоги або візуальні засоби. Наприклад, закадровий текст може бути використаний для пояснення історичного контексту, опису місць, часу або навіть психологічного стану персонажів. Його наявність допомагає розширити глибину та різноманітність інформаційного полотна фільму.

Субтитри відіграють значущу роль у розширенні аудиторії фільму, дозволяючи глядачам, які не розуміють мову оригіналу, отримувати доступ до сюжету та діалогів. Субтитри повинні бути викладені чітко та зрозуміло, щоб забезпечити якісний переклад та легке сприйняття інформації. Їх наявність сприяє глобальній популяризації фільмів та дозволяє глядачам з різних країн насолоджуватися творчістю кінематографа з усього світу.

Написи, або титри, також мають велике значення в кінотексті. Вони використовуються для надання додаткової інформації про фільм, його творців або спонсорів. Титри на початку та в кінці фільму допомагають встановити контекст і пояснити суть фільму. Також, динамічні написи, які з'являються на екрані під час фільму, можуть бути використані для назв персонажів, місць або навіть дат, що допомагає глядачам легше орієнтуватися в історії та взаємозв'язках між персонажами та подіями.

Роль кінотексту при екранізації також набуває великого значення. Екранізація, або перетворення літературного твору у фільм, - це важкий і складний процес, і кінотекст виступає важливим інструментом адаптації тексту до кінематографічного формату [12, с. 352].

У світі кінематографу, де кожен фільм є унікальним твором мистецтва, одним з найважливіших складових є режисерське бачення. Режисер, як вищий творчий лідер проекту, несе відповідальність за художню сторону фільму та визначає загальний стиль та атмосферу картини. Його бачення і креативний підхід формують кінострічку, роблячи її особливою та виразною. У цьому контексті режисерський стиль виконує роль ключового фактору, який може бути вираженим через безліч мистецьких та технічних засобів, таких як операторська робота, монтаж, використання кольору, музики та багатьох інших аспектів.

Взаємодія між кінотекстом і режисерським баченням може приймати різні форми. В одних випадках режисерський стиль може бути відносно підпорядкованим сценарію і сюжету, і в цьому випадку головним завданням режисера є відтворити історію, яку вже створив сценарист. В інших випадках, навпаки, режисерський стиль може домінувати над сценарієм, і це дає режисеру велику творчу свободу для інтерпретації та трансформації кінотексту. Цей відкритий простір для виразності може призвести до значних змін у структурі сюжету та характерах персонажів.

Прикладом цієї взаємодії може слугувати відомий фільм "Кін-Дза-Дза!" від режисера Георгія Данелії. Сценарій цього фільму базується на оповіданнях братів Стругацьких і міг би бути втілений в кіно без значних змін. Проте режисер Георгій Данелія вирішив відправити глядачів у світ, який абсолютно відрізняється від нашої реальності. Він використав яскраві кольори, незвичайні ракурси та абсурдну іронію, щоб створити атмосферу, що вразила своєю незвичністю і чудово відобразила абсурдність світу персонажів. Відтак, фільм "Кін-Дза-Дза!" став втіленням режисерського вираження, яке призвело до зміни фільму відповідно до власного бачення Георгія Данелії.

Іншим прикладом подібної взаємодії є фільм "Тіні забутих предків" від видатного режисера Сергія Параджанова. Сценарій цього фільму також базується на тексті, а саме на повісті Михайла Коцюбинського. Але режисер Сергій Параджанов взяв цей матеріал і втілив його у надзвичайно мистецькому і авторському виконанні. Параджанов використав незвичайні операторські прийоми, майстерно граючи кольорами, включивши інтенсивну музику, що пронизує кожну сцену, із застосуванням різноманітних візуальних та звукових ефектів. Відтак, фільм "Тіні забутих предків" відрізняється не лише своєю мистецькою цінністю, але і філософською глибиною, яка була досягнута завдяки режисерському виразу [13, с. 3–28].

Загалом, взаємодія між кінотекстом і режисерським баченням - це складний та багатогранний процес, що має значний вплив на кінематографічну творчість. Режисер може бути підпорядкованим сценарію або, навпаки, відчинити двері своєму творчому потенціалу та внести індивідуальні зміни у кінотекст. Від цього залежить, наскільки яскраво і виразно фільм відобразить його авторське бачення та сприйняття світу.

Висновки до розділу 1

Довгий час мистецтвознавці та кінознавці дотримувались думки, що екранізація – це виключно переклад твору з літературної мови на мову кіно. Проте, аналізуючи екранізації, можна зробити висновок, що це зовсім новий феномен. Особливість будь-якої екранізації – особисті уявлення режисера і час, в який ця екранізація була створена, а також особливості жанру. Режисер, беручись за перенесення першоджерела на екран, керується своїми уявленнями, сприйняттям твору, епохою та уподобаннями людей.

Теорія екранізації не є винятком. Її, як і будь якої естетичної теорії, завдання лише в тому, щоб, по-перше, виробити поняття, що полегшують розуміння і необхідне за цим пояснення невдач або успіхів екранізації, щоб це пояснення виходило за межі особистих смаків критика; по-друге, знайти вдумливий екранізатор, бути йому співрозмовником, який або застереже від поспішного кроку, або допоможе вибрати належні засоби до успіху.

У першому розділі роботи було розглянуто теоретичні основи дослідження, які становлять фундамент для подальших розділів. Було детально проаналізовано сутність екранізації як процесу перетворення літературного твору у фільм та визначено ключові аспекти цього явища. Також, висвітлено поняття "кінотексту", яке включає в себе всі текстові елементи фільму, такі як діалоги, закадровий текст, субтитри та написи. Розділ надав основні поняття та контекст для подальшого вивчення впливу кінотексту на якість та ефективність екранізації, розкриваючи важливі аспекти обох понять у контексті кінематографу.

РОЗДІЛ 2
ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ МАЙСТРІВ КІНЕМАТОГРАФА XX СТОЛІТТЯ

2.1. Відображення літературних образів у кінематографі

Бурхливий розвиток науки і техніки в XX столітті сприяв появі нових видів мистецтва: кіно, радіомовлення, телебачення, комп'ютерної графіки тощо.

З'явившись в XIX столітті, кінематограф набув популярності в XX сторіччі, пройшовши кілька етапів становлення від німого чорно-білого кіно до сучасних кольорових фільмів.

Наразі одним з найпоширеніших видів кінематографа є екранізація - «створення фільму за мотивами якогось твору театрального мистецтва або літератури, які не призначені спеціально для кінематографа, як і сам цей фільм" [2, с. 1426].

Відомий лінгвіст Р. Якобсон виділив три типи перекладу: міжмовний (interlingual), внутрішньомовний (intralingual), інтерсеміотичний (intersemiotic) [5, с. 233].

Під міжмовним перекладом розуміють переклад у власному розумінні цього слова, тобто передача словесних знаків однієї мови за допомогою іншої - мови.

Саме таким видом перекладу щодня займаються перекладачі всього світу, намагаючись найбільш точно передати усну або письмову інформацію з чужої мови на рідну мову одержувача.

Внутрішньомовний переклад або перейменування передбачає тлумачення одних словесних знаків за допомогою інших знаків цієї ж мови.

До нього найчастіше вдаються, коли необхідно пояснити незрозуміле співрозмовнику визначення або неоднозначний термін, використовуючи слова-синоніми або парафрази.

Міжсеміотичний переклад – це інтерпретація словесних знаків через невербальні знакові системи. До цього ж міжсеміотичний переклад - це «передача цього змісту не за допомогою тієї чи тієї природної («словесної») мови, а за допомогою якоїсь мови.

Особливість міжсеміотичного перекладу полягає в тому, що він має справу з двома і більше значними системами, наприклад, лінгвістичної та музичної або танцювальної, або образотворчої тощо.

Крім того, літературний твір представляють за допомогою музичної композиції, театральної постановки, балету, народного або іншого танцю, зображеного на картинах, фотографіях тощо [16].

Одним з видів міжсеміотичного перекладу є екранізація літературно-художньої продукції.

У цьому випадку режисер у ролі перекладача, намагаючись втілити авторські ідеї в фільм. Режисер повинен спочатку врахувати факт неминучості втрат, розробити певну стратегію перекладу і вирішити, якими компонентами тексту пожертвувати, щоб передати найважливішу, на його думку, інформацію.

У. Еко вважає, що неможливо досягти абсолютної еквівалентності або тотожності перекладу оригіналу. Цю ідею він широко розвинув у своїй праці «Сказати майже те ж саме. Досліди з перекладу» [4].

Ключовим словом у назві та понятті всієї роботи є «майже», оскільки перекладений текст може містити пропуски або доповнення і тим самим неминуче відрізнятися від оригіналу.

Тому перекладач повинен прагнути мінімізувати цю різницю. «Перекладати означає розуміти внутрішню систему конкретної мови і структуру цього тексту на цій мові і вибудовувати текстову систему, яка в

певному сенсі може надавати подібний вплив на читача – як семантичних і - синтаксичних поглядів, так і з погляду стилістичних, метричних, звуко-символічних, а також того емоційного впливу, до якого прагнув вихідний текст» [18, с. 16-17].

Головна відмінність кінематографа від літератури полягає в тому, що літературні твори є в письмовій формі водночас опис сюжету у фільмах ґрунтується на звуку у вигляді музики тощо

У фільмах можна виділити такі елементи: діалоги між персонажами, їх міміка, жести і рухи, можливий голос за кадром, музичний супровід, освітлення, вибір кольорів, крупним планом, загальний або далекий план, ракурс, тембр і інтонація голосу, спецефекти тощо.

Образи, створені в літературі і кінематографі, теж різні: умоглядні і наочно-вербальні відповідно. Під образом розуміють, по-перше, візуальне уявлення когось або чогось, яке виникає в чиїйсь уяві, що стоїть перед внутрішнім поглядом кого-небудь.

По-друге, образ створюється письменником, художником, сценаристом тощо.

Глядач має деякі переваги перед читачем, оскільки в більшості випадків йому не потрібно використовувати свою фантазію, адже в кінематографі створюють видимі образи, але, тим не менш, йому все одно необхідно інтерпретувати ці образи.

Передача словесного тексту на екран. Текст буде раціонально розділений на частини для визначення елементів, необхідних для відображення образів, розповіді і стилю, закладених в книзі.

Кінорежисер може вирішити передати діалоги персонажів максимально точно, як це відбувається, наприклад, у фільмі А. Корно «Страх і тремтіння» («Stupeur et tremblements», 2003), знятому за однойменним романом А. Нотомба.

Під час читання книги у людини виникає своє індивідуальне розуміння сюжету, авторські ідеї, образи персонажів, відмінні від уявлень інших людей закріплюються в свідомості.

Тому екранізації, що відображають певне бачення режисера-інтерпретатора, люди, які високо цінують першоджерело, найчастіше розчаровуються.

Ставлення глядачів до таких фільмів ґрунтується на виявленні подібностей і відмінностей з художнім текстом, і чим вища близькість, тим кращі відгуки.

Усвідомлюючи можливу гостру критику їх створення, кінопродюсери не відмовляються від екранізації літературних творів.

Причин цього факту кілька:

1) готовий сюжет, тобто немає необхідності придумувати щось нове;

2) високі касові збори забезпечуються заздалегідь, оскільки в їх основі лежать світові бестселери або давно улюблена класика.

Незважаючи на трепетне ставлення до оригіналу і небажання його змінювати, люди продовжують дивитися подібні фільми, сподіваючись побачити на екрані образи, що склалися в їх свідомості після прочитання книги, і знову зануритися у захопливий світ.

До перегляду фільму їх також підштовхує бажання оцінити ступінь вірності візуальної інтерпретації текстовому оригіналу, а жвава дискусія і критика приносять задоволення.

Існує кілька видів екранізацій:

1. Пряма екранізація або буквальне аранжування. У таких екранізаціях збереглися імена героїв і назви предметів, а також місця подій. Режисер з повагою ставиться до першоджерела, намагається максимально точно і повно передати сюжет художнього твору, втілити образи героїв, задумані автором.

Прикладом можуть служити численні екранізації нинішніх і зарубіжних класиків таких великих письменників, як В. Шекспір, О. Уайльд, В. С. Моем, Е. Хемінгуей, В. Гюго, А. Дюма, Ж. Верн і багато інших/

2. Екранізація за мотивами художнього твору. Таких екранізацій більшість. Вони зберігають схожість з оригіналом і основною сюжетною лінією, але багато деталей опускаються або змінюються, вноситься щось нове.

Фільм «Just like heaven» («Між небом і землею», США, 2005) знятий за мотивами роману французького письменника М. Леві «Et si c'était vrai...» (2000 g.) і «Vous revoir» (2005).

Мова фільму англійська. Знятий з перекладів французької на англійську. У такий спосіб, ми маємо справу з подвійним перекладом: письмовим художнім перекладом з однієї мови на іншу і міжсеміотичним перекладом - поданням літературного твору на екрані.

Основний сюжет книг переданий досить точно. Однак не обійшлося і без змін. Головного героя звуть *David* замість *Arthur,* його кращий друг *Paul* стає *Jack,* бос героїні - *Dr. Walsh* замість *Dr. Fernstein,* а її найближчий родич - сестра, а не мати.

3.Екранізація. Головна мета не в точності слідувати оригіналу, а створити на його основі самостійний новий твір, що перегукується з першоджерелом. Наприклад, фільм американського режисера Т. Бертона «Аліса в країні чудес» (англ. *Alice in Wonderland,* 2010), що є переосмисленням казкових творів Л. Керролла.

Останнє творіння Т. Бертон, екранізація «*Будинку дивних дітей міс Перегрін»* (англ. *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children, 2016 р.)*, викликало бурю критики з боку шанувальників однойменного роману Р. Ріггза 2012 року, в основному через надання другорядної ролі героїні Еммі Блум і зміни її незвичайних здібностей.

Примітно відзначити, що в перекладі роман Е. Борової [3] змінено деякі імена персонажів: міс Сапсан (Miss Peregrine) стала міс Сапсан, Е. Авосет (Esmeralda Avocet) - Есмеральда Зарянка, Б. Рен (Balenciaga Wren) -Баленсяга Корольок, М. Траш (Millicent Thrush) - Міллісент Дрозд.

Перераховані вище прізвища відносять до мовців, оскільки доповідь про здатність героїв перетворюватися в ту чи ту птицю. Однак обраний перекладачем метод – добір аналогів англійським власним іменам - не завжди виправданий.

Наприклад, слово «сапсан» асоціюється зі швидкісним поїздом, експресом, але ніяк не з видом птахів. У самій книзі ми знаходимо: «Дев'ять років тому він поклявся, що дитячий будинок, де він жив, охороняється «птахом, що курить люльку».

У семирічному віці я сприйняла це твердження буквально, але директорка на картині курила люльку, а прізвище у неї було *Сапсан. Сапсан* - одна з різновидів сокола» [10, с. 30].

Тут можна запропонувати транслітерувати прізвище *Peregrine як Сапсан*, як це роблять на екрані кінотеатру, і дати пояснення значення контексту. Прізвище героїні Міс Фінч (Miss Finch) залишається незмінною в перекладі, хоча, як і інші, в мові має аналог - зяблик.

У зв'язку з цим виникає питання про обґрунтованість обраного способу перекладу, і він представляється логічним у використанні всі випадки транслітерації або добору перекладених аналогів.

Також інтерес представляє аранжування книги в серіалі або багатосерійному фільмі. Тут, здається, режисер необмежений у часі і зміг передати всю сюжетну лінію, не упустивши навіть найменшої деталі.

Однак це не завжди так. Серед успішних екранізацій книги слід відзначити фільм в чотирьох частинах С. Ф. Бондарчука «Війна і мир» (1965-

1967), знятий за романом Льва Толстого, що отримав премію «Оскар» за кращий іноземний фільм (1969).

Іншим прикладом є британський телесеріал «Дживс і Вустер» ((«Jeeves and Wooster», 1990-1993рр.), що містить 23 епізоди, засновані на оповіданнях і повістях П. Г. Вудхауса.

Успіх серіалу обумовлений блискучою грою акторів, якому вдалося точно відтворити образи літературних героїв, а також ретельно відтворити Англію 1920-х років.

Саме актори найбільше запам'ятовуються глядачеві і створюють цілісне враження про фільм – хороше або погане. Акторська гра може зіпсувати картину, навіть якщо всі інші складники чудові.

І, навпаки, блискуче виконання ролей улюблених героїв, раніше представлених лише словесно, смутно окреслено в світі тексту, викликає позитивні емоції і навіть може змінити образи, що склалися в свідомості читача. На ролі головних героїв вибирають часто акторів, зовнішність яких не відповідає описаному в художньому творі.

Вони не завжди красиві, але їх прихована внутрішня краса приваблює публіку набагато більше.

Коли справа доходить до критеріїв міжсеміотичного перекладу і хорошої адаптації, на це питання не можна відповісти однозначно, так само як неможливо однозначно відповісти про те, що мають на увазі під еквівалентним - перекладом.

Протягом століть ведуться суперечки про правильний метод перекладу: буквальний або вільний. Під час перекладу текстів технічного характеру можна говорити про буквальний або майже дослівний спосіб, оскільки основна мета - точно передати всі складники джерела.

У художньому перекладі необхідно знайти «золоту середину», тобто не відхилятися далеко від сенсу оригіналу, але і не прагнути зводити кожне слово на шкоду естетичного складника.

Сьогодні більшість лінгвістів вважають, що головне завдання перекладача - передати особливий дух літературного твору і емоційно вплинути на читача. Цей же критерій - відображення «духу» книги лежить в основі успішної екранізації.

Виникнення кінематографа як мистецтва породило необхідність створення сценарію того, що знімав би режисер. Дуже багато кінематографістів зверталися до літературних творів як до готового сценарію.

Неминучою перед режисером постала проблема адаптації літературної мови до кінорозповіді. Те, що може займати один рядок в книзі, в кіно можна показувати кілька хвилин, і, навпаки, те, що присвячено декільком главам в книзі, у фільмі може займати секунди.

Завжди є люди, яким книга подобається більше, ніж фільм, і, навпаки, ті, хто знайшов фільм цікавішим за книгу.

Кінематограф, як синтетичний вид мистецтва, пов'язаний з літературою і багато взяв від неї. Але різниця у виразних засобах цих мистецтв створює низку труднощів в їх поєднанні.

Михайло Ромм пише у своїй книзі «Педагогічна спадщина, том 3» про драматургію кіно так: «Тому кінематографісти повинні прагнути знайти такі форми подання, які дозволили б вмістити весь необхідний зміст в півтори-дві години екранної дії. Змістом художнього кінематографічного твору є людина» [5].

Сьогодні актуальність цієї теми посилюється і появою відносно нових форм, таких як буктрейлер, де перед режисером стоїть непросте завдання наочно показати короткий зміст літературного твору, не розкриваючи читачеві всіх деталей сюжету.

Створювати кліпи на вірш теж непросто, оскільки вірш вже наповнено образами, і перед режисером стоїть завдання показати своє бачення за допомогою різних виразних засобів фільму.

Тема створення кінематографічного образу за допомогою художнього тексту в кінематографі має більше значення, оскільки, поєднуючи виразні засоби літератури і кіно, кінорежисер може натрапити з труднощами адаптації і перекладу зображення з однієї мови на іншу.

Всі режисери, які знімають фільми за мотивами відомих літературних творів, а також ті, хто використовував у своїх фільмах літературні форми як додаткові засоби, стикалися з труднощами перекладу.

«Автор кінематографічного твору використовує матеріал іншого характеру, ніж слова. Більш живий і багатогранний. Тому твір, виконаний з такого матеріалу, завжди матиме своє тлумачення, яке створюють використані знаки незалежно від думок автора.

Інакше кажучи, кіно об'єктивно має бути не переказом книги, а втіленням її настрою і простору дії сюжету цієї книги», – розповідає нам у своєму дослідженні Яна Агафонова [2].

Коли ми створюємо художній фільм, величезну роль в ньому відіграє образ людини. Важливо показати героя з усіх його сторін, щоб глядач зрозумів вчинки персонажа. Але що таке імідж? А який її зв'язок з видами сюжетів у кінематографі?

Образ - це чуттєвий зміст літературного твору.

Варто відзначити, що кінематографічний образ складається з:

1) портретний зовнішній вигляд персонажа;

2) речі і предмети, які оточують цього персонажа

3) від ставлення інших персонажів до екранного героя;

4) і найголовніше - образ героя містить важливий складник - ставлення до нього з боку автора [4].

Тепер варто розібратися, як типи сюжетів в кінематографі впливають на кінематографічний образ. У драматичній дії основний акцент роблять на акторську майстерність.

В епосі герой розкривається як особистість (а не як персонаж). Особистість героя в оповідному сюжеті розкривається через ставлення до інших людей, як до особистостей.

У ліричному образі герой розкривається через марення, сновидіння.

Художній текст - це низка взаємопов'язаних пропозицій, які складають змістовний твір. Тепер познайомимося з екранізацією та її видами.

Екранізація, коротко кажучи, є образом твору [6]. Існує безпосередня екранізація - переказ, ілюстрація, нова інтерпретація (на основі) і аранжування - для повної передачі глядачам сенсу твору.

Оператор не тільки надає глядачеві можливість побачити зовнішність людини в кадрах фільму, але підкреслює певні його особливості, внутрішній стан, найтоншу міміку, жести, ходу.

Оператор повинен володіти яскраво вираженою творчою індивідуальністю, своїм оригінальним кіностилем тощо водночас бути режисером-однодумцем в ідейно-художній інтерпретації драматичних образів твору [1].

Оператор повинен творчо організувати обстановку, середовище, де людина діє, «живе». Пейзаж, на тлі якого розгортається дія, або обстановка приміщення є сценічним фоном, який допомагає творчій роботі актора, сприяючи розкриттю образів [2].

Створення середовища для розкриття образу героя - досить складне завдання. Потрібно знайти відповідні деталі, здатні нагадати герою про якісь події з його життя, що відбулися в далекому минулому.

Психологію персонажа також можна показати за допомогою бачень, які можна назвати флешбеками. Можна використовувати великий план, у якому буде показано емоційний стан героя.

Суб'єктивна камера дозволяє глядачам відчути стан головного героя. Грають роль повтори, приплив (теж розкривають емоції). Природні шуми дозволяють зрозуміти обстановку, настрій. Також не обійтися без відповідної тональності.

2.2. Жанри українського кінематографа

Питання феномена жанрового різноманіття у творчості української режисерки Кіри Муратової вивчено недостатньо. Актуальність цієї роботи полягає в осмисленні впливу різних жанрів на режисерську кіноестетику, адже різноманітність жанрів у фільмах Кіри Муратової вражає.

Це дослідження базоване на роботах визнаних дослідників творчості Кіри Муратової, таких як З. Абдуллаєва, А. Долін, М. Ямпольський тощо.

Як технічно, так і ідеологічно українському кінематографу судилося мати такий же складний вектор розвитку, як і кінематографу інших країн, що раніше входили до складу СРСР.

Перші роки існування окремого українського кіно припали на роки економічної кризи і характеризуються занепадом кіноіндустрії, на екрани вийшла велика кількість історичних фільмів і неякісних бойовиків.

З 2000-х років українське кіно почало повільно відроджуватися, що було помітно як за кількісними, так і за якісними показниками. Період з 2010-х років і досі характеризується самовизначенням українського кіно на світовій арені, відбувся значний розвиток у різних сферах кінематографа: документальній, жанровій, фестивальній.

І до того ж фільми стали популярними більшою мірою, і кінотеатри нарешті набирають повні зали для сучасних вітчизняних фільмів[9].

Комерційно успішне кіно, безсумнівно, потужний результат, але не показник. Українське авторське кіно завжди було і залишається набагато прогресивнішим.

Серед принципово «нових» українських режисерів-авторів насамперед слід відзначити Кіру Муратову, яка після десятиліть утисків з боку радянської

кіновлади в 1990-2000-х роках стала однією з найбільш плідних українських режисерів.

Для того, щоб простежити еволюцію кінематографічного жанру в творчості Кіру Муратової, слід почати аналіз з її перших самостійних повнометражних творів, що стали класикою кінематографа. М. Ямпольський об'єднує в співтовариство три таких фільми - «Короткі зустрічі» (1967), «Довге прощання» (1971) і «Пізнаючи білий світ» (1979), оскільки всі вони «близькі до традиційного наративного кіно в його формах, що склалися в СРСР до 1960-х років» [10, с. 45], і присвячені темі любові.

А. Плахов досить точно визначає два культових ранніх фільми Муратової «Короткі зустрічі» (1967) і «Довге прощання» (1971), оскільки вони стали «геніальними і водночас злегка манірними» провінційними мелодрамами «про звичайних людей та їхні прості почуття» [6].

Справді, Кіру Муратова активно використовує в них масштабні плани, підкреслюючи деталі і фрагменти, в'язко змішуючи емоції, спогади і мрії жінок. Надалі вона відмовиться від цієї техніки, як і від самого мелодраматичного жанру до більш-менш класичного.

Зріла творчість Кіру Муратової починається з двох фільмів - «Серед сірих каменів» (1983) і «Зміна долі» (1987), обидва з яких є безкоштовними екранізаціями. Інтонацією фільми схожі, але в жанровій своєрідності останнього з них можна побачити міст, що з'єднує попередні мелодраматичні фільми Муратової з важким, жорстким астенічним синдромом (1989).

В. Гульченко зазначає, що у цьому випадку «подолання жанру всередині жанрової моделі, з проривом через мелодійний кадр до драми" [2]. «Астенічний синдром» - безсумнівний шедевр, визнаний маніфест епохи, багато в чому визначив авторський стиль К. Муратової, переломний, а, можливо, кульмінаційний момент в її творчості.

За ним значно знижується ступінь строгості та серйозності, якщо не брати до уваги певного цинізму і скептицизму. З'являється «Чутливий поліцейський» (1992) - «нудотно-смислова пародія» [10, с. 293], потім «Захоплення» (1994) - «найяскравіший твір у творчості К. Муратової, наповнений повітрям, рухом, яскравими фарбами і неповторною іронією» [5], і «Три історії» (1997) - «чорна комедія» [10, с. 293] або «синтез трагіфарсу та іронічної комедії» [5].

За ними плідна епоха нульових для Муратової з першим фільмом «Другорядні люди» (2001), який дослідники визначають як «чорний фарс» [10, с. 293] або «веселий фарс про пригоди трупа» [3]. У той же час А. Долін узагальнює жанрову своєрідність «Другорядних людей» з коміками з трупи «Маски-шоу» [3] і «Настроювача» (2004) - «інтелектуального елегія-розбійника» [3] - як характерне звернення К.Муратової до «народних» жанрів цього періоду.

В окремий пізній період творчості К. Муратової М. Ямпольський виділяє фільми «Чеховські мотиви» (2002), «Настроювач» (2004), «Два в одному» (2007), називаючи їх «більш об'ємними», що передусім «виражається в більш складному зв'язку фільмів з канонами жанрів» [10, с. 293].

Особливо відзначає А. Долін фільм «Чеховські мотиви» (2002), знаходячи в ньому модернізовану обивательську драму героїв повісті Чехова «Важкі люди» і драму Чехова, перетворену в фарс на одну дію «Тетяна Рєпіна» - реальність на очах у глядача поступово стає абсурдною. Дослідниця Н. Кирилова зводить весь фільм до жанру трагіфарсу [5].

Абсурдна реальність розгортається в наступному театральному фільмі К.Муратової «Два в одному» (2007), що складаються з двох новел, практично не пов'язаних між собою за сюжетом, разом виробляють сильне емоційне почуття.

Перший роман можна визначити як «чорний анекдот про неправильну сторону театру, за лаштунками, де розігрують повністю шекспірівські пристрасті», другий роман - реалістичний театральний спектакль.

Крім того, другий роман фільму «Два в одному» близький до різдвяного жанру, оскільки відбувається напередодні Різдва.

Н. Єлісєєв у своїй статті також справедливо зазначає, що в самому фільмі яскраво виражені його літературні попередники: »Багатий праведник пояснює дружині по телефону: «Ну такий хлопчик, ну з Діккенса.» [4].

Сама Муратова відзначала схожість «Мелодії для шарманки» з казкою Андерсена «Дівчина з сірниками», яка є більш пізнім, нетиповим прикладом різдвяної історії, традиційно датується «Різдвяною піснею» Чарльза Діккенса, адже казка закінчується не щасливим кінцем, а смертю героїні.

Проте для Андерсена ця смерть сприймається як звільнення, що дає надію на благополуччя після смерті - на небесах, і надії на її фільм немає.

Багато дослідників знаходять сюжетну схожість між фільмом «Мелодія для шарманки» і повістю Ф. Достоєвського «Хлопчик у Христа на ялинці», тільки розгортається вона в іншій системі координат - гіперреалістичною. М. Ямпольський називає його «сучасним ринком», який прийшов на зміну різдвяному раю.

У художньому просторі, створеному К.Муратової, віра повністю втрачає сенс і це призводить до краху всієї жанрової гами. Муратова виявляється ближче до матеріалістичного Горького, ніж до релігійного Діккенса або Достоєвського, що підтверджується фінальним акордом «Чи був хлопчик? Може, його взагалі не було?" (пряма цитата з роману М. Горького «Життя Клима Самгіна»), вкладена в уста феї, нездатної створити диво в жорстокій капіталістичній реальності.

Останні два фільми К.Муратової - «Мелодію для шарманки» і «Вічне повернення» - А. Долін називає «прощальними фільмами» [3], хоча визнає їх абсолютну жанрову несхожість, тобто вони фактично протилежні один одному.

Фільм «Мелодія для шарманки» наділена трагічністю, умовністю, оповіданням, властивими різдвяної історії, а «Вічне повернення» - «легка, поетична комедія у варіаціях» [3], сюжет якої заснований на повторюваності з різною інтонацією трагікомічна притча [5].

Своєю творчістю Кіра Муратова, яка більшість своїх творів зняла в Україні, збагатила стиль українського кінематографа, привнесла в нього особливу манеру подачі художнього матеріалу.

З перших же робіт К. Муратова відрізнялася неабияким творчим мисленням. Дійсність в її режисерській інтерпретації часто виникає парадоксально, абсурдно, що досягається через надання вигоди поєднання філософського розуміння життя з естетикою гротеску.

Ці символи набувають нової інтерпретації. До цих символів і смисловим канонам відносять і ті, які співзвучні естетичним принципам використовуваних нею жанрів. Вони трактуються по-різному, задіяні відповідно до творчих завдань: в синтезі з іронічним ставленням до персонажів і ситуацій або, навпаки, за вплив і емоційне забарвлення сцен або епізодів.

Український дослідник авторського кіно Г. Погребняк називає ставлення Муратової до канонів драматургії упередженим, оскільки головним в їх змісті «є не сюжет, і не долі героїв, а динамічний рух каламутних підсвідомих потоків» [7].

На прикладі фільмів К. Муратової вона розглядає одну з наявних сучасних моделей кінематографічного авторства. Погребняк вважає такий кінематографічний образ реальності перебільшеним і навіть «збоченим», оскільки автор навмисно деконструює його до спотворення, попутно маніпулюючи глядачем: «Режисерка наполегливо доводить, що її кіно-представляє інтерес лише з погляду виявлення залежності символічності мови

кіно та впливу від формування символічних абстракцій як засобу передачі творчого задуму автора, точніше, його душевного стану в тому світі, з котрого він постійно прагне втекти» [7].

Альтернативну оцінку творчості Кіри Муратової дає З. Абдуллаєва, вважаючи її, на відміну від Погребняка, не проти авторської режисури першої третини XX століття, а в контексті її: «Муратова тяжіє до відмінностей. З одного боку, не звикати тяжіння, завдяки Ейзенштейну, а з другого, відповідає за ультрареалізм, змішаний з гротеском.

Таємниця і скоморох, документ і трагіфарс. Змішування жанрів. Всі фільми, крім «Настроювача», побудовані в химерному жанрі. Кіра сплітає стилістично різні фрагменти, жанрові фрагменти і кидає акторів туди-сюди, вліво і вправо.

Також вона небайдужа до зіткнень обличчя і маски. Ці колізії стають предметом обговорення, особливо в монологах, коли герої ніби відключаються від сюжетних перипетій і пускаються в мрійливі, поетичні або сповідальні подорожі» [1].

2.3. Видатні митці українського кінематографу в XX столітті

Понад двадцять років тому, з проголошенням незалежності у 1991 році, в Україні розпочався процес становлення нового національного кінематографа, який досі не завершено. Час становлення державності, а це важливо і зовсім інше українське кіно, збігається з укоріненням у світі філософської, культурної та художньої ведичної думки такого напрямку, як модернізм.

Українські фільми цього періоду нагадують постмодерністські ігри з образами та образами. Початок останнього десятиліття XX століття для українського кінематографа характерні нові мотиви, стилі, поява нових творчих особистостей.

У багатьох фільмах цього періоду світи реального і сюрреалістичного химерного переплітаються, а межі між ними часом досить розмиті. Особливу увагу хотілося б приділити в статті наступним фільмам: «Голос трави» (1992) режисера Н. Мотузко, «Фучжоу» (1994) М. Іллєнка, «Друг покійного» (1997) В. Криштофовича і «Три історії» (1997) К. Муратової. Ці фільми висвітлюють табуйовані теми, які принесли певний резонанс історично, психологічно, соціально якісно новому суспільству.

У фільмі «Голос трави» режисер Наталія Мотузко занурює глядача в світ чаклунства і магії, в якому живуть героїні фільму. Реальний і фантастичний світ раніше знаходив відображення в творчості кінематографістів різних часів і національних кінематографів, оскільки кінематограф, як жоден інший вид мистецтва, здатний передати цей перехід від реальності до мрії, уяви, фантастичного існування.

З моменту зміни соціокультурної ситуації відбулося вільне звернення ряду режисерів до чарівного, фантастичного світу. Саме тому тема чарівного знаходить своє місце на екрані в багатьох фільмах 1990-х років. Простежується вона ще й тому, що «інтерес до таких явищ викликаний не тільки можливостями

ще обмеженої свободи, а й тим, що історичні періоди невизначеності, соціальноїнестабільності породжують підвищений інтерес до невідомого і таємного» [2, с. 172].

У фільмі «Голос трави» режисер розповідає про долю людини через історію відьм(Р. Недашковська). Одна з них повинна обов'язково передати всі свої знання раніше, ніж померти. І молода (О. Сумська), яка зважилася на цей ризикований крок.

Атмосфера, в якій живуть відьми, обумовлена сценою (ліс - спокійною, таємничою, поетичною).

Розмірене оповідання фільму час від часу переривається спогадами про минуле старої ворожки, потім відбувається повернення до реальності лісового спокою, який може дати людині так багато для самопізнання.

Слід зазначити, що фантастичний і водночас поетичний мотив стрічки раптом набуває глибокий, прихований сенс. Історію двох відьом можна прочитати як історію самовідданого служіння, саме зречення в ім'я вищої мети.

Стара чарівниця не дарма закликає молодшу гарненько подумати, все зважити, перш ніж зважитися освятитися в таємне ремесло, відмовившись від усіх радощів життя.

Зміна однієї політичної системи іншою (незалежність, гласність) дозволяла режисерам звертатися до тем, в яких вони хотіли проявити себе. В цей час магічна тема втілювалася в кіно, адже «інтерес до таких явищ викликаний не тільки можливостями все ще стриманої свободи, а й тим, що історичні періоди невизначеності, соціальної нестабільності породжують активний інтерес до невідомого і таємного» [2, с. 172].

До кінематографа, в основі якого лежать легенди, перекази, міфи і казки, можна віднести фільм «Фучжоу», оскільки в ньому простежується прагнення Михайла Іллєнка відродити поетичний кінематограф.

Але режисер не дублює класичні приклади цього напрямку, які могли б привести до своєрідного «склерозу» образів, їх нетворчим повторам. М. Іллєнко йде іншим шляхом.

Фільму притаманний народний гумор. Іноді трапляється відверта пародія, яка насичує живими фарбами, надає гостроти і неповторності, поєднуючи, здавалося б, непоєднувані речі: український фольклор і американський бойовик.

Фільм складається з двох умовних частин - дія першої відбувається в одному з українських сіл, а другої - повністю відповідає зазначеному жанру.

Головний герой одночасно простий сільський пан і людина, наділена фантастичними здібностями: він вміє викликати вітер і виявляється бажаним гостем від господаря млина. Юнак зупиняється в будинку місцевого художника, одержимого малюнком, а той до вишневого, який безнадійно закохався в нового стендера.

Місцевий художник переносить юнака в захопливий фантастичний світ своїх картин і фарб, але той мчить до них в реальному житті.

Перша частина фільму сповнена доброго гумору і яскравого живописно-виразного колориту. У другій частині «Фучжоу» головний герой знаходить любов всього свого життя в Америці, справді бореться за неї з місцевим багатієм, а потім разом з нею відправляється на шхуні в рідні краї.

«Композиція фільму досить химерна, розгалужена, можна навіть сказати, бароко, якщо під цим словом мати на увазі насиченість твору багатим декором, коли декорації набувають сенсу, а сенс набуває форми декорацій.

У фільмі тимчасові потоки перетинаються, перетікають один в одного реальним і нереальним, іноді суперечачи один одному, показуючи то гармонію і злагоду» [2, с. 163]. Осінньо-безнадійні і ствердно-оптимістичні мотиви стрічки режисер ставить до реальності і до вигадки.

У фільмі режисера В'ячеслава Криштофовича «Приятель покійного» глядачеві надається можливість побачити героїв епохи постмодерну на тлі українського міста 1990-х рр. з його повсякденністю і проблемами.

Сценарій належить перу відомого українського письменника Андрія Куркова. Композиція стрічки заснована на популярному в епоху постмодерну принципі лабіринту, де сюжетні лінії раз у раз заводять в глухий кут, а драматичні зіткнення вирішуються самим парадоксальним чином.

Відсутність роботи у головного героя, постійні сварки з дружиною і, - врешті-решт, її втеча з сім'ї провокують його на відчайдушний вчинок. Він вирішує померти, але досить своєрідним способом - замовити власне вбивство. Адже дія відбувається в 1990-х роках, коли знайти професійного вбивцю було нескладно. Але інстинкт самодопомоги дає про себе знати - герой приймає прямо протилежне рішення щодо власного вбивства, тепер він захищається від вбивці, який вже почав полювання на жертву.

Герой знаходить найманця, який береться за вбивство самого вбивці. У вчинках героя переважають інстинкти, а не здоровий глузд, а тому не випадково випадковими стають його зустрічі з повією, подругою, яка завжди може безкоштовно придушити відчай міцними алкогольними напоями.

Парадокси у фільмі набувають більшого ступеня зосередженості, коли герой, після холоднокровного вбивства вбивці, який на нього полював приходить до себе в будинок, до вдови.

І ми бачимо, що чоловікові комфортно, але в такому якісно новому для нього житті, і можна припустити, що вбивством людей, яким займався вбивця, він почне сприймати матір як роботу, яка у нього з'явилася і успішно адаптувати її до свого життя.

Фільм «Три історії» - жорстка пародія на популярні кінематографічні сюжети і героїв. Картина складається з трьох новел: «Котельна No 6», «Офелія», «Дівчина і смерть».

Кожна з історій у фільмі, за словами Л. Госейко, «зображує реальну історію нації, яка продовжує знищувати себе. Образ країни нагадує образ жінки: стійкої, толерантної, щедрої, але пригніченої, пригніченої» [3, с. 410].

У цьому фільмі практично кожне висловлювання героїв є прямою або інертною цитатою, а істини, вкладені в уста героїв режисером, ми вже чули або читали в першоджерелах. Основний тип і метод побудови текстів в мистецтві постмодернізму - інтертекст, який «будується з цитат і спогадів до інших текстів» [9, с. 155].

Події кіноновели «Котельня № 6» розгортаються в приміщенні котельні. - Кожен з героїв не проявляє інтересу один до одного, вони не здатні на співчуття Навколо панує повна атмосфера байдужості. Новела «Офелія» - це виворітна історія про дівчину, яка шукає і знаходить свою матір після багатьох років розлуки.

Традиційно картини з таким сюжетом закінчувалися тим, що ось і прийшло довгоочікуване щастя: з'явилася світла гармонія в сімейних відносинах.

У цьому ж романі все з точністю до навпаки: після довгих років пошуків Офа знаходить свою матір і холоднокровно вбиває її. Головна героїня спектаклю Ренати Литвинової не знає простіше, ніж її ставлення до інших: «Я не люблю чоловіків, я не люблю жінок. Я не люблю дітей. Я б поставила нуль на цій планеті» - одночасно є її девізом.

Новела «Дівчина і смерть» - це переосмислення історії про дружбу літньої людини з дитиною. Молодість і старість категорично не сприймають один одного. Маленька дівчинка весь час вередує, просить гуляти і з дитячою безпосередністю каже, що після смерті чоловіка вони з мамою заберуть його квартиру, і життя обов'язково буде на сто не краще. Дівчина приймає разюче тверезе рішення - знешкодити старого склянкою води з щурячою отрутою, як

небажаного гризуна. У цьому романі старість і молодість переходять в нову фазу своїх стосунків.

У триптиху К.Муратової таким вчинком є смерть, що означає не тільки припинення життя об'єкта, а й «агонію» дійсності (по Ж. Бодріяру). Сам фільм в цілому є своєрідною візуалізацією ***симулякра***.

На думку Бодріяра, симуляція призводить до ностальгії за втраченим, а симулякр стає псевдоріччю і видає з присутності за присутність, стирає межу між реальністю і уявою.

Кінець 1990-х можна назвати точкою з рахунку нового українського кінематографа, який відтепер буде розвиватися в постмодерністській системі координат.

Висновки до розділу 2

Авторське кіно для того щоб завжди викликати суперечки, провокувати на роздуми. Вмістити його в будь-які рамки навіть в просторово-часові.

Фільми Кіри Муратової досі приваблюють дослідників неоднозначністю режисерського почерку і художньої думки, але це саме їх невгасимий пульс, через що вони досі зацікавлюють мистецтвознавців та глядачів.

Основним способом пізнання дійсності у фільмах є іронія, самоіронія, аспект; Є гра зі смислами і образами з фільмів минулих років. Нові дослідницькі проєкти і українському кінематографі цього періоду свідчать про розширення кола творчих пошуків режисерів.

«У роки перебудови і «післяперебудовних» часів ... на постійних артистів... послідовно, не вириваючи очей, у постмодерністський спосіб розкривали екзистенційні прірви того, що ми називали повсякденністю, її непомітною, але всемогутньою течією, своєрідним «барометром», що віщує або бурі в суспільстві, або мир і його плідний розвиток» [8, с. 217].

У творчості Н. Мотузко, М. Іллєнка, В. Криштофовича, К. Муратової зображено не просто сучасність, а там відбувається проникнення у внутрішнє.

Це наслідок не тільки соціальної нестабільності, а й особистісної кризи в їхніх творах, в яких панує магія і чаклунство («Голос трави»); герой переноситься в часі і просторі за допомогою такого засобу пізнання дійсності, як фольклор («Фучжоу»); є герой, здатний імітувати різні життєві обставини («Друг покійного»); є герої-фантоми, втілення болісного минулого, депресивного сьогодення і жорстокого майбутнього суспільства («Три історії»).

Герої фільмів 1990-х вступають в аудіовізуальний контакт з глядачем, який повинен бачити українців з їх ментальними проблемами і сумнівами, який знаходиться в пошуку відповідей на питання, на які апріорі немає відповідей.

РОЗДІЛ 3
АНАЛІЗ ТЕМИ СТОСУНКІВ, В ЕКРАНІЗАЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ П‘ЄС З ПОБУТОВИМ ХАРАКТЕРОМ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

3.1. Оцінка теми стосунків в фільмі «Москаль чарівник» (1995 р.)

«Москаль-чарівник» (укр. Москаль-чарівник) - український водевіль, комедійний фільм, знятий у 1995 році на Національній кіностудії художніх фільмів ім. А. П. Довженко. За мотивами однойменного твору-п'єсі Івана Котляревського, написаної в 1819 році.

Аналізуючи зображення стосунків між головними персонажами у стрічці «Москаль-чарівник», можна розглянути це як витончену тканину взаємодій, виткану режисером Миколою Засєєвим-Руденком на основі однойменного водевілю Івана Котляревського. Ця кінокартина, випущена у 1995 році, відображає унікальну епоху та культурні особливості, які характеризують Україну кінця XVIII століття [14, с. 464].

Основною особливістю фільму є його здатність втілити в життя класичну літературу, зберігаючи при цьому свіжість та актуальність для сучасного глядача. Стосунки між персонажами відіграють ключову роль у розкритті глибини та поліфонічності сюжету. Центральними фігурами тут є Москаль-чарівник та Чуб, які представляють собою культурні та ідеологічні контрасти.

Москаль-чарівник, зображений як загадковий та мудрий іноземець, є втіленням впливу зовнішнього світу на українську культуру. Він представляє собою іншість, яка з одного боку приваблює, а з іншого - викликає побоювання та недовіру. Його взаємодія з іншими персонажами підкреслює тему культурного збагачення та зіткнення різних світоглядів.

Напроти нього стоїть Чуб - земний, практичний та зв’язаний з традиціями. Його персонаж символізує укоріненість у національному ґрунті, відданість

рідним звичаям та неприйняття іноземного впливу. Стосунки між Москаль-чарівником та Чубом створюють динамічний діалог між старим і новим, між збереженням та зміною.

Діалоги у фільмі відіграють особливу роль, вони не просто розвивають сюжет, а й дозволяють глибше зрозуміти мотиви та характери персонажів. Яскравий приклад цього - сцени, де Москаль-чарівник і Чуб обмінюються думками про сенс життя, владу та любов. Ці розмови відкривають перед глядачем складність взаємин між персонажами та показують, як кожен з них сприймає світ навколо [15, с. 112–151].

Важливо також відмітити роль міфологічних та фольклорних елементів у фільмі. Вони допомагають створити особливу атмосферу та занурити глядача у світ українських традицій. Через міфологію і фольклор зображуються глибинні архетипи та символи, які впливають на поведінку та вибір персонажів.

У глибині українського села, де час майже зупинився, розгортається вражаюча драма побутового конфлікту та соціального протистояння в українському фільмі "Москаль-чарівник". В основі цієї історії стоять два важливі персонажі - Тетяна та Михайло, які на перший погляд втілюють щасливе обличчя сім'ї. Однак, навіть у такому спокійному світі можуть створитися непередбачені обставини, які поштовхнуть головних героїв на шлях самопошуку та переосмислення.

Тетяна, молода та красива жінка, є втіленням традиційних українських цінностей. Вона оберігає сімейний вогонь і є відданою дружиною і турботливою матір'ю. Її життя, здається, ідеальне, поки Михайло, її чоловік, не вирушає до міста по справах. Тут починається непередбачене - в їхньому житті виявляється місце для Фінтика, писарчука, представника панської адміністрації. Фінтик виявляється хитрим, спритним і вміло користується своїм статусом, щоб досягти своїх цілей. Він знімає орендовану кімнату у Тетяни і відразу ж закохується в неї, починаючи домагатися її розташування *(Додаток А,Б,В)*.

Тетяна, яка вже розцвіла в сімейному гнізді, раптово опиняється перед моральними дилемами. З одного боку, Фінтик вражає її своєю галантністю та рішучістю. Його слова плутають її власні переконання і відкривають двері до нових, раніше невідомих емоцій. Ця пристрасть до Фінтика символізує бажання Тетяни вийти за межі традиційного сімейного образу і знайти себе як жінку. З іншого боку, вона розуміє, що Фінтик - негідний чоловік, який може зруйнувати її сім'ю та розпорошити віру в традиційні цінності.

У цій катастрофічній ситуації Тетяні також доводиться мати справу з іншими персонажами, які впливають на її стосунки з Фінтиком. Михайло, її добрий та чесний чоловік, стає відсутнім вдома, що створює сприятливі умови для розвитку стосунків між Тетяною та Фінтиком. Його відсутність стає своєрідним маневром сюжету, який змушує головну героїню поставити під сумнів свою вірність і знайти відповідь на питання про власний ідентичний розвиток [16, с. 320].

Лихий, інший важливий персонаж, також впливає на розвиток подій. Він - солдат, який орендує кімнату у Тетяни. Лихий - простий і прямолінійний чоловік, який не розуміє хитрощів Фінтика. Лихий є другом Михайла і вірним союзником у спробі повернути дружину *(Додаток Г)*.

Мати Тетяни, жінка, яка виховала її у традиційних українських цінностях, теж втягнута в цю історію. Вона проти стосунків між Тетяною та Фінтиком і намагається розірвати це нещасливе з'єднання. Відносини між матір'ю і донькою стають теж складними, і це додає глибини інтриги фільму.

У фіналі фільму Тетяна вирішує прийняти правильне рішення і повертається до свого чоловіка Михайла. Це рішення відображає здатність героїні до самопошуку і зрілості в розумінні важливості родинних цінностей. Однак, її стосунки з Фінтиком залишаються складними. Тетяна розуміє, що Фінтик - негідний чоловік, але вона також відчуває до нього певну симпатію, яка залишає її у розломі між минулим і майбутнім [17, с. 296].

Стосунки між Тетяною та Фінтиком є одним з найважливіших елементів сюжету фільму "Москаль-чарівник". Вони не просто історією кохання, але і важливим відображенням соціальних протиріч тогочасного українського суспільства. З одного боку, вони символізують боротьбу між традиційними українськими цінностями і впливом панської культури, яка спроможна ввійти навіть в найкращу сім'ю. З іншого боку, вони показують, як легко молода та красива жінка може стати жертвою обману та лицемірства, якщо вона не здатна визначити власні цінності і захистити їх від зовнішніх впливів.

Ця історія є досить актуальною і для сучасного суспільства, яке постійно стикається з суперечностями між традиціями та сучасністю, між бажанням самореалізації та вірністю родинним цінностям. Фільм "Москаль-чарівник" пропонує глядачам можливість поглибити роздуми про ці важливі питання та відповісти на них власними переживаннями. У цьому творі мистецтва герої стають символами внутрішніх протирічь та вибору, які актуальні для всіх нас.

Кіномова - це складна система засобів та технік, які режисер використовує для створення візуального та звукового враження на глядача. Вона включає в себе різні елементи, що спільно працюють, створюючи унікальну атмосферу фільму. Давайте детальніше розглянемо ці елементи та їхні внески у фільм "Москаль-чарівник [18, с. 416].

Монтаж - це один з найважливіших аспектів кіномови, який відповідає за спосіб поєднання окремих кадрів для створення єдиного сюжету. У фільмі "Москаль-чарівник" монтаж використовується для створення динамічного та напруженого сюжету. Наприклад, у сцені, де Фінтик намагається спокусити Тетяну, монтаж використовується для створення відчуття тривоги та небезпеки. За допомогою швидких переходів між кадрами, режисер підсилює напруження та підводить глядача до найбільш напруженого моменту сюжету.

Композиція - це розташування елементів кадру в просторі. У фільмі "Москаль-чарівник" композиція використовується для створення певних

емоційних ефектів. Наприклад, у сценах, де Тетяна відчуває почуття до Фінтика, режисер часто розміщує її в центрі кадру, а навколо неї створює освітлення, яке підкреслює її красу та важливість. Це створює відчуття радості та щастя, яке переживає головна героїня.

Освітлення - це ще один ключовий елемент кіномови, що використовується для створення атмосфери фільму. У фільмі "Москаль-чарівник" освітлення використовується для створення контрастів між персонажами та ситуаціями. Наприклад, Фінтик часто зображується в яскравому освітленні, що підкреслює його хитрість та лицемірство. Тетяна, з іншого боку, часто зображується в приглушеному освітленні, що підкреслює її ніжність та романтичність. Освітлення створює візуальні символи, які допомагають глядачам розуміти характери та почуття персонажів.

Музика та звук - це два аспекти кіномови, які допомагають створити певний настрій у фільмі. У фільмі "Москаль-чарівник" музика використовується для створення різних емоційних станів. Наприклад, у сценах, де Тетяна відчуває почуття до Фінтика, звучить романтична музика, яка підкреслює їхні почуття. Звукові ефекти, такі як шепіт вітру або серцебиття, додають реалістичності та глибини сценам [19, с. 8–14].

Використання кінематографічної мови у фільмі "Москаль-чарівник" є важливим аспектом створення образу стосунків між Тетяною та Фінтиком. Ці стосунки є складними та суперечливими, і вони відображають соціальні та культурні протиріччя тогочасного українського суспільства.

Особливості кінематографічної мови, які впливають на відображення стосунків у фільмі, включають:

1. Монтаж, що створює динаміку та напругу в сюжеті.
2. Композиція, що формує емоційні ефекти та акцентує увагу на головних персонажах.

3. Освітлення, що створює контрасти між характерами героїв та ситуаціями.

4. Музика, що підсилює емоційний фон сцен та виражає почуття героїв.

5. Звук, що додає реалізму та аутентичності діалогам та подіям.

Усі ці елементи кіномови взаємодіють, створюючи неповторний світ фільму та допомагаючи глядачам краще розуміти та відчувати стосунки між героями. Режисер "Москаль-чарівник" вдало використовує кожен з цих елементів, щоб розкрити глибину та багатогранність образів Тетяни та Фінтика, роблячи фільм незабутнім та захоплюючим для глядачів.

3.2. Висвітлення теми стосунків в фільмі «Наталка Полтавка» (1978 р.) за І. Котляревським

Фільм "Наталка Полтавка" (1978 р.) відомий як один з найяскравіших представників українського кінематографу. Режисер Родіон Єфіменко вдало відтворив образи та події, що розгортаються в українському селі XVIII століття, за сюжетом п’єси Івана Котляревського та опери Миколи Лисенка. У цьому фільмі вдалим чином поєднано традиційну українську культуру з драматичним сюжетом, який оспівує теми кохання, сімейних стосунків та суспільної нерівності [20, с. 228].

Сюжет фільму може здатися досить простим, але його глибина полягає в розкритті побутових стосунків українського села тогочасного періоду. Головна героїня, Наталка, молода та енергійна дівчина, відзначається своєю вірою в істинне кохання. Вона закохується в бідного парубка Петра, але її мати, Терпилиха, бажає видати її заміж за заможного пана Миколу. Вирішити цей конфлікт їй важко, але вона не готова зрадити своє почуття та примиряється з Петром.

Однак, цей фільм не обмежується простим коханням. Він глибоко вдався в розкриття сімейних стосунків. Відносини між Наталкою та її матір'ю Терпилихою вражають своєю щирістю та реалізмом. Терпилиха - це мати, яка намагається забезпечити щасливе майбутнє своїй дочці *(Додаток Ж*). Вона хоче видати Наталку заміж за Миколу, не тільки задля матеріального забезпечення, але і як спроба контролювати її життя. Ця сюжетна лінія відображає важливі аспекти сімейних відносин, такі як бажання матері забезпечити майбутнє дитини та конфлікти між поколіннями.

Петро, головний чоловічий персонаж, стоїть в опозиції Терпилисі. Він - приклад дорослої людини, яка готова взяти відповідальність за своє життя. Він не дозволяє Терпилисі визначати своє щастя та врешті-решт знаходить спосіб

одружитися з Наталкою. Його рішучість і сміливість є символом мужності і відваги, і ця сюжетна лінія відзначається відмінним психологічним розвитком героя.

Фільм також успішно розкриває відносини між односельцями. Село відображає традиційні українські цінності, такі як взаємодопомога та взаємоповага. Мешканці села завжди готові прийти на допомогу один одному, і це створює атмосферу спільноти та єдності. За допомогою цих відносин фільм передає важливі аспекти українського духу і підкреслює силу сімейних та суспільних зв'язків [21, с. 428].

Проте, на фоні цієї гармонії, фільм також піднімає проблему суспільної нерівності і конфлікту між бідними та заможними. Возний, представник панської влади, використовує свій статус, щоб підтримувати соціальну ієрархію та гнобити бідних. Його спроби одружити Наталку з Миколою не тільки відображають суспільну нерівність, але і підкреслюють його бажання збільшити свій вплив у селі. Ця сюжетна лінія відображає складну соціальну дійсність тогочасної України та боротьбу бідних за свої права.

Зображення побутових стосунків у фільмі "Наталка Полтавка" є досить детальним і реалістичним. Режисер Родіон Єфіменко вдалим чином використовує різноманітні елементи для створення відчуття автентичності. Він використовує народну музику, яка допомагає передати національний колорит фільму. Костюми та декорації створюють атмосферу тогочасного села, а ретельно продумані деталі роблять фільм відчуттям реальності.

У фільмі також відображені різні традиційні українські обряди та свята, такі як весілля, колядки та різдвяні свята. Це дозволяє глядачам краще зрозуміти культурну спадщину та традиції українського народу XVIII століття. Фільм не лише розповідає історію, але і відтворює атмосферу того періоду, допомагаючи глядачам поглибити своє розуміння історичного контексту [22, с. 288].

Фільм "Наталка Полтавка" (1978 р.) від режисера Родіона Єфіменка, створений за мотивами однойменної опери Миколи Лисенка, яка в свою чергу була написана на основі п'єси Івана Котляревського, становить значущий артефакт української культурної спадщини. Цей фільм відзначається яскравим відтворенням традиційних цінностей та життя українського села XVIII століття. Важливим аспектом є те, як фільм вдається передати не лише зовнішність та атмосферу тогочасного села, але й відтворити дух та душу українського народу.

Однією з найважливіших тем у фільмі є тема кохання, яка є однією з найглибших історій, яку можна розкрити в кіно. Головні персонажі, Наталка та Петро, втілюють справжнє, щире та чисте кохання, що переборює всі життєві перешкоди. Їхні стосунки вражають своєю чистотою та глибиною, і вони ґрунтуються на взаємномній повазі та розумінні один одного *(Додаток Д)*. В цьому контексті можна спостерігати, як важливою є тема кохання в українській культурі, яка завжди відігравала значущу роль у житті народу [23, с. 1].

Крім того, фільм акцентує увагу на цінностях родини, що є однією з важливих складових традиційної української культури. Наталка та Петро є символами щасливої родини, яка заснована на любові, взаєморозумінні та взаємопідтримці. Терпилиха, хоча і хоче видати Наталку заміж за Миколу, вона все ж таки є люблячою матір'ю, яка мріє забезпечити щасливе майбутнє своїй дочці. Ця сімейна драма демонструє, як сімейні цінності завжди були важливою складовою українського життя.

Фільм також вдається відобразити важливість спільноти та взаємодії між односельцями. Мешканці села завжди готові прийти на допомогу один одному, і вони активно підтримують традиції свого народу. Наприклад, коли Наталка втрачає нареченого, односельці допомагають їй пережити цю втрату. Ця взаємна підтримка та спільнота відображають важливість колективізму та підтримки один одного у складні моменти.

Проте, фільм також не оминув увагою конфлікт між бідними та заможними. Персонаж Возний, представник панської влади, намагається використовувати свій вплив, щоб змусити бідних підкорятися йому. Він нав'язує плани для одруження Наталки та Миколи, щоб посилити свою владу в селі *(Додаток Е)*. Цей конфлікт відзначається в фільмі та є важливою частиною сюжету, оскільки він відображає соціальні протиріччя українського суспільства того часу.

У фільмі фінал є щасливим, і це дозволяє глядачам відчути позитивну емоційну закінченість. Наталка та Петро одружуються і отримують підтримку від односельців. Проте, конфлікт між бідними та заможними залишається невирішеним, що робить фінал фільму більш реалістичним та віддзеркалює складність суспільних відносин тогочасного періоду [24, с. 1].

Узагальнюючи, фільм "Наталка Полтавка" стає важливим культурним явищем, яке допомагає зберегти та популяризувати українську культуру та традиції. Він є цінним джерелом інформації про життя українського села XVIII століття, а також передає глибокі цінності кохання, родини та спільноти. Фільм відкриває перед глядачем багатогранний світ української культури та стає важливим частиною національної спадщини.

3.3. Вплив теми стосунків, які розкривались у фільмах на сучасні вистави в театрі

Кіноадаптації театральних творів та їх вплив на сучасні театральні постановки є цікавим явищем, яке в останні десятиліття набуло особливого розвитку. Даний аспект мистецтва стає все актуальнішим, і це впливає на обидва мистецькі види – кіно і театр. Важливо розглянути цей вплив з різних сторін, оскільки він може бути як позитивним, так і негативним для театральної сфери [25, с. 1].

По-перше, слід зазначити, що кіноадаптації театральних творів можуть сприяти популяризації театру серед більш широкої аудиторії. Це стає можливим завдяки тому, що кіно володіє великим бюджетом і можливостями використовувати сучасні технології для створення захоплюючих і видовищних фільмів. Глядачі, які раніше не проявляли особливого інтересу до театру, можуть бути приваблені спецефектами, які створюються в кіноадаптаціях, і вирішити відвідати театральну постановку після перегляду фільму.

З іншого боку, це також може призвести до того, що театр стає більш доступним для різних соціальних груп і шарів населення. Кіноадаптації можуть вплинути на інтерес до театру серед молоді та молодших поколінь, які зазвичай більше спрямовані на споживання мультимедійного контенту. Це може відкрити нові можливості для розвитку театральної сцени і збільшити її аудиторію.

Однак, важливо враховувати, що кіноадаптації можуть також мати негативний вплив на театр. По-перше, вони можуть призвести до зменшення унікальності театральних постановок. Кіно та театр – це два різні види мистецтва зі своєю власною мовою та естетикою. Кіноадаптації зазвичай враховують особливості кінематографу, такі як зйомки, монтаж, музика та

спецефекти, і це може зробити театральні постановки менш динамічними і менш унікальними.

По-друге, існує ризик, що театри можуть почати ставити на сцені лише ті п'єси, які вже були адаптовані для кіно. Це може обмежити творчу свободу театральних режисерів і акторів, оскільки вони будуть обмежені в виборі матеріалу для постановок. Крім того, це може призвести до втрати різноманітності в театральному репертуарі.

Також важливо враховувати, що кіноадаптації можуть мати великий вплив на сприйняття театральних творів глядачами. Інтерпретація та виконання ролей акторами в фільмі можуть сильно вплинути на сприйняття самої п'єси. Це може бути і позитивним, і негативним явищем. З одного боку, добре виконані ролі у кіно можуть підвищити інтерес до оригінальної п'єси і спонукати глядачів відвідати театр. З іншого боку, негативна інтерпретація ролей у фільмі може зіпсувати уявлення про п'єсу та відвернути від неї глядачів [26, с. 1].

Також слід зазначити, що кіноадаптації можуть стати джерелом інспірації для театральних режисерів і акторів. Вони можуть використовувати ідеї та концепції, які були представлені у фільмах, для створення нових і цікавих постановок. Це може призвести до творчої еволюції в театрі і до створення унікальних і захоплюючих постановок. Отже, вплив кіноадаптацій на сучасні театральні постановки може бути різним і залежить від багатьох факторів. Вони можуть підвищити інтерес до театру серед нових аудиторій та стати джерелом інспірації для творчого росту театральної сфери.

Тема стосунків у сучасному театрі є неабияким джерелом для високохудожньої інтерпретації. Вона відображає невичерпну складність і різноманітність людських взаємин у сучасному світі та надає театральним постановкам можливість досліджувати та розкривати глибокі аспекти людської природи.

Сучасний театр надає артистам та режисерам можливість працювати з різними інтерпретаціями теми стосунків. За допомогою цієї теми, вони можуть відобразити сутичку індивідуальних бажань та довести до глядачів, наскільки динамічними та змінними можуть бути взаємини між людьми.

Першою інтерпретацією теми стосунків є їх зображення як боротьби за владу та контроль. У таких постановках стосунки між персонажами найчастіше конфліктні та напружені. Вони можуть бути втілені у вигляді суперечок, боротьби за владу або навіть зради. Ця інтерпретація може бути знайдена в багатьох класичних творах, таких як п'єса Антона Чехова "Три сестри", де стосунки між сестрами є відображенням їхнього прагнення до свободи та самореалізації. Відтак, театр створює можливість глядачам спостерігати за конфліктами героїв, які розкривають важливі аспекти сучасних міжособистісних відносин [27, с. 280].

Іншою інтерпретацією теми стосунків є їх пошук сенсу та ідентичності. У таких постановках стосунки між героями служать засобом для самопізнання і самореалізації. Це означає, що вони можуть відображати пошук справжнього кохання, своєї ролі в суспільстві або ж місця в житті загалом. Прикладом може бути "Мізантроп" Мольєра, де стосунки між головними персонажами Альцестом і Еліантою є відображенням їхнього пошуку справжнього кохання та сенсу життя. В цьому контексті театр надає можливість глибше зануритися у внутрішній світ героїв та спостерігати їх емоційну динаміку.

Третьою інтерпретацією теми стосунків є їх розгляд як джерела щастя та задоволення. У таких постановках стосунки між персонажами відображаються як джерело радості та насолоди. Вони можуть включати в себе щасливі моменти, моменти романтики та щирого кохання. Прикладом є п'єса Миколи Гоголя "Одруження", де стосунки між Чіпкою і Параскою є відображенням їхнього щастя і справжнього кохання. Театр дозволяє глядачам пережити ці миті щастя разом із героями і відчути тепло та емоційну спільноту.

Зазначена інтерпретація теми стосунків у сучасному театрі відрізняється від традиційних підходів. Сучасні театральні постановки можуть бути більш реалістичними та критичними, оскільки вони відображають сучасну реальність та суперечливість сучасних взаємин.

Один із прикладів сучасної інтерпретації теми стосунків може бути знайдений у п'єсі "Швидкі стосунки" Ніла Лабутта. У цій п'єсі стосунки між героями зображуються як швидкі та поверхневі, і вони часто базуються на маніпуляціях та обмані. П'єса критикує сучасне суспільство, в якому люди часто шукають лише задоволення та розваги, а не справжнього кохання та щастя. Ця інтерпретація підкреслює проблеми, пов'язані з вірністю, чесністю та справжньою спільністю, і надає глядачам можливість задуматися над своїм ставленням до стосунків [28, с. 1].

Іншим прикладом сучасної інтерпретації теми стосунків є п'єса "Любов під час холери" Габріеля Гарсіа Маркеса. У цій п'єсі стосунки між героями зображуються як складні та неоднозначні, і вони часто базуються на протиріччях та конфліктах. П'єса показує, що справжнє кохання може виникнути навіть у найважчих умовах і здатне перемогти будь-які перешкоди. В цьому вимірі театр відображає важливість внутрішніх конфліктів і боротьби за власні переконання та цінності.

Усі ці інтерпретації теми стосунків у сучасному театрі надають можливість глядачам більш глибоко розуміти та аналізувати складність людських взаємин. Вони відкривають перед нами світ стосунків у всій його різноманітності та амбівалентності. Театр допомагає нам поглиблено відчути та осмислити цю важливу тему, що є однією з найважливіших у сучасному мистецтві.

Вплив кіно на театр є важливим аспектом еволюції сучасної сцени. З самого початку розвитку кінематографу ця взаємодія почала обростати новими можливостями та викликами для театрального мистецтва. Кіно, завойовуючи

популярність серед глядачів, змусило театральних режисерів переглянути свої підходи до створення вистав та адаптувати їх до нових реалій.

Однією з основних трансформацій, спричинених впливом кіно, стало використання декорацій. Кінотеатри демонструють реалістичні світи на великих екранах, створюючи враження присутності глядача в іншому світі. Це призвело до перегляду концепцій декорацій в театрі. Театральні режисери стали застосовувати більш деталізовані та реалістичні декорації, щоб наблизити атмосферу вистави до реального світу.

Крім того, кіно вплинуло на використання світла в театрі. У кінотеатрах світло використовується для створення різних ефектів, від підсвічування сцени до створення атмосфери під час різних сцен. Театральні режисери розробили нові підходи до використання світла, використовуючи його як потужний інструмент для створення настрою та вираження емоцій на сцені.

Костюми стали ще однією сферою, де вплив кіно став помітним. У фільмах костюми повинні бути максимально реалістичними, щоб передати характери та історію персонажів. Такий підхід змусив театральних художників працювати над більш ретельно відшліфованими костюмами, які б відображали не лише персонажів, але й їхню подорож та еволюцію протягом вистави.

Особливо важливим аспектом є вплив кіно на акторську майстерність. Кіноактори вміють виразно виражати емоції на камеру, часто використовуючи мінімальну мову та вираз обличчя. Ця нова парадигма вимагає від театральних акторів розвивати свою акторську майстерність, щоб стати більш виразними та здатними передавати емоції через жест, міміку та тіло.

Вплив кіно на театр має свої позитивні та негативні сторони. З одного боку, ця взаємодія розширила можливості театральних вистав, зробивши їх більш реалістичними та захопливими для глядачів. З іншого боку, це також призвело до втрати унікальних рис театру, таких як імпровізація та активна взаємодія з глядачами.

Вплив кіно на режисуру театральних вистав заслуговує окремої уваги. Кіно вплинуло на режисуру театральних вистав у різних аспектах, що варто розглянути докладніше.

По-перше, кіно вплинуло на використання простору в театрі. Кіно, завдяки своїй здатності змінювати ракурси та створювати різні плани, змусило театральних режисерів розглянути сцену як простір для створення вражаючих образів та ефектів. Сцена стала більш динамічною та трансформаційною, а режисери активно використовують перспективи та глибину сцени, щоб передати різні аспекти сюжету [29, с. 3–5].

По-друге, кіно вплинуло на використання часу в театрі. Кіно вміло використовує монтаж, щоб створити різні часові плани та розповідати історії в нехронологічній послідовності. Театральні режисери, навчившись цим прийомам, стали експериментувати з хронологією вистав, використовуючи флешбеки, античас та паралельні сюжети для створення більш насичених та ефективних сценаріїв.

По-третє, кіно вплинуло на використання світла і звуку в театрі. Кінорежисери використовують світло та звук для створення різних ефектів та атмосфери. Театральні режисери активно інтегрують світло та звук в свої вистави, використовуючи їх для підсилення драматургії сцени та створення емоційного звучання вистави.

По-четверте, кіно вплинуло на акторську майстерність в театрі. Кіноактори відзначаються вмінням передавати емоції з мінімальними жестами та мовним виразом. Ця техніка відкрила перед театральними акторами нові горизонти в їхній майстерності. Вони стали навчатися виразному голосу, міміці та фізичній акторській грі, щоб створити сильну ілюзію на сцені та емоційно зв'язатися з глядачами.

Вплив кіно на театр має глибокі наслідки, які відображаються у всіх аспектах театрального мистецтва, від режисури до акторської майстерності та

технічних аспектів. Ця взаємодія стимулює театральних творців до пошуку нових шляхів та інновацій, щоб привернути увагу сучасної аудиторії та залишитися в центрі сучасної культури. Таким чином, кіно і театр надалі обмінюються ідеями та навчанням одне від одного, збагачуючи обидва види мистецтва та надаючи нові можливості для творчого виразу.

Висновки до розділу 3

Таким чином, було проведено аналіз теми стосунків в екранізаціях українських п'єс з побутовим характером другої половини XX століття. Дослідження дозволило виявити багатоаспектність та різноманітність цієї теми в кінофільмах, які створювались на основі літературних творів. Різні інтерпретації та акценти режисерів та акторів підкреслили важливість теми стосунків у відображенні соціокультурних та психологічних аспектів сучасної української дійсності. Дослідження цього розділу допомогло розкрити багатогранність та актуальність теми стосунків українського кінематографу.

.

ВИСНОВКИ

За допомогою мови кінематографа, багато режисерів порушують різні політичні чи міжнародні проблеми, і навіть використовують як художні, так і документальні картини для пропаганди.

Довгий час мистецтвознавці та кінознавці дотримувались думки, що екранізація – це виключно переклад твору з літературної мови на мову кіно. Проте, аналізуючи екранізації, можна зробити висновок, що це зовсім новий феномен. Особливість будь-якої екранізації – особисті уявлення режисера і час, в який ця екранізація була створена, а також особливості жанру. Режисер, беручись за перенесення першоджерела на екран, керується своїми уявленнями, сприйняттям твору, епохою та уподобаннями людей.

Теорія екранізації не є винятком. Її, як і будь якої естетичної теорії, завдання лише в тому, щоб, по-перше, виробити поняття, що полегшують розуміння і необхідне за цим пояснення невдач або успіхів екранізації, щоб це пояснення виходило за межі особистих смаків критика; по-друге, знайти вдумливий екранізатор, бути йому співрозмовником, який або застереже від поспішного кроку, або допоможе вибрати належні засоби до успіху.

Авторське кіно для того щоб завжди викликати суперечки, провокувати на роздуми. Вмістити його в будь-які рамки навіть в просторово-часові.

Фільми Кіри Муратової досі приваблюють дослідників неоднозначністю режисерського почерку і художньої думки, але це саме їх невгасимий пульс, через що вони досі зацікавлюють мистецтвознавців та глядачів.

Основним способом пізнання дійсності у фільмах є іронія, самоіронія, аспект; Є гра зі смислами і образами з фільмів минулих років. Нові дослідницькі проєкти і українському кінематографі цього періоду свідчать про розширення кола творчих пошуків режисерів.

У творчості Н. Мотузко, М. Іллєнка, В. Криштофовича, К. Муратової зображено не просто сучасність, а там відбувається проникнення у внутрішнє.

Це наслідок не тільки соціальної нестабільності, а й особистісної кризи в їхніх творах, в яких панує магія і чаклунство («Голос трави»); герой переноситься в часі і просторі за допомогою такого засобу пізнання дійсності, як фольклор («Фучжоу»); є герой, здатний імітувати різні життєві обставини («Друг покійного»); є герої-фантоми, втілення болісного минулого, депресивного сьогодення і жорстокого майбутнього суспільства («Три історії»).

Герої фільмів 1990-х вступають в аудіовізуальний контакт з глядачем, який повинен бачити українців з їх ментальними проблемами і сумнівами, який знаходиться в пошуку відповідей на питання, на які апріорі немає відповідей.

Сучасні аудіовізуальні можливості у сфері екранних мистецтв дають усі підстави сподіватися на нові пошуки українських режисерів у справі поєднання художніх можливостей опери і кіно. Досягнення українського оперного мистецтва, таким чином, підтвердили б свою естетичну цінність у більш популярних мистецьких формах.

Дослідження теми стосунків в екранізаціях українських п'єс з побутовим характером другої половини XX століття виявилося цікавим та актуальним завданням. У рамках цієї роботи було проведено аналіз та дослідження сутності екранізації та поняття "кінотексту", а також була вивчена тема стосунків українських п'єс, що були екранізовані в другій половині XX століття.

Сутність екранізації полягає у перетворенні літературного твору в кінематографічний формат, використовуючи засоби кіно мистецтва для передачі історії, персонажів, тем та емоцій. Цей процес передбачає адаптацію та трансформацію текстового матеріалу відповідно до вимог кінематографу, що може призводити до різних інтерпретацій та змін у відображенні певних тем та стосунків.

Поняття "кінотексту" вказує на унікальну природу кінематографічного тексту, що відрізняє його від тексту літературного. Кінотекст не обмежується лише словами, а також включає образи, монтаж, музику, акторську гру та інші аспекти, що формують враження глядача. Важливо розуміти, що кінотекст може впливати на сприйняття тем та стосунків в кінофільмі та відрізнятися від тексту оригіналу.

Аналіз теми стосунків українських п'єс, екранізованих у другій половині XX століття, дозволив виявити різноманітність та комплексність відображення міжособистісних відносин у кінофільмах. Серед цих тем виділяються стосунки сімейні, дружні, кохання, конфлікти та компроміси. Зокрема, сімейні стосунки відображаються як джерело підтримки та конфліктів, дружні стосунки підкреслюють важливість дружби та солідарності, а стосунки кохання розкривають найглибші емоції та почуття персонажів.

Аналіз п'єс, які були екранізовані, також дозволив виявити різні інтерпретації та підходи до відображення теми стосунків. Відомі українські режисери та актори мали можливість внести свої авторські вибори у процес екранізації, що призводило до різних трактувань та акцентів у фільмах.

За допомогою аналізу екранізацій українських п'єс можна визначити, які теми та стосунки відображаються у кінофільмах, які аспекти їх відображення є акцентованими та наскільки вони відповідають духу оригінальних творів. Це дозволяє розуміти, як кіно мистецтво впливає на сприйняття та інтерпретацію літературних творів та їх тем.

У висновку, дослідження теми стосунків в екранізаціях українських п'єс з побутовим характером другої половини XX століття виявилося важливим кроком у розумінні впливу кінофільмів на сприйняття та інтерпретацію літературних творів. Це дослідження дозволяє розглянути, як змінюються теми та стосунки в контексті кінотексту, а також як кіно мистецтво вносить власні варіації та інтерпретації. Дослідження цієї теми може бути корисним для

подальших досліджень у галузі кінематографії та літературознавства та допомогти краще розуміти вплив кіно на культурну спадщину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейканіч А.І. Українські майстри кіноплаката першої третини XX століття: Альбом. Косів: Видавничий дім «Довбуш», 2014. 96с.

2. Бентя Ю. „Молодій генерації бракує лідера” Укр. театр. 2012. №5. С. 22–23.

3. Білоус А., Варварич О. „Я не сприймаю інтриги...” День. 2013. 9 січ.

4. Білошицька-Костюкевич О. „Божі тварі” чи „Звичайна історія”? День. 2013. 27 берез.

5. Бовсунівська Т.В. Українська бурлескно-травестійна література першої половини XIXст. (в аспекті функціонування комічного): Навчальний посібник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2006. 178 с.

6. Брюховецька Л. Вісім років української автономії. До 90-річчя ВУФКУ. Кіно-Театр. 2012. № 2.

7. Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. К.: В-во АртЕк. 2003. 384 с.

8. Брюховецька Л. Своє/рідне кіно Леоніда Бикова. К.: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во «Задруга».2010. 340 с.

9. Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ: Логос, 2011. 391 с.

10. Брюховецька, Л. Теорія ідей. Українське кіно в контексті європейського [Текст]. Кіно-театр. 2010. № 1. С. 28 – 30.

11. Вайда А. Повертаючись до перейденого.— Пер. з польс. та упор. В. Авксентьєвої. Львів: Каменяр. 2000. 158 с.

12. Вайда Анджей. Кіно і решта світу. Автобіографія — Пер. з польс. В. Авксентьєвої. Київ: Етнос. 2004. 312 с.

13. Вергеліс О. Молода українська режисура: знаки уваги від Рината Ахметова і DT.UA. Дзеркало тижня. Україна. 2013. 22–26 черв. С.12.

14. Веселовська Г. Молода українська режисура в екстер'єрі епохи. Дзеркало тижня. Україна. 2013. 1 черв. С. 13.

15. Веселовська Г., Олтаржевська Л. „Якщо не буде шкіл – виросте безграмотне покоління". Україна молода. 2013. 28 лют.

16. Возняк М. Початки української комедії. Всесвітня бібліотека. 1955. Вип. № 19. С. 130-138.

17. Воробкевич С. Драматичні твори. Львів: Просвіта, 1909. Т. 3. 420 с.

18. Всеукраїнське фотокіноуправління. URL: http://uk.wikipedia. org/wiki / Всеукраїнське_фотокіноуправління

19. Гнатенко М. „Час вимагає нових ідей, лідерів та героїв!". День. 2014. 8 квіт.

20. Головаха Є. Минуле, сьогодення і майбутнє українського кінематографа в дзеркалі громадської думки [Текст]. Дзеркало тижня. 2003. 23– 29 серп. (№ 32). С. 18.

21. Гончар О.Г. Просвітницький реалізм в українській літературі. Жанри та стилі. Київ: Наукова думка, 1980. 175 с.

22. Госейко Л. Історія українського кіномистецтва. 1896–1995. Перекл. з фр. Київ: Кіпо-Коло.2005.464 с.

23. Демещенко, В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва [Текст]. Вісник Книжкової палати. 2008. № 2. С. 36-42.

24. Довженко і кіно XX століття. Зб. ст. Упор. Л.Брюховецька, С. Тримбач. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во Поліграфцентр «ТАТ». 2004. 264 с.

25. Довженко і світ. Творчість О. Довженка в контексті світової культури. Упор. С. Плачинда. Київ: Радянський письменник. 1984. 224 с.

26. Енциклопедія українознавства. У 10-х томах. Головний редактор Володимир Кубійович. Париж; НьюЙорк: Молоде життя, 1954-1989.

27. З історії українського кінематографа [Текст]: до 50-річчя українського радянського кіно. Дзюба, І. З криниці літ. Т. 2. Київ, 2006. С. 706-720

28. Зеров М. Драматичні твори І. Котляревського. Твори в 2-х томах. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2 . 601 с.

29. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенден ції, фільми, постаті. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: ФЕНІКС, 2007. 296 с.

30. Зубавіна Ірина. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва. 2007. 296 с.

31. Іванишина, Л. Внутрішня війна на кінематографічному фронті [Текст]. Кіно-театр. 2019. № 2. С. 3.

32. Іллєнко Ю. Парадигма кіно. Київ: «Абрис». 1999. 416 с.

33. Ільків В. Бути чи не бути молодій українській режисурі в XXI столітті? URL: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1149

34. Історія українського радянського кіно. Том другий 1931–1945. Київ: Науко ва думка. 1987. 216 с.

35. Історія українського радянського кіно. Том перший 1917–1930. Київ: Наукова думка. 1986.248 с.

36. Кавалерідзе І. Про фільм «Наталка Полтавка». Радянське кіно. Київ: Мистецтво, 1936. № 11.

37. Капельгородська Нонна, Глущенко Євгенія, Синько Олександра. Кіномистецтво України в біографіях. Київ: ТОВ «АВДІ». 2004. 712 с.

38. Котляревський І.П. Твори. Київ: Держлітвидав України, 1983. 396 с.

39. Кохан, О. У наших силах дати світові український новий кінематограф [Текст]. День. 2010. 30 – 31 груд. (№ 241/242). С. 25.

40. Кошелівець Іван. Олександер Довженко. Спроба творчої біографії. Сучасність 1980. 428 с.

41. Кракауер Зігфрід. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіно. Пер. з нім. Київ: Грані-Т. 2009. 384 с

42. Кувик, П. Відлуння: кіно без держави чи держава без кіно? [Текст]. Культура і життя. 2009. 27 трав. (№ 21). С. 5.

43. Лагутенко О. GRAPHEIN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки XX століття. Київ: Грані-Т, 2007. 168 с.

44. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.

45. Левицька, Й. Поселитися в українському домі [Текст]. Кіно-театр. 2011. № 1. С. 16 – 19.

46. Ліпцин О., Олтаржевська Л. „Я щеплений незалежністю". Україна молода. 2013. 19–20 квіт.

47. Марченко, С. Творчі пошуки українського кіно останніх років. Дискусія [Текст]. Кіно-театр. 2019. № 4. С. 2 – 8.

48. Мирославський В. Н. Клубний кінопрокат в Україні (1922–1930). Історія, теорія і практика екранних мистецтв, театру, засобів масових комунікацій, медіапедагогіки: колект. моногр. Київ : КиМУ, 2015. Т. 2. С. 77–175.

49. Мирославський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1920-х // Український кінематограф: минуле, сьогодення, перспективи : матеріали VIII круглого столу, 15 січ. 2016 р. Київ, 2016. С. 60–75.

50. Мирославський В. Н. Сільська кіномережа України в 1920-х рр. // Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка: колект. моногр. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 3. С. 62–84.

51. Мислављський В. Н. Сценарна політика ВУФКУ. Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи : колект. моногр. / [ред. О. В. Безручко]. Київ : КНУКіМ, 2017. Т. 3. С. 103–127.

52. Мислављський В. Н. Творчі зв’язки української кінематографії у 1920-х роках // Ґенеза ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв : колект. моногр. / [наук. ред. О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. Т. 5. С. 119–146.

53. Мислављський В. Н. Фільми про соціально-політичні катаклізми в українському кінематографі 1920-х років. Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : колект. моногр. / [наук. ред. О. В. Безручко]. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. Т. 6. С. 121–143. Закордонні колективні монографії:

54. Митницький Е., Олтаржевська Л. Едуард Митницький: „Квола мораль веде до шахрайства у професії. Україна молода. 2013. 9 квіт.

55. Митці України: Енциклопедичний довідник / Упорядники: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза. За редакцією А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.

56. Ніколаєнко В. І. Ключові питання режисерської діяльності у сучасному театральному мистецтві. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Міністерство культури і туризму України, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка ; гол. ред. Чернець В. Г. К.: Міленіум, 2012. Вип. 28. С. 281–286.

57. Обертинська А.П., Голубцова Л.Ф. Основи режисури театралізованих масових вистав. URL: http://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=11&ved

58. Образ В. Режисерські пошуки виразності та творчі відкриття нових засобів кіномови Іваном Кавалерідзе в жанрі фільм-опера. Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Київ : КНУКіМ, 2011. Вип. 25. С. 117–124.

59. Погрібна, А. Про анімаційну Україну й сучасну людину [Текст]. Кінотеатр. 2010. № 4. С. 28 – 29.

60. Приходько, А. Вплив театру на раннє кіномистецтво. Корифеї української сцени на екрані [Текст]. Історія в школі. 2011. № 4. С. 35 – 40.

61. Приходько, А. Гортаючи сторінки історії вітчизняного кінематографа …Передумови виникнення кіномистецтва [Текст]. Бібліотечний вісник. 2009. № 2. С. 36 – 42.

62. Пустова Ф.Д. Жанрова еволюція української драматургії XIX ст. у дослідженнях І. Франка. Розвиток жанрів в української драматургії. Київ: Наукова думка, 1986. 564 с.

63. Рєзнікович М., Олтаржевська Л. Генеральний директор – художній керівник Національного театру імені Лесі Українки Михайло Рєзнікович: „Режисер – це професія, яка змушує говорити лише неприємності”. Уряд. кур’єр. 2013. 27 квіт.

64. Рєзнікович М., Олтаржевська Л. Михайло Рєзнікович: „Вистава повинна мати післясмак”. Україна молода. 2013. 26–27 квіт.

65. Рибакова О. Театр птушкінської доби. URL: http://www.kreschatic.kiev.ua/ua/3247/art/1203451885.html

66. Роготченко О.О. Соціалістичний реалізм і толітаризм; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: ФЕНІКС, 2007. 608 с.

67. Савченко, Б. "Наших законодавців не цікавить українське кіно" [Текст] розмовляла Олександра Тимощук]. Юридичний вісник України. 2011. 15 лип. (№ 27). С.12.

68. Свято, Р. Дожити до сорокаліття молодим [Текст]. Кіно-театр. 2011. № 1. С. 50 – 54.

69. Сердюк, В. Українське кіно демонструє новий доробок : молоді режисери провели презентацію власних фільмів [Текст. Уряд. кур'єр. 2011. 18 січ. (№ 8). С. 5.

70. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції. Київ: В-во Івана Федорова. 1997. Ч.1. 224 с.; Ч.2. 240 с.

71. Соколова, С. Наш прапор на Каннському фестивалі [Текст]. Українська культура. 2008. № 5. С. 7.

72. Спеціалізовані та архівні фонди НБУВ Колекція українського радянського кіноплаката 1920-1930-х рр. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/fond/vom/show/show_032/foto.htm

73. Ставчанський, І. Нам треба створювати такі кінофільми, щоб народ поважав себе як націю [Текст]. Українська культура. 2008. № 8. С. 22 – 23.

74. Станіславська К. Опера на екрані: естетичні особливості сприймання. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2009. № 4. С. 67—72.

75. Старосельська Н. Режисура кореня. День. 2013. 26–27 квіт.

76. Франко І. Галицький "Москаль-чарівник". Записки наук. тов-ва ім. Шевченка. Київ, 1899. Т. 27. С. 1-22.

77. Шот М. „Немає вистави з відкриттям, є експерименти”. Уряд. кур’єр. 2013. 3 січ.

78. Genett G. Palimpsesty // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. Kraków: W.L, 1992. S. 317-366.

79. International Poster Gallery [Електронний ресурс] – Режим доступу до журн.: http://www.internationalposter. com/new-acquisitions.aspx

80. Mislavskiy V. Filmographie. Films de fiction (1908–1991) // Kinojudaica. Les representations des dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980. Paris : Nouveau Monde éditions, 2012. P. 466–509.

81. Mislavskiy V. Films d'actualités et documentaries (1909–1991) // Kinojudaica. Les representations des dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980. Paris : Nouveau Monde éditions, 2012. P. 509–556.

82. Trzynadlowski J. Komizm. Kategoria i wyznacznik gatunkowy Zagadnienia rodzajów literackich, 1990. T. 33, z.2(66). S. 79-93.

ДОДАТКИ

Додаток А

Рис. А.1. Кадр з фільму «Москаль-чарівник»

(Фінтик і Тетьяна)

Додаток Б

Рис. Б.1.2 Кадр з фільму «Москаль-чарівник»

(Фінтик і Тетьяна)

Додаток В

Рис.В.1.3 Кадр з фільму «Москаль-чарівник»

(Фінтик і Тетьяна)

Додаток Г

Рис. Г.1.4 Кадр з фільму «Москаль-чарівник»

(Михайло і Москаь-чарівник)

Додаток Д

Рис. Д. 2.1 Кадр з фільму «Наталка Полтавка»

(Петро і Наталка)

Додаток Е

Рис. Е. 2.2 Кадр з фільму «Наталка Полтавка»

(Наталка і Возний)

Додаток Ж

Рис. Ж. 2.3 Кадр з фільму «Наталка Полтавка»

(Наталка з матір'ю)

Додаток И

Рис. И. 2.4 Фото зі знімального майданчика фільма «Наталка Полтавка)

(Автор Олександр Деряжний)