

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МІРОШНИЧЕНКО МАРКІЯН ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 791.633:[821:7.094]

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
В ПРОЦЕСІ ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ**

021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____

М. О. Мірошніченко

Творчий керівник:

Вітер Василь Петрович

доцент, заслужений діяч мистецтв України

Науковий консультант:

Журавльова Тетяна Василівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

КИЇВ – 2025

АНОТАЦІЯ

Мірошниченко М. О. Режисерська інтерпретація в процесі екранізації літературних творів. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2025.

Зміст анотації. У фокусі наукової роботи – процес екранізації як спосіб перетворення літературного тексту в кінематографічний, тобто його транскодування. Явище, яке в науковій сфері розглядалося здебільшого з точки зору побудови літературної основи кінематографічного твору, запропоновано проаналізувати з позиції режисерського вибору прийомів кінематографічної образності. **Актуальність теми** зумовлена зростаючою увагою до екранізацій літературних творів у сучасному кіно й телебаченні, що складають щонайменше третину загального кіновиробництва. Особливу увагу привертають фільми, у яких режисер є автором або співавтором сценарію, адже саме в такому форматі найповніше реалізується його інтерпретація літературного джерела. В умовах соціальних змін сучасна література швидко реагує на події, що підвищує культурну цінність її екранізації. Класичні літературні твори нині також можуть бути інтерпретовані режисерами з урахуванням важливих соціокультурних питань сьогодення. Зазначене вище створює потребу в глибокому аналізі способів трансформації мови літератури в мову кіно. Отже, у центрі дослідження, перебуває режисерська інтерпретація як ключовий чинник переосмислення та перетворення літературного твору на фільм.

Метою дослідження є формулювання основних принципів роботи режисера в процесі екранізації літературних творів на базі аналізу фільмів та їхніх

літературних першооснов, відповідних теоретичних праць, а також авторського практичного досвіду.

Наукова новизна полягає в тому, що уперше в науково-практичному полі мистецьких досліджень проаналізовано процес перетворення літературного твору в екранний із позиції режисера, зазначено основні режисерські прийоми, які інтерпретують літературний текст як самостійне мистецьке явище.

У **першому розділі** актуалізовано поняття «екранізація» та «режисерська інтерпретація», здійснено аналіз ключових теоретичних підходів у вітчизняному й зарубіжному кінознавстві. Визначено відмінності між мовою літератури й кіно, зосереджено увагу на процесі транскодування смислів у межах інтермедійної адаптації. Сформульовано специфіку екранізації як художньої трансформації, що поєднує інтерпретаційні та виражальні механізми візуального мистецтва.

У **другому розділі** дослідженню режисерське «перетворення» літературного твору (як прози, так і драматургії) в процесі екранізації. Зосереджено увагу на тому, як режисер формує нову художню цілісність, переосмислюючи фабулу, тему, ідею та конфлікт відповідно до власного бачення. Аналізується концепція ритму в інтерпретаційній моделі Леся Курбаса як структуроутворювальний чинник процесу екранізації, що впливає на композицію, монтаж і внутрішню динаміку фільму. Окремо розглянуто режисерський задум як механізм візуального й ритмічного перекодування образу літературного в кінематографічний. Наводяться приклади, на базисі яких виводяться не лише теоретичні, але й практичні принципи, які можуть допомогти у створенні екранізації. Також проведено аналіз авторського досвіду при створенні фільмів на основі літературного матеріалу.

У **третьому розділі** аналізується творча частина мистецького проєкту – науково-популярний фільм «Режисерські ритми в екранізації літератури». Цей фільм фіксує процес створення екранізацій студентами творчої майстерні Василя Петровича Вітра. Простежено весь шлях у процесі екранізації від задуму до втілення на екрані. Здійснено порівняльний аналіз кінокартин студентів і відомих

фільмів українських та зарубіжних режисерів. На основі інтерв'ю, спостереження та порівняльного аналізу виявлено методи в роботі режисера над створенням екранізації, такі як вибір теми та формулювання на її основі конфлікту, трансформація вербального образу літератури на кінематографічний образ кіно, ритмізація, монтажна реструктуризація матеріалу, вибір та робота з актором.

У **висновках** автор підсумовує результати дослідження, трактуючи режисерську інтерпретацію як форму художнього осмислення, що трансформує літературний твір (прозовий або драматургічний) у нову естетичну реальність. Наголошено на значенні теми, ритму та образу в режисерському прочитанні, а також на необхідності подальшого наукового вивчення режисерської інтерпретації як інструмента сучасної екранної культури.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків.

Ключові слова: *екранізація, транскодування, кінематограф, режисер, інтерпретація, література.*

ABSTRACT

Miroshnichenko M. O. Director's interpretation in the film adaptation process of literary works. – Qualification research paper on manuscript rights of a manuscript.

Scientific justification of a creative artistic project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 021 “Audiovisual Art and Production.” – I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2025.

Abstract content. The focus of the research is the process of screen adaptation as a way of transforming a literary text into a cinematic one, i.e., its transcoding. The phenomenon, which in the scientific field has been considered mainly from the point of view of building a literary basis for a cinematic work, is proposed to be analyzed from

the point of view of the director's choice of cinematic imagery techniques. **The relevance** of the topic is due to the growing attention to the adaptations of literary works in contemporary cinema and television, which account for at least a third of the total film production. Particular attention is drawn to films in which the director is the author or co-author of the script, because it is in this format that his interpretation of the literary source is most fully realized. In the context of social change, contemporary literature reacts quickly to events, which increases the cultural value of its adaptation. Classical literary works can now also be interpreted by filmmakers, considering important socio-cultural issues of our time. The above creates a need for an in-depth analysis of how the language of literature is transformed into the language of cinema. Thus, the focus of the study is on the director's interpretation as a key factor in rethinking and transforming a literary work into a film.

The purpose of the research is to formulate the basic principles of the director's work in the process of film adaptation of literary works based on the analysis of films and their literary foundations, relevant theoretical works, and the author's practical experience.

The scientific novelty is that, for the first time in the scientific and practical field of artistic research, the process of transforming a literary work into a screen work is analyzed from the director's point of view, and the main directorial techniques that interpret a literary text as an independent artistic phenomenon are indicated.

The first chapter actualizes the concepts of “film adaptation” and “director's interpretation”, analyzes key theoretical approaches in domestic and foreign cinema studies. The differences between the language of literature and cinema are identified, and attention is focused on the process of transcoding meanings within the framework of intermedia adaptation. The specifics of film adaptation as an artistic transformation that combines the interpretive and expressive mechanisms of visual art are formulated.

The second chapter examines the director's “transformation” of a literary work, both prose and drama, in the process of film adaptation. The attention is focused on how the director forms a new artistic integrity, rethinking the plot, theme, idea, and conflict

through his or her own vision. The concept of rhythm in Les Kurbas's interpretive model is analyzed as a structuring factor in the process of film adaptation, which affects the composition, editing, and internal dynamics of the film. The director's intention as a mechanism of visual and rhythmic recoding of the literary image into the cinematic one is considered separately. Examples are given, based on which not only theoretical but also practical principles are derived that can help in creating a film adaptation. The author's experience in creating films based on literary material is also analyzed.

The third section analyzes the creative part of the art project, the popular science film *Director's Rhythms in the Adaptation of Literature*. This film records the process of creating film adaptations by students of Vasyl Vitra's creative workshop. The film traces the entire process of film adaptation from conception to realization on the screen. A comparative analysis of the students' films and famous films by Ukrainian and foreign directors is made. Based on interviews, observation, and comparative analysis, the author identifies methods in the director's work on creating a film adaptation, such as choosing a theme and formulating a conflict based on it, transforming the verbal image of literature into a cinematic image of cinema, rhythmization, editing restructuring of the material, and choosing and working with an actor.

In the conclusion, the author summarizes the results of the study, interpreting the director's interpretation as a form of artistic comprehension that transforms a literary work, whether prose or dramatic, into a new aesthetic reality. The author emphasizes the importance of theme, rhythm, and image in the director's reading, as well as the need for further scientific study of the director's interpretation as a tool of contemporary screen culture.

The study consists of an introduction, three chapters, a conclusion, list of references and appendices.

Keywords: *film adaptation, transcoding, cinema, director, interpretation, literature.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дослідження

1. Мірошниченко М. «Перетворення» Леся Курбаса в контексті режисерської інтерпретації екранізації літературного твору. *Курбасівські читання*. 2022. № 17. С. 40–52.
2. Мірошниченко М. Режисерська тема в екранізації літературного твору. *Культура України*. 2023. № 82. С. 77–85.
3. Мірошниченко М. Трансформація драматичного тексту на мову екрана. *Культура України*. 2024. № 83. С. 83–89.
4. Мірошниченко М. Концепція «ритму» Леся Курбаса в контексті режисерської інтерпретації літературного твору на екрані. *Культура України*. 2025. № 88. С. 73–81.

Інформація про апробацію результатів дослідження

5. Мірошниченко М. Режисерські моделі роботи в екранізації драматичних творів. *Культура. Мистецтво. Освіта. Актуальний полілог* : матеріали Всеукраїн. наук.-практ. конф., м. Київ, 1 листопада 2020 р. Київ, 2020. С. 60–62.
6. Мірошниченко М. Кінематографічне осмислення сучасності через призму екранізації літератури. *Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення* : матеріали Міжнар. наук. конф., м. Київ, 21 вересня 2023 р. Київ, 2023. С. 93–95.
7. Мірошниченко М. Діалектичність кіно та літератури в процесі екранізації. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали IV Всеукраїнської наук.-практ. конф., м. Київ, 9 листопада 2023 р. Київ, 2023. С. 163–164.

8. Мірошніченко М. Застосування системи «Перетворення» Леся Курбаса в екранізації літературних творів. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали V Міжнар. наук. конф., м. Київ, 15–16 листопада 2023 р. Київ, 2023. С. 85–87.
9. Мірошніченко М. Тематичне осмислення сучасності через призму літературного матеріалу. *Культурні орієнтації українського суспільства у сфері аудіовізуального мистецтва: сучасні виклики та проблеми*: матеріали Міжнар. наук.-творчої конф., м. Київ, 20 березня 2024 р. Київ, 2024. С. 47–50.
10. Мірошніченко М. Процес екранізації літературних творів у контексті фахової мистецької освіти. *Перспективи розвитку сучасної науки багатoproфільного університету в контексті інтеграції в міжнародний освітній простір*: матеріали XXX Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 березня 2025 р. Київ, 2025. Вип. 33. Т. 2. С. 297–302.

Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту

1. Мірошніченко М. Показ фільму «Режисерські ритми в екранізації літератури» та лекція на тему «Режисерська інтерпретація в екранізації літератури» для студентів 4 РТБ курсу майстерні В. Вітра (м. Київ, 15 вересня, 2024 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, 2024.
2. Мірошніченко М. Показ фрагментів фільму «Режисерські ритми в екранізації літератури» та проведення лекції та майстер-класу на тему «Режисер та екранізація» для студентів 3 РТБ курсу майстерні О. А. Пономаренко (м. Київ, 20 грудня, 2024 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, 2024.

3. Мірошниченко М. Показ фільму «Режисерські ритми в екранізації літератури» з дискусією для студентів та викладачів кафедри режисури телебачення (м. Київ, 13 березня, 2025 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, 2025.

4. Мірошниченко М. Показ фільму «Режисерські ритми в екранізації літератури» для студентів Інституту екранних мистецтв, КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого (м. Київ, 5 квітня, 2025 р.). Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, 2025.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	11
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ	
1.1. Екранізація як об’єкт мистецтвознавчих досліджень.....	16
1.2. Термінологічний аспект питання режисерської інтерпретації літературного твору.....	25
1.3. Комунікація літератури та екранних творів в полі міжтекстових взаємин.....	39
Висновки до розділу I.....	44
РОЗДІЛ II. РЕЖИСЕРСЬКЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ОСНОВНИЙ АСПЕКТ ЕКРАНІЗАЦІЇ	
2.1. Трансформація драматичного тексту на мову екрана.....	46
2.2. Режисерське «перетворення» в процесі екранізації прозового тексту.....	54
2.3. Концепція «ритму» Леся Курбаса в контексті трактування літературного твору на екрані.....	73
2.4. Режисерський задум як образне переосмислення базових компонентів літературного твору (теми, ідеї, конфлікту, фабули тощо).....	86
Висновки до розділу II.....	95
РОЗДІЛ III. ТВОРЧА ЧАСТИНА МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ. НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИЙ ФІЛЬМ «РЕЖИСЕРСЬКІ РИТМИ В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ»	
3.1. Аналіз студентських фільмів.....	97
3.2. Аналіз відомих кінокартин.....	114
Висновки до розділу III.....	120
ВИСНОВКИ.....	123
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	127
ДОДАТКИ.....	134

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У період змін, революцій і воєн, коли реальність і відповідна проблематика змінюються блискавично, літератори мають змогу швидше реагувати і створювати тексти, оскільки не залежать від складного процесу кіновиробництва. Отже, зростає актуальність вивчення екранізацій цих творів, а також інтерпретації текстів минулого, які так чи інакше суголосні митцям і глядачам сучасності. Тому у фокусі фахівців стають трансформації літературного тексту в кінематографічний. Потреба в осмисленні процесу екранізації актуалізує дослідження режисерських інтерпретацій і їхніх методів перетворення мови літератури в мову кінематографа.

Режисерська методологія в процесі екранізації лишається поза увагою науковців і відповідно вивчена недостатньо. У представленому дослідженні запропоновано розглянути специфіку процесу екранізації саме з погляду впливу теми літературного першоджерела, яка відповідає (резонує) вподобанням (характеру) особистості режисера. Така пропозиція виявляє **новизну** роботи. У цьому контексті виникає питання, як режисер обирає той чи інший літературний твір для майбутньої екранізації. Розглянуто параметри відбору літератури, методологію роботи режисера в процесі екранізації. Важливим аспектом дослідження є трактування теми не лише як літературознавчого терміна, а і як чуттєво-сутнісного прояву особистості митця, який він закладає у свій фільм. Важливо дослідити й сам процес перетворення літературного твору або, інакше кажучи, режисерської інтерпретації, та вплив на нього ритму як інструментарію режисера, що дає змогу трансформувати літературний твір у фільм. Зауважимо, що екранізацію можливо розглянути не лише як процес перетворення літератури в сценарій, а і як значно ширше явище, що охоплює шлях (особистий досвід режисера) від першопрочитання літературного твору до його втілення на екран та сприйняття екранного видовища глядачем.

Зв'язок творчого мистецького проєкту з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого відповідно до планів наукової роботи.

Об'єктом дослідження є екранні інтерпретації літературних творів.

Предметом дослідження є методи режисерського транскодування системи художніх образів літератури в художню систему кінематографа.

Мета дослідження полягає у формулюванні основних принципів роботи режисера в процесі екранізації літературних творів на базі аналізу фільмів та їхніх літературних першооснов, відповідних теоретичних праць, а також авторського практичного досвіду.

Означена мета дослідження зумовила вирішення таких **завдань**:

- систематизувати знання про особливості та відмінності виражальних засобів літературних та екранних мистецьких творів;
- дослідити специфіку впливу цих засобів на психологію сприйняття людини;
- з'ясувати принципи перетворення літературного твору в екранний;
- проаналізувати режисерські принципи трансформації структурних елементів твору в процесі екранізації;
- виявити основні засади та окреслити інструментарій режисера для роботи з літературним першоджерелом у процесі його перетворення в екранний.

Методи дослідження. Мета й завдання дослідження вимагають комбінування різних методів, зокрема таких, як 1) *аналіз* теоретичних праць зі сценарної майстерності й режисури, досліджень у галузі історії мистецтва, психології тощо, 2) *типологізація* структурних елементів та виражальних засобів, 3) *систематизація* режисерських прийомів перетворення літературної основи в екранний твір, 4) *спостереження* творчого процесу в кіно, зокрема роботи студентів-режисерів, 4) *індукція* на базі практичного досвіду та 5) *моделювання* принципів роботи режисера.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в науково-практичному полі мистецьких досліджень проаналізовано процес перетворення літературного твору в екранний із позиції режисера; зазначено основні режисерські прийоми, які інтерпретують літературний текст як самостійне мистецьке явище.

Практичне значення отриманих результатів. Теоретичні напрацювання та отримані висновки можуть бути використані в навчальних програмах та практичній діяльності режисерів, сценаристів, кінокритиків, мистецтвознавців, культурологів. У роботі наводяться приклади, на основі яких формуються і практичні принципи, що можуть допомогти у створенні екранізації. Окремі частини можуть слугувати матеріалом для методичних посібників та подальших наукових розробок у галузі кіномистецтва. Робота слугує осмисленню ряду теоретичних положень, які сприятимуть перспективі розвитку вітчизняного кінематографа на сучасному етапі. Її проблематика може зацікавити як професіоналів кіновиробництва, так і широке коло читачів та глядачів.

Апробація матеріалів дослідження. Результати наукової складової висвітлено на таких науково-дослідницьких та науково-творчих конференціях, як Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура. Мистецтво. Освіта. Актуальний полілог» (м. Київ, 1 листопада 2020 р.) – тези «Режисерські моделі роботи в екранізації драматичних творів»; Міжнародна наукова конференція «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення» (м. Київ, 21 вересня 2023 р.) – тези «Кінематографічне осмислення сучасності через призму екранізації літератури»; IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (м. Київ, 9 листопада 2023 р.) – тези «Діалектичність кіно та літератури в процесі екранізації»; V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (м. Київ, 15–16 листопада 2023 р.) – тези «Застосування системи «Перетворення» Леся Курбаса в екранізації літературних творів»; Міжнародна науково-творча конференція «Культурні

орієнтації українського суспільства у сфері аудіовізуального мистецтва: сучасні виклики та проблеми» (м. Київ, 20 березня 2024 р.) – тези «Тематичне осмислення сучасності через призму літературного матеріалу»; XXX Міжнародна науково-практична конференція «Перспективи розвитку сучасної науки багатoproфільного університету в контексті інтеграції в міжнародний освітній простір» (м. Київ, 27–28 березня 2025 р.) – тези «Процес екранізації літературних творів у контексті фахової мистецької освіти».

Апробацію мистецької складової творчого мистецького проєкту здійснено в межах таких подій та заходів, як показ фрагментів фільму «Режисерські ритми в екранізації літератури» та проведення лекції на тему «Режисерська інтерпретація в екранізації літератури» (для студентів майстерні В. П. Вітра, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, 15 вересня, 2024 р.); показ фрагментів фільму «Режисерські ритми в екранізації літератури» та проведення лекції та майстер-класу на тему «Режисер та екранізація» (для студентів майстерні О. А. Пономаренко, Інститут екранних мистецтв, кафедра режисури телебачення, КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, 20 грудня, 2024 р.); показ фільму «Режисерські ритми в екранізації літератури» з дискусією (для студентів та викладачів кафедри режисури телебачення, Інститут екранних мистецтв, КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, 13 березня, 2025 р.); показ фільму «Режисерські ритми в екранізації літератури» (для студентів Інституту екранних мистецтв, КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, 5 квітня, 2025 р.).

Особистий внесок здобувача. Наукове обґрунтування є самостійною частиною дослідницької роботи, у якій аналізуються принципи та методи режисерської інтерпретації літературних творів у процесі їх екранізації. Результати дослідження формують теоретичну та практичну основу для розвитку професійних навичок режисерів, які займаються екранізацією літературних творів. Висновки та положення базуються на результатах, отриманих автором під час дослідницької діяльності та педагогічної роботи. Авторські напрацювання

здобувача знайшли відображення в наукових публікаціях, статтях, участі в мистецьких заходах і виступах на міжнародних наукових конференціях.

Структура роботи. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (78 найменувань) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 137 сторінок, з яких 126 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВЗАЄМОДІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

1.1. Екранізація як об'єкт мистецтвознавчих досліджень

За оцінками Frontier Economics, за 2018 рік близько 44% від загальної кількості фільмів складають саме екранізації [60]. Особливий інтерес для нашого дослідження викликають фільми, у яких режисер є водночас автором чи співавтором сценарію, оскільки саме в таких випадках повною мірою реалізується режисерське бачення літературного твору. В Україні екранізації стають дедалі популярнішими, зокрема за текстами сучасних драматургів і прозаїків, наприклад: «Червоний» (2017, реж. Заза Буадзе) за однойменним романом Андрія Кокотюхи; «Сторожова застава» (2017, реж. Юрій Ковальов) за мотивами однойменного роману Володимира Рутківського; «Дике поле» (2018, реж. Ярослав Лодигін) за романом «Ворошиловград» Сергія Жадана; «Чорний ворон» (2019, реж. Тарас Ткаченко) за однойменним романом Василя Шкляра; «Пекельна Хоругва, або Різдво Козацьке» (2019, реж. Михайло Костров) за казкою Сашка Лірника; «Захар Беркут» (2019, реж.: Ахтем Сеїтаблаєв та Джон Вінн) за мотивами повісті «Захар Беркут» Івана Франка; «Віддана» (2020, реж. Христина Сиволап) за мотивами роману «Фелікс Австрія» Софії Андрухович; «Я і Фелікс» (2022, реж. Ірина Цілик) за мотивами роману «Хто ти такий?» Артема Чеха.

За тисячоліття свого існування література сформувала специфічний метод спілкування з читачем, орієнтований на взаємодію з уявою людини, адже тут немає ні фарб, ні рухів, ні звуків, які впливають на органи чуття, а лише написане слово. Отже, кожен читач дофантазовує власні образи на своєму внутрішньому «екрані». Саме тому сприйняття одного твору може суттєво відрізнятись у кожної людини, і через цей феномен сприйняття літератури нерідко виникає розчарування глядача від перегляду екранізації. Глядач переживає фрустрацію, адже його очікування не збіглися з побаченим на екрані. Відповідно до цього

перед авторами фільму-екранізації завжди стоїть складне завдання адаптації цього твору для екрана. Важливо з'ясувати, як відбувається процес перетворення одного виду мистецтва в інший, якими художніми методами та яким чином усе це складається в цілісну картину у свідомості глядача-читача.

Традиційно джерелами для екранізації вважалися три основні види літератури: епос, лірика і драма. У сучасних реаліях цей перелік розширився: стали популярними екранізації коміксів, у яких більшу роль відіграють зображення, важливий тут не лише сюжет, а й стиль та майстерність ілюстрацій.



*Іл. 1. Приклад екранізації графічного роману «Місто гріхів»,
2005 р., реж.: Ф. Міллер, Р. Родрігес*

Тож спектр літературних джерел екранізацій є широкий, але ми зосередимось саме на класичних формах: прозі і драмі. Окрім того, у цьому контексті важливий саме фактор режисера як автора фільму. Режисер, як і звичайний глядач, пропускає літературний твір крізь свій внутрішній екран, але потім він екстраполює його вже на екран реальний через засоби кінематографічної виразності. Перетворюючи літературний твір на фільм, режисер не має вигадати нову форму чи максимально зберегти стару. Він повинен перестворити його наново, збагнувши, як воно функціонує, сконструювати новий витвір мистецтва. Література і кіно – це принципово різні способи осмислення дійсності автором. Отже, основне завдання режисера не просто скоротити чи

дописати літературний твір, а знайти спосіб перетворити образи літературні на образи екранні, доповнивши їх своїм режисерським баченням і своєю темою.

Процес екранізації вже давно став предметом міждисциплінарних досліджень, охоплюючи літературознавство, культурологію, філософію, теорію кіно і, безперечно, мистецтвознавство. Наприклад, серед традиційних визначень терміна «екранізація» в «Енциклопедії сучасної України» можемо скористатися таким: «Екранізація – втілення літературних творів (прози, поезії, драматургії) засобами кіномистецтва» [38]. Натомість у межах мистецтвознавчого підходу екранізація розглядається як акт художньої трансформації, де особливу увагу приділено естетичним категоріям, стилістичним особливостям, метаморфозам змісту та форми, а також засобам художньої виразності.

Кіно як мистецтво є синтетичною формою, яка поєднує в собі літературні, театральні, візуальні й музичні складові. Саме тому екранізація (з погляду мистецтвознавства) не може бути зведена лише до репрезентації сюжету оригінального твору. Вона є складним процесом трансмедіації, під час якого літературний текст проходить фазу деконструкції, переосмислення й нової інтерпретації з боку режисера та всієї творчої команди. Дослідження цього процесу передбачає вивчення естетичних категорій – ритму, сюжету, форми тощо. Увага мистецтвознавців зосереджується також на тому, як через екранну форму вибудовується новий художній образ, який може радикально відрізнятись від літературного попередника.

Важливим елементом таких досліджень є усвідомлення ролі режисера як інтерпретатора, суб'єкта художнього мислення, що здійснює «перепрошивання» літературного тексту. Проте цей аспект часто залишається на периферії академічної уваги.

Огляд літератури, присвяченої конструкції драми, пропонуємо розглянути у розвитку від античності до сучасності, акцентуючи ті складові, які мають значення для нашої роботи. Першим теоретичним текстом, у якому, по суті, були сформовані засадничі принципи драматичної конструкції, як такої, є «Поетика»

Арістотеля [1]. Це поняття про фабулу, перипетії, характер, композицію, катарсис, особливості жанру трагедії. Без цього понятійного апарату неможливо говорити далі про структури літературних та екранних творів. Етапними роботами в цьому контексті можна вважати обґрунтування принципів класицизму у драмі в роботі «Поетичне мистецтво» Нікола Буало [8], композиційну схему, яку запропонував Гюстав Фрейтаг у роботі «Техніка драми» [53], адаптуючи класичну основу композиції драматичного тексту до реалізму. На межі XIX і XX ст. мистецький поворот до модернізму і «нової драми» змінює лінійну драматичну структуру. У XX ст. до теорії драматичної конструкції нерідко зверталися самі драматурги. Осмислення розвитку драматичної конструкції здійснював Патріс Паві [41]. В Україні принципи драматичної конструкції досліджували О. Левченко та В.Фомічова [32], зокрема в роботі «Формула сюжету» та ін.

Важливо розглянути й принципи сприйняття читачем-глядачем кіномистецтва і літератури, а також роботи Карла Гюстав Юнга [54] в контексті уяви, фантазії та витоків творчості як такої.

Важливим етапом в осмисленні принципів побудови тексту стала класифікація «36 драматичних ситуацій» Жоржа Полті [70], які народжують потенційні сюжети. В її основі – виділення основних актантів та причини (предмета) конфлікту, яка робить ситуацію хиткою і провокує героїв до дії. Кожна з них має назву та тематичний напрям.

Вагоме значення в дослідженні відіграють теоретичні записи Леся Курбаса, присвячені концепціям «перетворення» та «ритму», більшість яких були викладені у збірці «Леся Курбас. Філософія театру» [30]. Також корисними в цьому контексті є наукові розвідки дослідниць творчості Леся Курбаса, зокрема праці І. Волицької-Зубко «Курбасівське поняття “лінії”: теоретичний аспект» [10], Н. Корнієнко «До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес» [24], О. Левченко «Ритм як інтерпретація у театральній теорії Леся Курбаса: виміри некласичної філософії» [31], В. Селіванової «Семіотика театральності в теоретичних роботах Леся Курбаса (спроба постановки

проблеми)» [45]. В українському літературознавстві варто назвати книгу А. Ткаченка «Мистецтво слова» [50].

Кінодраматургія продовжила розвивати принципи, закладені в основах драми, але водночас має принципові відмінності та особливості. У сучасній теорії сценарного мистецтва є низка праць, присвячених практичним аспектам роботи кінодраматурга. Серед них нами враховано досвід Лінди Сегер («Як хороший сценарій зробити великим»), Блейка Снайдера («Врятуйте кицьку») [74]. З-поміж прикладних книг про голлівудську школу написання сценарію спираємося на положення Роберта Маккі «Оповідь. Субстанція, Структура, стиль та Принципи Письмової Екранізації» [34], де описано весь процес від задуму до реалізації у схемах, структурах тощо. Ця праця важлива насамперед для розуміння того, як функціонує історія в повнометражному фільмі.

Про екранізацію пише також Томас Лейч у статті «Дванадцять помилок у сучасній теорії адаптації» [65]. Автор критикує сучасну кінознавчу думку за те, що теорія, пов'язана безпосередньо з процесом екранізації, не корелюється з виробничою практикою кінематографа, а дослідження, що були написані у ХХ ст., наразі вже не є актуальними.

Об'ємне наукове дослідження «Теорія адаптації» з конструкції драматургії в екранізації написала Л. Гатчеон [64] – літературний критик із Канади. Вона розглядає драматургічний інструментарій, який дає змогу перетворити мову літератури на мову кіно. Окрім того, у цій роботі критик здійснює аналіз впливу кіноадаптації як соціокультурного явища, досліджує причини та наслідки появи екранізації в історичному контексті.

Д. Наремор [67] у своїй праці «Кіноадаптація» наголошує на тому, що кожна екранізація є формою критичного висловлювання. Він вважає, що режисер у процесі екранізації здійснює акт інтерпретації, аналогічний до літературної критики. Дослідник аналізує процес адаптації не як пасивне відтворення, а як продуктивну творчу діяльність. Він підкреслює, що фільм – це нове художнє

висловлювання, побудоване на основі оригінального тексту, але із застосуванням власної мови образів, ритму, монтажу, колористики.

Д. Сандерс [72] у книзі «Адаптація і запозичення» розмежовує два процеси – адаптацію як переклад тексту в новий медіум і апропріацію як художнє запозичення тем, структур і стилів. Вона підкреслює, що обидва процеси мають творчу природу. Також пропонує концепцію «інтервенції» – ситуації, коли адаптація цілеспрямовано підриває чи деконструє смисли літературного тексту.

Тема нашої роботи потребує аналізу робіт, безпосередньо присвячених екранізації, специфіці перетворення літературного тексту в екранний. В українському кінознавстві будемо звертатися до робіт І. Зубавіної «Екранізація творів Миколи Гоголя у світовому кінематографі» [16]. В останній авторка досліджує взаємозв'язок літератури та кіно, здійснює типологізацію видів екранізації та різницю їхнього впливу на глядача.

У науковій статті «Екранні інтерпретації драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» в полі міжтекстових взаємин» Т. Журавльова [15] аналізує екранні інтерпретації п'єси Т. Шевченка крізь призму їхньої відповідності провідним смисловим домінантам оригінального твору. Драматичний текст розглядається як джерело інтертекстуальних нашарувань у новій – кінематографічній – формі. Розглянуті екранні версії твору свідчать про глибоку інтерпретаційну роботу кінематографістів, результатом якої стала трансформація сюжетно-фабульної схеми, зумовлена як особливостями художньої мови кіно й телебачення, так і культурним контекстом часу створення екранізацій.

Одним із найбільш систематичних підходів до розгляду екранізації як мистецького явища в українській науковій традиції є публікація О. Москаленко-Висоцької «Особливості релевантності української екранізації» [37]. Дослідниця аналізує відмінності між буквальним і вільним переосмисленням літературного джерела, зокрема в радянських та пострадянських фільмах. Вона наголошує: «Екранізація, навіть коли вона претендує на вірність тексту, є новим твором мистецтва» [37, с. 45]. Авторка звертає увагу на культурні контексти створення

фільмів, порівнюючи, як соціально-політичні умови впливають на характер екранної інтерпретації літературних першоджерел. Отже, екранізація розглядається не просто як відображення сюжету, а як механізм культурного конструювання нових смислів.

У науковій статті «До питання ремейку в кінематографі: технічні та художні властивості» О. Безручко [4] досліджує ремейк як форму повторного естетичного висловлювання, що має спільні риси з екранізацією, зокрема в аспектах інтерпретації, адаптації та переосмислення джерела. Автор аналізує технічні, художні та культурні чинники, які зумовлюють появу ремейків, і підкреслює їх здатність оновлювати зміст літературних творів у новому історичному та медійному контексті. Автор акцентує, що класичні сюжети не втрачають актуальності, тому режисери нових поколінь постійно звертаються до них, переосмислюючи знайомі історії відповідно до актуального естетичного та культурного контексту, з урахуванням мовних і локальних відмінностей. Крім того, дослідник наголошує на ролі ремейку як частини медіафраншизи не лише як повтору, а як стратегії трансформації, створення нових сюжетних варіацій, бічних ліній, приквелів і сиквелів у межах цілісного міжмедійного продукту.

Іншу перспективу пропонують В. Федоренко та Н. Суліма у статті «Екранізація в сучасному аудіовізуальному виробництві» [51], яка зосереджена на трансформації літературного тексту в умовах нових медіа. Авторки аналізують семіотичну природу екранного тексту. Такий підхід дозволяє говорити про екранізацію не лише як про результат, а і як про процес, що перебуває в постійному русі, змінюється під впливом зовнішніх обставин і внутрішнього ритму митця. Усі ці підходи мають спільну ознаку: вони трактують екранізацію не як форму, підлеглу літературі, а як самостійний художній акт із власними законами. Водночас, попри глибокі теоретичні дослідження, аспект режисерської інтерпретації як психологічного, особистісного та естетичного чинника трансформації тексту залишається недостатньо акцентованим у більшості зарубіжних праць. Саме це відкриває перспективу для подальших досліджень,

орієнтованих на фігуру режисера як центрального суб'єкта адаптаційного процесу.

Джерельну базу наукового обґрунтування становлять:

- мистецтвознавча література теоретиків драматургії (Арістотель, П. Паві, Б. Брехт, Ж.-П. Сартр, Ж. Полті та ін.);
- твори теоретиків та практиків сценаристики (Л. Гатчеон, Р. Маккі, Д. Сандерс, Б. Снайдер, Л. Сегер, Д. Говард, Е. Маблі та ін.);
- праці з кінокритики та кінознавства (А. Базен, Т. Мироненко, Л. Добровольська, І. Зубавіна та ін.);
- праці теоретиків і практиків кіномистецтва (В. Кісін, О. Дубініна, Т. Журавльова, О. Москаленко-Висоцька, О. Безручко та ін.);
- праці з мистецтвознавства (Лесь Курбас, Н. Корнієнко, Ю. Кравчук, В. Селіванова, Л. Танюк та ін.);
- праці з літературознавства (Н. Буало, А. Ткаченко, П. Волинський, Ж. Клименко, О. Левченко, В. Фомічова та ін.);
- міждисциплінарні наукові праці (А. Бергсон, К.-Г. Юнг, П. Рікьор);
- літературні першоджерела (К. Коллоді, Ч. Поланік, А. Сент-Екзюпері, Ф. Фіцджеральд та ін.).

Відеоджерела:

Інтерв'ю зі студентами-режисерами, курсу Василя Петровича Вітра, кафедри режисури телебачення, Інституту екранних мистецтв, Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого.

Відомі фільми: «Бійцівський клуб», 1999 р., реж. Девід Фінчер; «Великий Гетсбі», 2013 р., реж. Баз Лурман; «Вестсайдська історія», 1961 р., реж.: Джером Роббінс, Роберт Вайз; «Гаррі Поттер і Філософський Камінь», 2001 р., реж. Кріс Коламбус; «Гаррі Поттер і Таємна Кімната», 2002 р., реж. Кріс Коламбус; «Гаррі Поттер і В'язень Азкабану», 2004 р., реж. Альфонсо Куарон; «Гаррі Поттер і Келих Вогню», 2005 р., реж. Майк Ньюелл; «Гаррі Поттер і Орден Фенікса»,

2007р., реж. Девід Ейтс; «Гаррі Поттер і Напівкровний Принц», 2009 р., реж. Девід Ейтс; «Гаррі Поттер і Смертельні Реліквії – Частина 1», 2010 р., реж. Девід Ейтс; «Гаррі Поттер і Смертельні Реліквії – Частина 2», 2011 р., реж. Девід Ейтс; «Гномео та Джульєта» (мультфільм) 2011 р., реж. Келлі Есбері; «Закоханий Шекспір» 1998 р., реж. Джон Медден; «Захар Беркут», 1971 р., реж. Леонід Осика; «Захар Беркут», 2019 р., реж.: Ахтем Сеїтаблаєв, Джон Вінн; «Королева Болівуду», 2002 р., реж. Джеремі Вудінг; «Макбет», 2015 р., реж. Джастін Курзель; «Мости округу Медісон», 1995 р., реж. Клінт Іствуд; «Парфумер: історія одного вбивці», 2006 р., реж. Том Тиквер; «Піноккіо» (мультфільм), 1940 р., реж.: Бен Шарпстін, Хамільтон Ласкі; «Піноккіо», 2002 р., реж. Роберто Беніньї; «Піноккіо», 2019 р., реж. Маттео Гарроне; «Піноккіо» (мультфільм), 2022 р., реж. Гільєрмо дель Торо; «Ромео та Джульєта», 1900 р., реж. Моріс Клеман; «Ромео та Джульєта», 1968 р., реж. Франко Дзеффірелі; «Ромео та Джульєта», 1996 р., реж. Баз Лурманн; «Ромео має померти», 2000 р., реж. Анджей Бартковяк; «Ромео та Джульєта проти живих мерців», 2009 р., реж. Раян Денмарк; «Рядовий Ромео», 2011 р., реж. Алан Браун; «Тіні забутих предків», 1964 р., реж. Сергій Параджанов; «Цар Едіп», 1967 р., реж. П'єр Паоло Пазоліні; «Шерлок Холмс», 2009 р., реж. Гай Річі; «Шерлок Холмс: гра тіней», 2011 р., реж. Гай Річі; «Шерлок» (телесеріал), 2010–2017 рр., реж.: Ейрос Лін, Рейчел Талалай, Нік Нурран, Пол МакГіган; «99 франків», 2007 р., реж. Ян Кунен.

Студентські короткометражні фільми: «Вітольд», 2022 р.; реж. Ольга Стернейчук; «Мебльована кімната», 2022 р., реж. Соф'я Василенко; «Не не не», 2022 р., реж. Катерина Опаріна; «Очі блакитного собаки», 2022 р., реж. Дмитро Остапенко; «Шкіра», 2022 р., реж. Віта Стойкова; «Як Шевченко шукав роботи», 2014 р., реж. Арсеній Бортник.

Авторський фільм: «Голос тихої безодні» (незавершений), реж. Маркіян Мірошніченко.

1.2. Термінологічний аспект питання режисерської інтерпретації літературного твору

У презентованій науковій роботі фокус уваги зосереджено на інтерпретації режисера в процесі екранізації літературних творів. Тож найперше дамо визначення термінам: «екранізація» та «інтерпретація».

Звернімося до словника кінотермінів: «Екранізація – це в широкому значенні перенесення твору чи творів. Це транскодування може включати зміну носія (поему на фільм) або жанр (епос на оповідь), або зміну контексту: до прикладу, розповідь тієї ж історії з іншого кута зору може дати іншу інтерпретацію» [64, с. 7–8]. На думку автора, таке визначення не вичерпує всього значення екранізації як процесу та як явища. Щоб сформулювати розуміння процесу, проаналізуємо яким чином суто виробничо відбувається екранізація: 1) режисер, сценарист, або продюсер, обирають літературний матеріал для екранізації. Узгоджують, за потреби, усі юридичні питання з автором; 2) режисер спільно зі сценаристом працюють над сценарієм екранізації; 3) режисер спільно з творчою командою працюють над художнім, звуковим, світловим та колористичним оформленням фільму, відбувається відбір та затвердження локацій та акторів; 4) режисер із командою знімають фільм; 5) режисер із командою працюють над монтажем, звуковим та музичним оформленням фільму; 6) глядач дивиться готовий фільм.

Увесь процес створення фільму в межах екранізації слід розглядати як цілісний творчий акт, що охоплює не лише написання сценарію, а й усі наступні етапи реалізації режисерського задуму. Творча команда фільму є численною, і кожен її учасник (оператор-постановник, художник-постановник, актори та інші) роблять свій внесок у формування художньої цілісності твору. Кожен репрезентує власне бачення, інтерпретаційний підхід, особисті переживання, які впливають на остаточний вигляд екранізації. Попри те, що саме режисер виконує функцію

організатора творчого процесу й несе відповідальність за фінальний результат, не можна сприймати його як єдиного автора фільму. Якщо в інших видах мистецтва (живопис, музика) художник або виконавець самотійно інтерпретує першоджерело, то в кіно режисер є лідером колективної інтерпретації, задаючи основний тематичний та емоційний вектор, яким рухається творча група. Отже, екранізація постає як колективний мистецький акт, у процесі якого літературний матеріал трансформується в екранну форму, зберігаючи при цьому авторський задум та водночас вбираючи риси індивідуального стилю всіх учасників кінематографічного процесу.

Далі розберемо термін «інтерпретація». Наприклад, П. Паві трактує цей термін так: «Інтерпретація має за ціль визначення сенсу та змісту. Інтерпретація сходиться з герменевтикою, вона відноситься до процесу виробництва видовища “авторами”, а також до процесу сприйняття його публікою» [41, с. 124]. Інтерпретація та герменевтика (від грец. «тлумачення») за своєю суттю доволі близькі. В обох випадках спільним є тлумачення мистецьких, історичних, культурологічних, юридичних, філософських, релігійних текстів. Утім, якщо в герменевтиці розглядається лише дешифрація текстів, інтерпретацію ми використовуємо як інструмент для створення видовища. Інтерпретація відбувається на кількох рівнях: інтерпретація автором тексту та інтерпретація глядачем видовища. Зробимо уточнення в контексті екранізації. Варто наголосити, що самим тлумаченням не закінчується робота режисера, для нього важливим є втілення на екрані. Після цього глядачі дивляться аудіовізуальний твір і тлумачать побачене. Фактично можемо говорити про процес дешифрування літературного коду; отримана інформація кодується в шифр екранного видовища, після чого відбувається дешифрація глядачем отриманого коду.

Поняття «нової мови» є надзвичайно важливим для нашого дослідження. Адже аналізуючи відмінні види мистецтв, якими є кіно та література, акцентуємо увагу саме на розумінні мови, якою спілкується мистецтво з глядачем. Оскільки в різних видів мистецтв відповідно різняться «мови», ми як режисери маємо шукати

можливості для перекладу, а не буквального «перенесення» написаного на екран. Одні засоби виразності, які добре працюють у літературі, можуть абсолютно не підходити кінематографу, ба більше – руйнувати структуру фільму.

«Інтерпретувати текст... – це не означає шукати прихований зміст, це означає слідувати за розвитком змісту до його референції, тобто певному світу, або життю в цьому світі, відкритому перед текстом. Інтерпретувати – означає розвернути нові зв'язки, що встановлює дискурс між людиною та світом» [71, с. 355]. Проаналізуємо тезу Рікьора. У процесі інтерпретації ключовим є виокремлення змісту твору. Таким чином ми фактично визначаємо його тему. Віднайшовши тему, ми відстежуємо, який вона має розвиток, завдяки чому знаходимо абсолютне значення теми, яке дає змогу нам охопити весь твір та визначити його зміст.

У мистецтвознавчій теорії прийнято аналізувати твори літератури або живопису біографічним методом, аналізуючи життя митця в контексті його особистих перипетій у певний період часу. Але рідше даний підхід застосовується до режисерів кіно, особливо коли мова йде про екранізацію. Адже особистість режисера в цьому разі ніби відходить на другий план, виставляючи вперед персону автора літературного твору. Проте фільм є витвором мистецтва, за який відповідає насамперед режисер, тож крізь призму його сприйняття і варто розглядати кінцевий витвір мистецтва.

Режисер (*фр. Régisseur* – «завідувач», від *лат. Rego* – «керую») – «людина, в обов'язки якої входить постановка..., бере на себе відповідальність за естетичну сторону... організацію, підбір виконавців, інтерпретацію тексту та використання засобів, що знаходяться в його розпорядженні» [41, с. 285]. Пропонуємо взяти за основу тезу, що режисер – це митець, основним умінням якого є розповідь історії. Шукаючи оповідь, яку б він хотів утілити на екрані, режисер дуже часто звертається до літератури. Це цілком закономірний шлях творчого пошуку, позаяк літературний твір, якщо він майстерно написаний, уже є витвором мистецтва. Історія, що була розказана, уже пройшла «перевірку» читачем і має в собі певні

підвалини для того, аби на її основі створити вже новий витвір мистецтва – фільм. Літературна основа лише на перший погляд полегшує завдання, ніби хтось за тебе вже зробив половину роботи. Історія вже готова, діалоги, описи дії та локації. Режисерові залишається переписати твір у формі сценарію. Але це не вичерпує всього процесу екранізації. Зауважимо, що екранізації одного й того самого літературного твору можуть разюче відрізнятись.

Розглянемо, наприклад, один із найпопулярніших творів із погляду кількості кіноадаптацій – п'єсу Вільяма Шекспіра «Ромео та Джульєтта». Палітра варіацій тут неймовірно різноманітна, понад 100 кіноадаптацій від мультфільму «Гномео і Джульєтта» (2011 р., реж. Келлі Есбері) до індійського варіанта з піснями й танцями «Королева Болівуду» (2002 р., реж. Джеремі Вудінг), від класичної версії Ф. Дзефіреллі «Ромео та Джульєтта» (1968 р.) до сучасного «Ромео та Джульєтта проти живих мерців» (2009 р., Раян Денмарк), від фільму 1900 року М. Клемана «Ромео та Джульєтта» до «Рядового Ромео» (2011 р., реж. Алан Браун) – про кохання двох геїв, курсантів військового училища.



Іл. 2. Різні екранізації п'єси В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (зліва направо: «Ромео та Джульєтта», 1968 р., реж. Ф. Дзеффірелі; «Ромео та Джульєтта проти живих мерців», 2009 р., реж. Р. Денмарк; «Гномео та Джульєтта» (мультфільм), 2011 р., реж. К. Есбері; «Рядовий Ромео», 2011 р., реж. А. Браун)

Це версії одного літературного твору, але в кожному окремому випадку автори фільму й, зокрема, режисер показували глядачеві своє бачення історії. При цьому найнеймовірніше те, що прекрасно знаючи фінал, глядач щоразу йде на

знайому історію та щоразу проживає її разом із героями фільму наново. Але залежно від того, як подає цю історію режисер, змінюється відповідно і враження, яке справляє конкретно ця історія на глядача, «підростає нове покоління глядачів, яке потребує теж знайомства з класичними історіями, переказаними актуальною мовою. Завдяки численним ремейкам можна простежити, як змінювалося трактування певної історії з часом, які відмінності вносила в тлумачення сюжету кожна нова епоха, кожне нове десятиліття тощо. Позаяк класичні сюжети не втрачають актуальності, режисери щоразу звертаються до них і прагнуть інтерпретувати їх по-своєму, а цікаві зарубіжні історії локалізувати в місцеве середовище з урахуванням культурних і мовних відмінностей» [5, с. 468]. Важливим зауваженням в цьому разі є те, що історичний, культурний, соціальний та географічний контекст впливають на процес інтерпретації літературного матеріалу. Один літературний твір, екранізований в різні періоди історії, у різних країнах, за різних обставин, будуть відрізнятися не лише через особистість режисера, а й через те, у яких умовах жила та формувалася ця особистість. Як при аналізі літературного твору важливий контекст написання, так і при аналізі фільму маємо розуміти, у якому часі жив режисер, як він впливав на нього та на його режисерське бачення літературного твору.

У цьому контексті також важливо відмітити, що відомий твір абсолютно не означає глядацького успіху фільму, адже із сотні варіацій «Ромео і Джульєтти» найчастіше згадують та переглядають саме версію Дзефіреллі. Тож одразу можемо зробити висновок, що для того, аби створити принципово новий художній твір, який буде сприйнятий глядачем, матиме вплив на нього та стане довершеним витвором мистецтва, недостатньо мати літературне джерело, загальновизнане «шедевром» або ж бестселером. Твір може бути «геніальним» сам по собі, але, ступаючи на територію кіномистецтва, режисер починає шлях становлення твору із самого початку.



Іл. 2. Кадр із фільму «Ромео та Джульєта», 1968 р., реж. Ф. Дзефіреллі

«Працюючи над екранізацією п'єси «Amadeus», Пітеру Шефферу Мілош Форман дав пораду: “Тобі доведеться вдруге народити своє дитя”. У результаті світ отримав два чудові варіанти однієї і тієї ж оповіді, кожен вірний своєму медіуму» [34, с. 433]. Саме друге «народження» і є головною метою екранізації. Ті чи інші аспекти сценарію та його втілення не можуть з'явитися самі по собі; вони повинні органічно виникнути відповідно до режисерського бачення твору.



*Іл. 3. Інсценізація та екранізація п'єси П. Шеффера «Amadeus»,
фото зліва – вистава Лондонського національного театру,
реж. М. Лонгхерст, фото справа – фільм М. Формана*

Режисерське бачення – це уявлення режисера про те, яким має вийти в кінцевому підсумку екранний твір. Режисер наповнює матеріал «життям», уявляючи історію в найменших деталях. Дуже часто режисер може сам до кінця

не усвідомлювати, чому він це бачить саме так, але його підсвідомість видає йому образи, які він згодом утілює на екрані. Тут варто окремо зупинитися на самому понятті «образ», адже воно буде ключовим для дослідження. «Література – вид мистецтва, який дає відображення дійсності в художніх образах, створених засобами мови» [54, с. 17]. Те саме можна стверджувати і про кінематограф, лише з тим уточненням, що фільми створюються кінематографічними засобами (світло, композиція, рух камери, художнє оформлення, гра акторів, монтаж, звук, колір тощо). Відображення дійсності – це не буквальне документування того, що відбувається в зовнішньому матеріальному світі, у якому перебуває письменник. Це є рефлексія та спроба передати читачеві ідеї та емоції, які письменник відчуває стосовно того чи іншого аспекту життя. І передає він це саме через образи. «Образом називають конкретно-чуттєве художнє змалювання людської особи (образи-персонажі), предмета (образи-речі), явища природи (образи-пейзажі)... Оскільки література – це людинознавство, найбільше місце в творах літератури займають образи людей, і в них найповніше розкриваються загальні властивості образності. Художні образи людей у літературному творі виводяться в життєвих ситуаціях і картинах, у дії» [54, с. 89]. Можемо стверджувати, що «образ» є певним концентратом життя; автор відбирає саме ті дії та події, тих людей, ті предмети, ті локації, які якнайповніше зможуть передати ідейно-емоційну складову твору. Тобто це поєднання думки та відчуття об'єднує в собі бажання автора та його відчуття від цього бажання, виражене у формі, яку може зчитати, зрозуміти та відчувати читач або глядач. Створення образів є одним із найважливіших аспектів літератури та кіно. Адже образ – це є узагальнена та доведена до абсолюту суть твору.

Важливо зазначити, що зовнішнім вираженням образу є його форма. «Зміст завжди виражається в певній формі. Література змальовує дійсність у формі образів, створених засобами мови... мову твору можна вважати засобом (чи формою) творення образів... Поняття форми літературного твору слід включати всю сукупність способів і засобів вираження змісту твору» [9, с. 67]. Фактично

форма – це відповідь на питання, як автор інтерпретує. Як ми показуємо глядачеві-читачеві образ, яке художнє рішення ми обираємо для того, щоб передати ідейно-емоційну складову. Форма є важливою для екранізації та перебуває в безпосередній залежності від образу й того, що в ньому закладено. «Зміст і форма в усіх предметах і явищах перебувають поміж собою в єдності, адже це дві невіддільні одна від одної сторони предмета чи явища. Єдність їх діалектична і тому неминуче відбувається перехід змісту в форму і навпаки» [9, с. 67]. Зміст без форми не знаходить свого вираження, а форма без змісту є порожньою. Відповідно зовнішній прояв не може замінити собою відсутність змісту. Цей підхід, на жаль, часто трапляється в сучасному мистецтві, але є в корені своєму сумнівним. Тому пропонуємо тезу, що форма мала б впливати із суті.

У літературі форма проявляється у тропях (метафора, метонімія, синекдоха і т. ін.), у кіномистецтві найчастіше це виражається в зображенні та звуці. Хоча й там, і там образами виступають, як уже зазначалось вище, предмети, локації, персонажі або ж характери. До речі, в англійській мові слово «персонаж» перекладається *character*, тобто характер і є персонажем. Слід зауважити, що образи передаються в мистецтві через символи (від грец. «умовний знак, сигнал»). Символи є певною умовністю, це конкретне вираження образу у вигляді об'єкта чи суб'єкта. «Символізм є надзвичайно переконливим. Як образи в наших снах, він проникає до несвідомого розуму, глибоко зачіпаючи нас, проте лише доти, доки нам невідомо про його присутність» [34, с. 350].

Образи трапляються в кіно так само часто, як і в літературі. В останній, можливо, ще частіше, особливо в романах та поезії, де велику увагу дуже часто приділяють описам тих чи інших явищ, предметів, людей. Для того, щоб рівномірно розподілити символи протягом усієї історії, використовують такий термін, як «символічне сходження». «Символічне сходження діє так: почніть із дій, місць і ролей, які представляють лише самих себе. З прогресією оповіді обирайте образи, що набирають дедалі більшого значення так, щоб до кінця

розповіді персонажі, сетінги й події відображали універсальні ідеї» [34, с. 350]. Тож можемо стверджувати, що є «драматургія символів». У кожного з них є своя сюжетна лінія, з експозицією, зав'язкою, розвитком, кульмінацією і розв'язкою. Вводячи їх поступово, ненав'язливо, ледь помітно, ми привчаємо глядача до їхньої присутності та натякаємо на їхню значимість. І поступово крок за кроком символи отримують дедалі більшу силу; зрештою, у кульмінації саме вони підіймають історію в духовно-емоційній площині.

Далі зосередимося на понятті «тема», яке є ключовим у процесі режисерської інтерпретації літературного матеріалу. «Загальна тема – це резюме дії, або драматичного універсуму, його центральна ідея або організуючий принцип» [41, с. 378]. Під «резюме дії» ми розуміємо узагальнення подій, які відбуваються в літературному творі. Під «драматичним універсумом» розуміємо світ, створений автором у конкретному творі. Під «центральною ідеєю» визначаємо творчий посыл автора, яке відчуття, які думки він хотів викликати в читачів. Під «організуючим принципом» розуміємо ядро історії, яке об'єднує довкола себе та організовує весь літературний твір. Тож відповідно до цих понять можемо дати таке визначення: тема – це емоційний заряд, закладений автором; він структурує та формує світ твору, дає поштовх подіям та виражає їхню сутність. Тож визначаємо «тему» як структуротворчий, базисний елемент драматургії. Саме з теми зароджується майбутній твір. Тема є вираженням особистості автора. Тема визначає, про що саме розповідає твір.

Тема зазвичай має розвиток у конфлікті. Адже побудова конфлікту є одним із найважливіших завдань у роботі з будь-яким кінотвором. Немає конфлікту – немає за чим стежити глядачеві або читачеві. Якщо тема залишається на рівні простої ідеї, тоді вона аж ніяк не впливає на глядача, і відповідно сюжет ми з неї не складемо. У роботі над ускладненням тематичного конфлікту може допомогти принцип «соціальної прогресії»: «Дозвольте оповіді розпочатись інтимно, залучаючи лише декілька головних персонажів. Але з просуванням розповіді зробіть так, щоб їхні дії поширювались на довколишній світ, торкались,

змінювали життя дедалі більшої кількості людей... якщо логіка... не дозволяє рухатися в бік розширення, тоді слід рушити вглиб. Почніть з особистого або внутрішнього конфлікту... Потім поступово спрямовуйте його вглиб – на емоційний, психологічний, фізичний або моральний рівень – до тих найпотаємніших секретів і невисловленої правди, що ховаються за публічними масками» [34, с. 347–349]. Розвиваючи тему, ми ніби розширюємо сферу її впливу. Якщо на початку історії тема може стосуватися виключно протагоніста, то поступово коло персонажів, яких стосується тема, стає дедалі більшим. Вона не має залишати когось байдужим. Тож відповідно, коли головний герой у зав'язці здійснює вчинок, що спонукає історію рухатись, він фактично запускає «лавину» наслідків, яка наростає та накриває дедалі більшу кількість персонажів.

«Майже неможливо описати всі форми, у яких може бути знайдена одна тема, оскільки таке поняття розчиняється в сукупності драматургічного тексту... в поетичному та драматургічному тексті форма та зміст неподільні, але вони накладаються один на одного, унікальність та рухомість цього накопичення стає доказом поетичності тексту. З виокремленням... деяких тем починається... операція коментування та інтерпретації... твору» [41, с. 378]. Варто зауважити, що в процесі екранізації, коли режисер визначає для себе тему літературного твору, надзвичайно важливим є саме точне її формулювання. У голлівудській термінології часто замість поняття «тема» застосовується термін «контролююча ідея», що є доволі близьким за значенням. «Контролююча ідея може бути виражена одним реченням, яке визначає, чому і як змінюються життєві обставини в проміжку між початком і кінцем фільму» [34, с. 148]. Чим чіткіше, чим конкретніше буде сформульована тема, тим більше вона буде працювати на конфлікт. Вона, як невидимий лялькар, керує усіма процесами, що відбуваються в історії. Також слід зауважити, що тема працює через зміни життєвої ситуації. Наприклад, «кохання» саме по собі не є темою, «нещасне кохання» теж, бо це все дуже абстрактні сентенції. «Зрада коханому» – це вже подія, але ще не тема. «Помста за зраду коханому» – ось це вже ближче до теми, адже тут закладений і

біль, і вектор конфлікту, і цінності, і зміни, що відбуваються в житті героїв нашого фільму.

Діючи на підсвідомість, режисер може впливати на глядача. Апелюючи лише до сюжету, ми не зможемо емоційно зачепити людину. Не відчуючи співпереживань, втрачається, по-перше, інтерес людини до твору, а по друге – не буде виконуватися головна функція драматичного дійства – емоційне очищення або, як сформулював у своїй праці «Поетика» Арістотель, «катарсис».

Пропонуємо розділити питання захоплення від видовища на дві складові: майстерність виконання і отримання нового досвіду. У першому випадку стверджуємо те, що, зосереджуючи увагу глядача навіть на неприємному для сприйняття об'єкті, можемо його зробити цікавим, якщо майстерно передамо його в нашому фільмі, тобто знайдемо та відтворимо суть об'єкта. Стосовно другого аспекту – початково суть видовища полягала в передачі досвіду, люди так навчались. Сидячи біля багаття тисячі років тому, наші пращури розповідали про те, як вони полювали на тварин. Поступово ці розповіді отримали прадавню театралізовану форму. На той момент люди ще не мали камер і не могли відзняти процес полювання. Людина переоповідала свій досвід, тож практично сама була режисером своєї оповіді. Оповідач відбирав події, надавав емоції та характери своєму персонажу та персонажу тварини. Фактично оповідач видозмінював реальність, обираючи з неї ті епізоди, які йому були потрібні. Для того, щоб продемонструвати події, він перепроживав їх наново. Його метою була передача емоційного досвіду; саме його він зашифровував у свою оповідь.

Створюючи фільм, ми маємо прагнути до універсуму. Історія, яка буде зрозумілою будь-якій людині на планеті Земля, має перспективи залишатись актуальною тривалий час. Далі спробуємо трохи глибше проаналізувати принципи сприйняття історії людиною. Як уже було сказано, автор намагається закласти у свою історію переживання, які є уніфіковані. Як писав К.-Г. Юнг, «у всіх є батьки, у всіх є батьківський або материнський комплекс, всім знайомий секс, і внаслідок цього всі відчують однакові типові людські труднощі» [54,

с. 3]. Виходячи з гіпотези Юнга можемо зазначити, що будь-який твір, якщо в ньому є те, що відчутно та зрозуміло не лише групі людей, а й усьому людству, може й буде сприйнято будь-яким глядачем-читачем, незалежно від гендеру, раси чи соціального статусу. Сексуальне бажання та страх смерті – це дві базові емоції, які не дають нам «відірватися» від твору, які пробуджують у нас первісну природу та викликають жвавий інтерес.

«Як зробити, щоб аудиторія стала співучасником подій, як викликати в ній емоційний відгук... якщо коротко – невідомістю... невідомість того, що станеться далі. Цей принцип називають “надія проти страху”. Якщо творцям фільму вдасться примусити глядача сподіватись на один результат та боятись іншого... глядач не зможе відірватись від екрана» [63, с. 73]. Дивлячись фільм, глядач сподівається на кращий результат для героя. Знаючи це, ми постійно користуємось сподіваннями глядача та повертаємо події в протилежний бік від його очікувань. Глядацька фантазія сама, без його усвідомлення, малює можливі сценарії розвитку подій, і, звісно ж, він вірить у те, що він придумав. Але відбувається навпаки. З одного боку, це викликає в нього обурення, з іншого – це його емоційно збуджує; у кульмінації ми доводимо емоційне напруження глядача до максимуму, і лише після розв’язки глядач із полегшенням видихає. Історія по своїй структурі та принципам впливу на людину має багато паралелей із процесом кохання. Є загравання – експозиція, прелюдія – зав’язка, власне процес – перипетійний ряд, оргазм – кульмінація та полегшення – розв’язка. Саме вплив на підсвідомі бажання глядача стають нашою головною перевагою. Коли всередині людини починають виривати ті процеси, які вона не може усвідомити раціонально, тоді і вплив на її сприйняття стає сильнішим.

У ракурсі сприйняття глядачем письменник або режисер створює свій витвір мистецтва. Будуючи його на образах, які вони наповнюють емоційним змістом, виражаючи його в символах, які працюють на підсвідомість глядача, пробуджуючи в ньому емоційний відгук, у результаті викликаючи в нього катарсис. Якщо ми не даємо глядачеві цього очищення, то нівелюємо його

очікування, те, заради чого він прийшов на наше видовище. Відповідно складний емоційний шлях, пройдений глядачем, був марний. Про ці речі важливо думати ще на етапі задуму, в яку емоційну точку ми хочемо привести людей, котрі вирушать у подорож нашою історією.

Тепер зауважимо, що, маючи розуміння того, як працює механізм співпереживання, тематичний конфлікт, символічна прогресія, образне рішення, спробуємо імплементувати цю теоретичну базу в процес роботи режисера над екранізацією. Перший етап, або ж шар, який варто зчитати, проаналізувати та опрацювати, – це саме система образів літературного твору. Саме через них розкривається сутність, яку закладав автор; маркерами для цього є символи, розставлені автором літературного твору в потрібних йому місцях. Адже якщо ми не розуміємо, про що автор писав твір, які сенси він там зашифрував, якщо ми не знаємо, власне, про що ми будемо розповідати, який сенс тоді взагалі розповідати цю історію. Режисерові важливо емоційно та духовно зачепити глядача та подарувати йому катарсис. Заради цього глядач переглядає фільми. Підсвідоме бажання побачити чужий життєвий досвід, виражений в естетичній формі, є основою людської культури, це те що об'єднує та формує нас як людей. При цьому автор літературного твору, маючи необмежену кількість сторінок, може закладати у свій твір безліч образів та символів. Натомість режисер обирає ті, які відгукуються саме йому. Також важливо розуміти, що створення образу – це є мова спілкування з глядачем. У кінцевому підсумку образ виникає в уяві глядача, а не на папері чи екрані.

У цій роботі розглядаємо процеси, які лежать в площині не матеріальній, а чуттєвій. На означеному аспекті важливо зупинитися, адже він важливий для сутнісного розуміння творчого процесу автора – режисера або письменника під час роботи над створенням аудіовізуального або літературного твору. Насамперед звертаємось саме до того процесу, який відбувається на рівні свідомості та підсвідомості митця. Ми будемо апелювати поняттями «уява» та «фантазія». Пропонуємо таке тлумачення «уяви» – це здатність свідомості формувати образи,

ідеї, уявлення й керувати ними. Натомість «фантазія» – це потаємне бажання людини, яке не відповідає реальності.

Л. Буало навів слова З. Фрейда: «Ніколи не фантазує щасливий, а лише незадоволений. Незадоволені бажання – це рушійна сила мрій, а кожна фантазія окремо – це здійснення бажань, виправлення нереалізованої дійсності... Це зазвичай або честолюбні, або еротичні бажання» [8, с. 159]. Відповідно до його теорії саме нереалізовані бажання спонукають автора до написання того чи іншого твору. Зробимо невелике доповнення: бажання та страхи. І робить це автор здебільшого несвідомо, натомість свідомо він знаходить форму для вираження своїх потаємних страхів та бажань. Режисерові ж у свою чергу важливо це розуміти для того, аби знати за допомогою яких емоцій ми будемо керувати емоціями та увагою глядача. Чого підсвідомо боявся автор, буде боятись і глядач, чого підсвідомо бажав автор, імовірно, буде бажати і глядач.

«Незадоволеність художника веде його назад до того первісного образу у підсвідомості, який може найкраще компенсувати невідповідність та односторонність сучасності. Схопивши цей образ, художник підіймає його з глибин несвідомого, щоб привести його у відповідність до свідомих цінностей і перетворюючи його так, щоб він міг бути сприйнятим умами сучасників...» [54, с. 12]. Спробуємо проаналізувати, як власне підсвідомі образи автора стають зрозумілими всьому людству. Так, звісно, ми вже писали про емоції, які так чи інакше відчують усі, але ж образи формуються достатньо чітко, мають конкретне художнє вираження і зчитуються подібно зовсім різними людьми. Тобто одні й ті самі образи розуміють люди з різних куточків планети.

«Творчий процес... полягає в несвідомій активації архетипічного образу і його подальшій обробці та оформленні в завершений твір. Даючи форму такому образу, художник перекладає його на мову сучасності, що робить вірогідною для нас можливість повернення до витоків життя. Тут криється соціальна значимість мистецтва: воно постійно працює, вивчаючи дух епохи, викликаючи до життя форми, яких їй найбільше бракує» [54, с. 12]. Отже, ми говоримо про повернення

через мистецтво до витоків, яке відбувається завдяки архетипам. «Архетіпи (грец. ἀρχή – початок, походження; τύπος – відбиток, форма, зразок) – у широкому розумінні – наскрізні символічні структури культури, що асоціюють певний тематичний матеріал свідомого та підсвідомого функціонування людських цінностей. А можна розглядати як певні інваріантні (постійні) структури культури, що в тому чи іншому варіантно-образному втіленні проходять через увесь масив історії культури» [28].

Варто зауважити, що символи, які ми шукаємо в літературних творах і які згодом втілимо на екрані, мають бути саме архетипічними, тобто зрозумілими на позасвідомому рівні. Саме знайшовши такі образи та символи, ми можемо зробити нашу історію універсальною, тобто зрозумілою далеко за межами однієї країни.

1.3. Комунікація літератури та екранних творів у полі міжтекстових взаємин

У процесі екранізації літературний та кінотекст перебувають в прямій взаємозалежності. «Інтермедіальність визначається як текстова категорія, що є конститутивною властивістю сучасних художніх текстів, яка узагальнює результат синтезу, перехрещення і взаємодії видів мистецтв і їх медіа в художньому тексті, організованими у вигляді відносної внутрішньотекстової композиційно-оформленої цілісності» [42, с. 3]. Безперечно, література є першоджерелом, але й фільм після виходу впливає на сприйняття читачем літературного твору, адже створює стійкі образи та асоціації, що виникають в уяві читача під час прочитання твору та після перегляду фільму.

«Вважається, що між літературою та кіно не існує інтермедіальності, вона виявляється тільки між літературним медіа та екранізованим оповіданням або наративом, оскільки, наприклад, один і той самий сюжет може бути втілений

засобами різних видів мистецтва» [42, с. 42–43]. Проте не самим наративом спільні літературний твір та його екранізація. Мова не лише про перенесення сюжету з одного тексту в інший; процес має більшу кількість складових та змінних, що впливають на кінцевий результат. Зокрема, для кіно важливою є оповідь через звукову партитуру та операторську роботу, вони є специфічними кінематографічними засобами виразності. Відповідно при декодуванні екранізації ми звертаємо увагу на те, як текст був трансформований у візуальні та аудіальні образи. Коли ж ми перенесемо візуальний або аудіальний образ у текст, виникне цікавий парадокс. «Фактично взаємодіють не лише мови мистецтва, а й сенси цих знакових систем... “транспонування” “візуальних” елементів та їх внесення до вербального ряду породжує особливий художній ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті живописного полотна, і виникає ланцюг смислових асоціацій. Тому картина “вербальна” ніколи не тотожна картині “живописній” [47, с. 2]. Це твердження є актуальним, адже літературні та кінематографічні образи можуть бути подібними, але не тотожними, тож відповідно по-різному взаємодіють з уявою глядача.

Далі варто зрозуміти, як відбувається процес транскодування із системи художніх образів літератури на відповідну систему кіно. У цьому контексті говоримо про екранізацію як про процес декодування літературного твору та кодування отриманих смислів у кіно творі. Хоча ми й зазначали схожість між образними та символічними елементами і в кіно, і в літературі, все ж таки вони подібні лише у своїй основі, а в проявах та впливу на глядача різняться. Цей процес багатокомпонентний; спершу потрібно зрозуміти, як відбувається транскодування на рівні теми, потім на рівні драматургічної структури та, зрештою, на рівні, який пов'язаний із технічними аспектами виробництва фільму. Як писав режисер Андре Базен, «у роману, звісно, є свої власні засоби виразності; він оперує словом, а не зображенням, його інтимний вплив на ізольованого читача відрізняється від впливу фільму на масу глядачів, що сидить у темній залі. Але саме ці відмінності естетичних структур роблять пошук еквівалентів завдань

особливо делікатним, таким, що вимагає ще більшої винахідливості і багатства фантазії від кінематографіста...» [56, с. 67]. «Відмінності естетичних структур» – на цьому терміні слід зупинитися детальніше. Естетика – це наука про чуттєве пізнання світу. Відповідно естетичні структури – це конструкти, за допомогою яких певний вид мистецтва впливає на чуттєве сприйняття світу людиною. Те, власне, за допомогою чого мистецтво спілкується та впливає на глядача. Музика апелює лише до слуху людини, відповідно її естетична структура буде лежати в царині аудіального сприйняття та містити в собі ритм, темп, тембр, мелодію, гармонію тощо. За допомогою цієї структури музика утворює в уяві слухача ті самі образи та символи, про які говорилося раніше. Тож вплив може бути в різних видів мистецтва схожий; емоції, які відчуватиме людина, будуть подібні, але естетичні структури використовуються різні.

«Із тих самих причин, через які дослівний переклад зовсім не годиться, а занадто вільний заслуговує засудження, ми вважаємо, що вдала екранізація повинна вміти відтворити суть та дух першоджерела. Відомо, якої майстерності володіння словом та здатності перейняти духом твору вимагає хороший переклад» [56, с. 67]. У ракурсі нашого дослідження можемо порівняти режисера з перекладачем, адже, працюючи над перекладом, автор, якщо він хороший перекладач, додає, окрім безпосередньо самого технічного перекладу з мови на мову, своє ставлення, своє образне бачення, самого себе. Особливо яскраво це помітно в перекладах поезії, де дослівного перекладу аж ніяк недостатньо.

Змінюючи вектор сприйняття, режисери як перекладачі починають інтерпретувати твір по-своєму. Зміст, історія, атмосфера та інші художні параметри можуть лишатися незмінними, але змінюється головний аспект, а саме, як розказана ця історія. Відповідь на це запитання дає ключ до розуміння того, як читач буде сприймати наш фільм. Поняття історії тотожне терміну «фабула», який згадується ще в Арістотеля: «Під фабулою я тут розумію зв'язок подій... відтворення не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають у дії, і мета трагедії – дії людей, а не їхні властивості» [1, с. 48]. Отже,

історія, або фабула, – це ряд взаємопов’язаних між собою подій. Подія у свою чергу – це певна зміна. За цим рядом змін із захопленням стежить глядач-читач. Тож фабула для нас залишається константою. І хоча ми зазначали те, що первинно інтерпретація режисера має бути зорієнтована на переклад образів, але, звісно ж, перше, на що звертатиме увагу глядач, – це якраз і є фабула. Тому будемо вважати, що ці два елементи «фабула» та «образ» є нероздільними. Фабула – основа, образ – те, що надає фабулі об’єму. Незалежно від того, який саме твір взятий за основу екранізації, у ньому потрібно знайти фабулу. Без цього важливого кроку неможливо далі просуватися у створенні фільму.

Проаналізуємо, якою має бути фабула для впливу на глядача. Передусім добре складена фабула – це є щось цілісне. «Ціле – це те, що має початок, середину і кінець. Початок – те, що саме не йде неодмінно за чимось іншим, але за ним, природно, існує або виникає щось інше; кінець, навпаки, – те, що по своїй природі йде, або виникає за чимось іншим – ...здебільшого, після нього ж нічого іншого немає; а середина – це те, що й саме йде за іншим і після себе щось інше має. Отже, добре складені фабули не можуть ні починатись де завгодно, ні закінчуватись де завгодно, а повинні відповідати зазначеним умовам» [1, с. 50–51]. Цілісність означає те, що з цієї історії нам фактично немає чого ні прибрати, ні додати до неї. Усе існує в прямій взаємозалежності та виключає будь-що зайве.

Ми вихоплюємо конкретний відтинок часу із життя героїв, у якому якнайповніше розкривається тематичний конфлікт твору. У героя може бути життя до та після фабули, але він не є частиною історії. Також слід зауважити, що коли мова йде не про драму, яка структурно близька до кінематографічного сценарію, а про прозу, то тут можуть виникнути нові труднощі, з якими стикається режисер, перекладаючи твір. Деякі події автор може описати кількома словами, за два речення ми можемо «проскочити» роки, а за кілька сторінок вже цілі століття. Хоча, здавалось би, монтаж у кіно дає схожі можливості, але все ж таки це працює не так ефективно, як у прозі. Історію на екрані глядач сприймає лінійно, навіть якщо ми використовуємо *flashback* (стрибок у часі назад) або

flashforward (стрибок у часі вперед), глядач все одно бачить їх у реальному часі. Темпоритм читання книги є неконтрольованим, читач може прочитати два речення за один раз, а може пів книги. Тож у цьому разі, працюючи з часом, коли перекладаємо літературу, маємо обирати, на чому зосередити увагу. Подекуди можемо відкинути частину подій, звузити масштаб та перетворити хаотичність оповіді в лаконічність та структурованість. Але іноді можна піти від зворотного, коли розуміємо, що для розкриття конфлікту або теми нам не вистачає подієвого ряду, коли у фабулі відсутні певні структурні елементи, наприклад початок. Автор дуже коротко (двома-трьома) фразами описав весь бекграунд персонажа, а нам для того, щоб це відчувати, не вистачає часу. Ми розуміємо, що саме за тими фразами ховалася зав'язка, і якщо ми її не окреслимо чітко, то історії ми не збудуємо. Відповідно може настати той момент, коли ми почнемо дописувати історію, доповнювати фабулу оригінального літературного твору. Проте робитимемо це не безвідносно, а працюючи над удосконаленням фабули, шукаючи ті структурні елементи, яких не вистачає.

Коли режисер самостійно або разом зі сценаристом ознайомлюється з літературним першоджерелом, він насамперед звертає увагу саме на дію. Адже кіно відрізняється від інших видів мистецтва саме рухом. По суті своїй фільм – це картинки, що швидко змінюють одна одну, створюючи ілюзію руху. Тому, уявляючи майбутній фільм, режисер досліджує, як герої діють. Дії є основним рушієм історії у фільмі, вони призводять до подій, події складають сюжет. Відповідно без них неможливо розповісти історію. Дія – це певний вектор, за яким слідують персонажі фільму. Пропонуємо авторську класифікацію різновидів драматургічної дії: внутрішня дія – це та, яка відбувається всередині героя, приховані бажання та прагнення персонажа, які найчастіше лежать в області підсвідомого; словесна дія – та, яка виражена у формі слова, за допомогою неї один персонаж намагається впливати на іншого, прагне змінити його, спонукнути до дії. Не кожне промовлене персонажем слово є словесною дією. Деякі репліки слугують лише для розкриття характеру персонажа, створення атмосфери;

фізична дія – це та, яка безпосередньо пов’язана з переміщенням героя у просторі, рухами персонажа. Це можуть бути як і мікро-рухи (наприклад, підморгування), так і активні (наприклад, біг). Важливо те, що фізична дія, так само, як і словесна, є дією лише тоді, коли має на меті щось змінити, вирішити проблему, вплинути на когось.

Ми вже визначили, що для кінематографа надзвичайно важливим є саме рух. Це як світлотінь для художника, як ритм для музиканта, як форма для скульптора. Література у своїй природі та суті не має руху як такого. Тут лише написане слово, яке, безперечно, збуджує уяву читача, але за визначенням своїм є статичне, саме уява читача приводить це слово в дію. У нашому випадку – це уява режисера. Дія може бути «зашита» у творі; тоді нам лише потрібно її відшукати, вилучити, виділити для себе. Але інколи її може не вистачати, і в такому разі режисер може шукати способи її посилити чи вигадати.

Висновки до розділу

Екранізація – це поетапний колективний акт мистецтва, під час якого літературний твір перетворюється на цілісний аудіовізуальний твір. Загальна тема в цьому контексті є «резюме дії, або драматичного універсуму», його центральною ідеєю, керуючим, структуроутворювальним вектором. Саме режисер визначає основну тему й організовує розрізнені елементи в цілісний процес. Свідомо чи підсвідомо, але тема фільму залежить від особистості режисера, який вибирає для екранізації твір і виражальні засоби для нього.

Література сформувала свій метод взаємодії з читачем, орієнтований на стимулювання уяви, і тому перед автором екранізації стоїть завдання перекладу кінематографічною мовою. Процес перетворення з одного мистецтва в інше має також скластися в нову цілісність у свідомості глядача-читача.

Мова спілкування літератури з кіно має свої напрями й точки дотику. Це насамперед оповідь історії, використання образів, символів, фантазії тощо.

Літературне першоджерело потребує переосмислення й побудови історії із самого початку шляхом деконструкції та встановлення нових смислових зв'язків. У літературі образи проявляються у тропях, а в кіномистецтві – у зображенні і звуках. Літературні символи мають свою драматургію при перекодуванні в кіно.

Інтермедіальність літератури і кіно проявляється у взаємозалежності двох видів мистецтва, а також безпосередньо в подієвій структурі – фабулі екранного твору, яку вибудовує режисер зі сценаристом. Важливе значення в процесі екранізації має дія, яка являє собою форму співіснування предметів і реального світу в часі. У означеному контексті важливо розрізняти внутрішню дію, словесну і фізичну, яка «зашита» у твір.

Екранізація є процесом інтерпретації, що полягає у транскодуванні смислів літературного твору в кінематографічну мову відповідно до особистості режисера. Цей процес охоплює тематичне та структурне переосмислення, унаслідок чого символічні образи набувають нових форм і справляють відмінний вплив на глядача.

РОЗДІЛ II. РЕЖИСЕРСЬКЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ОСНОВНИЙ АСПЕКТ ЕКРАНІЗАЦІЇ

2.1. Трансформація драматичного тексту на мову екрана

У процесі екранізації перед режисером постає складне завдання – не просто використати літературний твір для висловлення власних ідей та почуттів, а відчувати суть та атмосферу оригінального твору і спробувати перенести їх на екран. «Багато романістів слабкі оповідачі, а драматурги ще слабші. З іншого боку, ви можете знайти чудово розказану оповідь, яку можна порівняти з досконалим годинниковим механізмом, але..., якщо ви видалите хоча б один гвинтик, годинник перестане показувати час..., завдання полягає не в адаптації, а у вигадуванні заново» [34, с. 371]. Уважаємо, що саме переосмислення оригінального твору є головним завданням режисера в контексті екранізації. Адаптація, екранізація за мотивами – усе це кінознавчі терміни, які не дають сутнісного розуміння процесу та не мають нічого спільного з реальною роботою режисерів та сценаристів. Правильніше поставити запитання, а як саме режисер дійшов до такого режисерського рішення, чим викликаний саме такий відбір подій, вибір саме такого жанру і саме таке візуальне та звукове рішення й ще багато складових, що стосуються всіх аспектів створення аудіовізуального твору. Отже, окресливши теоретичні засади трансформації літературного тексту в екранний, спробуємо розглянути це на прикладах. Пропонуємо виокремити два відповідні напрями, пов'язані з епосом і драмою як основними літературними джерелами екранізацій, кожен з яких має свої особливості.

Розглянемо своєрідність трансформації драматичних творів на мову кіномистецтва. Зауважимо, що драматичний твір або ж п'єса є літературним твором, написаним власне для постановки в театрі. «Драматизація, драматургія. Театр народив драматургію як вид літератури. Але згадаємо, що у грецькій

античності драмою називали саму виставу, а не текст п'єси. Лише згодом драматургією поіменували літературну основу вистави, а драмою – один з її жанрів» [19, с. 74]. Можемо провести паралель зі сценарієм, який також пишеться спеціально для створення фільму. Проте сценарії не прийнято читати як самостійні літературні твори. Адже вони мають більш утилітарну функцію. Сама ж форма запису п'єси є такою, що зберігає якомога ширше поле для її трактування. З одного боку, тут немає розлогих описів як у прозі, але з іншого – також немає детально прописаних дій персонажів, як у кіносценарії. Це не випадково, позаяк таким чином зберігається простір для власної режисерської інтерпретації.

У Давній Греції сформувалися базові принципи, за якими театральна драматургія функціонує і досі. Їх описав у своїй теоретичній праці Арістотель: «...В кожній трагедії повинно бути шість складових елементів, що від них залежить, якою саме буде трагедія. Ці елементи – фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб вислову і музична композиція. Але найважливіший за все це – зв'язок подій, оскільки трагедія є відтворення не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають у дії, і мета трагедії – дії людей, а не їх властивості» [1, с. 48]. Арістотель найбільше наполягав на значенні дій та подій у драматургії; їх він виносив у поняття фабули та відводив їм особливе місце. Персонажі діють, що породжує конфлікт, який у свою чергу породжує події. Тож відповідно до цього, аналізуючи драматичний текст, ми виокремлюємо діалоги та аналізуємо, як персонажі діють, адже саме дію режисер переносить на екран.

Далі проаналізуємо значення характеру в екранізації драматургії. «Характер – це те, в чому виявляються схильності людини. Тому-то не відбиває характеру та мова, з якої незрозуміло, до чого саме прагне людина або чого уникає. Мислення виявляється в тому, чим доводять існування або неіснування чого-небудь або взагалі що-небудь висловлюють» [1, с. 50]. Характер є важливим елементом п'єси. Він проявляється у вчинках героїв та виражається в їхніх словах,

а також у ставленні до інших персонажів. Розкриваючи стосунки, ми змальовуємо портрет героя, розуміємо, як він може вчиняти в різних обставинах. У кіно, на відміну від театру, із великою вірогідністю сценаристові доведеться дописувати сцени, яких не вистачає для побудови структури сценарію. Моделюючи ситуації, «поміщаємо» туди персонажів, описуємо їхню поведінку. Таким чином ми трансформуємо драматичний текст, відштовхуючись від логіки дій героїв.

«Етимологічно п'єса зберігає конотацію оформленого, текстуалізованого і складеного з різних шматків з'єднуваного дискурсу, професійне поєднання (монтаж або колаж) діалогів або монологів...» [41, с. 268]. Більшу частину тексту п'єси складає вербальне спілкування персонажів, яке умовно можна поділити на два види: діалог і монолог. Тому далі варто розібрати семантику цих драматургічних термінів. Адже вони будуть важливими для розуміння того, як можна деконструювати драматургію сценічну та перетворити її на екранну. «Драматичний діалог – це зазвичай обмін словами між дійовими особами. Проте в рамках діалогу можливі й інші види спілкування: між видимими та невидимими персонажами, між людиною та богом або приви́дом (Гамлет), між людиною та предметом (діалог із машиною, телефонна розмова тощо). Головними критеріями діалогу є комунікація і зворотність спілкування» [41, с. 74].

Окрім того, що персонажі обмінюються репліками, вони ще й намагаються вплинути один на одного. Цей вектор спрямування формує діалог та складає драматичну дію. Початково діалоги в п'єсах писали в поетичній формі, зокрема, у Давній Греції герої спілкувались ямбом. Тому це створило певну стилістику театрального мовлення, яке відрізняється від побутового. Тож адаптуючи поетичний текст до кіно, ми маємо або наблизити його до більш природного, життєвого спілкування, або ж створити світ фільму, в якому подібне спілкування буде виправданим.

Складнішим для кіноадаптації є монолог, адже він, на відміну від діалогу, притаманний переважно театру. «Монолог відрізняється від діалогу відсутністю обміну репліками і значною тривалістю тиради... зазвичай людина, що

залишається наодинці, не розмовляє сама зі собою... тож монолог акцентує увагу на театральності гри та ролі умовності в правильній організації театрального видовища» [41, с. 191]. Монолог є маркером театральної умовності. Автор ніби домовляється з глядачем про те, що в його світі люди можуть розмовляти самі із собою, і це не є ознакою психічних відхилень. Можемо сказати, що виконання монологу є вершиною акторської майстерності. Адже найскладніше утримувати увагу глядача, коли ти сам тривалий час перебуваєш на сцені. Використання монологу в кіно є певним художнім акцентом. Якщо режисер застосовує його у фільмі, він усвідомлює, що надає своєму фільму театральної стилістики. Коли монолог природно витікає з природи кінострічки, коли актор та режисер знайшли виправдання тому, що герой починає спілкуватись сам із собою або ж із глядачем, ми сприймаємо його як невіддільну частину історії.

Розглянемо застосування монологу на прикладі екранізації п'єси Шекспіра «Макбет» (2015, реж. Д. Курзель). На відміну від інших екранізацій цього твору, Курзель екранізує висхідну подію та вводить її в драматургічну структуру фільму. Висхідна подія – це подія, що лежить за межами основного сюжету, але стає каталізатором подій у п'єсі, відбувається до експозиції. У драматичному творі автор зазвичай лише натякає на те, що сталося до подій п'єси, а не каже про це напругу. В оригінальному творі, коли Леді Макбет зустрічає чоловіка, вона згадує про те, що вона знає, яка це втіха годувати малюка грудьми. Проте в самій п'єсі ми дитини не бачимо, жодних згадок імені, жодної конкретної інформації. Тому робимо висновок, що дитина в Макбетів була, проте померла в ранньому віці. Фільм режисера Д. Курзеля починається з похорону маленького сина Макбета. Ця подія стає відправною точкою для формування характеру Леді Макбет (у виконанні Маріон Котіяр).



Іл. 4. Сцена похорону сина Макбета з фільму «Макбет», 2015 р., реж. Д. Курзель

На початку фільму вона очікує на приїзд чоловіка. Режисер робить акцент на зображенні демонів, намальованих на стінах церкви. Леді Макбет ніби спілкується із цими інфернальними силами, просить у них покровительства та допомоги у вбивстві короля, заради того, щоб її чоловік посів його місце. У фіналі фільму вона повертається до цієї ж церкви. Місцина довкола будівлі тепер спорожніла та нагадує цвинтар. У церкві жінка виголошує свій монолог про те, що не може відмити кров із кинджала, яким був убитий король Дункан. Увесь цей час глядачеві здається, що вона говорить сама із собою, але у фіналі сцени режисер показує, що перед Леді Макбет сидів дух її мертвого сина, перед яким вона просить вибачення за заподіяний гріх. Джастін Курзель використав театральний прийом, обігравши його кінематографічними засобами виразності.



Іл. 5. Сцена монологу Леді Макбет із фільму «Макбет», 2015 р., реж. Д. Курзель

Кіноінтерпретацію драматичного твору «Цар Едіп» здійснив у 1967 році режисер П.-П. Пазоліні. Фільм поєднує в собі класичний текст Софокла та особистий погляд режисера на цю відому історію. «Цар Едіп» – трагедія давньогрецького драматурга, що розповідає про долю фіванського царя, який ненароком убив свого батька, не знаючи, хто він такий, та одружився зі своєю матір'ю. Коли виявилось, що він батьковбивця та кровозмісник, Едіп осліпив себе» [1, с. 108].



Іл. 6. Кадр із фільму «Цар Едіп», 1967 р., реж. П.-П. Пазоліні

Починається історія з того моменту, коли Едіп вже є царем, але ми не знаємо, як він ним став. Тому ми як глядачі відкриваємо для себе інтригу життя головного героя. Жанрово п'єса близька до детективу, адже протагоніст шукає вбивцю царя Лая, але в розслідуванні виходить сам на себе. Фабула рухається за принципом пізнавання. «Пізнавання ж, як видно вже із самого цього слова, є перехід од незнання до знання, або до дружби, або до ворожнечі тих, кому визначено долею щастя або нещастя. Найкраще те пізнавання, разом з яким відбувається перипетія, як, наприклад, в Едіпі» [1, с. 56].

Почнімо аналіз фільму Пазоліні зі структури. Картина умовно поділена на дві частини. Перша розкриває передісторію Едіпа, друга переказує події, описані в п'єсі. Фактично режисер хронологічно розповів усе життя протагоніста. Перша частина різко відрізняється від другої своєю поетичністю в кадрі. Не маючи

обмежень у вигляді тексту, режисер розповідає історію кінематографічними засобами виразності, до яких слід віднести особливості поведінки героїв, атмосферу, операторські та художні рішення. Діалоги в першій частині майже відсутні, це швидше поодинокі репліки. Також Пазоліні виносить момент пізнання героєм своєї долі практично на початок сюжету. Оракул говорить передбачення Едіпу та повідомляє про те, що йому доведеться пережити. Саме це передбачення спонукає героя не повертатися в рідне місто, щоб не стати вбивцею власного батька. Через цю спробу втекти від долі він і зіштовхується зі своїм справжнім батьком Лаєм.



*Іл. 7. Художнє втілення образу Оракула у фільмі «Цар Едіп», 1967 р.,
реж. П.-П. Пазоліні*

Важливими структурними елементами фільму є пролог та епілог. Адже початкові та кінцеві події відбуваються в Італії XX ст. Тематичною основою стали складні стосунки режисера з батьком і матір'ю. Глядач ніби переноситься у вигаданий світ та повертається в реальність у кінці фільму, де були використані, зокрема, документальні кадри, що підкреслює розмежованість двох світів.



*Іл. 8. Використання документального середовища в епілозі фільму
«Цар Едін», 1967 р., реж. П.-П. Пазоліні*

На окрему увагу заслуговує художнє рішення фільму. Стрічку планували знімати в Румунії, що своїми пейзажами нагадувала Стародавню Грецію; потім було прийнято рішення перенести зйомки до Марокко, де збереглися стародавні замки, які стали головними декораціями фільму. Режисер приділив увагу створенню унікального світу. В музичному оформленні поєднуються румунські, японські та арабські мотиви. Локації мало нагадують Грецію, вони радше відсилають глядачів до давніх близькосхідних цивілізацій.



Іл. 9. Локації та костюми фільму «Цар Едін», 1967 р., реж. П.-П. Пазоліні

Костюми ж є поєднанням грецьких, африканських та середньовічних європейських мотивів. Фільм «Цар Едіп» Пазоліні існує за власними правилами та інтерпретує п'єсу Софокла відносно теми режисера. Проте при цьому збережено і оригінальний текст, і характери, і конфлікт, і значна частина фабули п'єси. У цьому фільмі режисерська тема та режисерське бачення впливають на екранізацію, створюючи новий унікальний витвір мистецтва.

2.2. Режисерське «перетворення» в процесі екранізації прозового тексту

Для глибшого розуміння перетворення прозового тексту на фільм спробуємо проаналізувати на прикладі одного літературного твору те, як світобачення та світовідчуття режисера впливає на кінцевий результат інтерпретації. Пропоную розглянути доволі непростий для екранізації твір – «Піноккіо» Карло Коллоді [22].



Іл. 10. Ілюстрації до оригінального видання К. Коллоді «Піноккіо», 1882 р.

Оригінальний твір за своєю формою є сатиричною притчею про дорослішання хлопчика. Це історія про дерев'яну ляльку, яка мріє стати людиною; Піноккіо проходить низку випробувань для того, щоб усвідомити цінність життя. Твір наповнений багатьма сатиричними сценами, що висміюють

тодішнє суспільство. Наприклад, епізод суду, у якому суддя-горила судить Піноккіо за те, що він не скоює злочинів, і відпускає його тоді, коли хлопчик каже, що він крадій. Або ж лікарі ворона та сова, які стверджують, що дерев'яний хлопчик мертвий-мертвісінький. Та якщо, на жаль, він виявиться не мертвий, то можна напевно вважати, що він живий. Початково твір виходив серіями, щотижня у виданні «*Giornale per i bambini*», тож структура твору нагадує серіал, кожний епізод закінчується інтригою, яка розв'язується в наступній серії. Історія сама собою не розрахована на дитячу аудиторію, значну частину сенсів дитина просто не зчитає, а відповідно буде незрозуміло, а про що ж власне цей твір. У цьому сенсі «Піноккіо» доволі близький до книги Льюїса Керрола «Аліса у Дивокраї» [18] або «Маленького принца» [46] Антуана де Сент-Екзюпері, які також лише за формою є казкою, а в суті своїй мають змісти, що потребують дешифрації.

Однією з найвідоміших адаптацій «Піноккіо» є мультиплікаційний фільм Діснея 1940 року (реж.: Б. Шарпстін, Х. Ласкі). Картина свого часу отримала дві нагороди «Оскар» за музику та найкращу оригінальну пісню. Ця версія «Піноккіо» адаптована до дитячої аудиторії. Сам персонаж Піноккіо тут далекий від оригіналу, це вже більше не зухвалий підліток, що регулярно порушує правила, а маленький наївний хлопчик, якого всі навколо обманюють. Навіть зовнішній вигляд є дуже переосмисленим, герой радше нагадує живого хлопчика, ніж маріонетку. Це було свідоме режисерське рішення, адже жива лялька, яка була зроблена в перших ескізах аніматорів студії, могла налякати дітей.



*Іл. 11. Ескізи до мультфільму «Піноккіо», 1940 р.,
реж.: Б. Шарпстін, Х. Ласкі*

Інші герої також зазнали значних змін. Джепетто став схожим на ідеального дідуся з реклами. Манджафоко (керівник лялькового театру) став абсолютним антагоністом, нівелюючи сюжетну лінію його співчуття до Піноккіо. Також у цій адаптації з'являється Фея, яка, власне, і оживляє ляльку, що теж не відповідає оригінальному твору. Цвіркун, який у творі з'являвся лише на початку (потім Піноккіо його вбивав молотком, а тоді він з'являється пізніше у вигляді духу), намагається наставити Піноккіо на шлях істинний. У той час, коли в мультфільмі Цвіркун стає оповідачем історії, його персонаж збалансовує своєю мудрістю наївність Піноккіо.

Подібні персонажі взагалі притаманні Діснею, адже фактично Уолт був одним із перших, хто почав в анімації наближати поведінку тварин до поведінки людини. Якщо аналізувати сеттінг мультфільму, то тут більше не відчувається атмосфера Італії, це швидше Німеччина, Австрія або Чехія. Зміна дислокації також підкреслюється тірольським костюмом Піноккіо, але на цьому не робиться акценту. Режисер створив світ мультфільму універсальним, позбавляючи його національної складової. І, власне, сюжет зазнав значних змін: сцени, які було б складно збагнути юному глядачеві, на кшталт вищезгаданого епізоду суду, або сцена, у якій Піноккіо випадково спалює собі ноги, явно не могли бути присутніми в дитячій наївній казці. Дісней створив власну історію за мотивами

казки. Жанр, герої, світ, атмосфера, сюжет – усе було переосмислено відповідно до світобачення самого режисера.

Далі розглянемо абсолютно інший підхід до адаптації цієї самої історії. У фільмі «Піноккіо» 2002 року режисерував та грав головну роль Р. Беніньї. Це один із найдорожчих фільмів в історії італійського кінематографа, з бюджетом 45 млн євро. Фільм свого часу був не сприйнятий глядачем, хоча для самого режисера це був надзвичайно важливий проєкт, який він задумав ще на початку 1990-х у співпраці з Федеріко Фелліні, але після смерті майстра сам став режисером фільму. Одним із ключових неоднозначних режисерських рішень у фільмі є зображення ляльок, зокрема головного героя, як живих людей, без гриму або комп'ютерної графіки.



Іл. 12. Р. Беніньї в ролі Піноккіо у фільмі «Піноккіо», 2002 р., реж. Р. Беніньї

З одного боку, актор отримав більше свободи у грі, але водночас втратилось відчуття головної мети героя – стати людиною. Окрім того, ми не бачимо тут ні дитини, ні підлітка, тепер це дорослий чоловік, який грається в те, що він дитина. Безперечно, акторська гра Р. Беніньї яскрава, але подібний прийом добре працює в театрі та викликає недовіру в кіно. З іншого боку, ця адаптація по духу ближча

до казки Коллоді. Тут Італія прочитується в кожному кадрі: в атмосфері, у героях, у поведінці. Це класична комедія дель арте, з яскравими персонажами та комедійними ситуаціями. Невимушена атмосфера підкреслюється операторською роботою та музикою. Сюжетно фільм близький до оригіналу, щоправда, більшу увагу приділено стосункам Піноккіо та Феї, що. Власне, і не дивно, адже роль Феї зіграла дружина Беніньї – Ніколетта Браскі.



Іл. 13. Р. Беніньї в ролі Джеппетто у фільмі «Піноккіо», 2019 р., реж. М. Гарроне

Тема Піноккіо не покинула Беніньї, і вже у 2019 році він зіграв у новій екранізації режисера М. Гарроне. Цього разу Беніньї зіграв батька Джеппетто, будучи в цій ролі органічнішим, адже тепер він не вдавав, а відповідав своєму типажу. Фабула фільму є близькою до оригіналу, але, на відміну від фільму 2002 року, сатиричну частину казки було практично нівельовано; натомість страшна, сюрреалістична частина була, навпаки, підкреслена. Це відчувається і в операторському баченні, і в роботі художників, і в загальному похмурому тоні картини. Завдяки гриму акторам, які грають ляльок, надали дерев'яної фактури, що само собою дає незвичний ефект. Режисер створив свій вигаданий світ, у якому живі ляльки виглядають саме так. Решту казкових персонажів, як-то Лис, Кіт, Цвіркун та ін., також зіграли актори в гримі. Це той рідкісний випадок, коли грим дає більше відчуття правди, ніж будь-які сучасні візуальні технології. Саме в

цій екранізації точно й достовірно показаний момент перетворення Піноккіо на живого хлопчика. Фільм вийшов і казковим, і страшним одночасно.



Іл. 14. Кадр із мультфільму «Піноккіо», 2022 р., реж. Г. Торо

Насамкінець розглянемо мультиплікаційну версію 2022 року режисера Гільєрмо дель Торо. Мультфільм виконаний у техніці лялькової анімації, що природно витікає із самої суті твору. У 2023 році мультфільм отримав нагороду Оскар за «найкращий анімаційний повнометражний фільм». На відміну від Діснеєвської версії, цей мультфільм зроблений як і для дитячої, так і для дорослої аудиторії. Насамперед режисер кардинально змінив сеттінг (світ фільму), перенісши події в 30–40-і роки XX ст. Герої живуть в умовах фашистського режиму. Гільєрмо дель Торо не вперше звертається до осмислення цього історичного періоду. У фільмі «Лабіринт Фавна» він розповідав про іспанських партизанів крізь призму казки про Фавна. Так само й тут, ховаючись за безневинною казкою, Гільєрмо «препарує» складніші теми. Особливо цікавим є підхід до поглиблення конфлікту твору. В цій версії Джеппетто раніше вже мав сина, якого втратив через війну. Тож Піноккіо ніби підміняє загиблу дитину. Їхні стосунки в цій інтерпретації складніші, адже батько не просто злиться на Піноккіо, він ще й звинувачує його в тому, що той поводить гірше, ніж його загиблий син. Це породжує в Піноккіо відчуття того, що він нікому не потрібний. Окремою сюжетною лінією стають регулярні подорожі Піноккіо у світ потойбіччя. Тут він спілкується з дивними створіннями, що керують життям та

часом. Тема монстрів та їхніх стосунків із «нормальними» людьми є однією з ключових у творчості режисера та проявляється в більшості його фільмів («Лабіринт Фавна», «Хелбой», «Форма води»). Добре знайомий сюжет стає вираженням теми та внутрішнього світу режисера, а не автора оригінального твору.



Іл. 15. Створіння із фільмів реж. Г. Торо

У процесі екранізації може відбуватися не лише зміна виражальних засобів, а й, наприклад, жанрової специфіки або цільової аудиторії. Візьмемо для прикладу одну з найбільш комерційно успішних екранізацій – серія фільмів про Гаррі Поттера. Перші дві частини, які зняв режисер Кріс Коламбус, зроблені у жанрі дитячої новорічної казки; третій фільм режисера А. Куарона робить різкий поворот у жанр підліткового хорору, четверта частина М. Ньюела взагалі ближча до мелодрами, а з п'ятого по восьмий фільм працював уже один режисер – Д. Ейтс, який був максимально близьким до жанру фентезі в сучасному сеттінгу. Усі чотири режисери пройшли свій шлях для інтерпретації літературного матеріалу, і вже залежно від обраної концепції відбувався відбір подій, які мали залишитися з оригіналу. Особливо це помітно по четвертій частині «Кубок вогню», подієвого ряду першоджерела вистачило б на три фільми. Тому варто зазначити, що кожна екранізація – це певний експеримент, проводячи який, неможливо точно стверджувати, яким саме буде результат. Маючи на початку мету створити «нове прочитання» відомого твору, режисер у підсумку може

отримати найбільш канонічну версію з усіх можливих. Найбільше цей процес схожий із тим, як режисер шукає рішення п'єси в театрі, з тією лише різницею, що там він отримує текст вже завідомо створений для втілення на сцені, натомість в екранізації процес значно складніший і потребує ґрунтовнішої роботи з перетворення матеріалу.

Автор літературного твору, насамперед це стосується прози, має великий інструментарій у контексті передачі внутрішнього світу героя. Тоді як у кіно, на перший погляд, інструментарій обмежений, ми не можемо буквально «залізити герою в голову». Режисер має шукати способи вирішення цього непростого творчого завдання – екранізувати думки героїв. Далі пропонуємо авторську класифікацію художніх засобів, які дають змогу екранізувати думки героя літературного твору. В кінематографі трапляється кілька підходів до екранізації думок:

1. Візуалізація як засіб перетворення літературного тексту. Режисер за допомогою художніх аудіовізуальних образів буквально показує те, що бачить у своїй голові персонаж. Тобто замість довжелезного внутрішнього монологу головного героя ми конкретно візуалізуємо думки. Для цього в режисера є ряд художніх засобів – це акторська гра, звукоряд, музика, світло, крупність плану, ракурс, спосіб зйомки.

Розглянемо на кількох прикладах. У романі Патріка Зюскінда «Парфумер: Історія одного вбивці» [17] центральним образом є запах. Автор використовує різноманітні художні літературні засоби для передачі почуттів, що викликає той чи інший запах у головного героя твору – Гренуя. Хоча оповідь іде від імені автора, він, по суті, описує думки головного героя. Ось, скажімо: «Її піт пахнув свіжим морським вітром, масне волосся – солодко, мов горіхова олія, її стать – як букет водяних лілій, шкіра – ніби абрикосовий цвіт... А поєднання всіх цих складників створювало аромат такий багатий, такий урівноважений і чарівний, що

всі аромати, які Гренуй знав доти, усе, що він створив, граючись, у своїй уяві, тепер перетворилося майже в ніщо» [17, с. 48].

В екранізації 2006 року режисера Т. Тиквера було знайдено візуальне рішення для відображення запаху. Художні рішення оператора та художника-постановника дозволили створити відчуття огидного та приємного запаху. Наприклад, у сценах дитинства Гренуя акцентується увага на бруді та гнилій рибі. Глядач чудово може уявити ці запахи, тож коли завдяки ракурсу та крупності робиться на цьому акцент, ми як глядачі ніби справді відчуваємо огидний запах. Для моменту пізнання персонажами запахів режисер використовує деталі носа в момент вдиху, а також макрозйомку предметів, запах яких відчуває герой. У деяких моментах камера, мов запах, долітає до Гренуя; вона ніби подорожує разом із запахом. Окрім того, на відображення запаху працює колористичне рішення.



*Іл. 16. Візуальне втілення огидного запаху. Кадр із фільму
«Парфумер: історія одного вбивці», 2006 р., реж. Т. Тиквер*

Коли Гренуй перебуває в локаціях, що мають неприємно пахнути, ми бачимо темні кольори – коричневий, чорний, темно зелений та темно синій. Але варто головному героя потрапити у світ приємних ароматів, зображення стає світлим, теплим, яскравим та насиченим.



*Іл. 17. Візуальне втілення приємного запаху. Кадр із фільму
«Парфумер: історія одного вбивці», 2006 р., реж. Т. Тиквер*

Автори фільму намагаються на фізіологічному рівні створити у глядача відчуття конкретного запаху, зокрема й через поведінку акторів, які змінюються залежно від того, що вони відчувають. Усе це в комплексі дає змогу візуалізувати те, що, здавалось би, неможливо відобразити на екрані.

2. Закадровий голос як засіб перетворення літреатурного тексту. Суть цього художнього прийому полягає в тому, що глядач чує голос людини, що може належати або оповідачеві історії, або одному з героїв. Кінематографісти дуже по-різному використовують цей прийом. Раніше закадровий голос наратора використовувався доволі часто та був звичним художнім засобом кіно. У сучасних екранізаціях намагаються все частіше від цього відходити, оскільки закадровий голос сприймається сучасним глядачем як штамп і створює відчуття спрощення історії з точки зору художніх засобів. Спробуємо навести свою класифікацію того, як використовується закадровий голос у кіно:

А) Герой читає листи або щоденники. Часто ми бачимо, як один із героїв пише, знаходить або отримує від іншого героя написану історію. Це дає привід почати читати її і відповідно далі у фільмі час від часу давати нагадування у вигляді закадрового голосу, щоб глядач і сам відчував, що читає разом із героями цю історію. Фільм «Мости округу Медісон» 1995 року режисера К. Іствуда за романом Роберта Джеймса Воллера [11] починається з того, що герої – брат та

сестра – після смерті матері знаходять її листи, у яких вона розповідає історію кохання до іншого чоловіка, не їхнього батька.

Разом із цими листами ми входимо в історію й час від часу виходимо, нагадуючи, що все це оповідь, яку читають. Так легітимізується те, що героїня озвучує свої думки. Режисер непомітно вводить їх у структуру самого фільму. У цьому прикладі вони не виглядають зайвими, адже вплетені в саму драматургію. Відповідно думки стають необхідністю, без якої неможливо розповісти історію.



Іл. 18. Кадр із фільму «Мости округу Медісон», 1995 р., реж. К. Іствуд

Б) Головний герой – оповідач. Це достатньо популярний серед режисерів та сценаристів хід. Ми чуємо за кадром голос головного героя, який розповідає глядачеві історію в реальному часі або розказує про події, які вже пережив, або ж про ті, які вигадав. Тут може бути безліч варіацій того, як це використовується. Такий хід найбільш подібний до літературного викладу історії, адже в нас є умовний оповідач (не завжди це має бути головний герой, іноді історія введеться від імені другорядного персонажа). Є варіації, у яких герой починає розповідати свою історію в кадрі, і тоді поступово його голос стає закадровим, і він лише в деяких моментах повертається до оповіді в реальності.

Фільм «Великий Гетсбі» 2013 року режисера База Лурмана за романом Френсіса Скотта Фіцджеральда [52] починається з того, що головний герой Нік Керрауей розповідає своєму лікареві історію про людину на ім'я Гетсбі. В оригінальному творі Нік оповідає історію безпосередньо читачеві. Б. Лурман знаходить виправдання для того, щоб почати розповідати історію. На початку фільму бачимо головного героя, який пройшов шлях трансформацій, і нам цікаво розгадати, чому він таким став.



Іл. 19. Кадр із фільму «Великий Гетсбі», 2013 р., реж. Б. Лурман

Весь фільм ми спостерігаємо історію з погляду головного героя. Навіть коли сцени та події відбуваються не безпосередньо з ним, він усе одно перебуває десь поряд. У цьому прикладі ми суб'єктивізуємо історію крізь призму сприйняття Ніка, хоча насправді історія про Гетсбі. Він є ключовою фігурою, якій ми співпереживаємо. Але ми, як і Нік, поступово його розгадуємо, дізнаємось його історію. Тож тут драматургія будується на інтризі пізнання, нам цікаво через одного героя пізнати іншого. Оповідач ніби сам будує інтригу. Такий варіант близький до того, як це працює зі щоденниками та листами. Є і зовсім інші приклади, коли голос весь фільм лишається закадровим і фактичної причини для того, щоб його озвучувати, немає.

В) Герой аналізує або планує. Надзвичайно поширеним типом закадрового голосу є думки героя в певному моменті, коли він аналізує ситуацію, яка

відбувається, або планує свої подальші дії. Часто це застосовується для нагнітання, створення саспенсу (англ. *Suspense* – невизначеність, неспокій, тривога очікування, призупинення; від лат. *Suspendere* – підвішувати). У напружений момент час ніби трохи уповільнюється, і ми ілюструємо хід думок героя, який намагається виплутатися зі складної ситуації. Такий художній прийом полюбують використовувати у фільмах детективного жанру, де важливим є саме хід розслідування, розплутування злочину. Візьмемо, наприклад, найбільш екранізований детективний роман Артура Конан-Дойла «Шерлок Холмс» [23], що ввійшов у книгу рекордів Гіннесса, адже налічує 210 екранізацій, включаючи анімаційні. Основним аналітичним методом, яким користується Шерлок, є дедукція. Цьому методу притаманний процес виведення висновку на підставі попередньо наведених доказів. Це шлях від загального до конкретного, відтворення цілісної картини за її уламками. У класичних екранізаціях Шерлока (таких як «Пригоди Шерлока Холмса», 1984 р., реж.: А. Грінт, П. Аннет, Д. Брюс, Д. Карсон) та інших режисери здебільшого показували спосіб мислення детектива через діалоги з іншими персонажами. Герой просто пояснював, як він дійшов тих чи інших висновків. Тоді як уже в пізніших версіях, таких як телесеріал «Шерлок» (2010–2017 рр., реж.: Е. Лін, Р. Талалай, Н. Нурран, П.-М. Гіган), або ж у дилогії режисера Г. Річі «Шерлок Холмс» та «Шерлок Холмс: Гра тіней» є прагнення до передачі процесу дедукції кінематографічними методами: акцентування на деталях, використання ракурсів, оптичних фільтрів, кольорокорекції, динамічного (кліпового) монтажу, зокрема, закадрового голосу, який об'єднує та дає ілюзію мислення детектива. Використання зазначеного методу не є принциповим для детективного жанру, але значно розширює зображальні можливості режисера в цьому контексті.



Іл. 20. Візуальне втілення дедуктивного методу Холмса в серіалі «Шерлок», 2010–2017 рр., реж.: Е. Лін, Р. Талалай, Н. Нурран, П. МакГіган

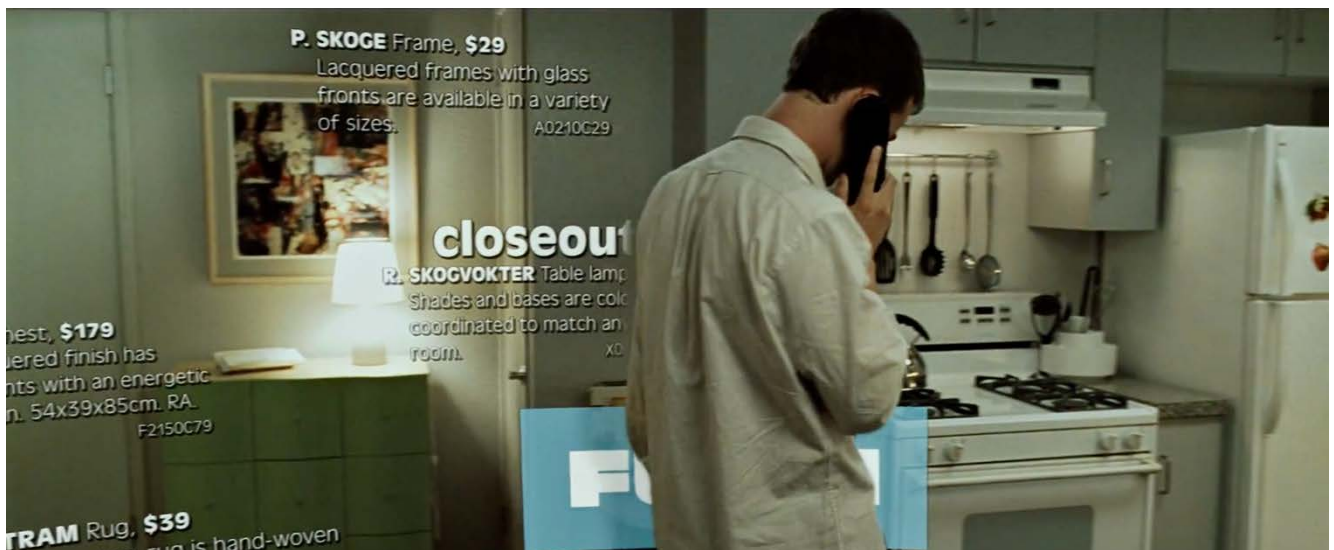
Г) Виклад історії як потік свідомості. Цей принцип застосування закадрового голосу є більш складним і вимагає більш детального розгляду, адже тут ми частково торкнемося й одного зі структурологічних принципів побудови історії, який у кіно тісно пов'язаний із закадровим голосом. Не завжди логіка викладу історії йде за принципом подій, які відбуваються тут і зараз, у реальному часі та реальному житті. Митці, зокрема літератори кінця XIX – початку XX ст., захоплюючись відкриттями, які робила тогочасна психологія (дослідження Фрейда, Юнга, Лакана і їхніх послідовників), почали шукати нові форми викладу історії. Об'єктами творчої уваги стають свідомість та підсвідомість людини. Автори намагаються повторити принцип, за яким відбувається процес мислення людини, досліджують, як образи виникають у голові й проєктуються на реальність. Найяскравішим прикладом такої літератури є роман «Улісс» [12] Джеймса Джойса, що практично весь побудований за принципом «потіку свідомості». Сам термін «потік свідомості» ввів ще в XIX ст. американський психолог Вільям Джеймс. Слово «потік» застосовано ним у метафоричній формі для означення принципу, за яким працює наша свідомість. Адже процес мислення людини є безперервним і не завжди має чітку вибудовану логіку. Свідомість ніби чіпляється за події, факти, емоції, відчуття, роблячи це доволі хаотично. Саме цю хаотичність і намагалися наслідувати письменники, даючи змогу читачеві відчути себе в голові героя роману, суб'єктивізуючи історію та доводячи принцип до абсолюту. Події в романі «Улісс» Джеймса Джойса відбуваються крізь призму

сприйняття головного героя. Автор ніби створює ілюзію хаотичності оповіді, хоча насправді структура в його романі є, і вона значно складніша, ніж може видатись на перший погляд. Цим принципом певною мірою користувалося багато літераторів від Артура Шніцлера до Вірджинії Вульф та Уільяма Фолкнера. «Термін “потік свідомості” об’єднує різні типи внутрішнього монологу (літературний опис внутрішніх процесів мислення, літературна техніка зображення думок і почуттів, що проходять через свідомість, зображення духовних процесів)» [27, с. 43].

Усі вище перераховані елементи «перебігу розумового процесу персонажа» є тими складовими, на яких і тримається цей принцип оповіді історії. Важливо, звісно ж, розуміти, що вони не можуть бути випадковими; навіть якщо вони не рухають сюжет, то вони обов’язково працюють або на тему твору, або на конфлікт, або на характер головного персонажа. Коли режисер підходить до екранізації роману вибудованого за таким принципом, він, власне, стає перед питанням того, як переносити на екран думки, спогади, випадкові асоціації тощо. Одним із можливих способів є саме закадровий голос. Далі спробуємо це розібрати та проаналізувати на конкретному прикладі.

У фільмі «Бійцівський клуб» 1999 року режисера Девіда Фінчера за однойменним романом Чака Поланіка [43] оповідь ведеться від безіменного героя, який страждає на тяжку форму безсоння, унаслідок чого в його свідомості народжується нова особистість – Тайлер Дерден, що є повною протилежністю самого героя. Антагоніст народжується всередині Протагоніста. Тут від самого початку ми чуємо закадровий голос, що вводить нас в історію. Фільм починається з кульмінаційної сцени, у якій головний герой сидить зв’язаний, з дулом пістолета біля скроні. Поступово він починає ніби відмотувати історію назад, згадуючи, а як же він до цього прийшов. Оповідь перескакує з однієї події на іншу, періодично доповнюється різними описами персонажів, ставленням до тих чи інших подій, ситуацій, просто роздумами, які режисер також візуалізує. Наприклад, на початку герой розмірковує про консюмеризм суспільства та про нівелювання

мускулинності; він згадує, що раніше купували еротичні журнали, а зараз листають каталоги ІКЕА в пошуках нового столика у вигляді знака інь-янь. Поширений літературний прийом – введення у структуру історії роздумів про загальнокультурні, соціальні аспекти життя. За великим рахунком цей мікроепізод можна було б легко викинути, адже він жодним чином не розвиває сюжету фільму. Режисер натомість, навпаки, вирішує розкрити та проілюструвати цю думку. Головний герой іде по своїй квартирі, а позаду нього виникають все нові меблі з підписами й цініками.



Іл. 21. Візуальне втілення думок героя про консюмеризм у фільмі

«Бійцівський клуб», 1999 р., реж. Д. Фінчер

Він купляє, не отримуючи фактично від цього жодного задоволення, а лише втамовує свою споживацьку спрагу. Далі подібні моменти у фільмі з'являються ще не один раз, коли режисер екранізує уяву головного героя. Власне, весь фільм побудований не за логікою лінійного викладу історії, а за принципом «потіку свідомості». Ми не просто дивимося фільм, а слухаємо розповідь реальної людини, місцями плутану, зі значною кількістю ліричних відступів.

«Потік свідомості» головного героя в даному творі є не просто художнім засобом – це основа драматургії цього твору. Прийом не існує сам по собі, він логічно витікає зі структури. Адже, як уже було сказано раніше, антагоніст виникає у свідомості головного героя, він же є його альтер-его. Окрім цього інтрига фільму побудована таким чином, що лише під кінець фільму ми

розуміємо, що Тайлер і головний герой – це одна особистість. Також роздуми працюють на тему фільму. Якщо головний герой у туалеті читає каталоги ІКЕА, то Тайлер потай підключає еротичні кадри у фільми. Головний герой ходить на зібрання чоловіків з раком яєчників, Тайлер же стає ініціатором створення бійцівського клубу, місце, куди ходять чоловіки, щоб випустити свій тестостерон. Більше того, цей прийом лежить і в основі конфлікту, адже в першу чергу боротьба відбувається всередині протагоніста. Тож деколи можна використовувати закадровий текст для того, щоб не просто передати світобачення головного героя, а побудувати через призму його світосприйняття події, конфлікт та загалом історію.

Д) Закадровий голос як частина стилю. У фільмі «99 франків» 2007 року режисера Яна Кунена за романом Фредеріка Бегбедера [3] режисер не вводить закадровий голос у тіло драматургії. Якщо не враховувати початку фільму, у якому герой в останню мить перед смертю згадує своє життя і так уводить нас в історію, у решті сцен закадровий голос є абсолютно не обов'язковим елементом. Переважна більшість сюжетно важливих сцен відбувається без нього, або ж з мінімальною його кількістю. Головний герой – Октав Паранго – працює керівником рекламного відділу однієї великої маркетингової компанії. У першоджерелі та самому фільмі протагоніст персоніфікує самого автора – Бегбедера. Адже книга заснована на особистому досвіді Фредеріка під час роботи в рекламному бізнесі. Режисер навіть обіграє це в кількох моментах фільму. Зокрема, на початку, коли Октав (у виконанні Жана Дюжердена) дивиться у дзеркало, він бачить у відображенні самого Бегбедера.



Іл. 22. Кадр із фільму «99 франків», 2007 р., реж. Я. Кунен

Увесь внутрішній світ головного героя – це світ реклами; він відчуває владу над людьми завдяки тому, що вміє маніпулювати думками суспільства. Так він задовольняє власне его. Тож Октав – самовпевнений нарцис, який завжди діє яскраво та нахабно. І режисер намагається показати нам світ очима Октава, не реальність, а яскраву картинку з білборда. І робить це режисер відкритими художніми прийомами, що супроводжуються закадровим голосом. Наприклад, до Октава підходить його начальник Джеф, починається діалог, як раптом Джеф переходить на крик – ми розуміємо, що він розмовляє зі своєю секретаркою по блютуз-гарнітурі. У цей момент починається реклама цієї гарнітури, озвучена Октавом. Він стверджує, що гарнітура Джефа коштує нереально, але дратує миттєво.



Іл. 23. Кадр із фільму «99 франків», 2007 р., реж. Я. Кунен

Або ж у іншій сцені, коли, потрапивши в наркотичний тріп, Октав женеться за коханою, яку кинув. По дорозі він бачить Бегбедера, що кохається на вечірці, потім потрапляє в рекламу шоколадного батончика, де в буквальному сенсі руйнує четверту стіну та пояснює персонажам, що вони несправжні; потім потрапляє в рекламу власного рекламного агентства, потім рекламує туалетний папір, що освіжає не лише сидниці, а й подих, при цьому паралельним монтажем ми бачимо, як лікарі відкачують Октава в реальності. Кульмінацією подорожі стає космічний світ, у якому Октав бачить величезного ембріона – його власна дитина, від якої він відмовився. Ембріон торкається Октава та виводить його з наркотрипу. І все це, звісно, супроводжується закадровим голосом. Замість усього цього можна було б просто показати, як Октав гуляв, перебрав, потім його рятують лікарі, але режисер має на меті створити фантасмагорію. Таких моментів у фільмі багато. Вони створюють фірмовий стиль цього фільму, те, завдяки чому він так запам'ятовується. За стилем ми відрізняємо фільм одного режисера від фільмів сотень інших.



Іл. 24. Кадр із фільму «99 франків», 2007 р., реж Я. Кунен

У фільмі «99 франків» [3] застосування закадрового тексту не дуже відрізняється від того ж «Бійцівського клубу» [43], адже мова йде про ілюстрацію світобачення головного героя. Різниця полягає у співвідношенні форми та змісту, що є первинним для режисера, наскільки прийом витікає із самої структури історії

чи просто є її оздобленням. Провести чітке розмежування тут доволі складно. Для нас важливо побачити, дослідити та проаналізувати можливості, переваги та недоліки художнього прийому під назвою «закадровий текст».

2.3. Концепція «ритму» Леся Курбаса в контексті трактування літературного твору на екрані

Перший ритм, який ми відчуваємо у своєму житті, це серцебиття матері. Із цього ритму починається наше розуміння всесвіту. «По-перше, це музикальний ритм усього, що на сцені в рамках часу. Плавне, музикальне, ритмічне, те, що звалось “красиве”, а чому, хтозна. Всі так звані паузи на сцені є до певної міри тільки паузами поміж визначаючими музикальний ритм ударами молотка: слів – дії. Повінь красивих слів віршованих, поміж значущими моментами – та ж пауза... всі удари значущого, дії слідували по собі в такій ритмічній послідовності, яка має викликати у глядача почуття аналогічного ритму і заставити серце глядача битися плавніше, чи жвавіше, чи більш нерівно...» [30, с. 49–50].

Драматургічна побудова видовища нагадує кардіограму. Стукіт серця – це акцент, який розриває тишу, що пульсує всередині нас. Перші музичні інструменти були ударні, які давали лише два звуки – присутність та відсутність удару. Із цього починається створення ритму видовища. Звукові удари здатні впливати на наше тіло. Чим довше пауза між ударами, тим сильніше очікування, чим швидше удари, тим більше ми хвилюємось. Цим базовим принципом користуються не лише в музиці. Живопис, скульптура, архітектура за допомогою ліній, кольору, тіней здатні створювати відчуття ритму. Інструменти, якими може створюватись ритм в екранному видовищі, є різноманітними – від музики, пластики, голосу до кольору, композиції, монтажу тощо. Ми розглянемо ритм у контексті структури побудови видовища.

Режисерська інтерпретація полягає значною мірою в акцентації. Ритм – це впорядковані акценти. З усього, що закладено в літературній першооснові, ми відбираємо те важливе, що матиме значення для глядача. На папері письменник має більше інструментів говорити про різні аспекти життя, не акцентуючи лише на чомусь одному. Проте фільм має неабияк чітке обмеження у вигляді хронометражу, тому має бути конкретний тематичний принцип, що структурує. Далі слід виокремити художні засоби кіно, які можуть впливати на ритмічну побудову видовища. Кіно є зафіксованим у своїй формі, немовби картина; завершений фільм залишається однаковим протягом всього часу свого існування. У кіно ракурс, об'єкти та спосіб зйомки здатні вплинути на відчуття ритму. У цьому разі ми використовуємо засоби виражальності, притаманні художньому мистецтву. Світло, колір та композиція вже самі собою можуть створювати динаміку в кадрі. Художнє рішення безпосередньо впливає на виразність акторської гри, ми маємо змогу підсилити напруження або, навпаки, послабити його. Унікальною особливістю кіно є рух камери. Фактично це погляд автора. Повільний рух здатен створювати напруження або розслаблення, динамічна зйомка може викликати почуття тривожності чи позитивної динаміки. Рух камери, як і слово, у визначенні Леся Курбаса (наведене далі), може і прискорювати, і сповільнювати ритм. Рух камери є художнім засобом у загальній картині фільму та не існує відірвано, а лише в контексті. Тому неможливо чітко окреслити, який спосіб зйомки як впливає на ритм, адже це не про швидкість, а про відчуття напруження, що створюється різними методами та працює в синергії. Монтаж діє за схожим принципом, ритм утворюється зміною кадрів. Формуючи монтажну фразу, режисер веде оповідь у своєму фільмі. У цьому випадку відзняті кадри є словами, а монтаж – це спосіб викладу цих слів у речення.

Поняття «темпоритму», яке широко використовується в театральній теорії, відрізняється від концепції, запропонованої Лесем Курбасом. Для нього був важливим ритм у контексті впливу на глядача. «... Темп – виконавець, або одне і

друге – режисер. І так: ритміка: в ударах руху, значущого слова (дії), в паузі мовчання – поза, або незначущі слова – (красиві слова) як акомпанемент – пауза для правої руки граючого... Тут тільки починається мистецтво. А далі: проблема темпу, сили, малярська ритміка пози й руху. Це основні елементи режисури і драматургії...» [30, с. 49–50]. За визначенням Курбаса, «удар» – це не лише слово як таке. Лесь Курбас зосереджує увагу на тому, що слово може виконувати різні функції: або створювати акцент (удар), або, навпаки, незначущими словами зумовлювати ритмічну паузу. Тому йдеться не просто про присутність та відсутність звуку чи словесної дії, а про комбінування важливого і незначущого. Якщо в репліці актора все буде головним, то це може створити перенапруження для глядача, і, навпаки, – не роблячи акцентів, глядач не збагне, про що йдеться. Окрім того, Лесь Курбас зауважує, що не лише слово може бути акцентом. Дія та пауза можуть говорити самі за себе. Пауза може бути як елементом створення напруження, так і надавати можливість розслабитися та усвідомити події, які щойно відбулись.

Лесь Курбас, шукаючи принципи, за якими можна побудувати ритм у видовищі, звертає увагу й на інші види мистецтва, де ці принципи є більш структурованими. «... Моя теорія “лінії” в акторському мистецтві. Тим більше в режисурі. “Поза”, власне кажучи, – один продовжний звук – лінія така ж» [30, с. 52]. У цьому прикладі митець порівнює позу актора, довгий звук та лінію. Усі три приклади свідчать про певну тяглість. Лінія тягнеться від однієї точки до іншої, звук тягнеться від удару до удару, поза залишається статичною, доки не зміниться іншою. Отже, зміна, з точки зору Лесея Курбаса, і є акцентом. Лінія дорівнює в цьому контексті статичності; відповідно статика не може викликати почуття в глядача, тоді як лінія, що веде до зміни, повороту, акценту, захоплює глядача.

Прийнято вважати, що один епізод містить одну подію. Саме на цьому принципі зазвичай будують фабулу сценарію, виписуючи структуру як порядок подій. Проте варто зауважити, що фабула не відображає всієї структури,

акцентуючи лише на ключових поворотних точках, за принципом, один епізод – одна подія. Насправді ж структура фільму значно складніша за своєю суттю. Так звані мікроподії допомагають створювати напруження всередині сцени. На героя впливають обставини та персонажі, його поведінка має змінюватись відповідно до цього впливу, зміна поведінки веде до вчинків, які у свою чергу створюють нову «мікроподію», знову змінюючи поведінку. Глядачеві має бути цікаво всередині сцени, а не лише в її фіналі.

Для утримання уваги глядача потрібні постійні зміни – зміна ракурсу, зміна кадру, зміна локації, зміна поведінки, зміна обставин. Кожний перехід від одного стану до іншого є задоволенням бажання глядача в пізнанні нового, раніше невідомого. Феномен сприйняття сучасного глядача полягає в тому, що йому достатньо складно довго утримувати увагу на чомусь одному; популярні короткі відеоформати привчили наш мозок до кліпового мислення. Проте це не означає, що для того, щоб глядачеві було цікаво, необхідно постійно змінювати картинки. Кліповий монтаж або динамічна зйомка надають зовнішнє відчуття напруження, а не внутрішнє. Принцип швидкої зміни працюватиме лише в короткій формі, до однієї хвилини максимум. Далі починають діяти зовсім інші принципи. Фактично ритм має створити інтригу. Режисер спрямовує глядача від однієї точки пізнання до іншої, вирішуючи, скільки часу він мусить очікувати на зміну.

Чим складніша структура сцени, тим вона цікавіша. Однак при цьому глядач не має помічати цієї структури. Для нього має виникнути відчуття тяглості, безперервності видовища, яке він спостерігає. «Відчуття тяглості й неперервності потоку виявляється у співвідношенні між метром та ритмом: “...сприймання поміж метром і ритмом, поміж моментом постійним і тим, що міняється, – воно є в усьому. Це є закон космічний”» [32, с. 35].

Цілісність може досягатись різними режисерськими інструментами, зокрема й ритмічними. Лесь Курбас у своїх міркуваннях часто звертається до природи та космосу, міркуючи про те, що мистецькі закони є відображенням законів природи. Тяглість – це спроба відтворення життя не в контексті натуралізму

відображуваних подій, а в гармонії розвитку, який своєю чергою базується на змінах. Одним із завдань режисера є побудова видовища так, щоб у глядача виникало відчуття, що він спостерігає за життям, яке само собою природним чином відбувається в нього на очах: «Коли глядач спинить увагу на частині спектаклю... обдивитися те, що відбувається на сцені, забути про цілість напруження дії, тоді темп буде повільний. Коли, навпаки, – нагромадженням форми покажете, що поїзд наближається до кінця дороги, то актор може рухатися зовсім повільно, а сценічний темп буде скажений» [29, с. 164]. Мистецтво в цьому контексті не має наслідувати життя, а створювати його ілюзію. Режисер застосовує терміни «метр» та «ритм». Метр – це постійність, ритм – це зміна. Якщо перевести це в практичну площину, то метр – це відстань між точками, ритм – це і є сама точка.

Варто зауважити, що в Леся Курбаса теорії «ритму» та «плину часу» не виникли самі собою. Питання «часу» і його сприйняття активізувались у науці та філософії ХХ ст. Зокрема, потужним поштовхом до розуміння часу стали «загальна теорія відносності» Ейнштейна та «теорія тривання» Бергсона (на філософські праці останнього Лесь Курбас час від часу посилається в записках). У своїй теорії Ейнштейн висовує гіпотезу, що часу як абсолютного виміру не існує, є лише швидкість та простір. Теорія «ритму» Леся Курбаса безпосередньо корелюється з теорією «відносності» Ейнштейна. Адже, переглядаючи видовище, ми також не сприймаємо час лінійно, у якісь моменти час сповільнюється, в інші, навпаки, – прискорюється. Режисер та актори апелюють до швидкості, а не до умовно об'єктивного часу. Тож ідеться швидше про створення ілюзії часоплину. Можемо зробити припущення, що Лесь Курбас мав можливість ознайомитися, зокрема, із цією статтею Ейнштейна, адже якраз у цей період він перебував на навчанні у Відні. «До Відня він приїхав у кінці вересня 1907 року..., він пробув лише один рік, але цей рік дав йому надзвичайно багато для ознайомлення з передовою європейською... культурою... чи не найбільший вплив на молодого Курбаса залишив філософ Анрі Бергсон...» [33, с. 16].

Теорія Бергсона є важливою для розуміння ідей Леся Курбаса, адже саме вона переводить фокус уваги на сприйняття часу людиною, не інтелектуальне, а інтуїтивне, яке відчувається відповідно до наших дій. Основою його теорії є запропоноване ним поняття «тривалості». «Передовсім я усвідомлюю, що переходжу від стану до стану. Мені жарко або мені холодно, я веселий або сумний... Відчуття, почуття, бажання, уявлення – ось ті видозміни, з яких складається моє існування і які чергуються одне з одним. Тобто я безупинно змінююся... Тривалість – це безперервний поступ минулого, яке вбирає в себе майбутнє й розбухає просуваючись уперед. Поки минуле безупинно росте, воно зберігається на невизначений час [6, с. 10–12].

Глядач не сприймає фільм як набір подій та епізодів, він бачить його цілісно, і враження від перегляду не сепарує на окремі складові. Тож коли ми вибудовуємо ритм видовища, то працюємо не з окремими елементами, а з ритмом цілого фільму, вистави. Заміна одного ритмічного рисунка всередині фільму матиме вплив на сприйняття фільму в цілому. Адже для того, щоб зрозуміти відчуття «тривалості» у фільмі, потрібно його переглянути від початку до кінця. «Для свідомості існувати означає тривати, а тривати – це бути “якісною” множинністю, яка не має нічого спільного з числом... Тривалість – це матеріал, з якого створюється свідоме існування; для свідомої істоти існувати означає змінюватися, а змінюватися означає витримувати» [58, с. 525].

Рух між точками у структурній побудові фільму визначається прагненнями та діями героїв. Тобто чим менш дієвий епізод, тим його тривалість здаватиметься довшою і, відповідно, насичений драматургічними діями епізод буде сприйматись динамічним. Ідеться не про умовно «об'єктивний час», що вимірюється в секундах, а про напруження, яке створюється діями. Створення ілюзії життя через взаємодію життєвих імпульсів – ось що надає відчуття тривалості видовища: «Темп визначає швидкість руху сценічного часу, а «сценічний час – це час, який глядач сприймає суб'єктивно... щоб у п'єсах відбулися процеси зміни вражень, щоб глядача вкинути з гарячого в холодне. Зробити частішими рефлексії, а не те,

що на сцені діється. Себто прискорити не на сцені, а в залі, – ось завдання режисера» [29, с. 164].

Далі перейдемо до сприйняття часу та ритму людиною. Зробимо припущення, що серце може давати людині відчуття часу. «...В основі кожного процесу оцінки часу є кардіостимулятор, який виробляє імпульси з певною частотою. Ці імпульси накопичуються й згодом зберігаються в робочій пам'яті. Кількість накопичених імпульсів... порівнюється з кількістю імпульсів еталонної тривалості... Цей процес порівняння, зрештою, дає судження про тривалість» [61, с. 52–77]. Серце не фіксує кількість часу, що минула, воно не надає абсолютного виміру, а впливає на те, як ми сприймаємо час, задає ритм нашого існування. «Згідно з популярними моделями сприйняття часу людиною, варіації перспективного часу спричинені двома факторами: частотою пульсу внутрішнього кардіостимулятора та обсягом уваги, спрямованої на плин часу» [73, с. 182]. Отже, не лише серцебиття само собою впливає на сприйняття часу, а й увага, яку людина концентрує на часоплинні. Для режисера важливим є створення аудіовізуального твору так, щоб глядач не концентрував увагу на тому, скільки часу минуло.

Однією з причин появи видовищного мистецтва є потреба людини в навчанні заради виживання. Є також інші дослідження, що свідчать на користь цієї тези, зокрема щодо функції дзеркальних нейронів: «Дзеркальні нейрони – це клас нейронів, які модулюють свою активність як тоді, коли людина виконує певний руховий акт, так і тоді, коли вона спостерігає такий самий або подібний акт, що виконується іншою людиною» [77, с. 176–180]. Дзеркальні нейрони ніби готують нас до того, що дії, побачені на екрані, можуть скоро відбутися з нами, тому ми маємо бути готовими їх повторити. Відповідно, у цей момент ми вже частково проживаємо події, які спостерігаємо. Саме збудження нейронів у мозку надає людині відчуття фізичного збудження та створює ілюзію, що події пролітають непомітно. Так ми досягаємо ефекту безперервної тривалості життя на екрані.

Далі на прикладі фільму Сергія Параджанова, однойменної екранізації оповідання Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» [26], проаналізуємо, як працює ритм у процесі екранізації. Для початку здійснимо драматургічну деконструкцію оригінального твору та екранізації, зробимо порівняння. Почнемо з оригінального твору. В експозиції автор представляє головного героя – Івана, акцентуючи на тому, що мама його не любила та вважала дитиною нечистої сили. Перша подія – це епізод, у якому Іван, випасаючи в лісі корів, зустрічає Щезника; хлопчик лякається лісового духа та тікає. Далі автор розповідає про те, що в родині Палійчуків трембіта двічі співала за погиблими братами Івана (першого брата привалило в лісі дерево, а другого вбив під час сутички ворожий рід Гутенюків). Наступний епізод – похід до церкви. Після служби батько Івана напідпитку вертається додому. Рід Гутенюків та Палійчуків зустрічаються на вузькій дорозі, і зчиняється бійка, під час якої батько Івана вбиває одного з Гутенюків. Гутенюк-старший, бажаючи помститись, убиває Палійчука-старшого. Розлючений Іван кидається в натовп, але його відштовхують. Тоді він помічає доньку Гутенюка та б'є її. Дівчинка тікає, Іван наздоганяє і валить на землю. Поступово лють Івана зникає, він знайомиться з Марічкою, вони закохуються, діти ворогів сидять мирно на березі річки. Фіналом цієї частини оповідання стає звук трембіти, що грає на смерть батька.

Тепер порівняємо з викладом подій у фільмі. У першому епізоді малий Іван приходить до брата Олекси, коли той рубав дерева. Хлопчик хоче нагодувати брата. У цей момент дерево починає падати, Олекса кидається до Івана й рятує його, але сам гине.



*Іл. 25. Сцена похорону Олекси у фільмі «Тіні забутих предків»,
1965 р., реж. С. Параджанов*

Звучить трембіта, батько ставить хрест на могилі Олекси, мати читає молитву. Звучать дзвони, Іван іде на звук та потрапляє на ярмарок. Божевільний чоловік, що загубив свою вівцю, лякає хлопця. Мати гукає сина до церкви. Там хлопчик знаходить батька й питає, чи то Щезник зображений на іконі. Батько каже, що нечиста сила є лише серед людей, указуючи на Гутенюка-старшого, сміється з нього. Починається конфлікт між Гутенюком та Палійчуком. На вулиці Гутенюк убиває батька Івана, зчиняється галас. Іван іде крізь натовп, бачить дівчинку, б'є її, вона тікає. Діти біжать до річки, хлопчик викидає стрічки дівчинки в річку, вони сваряться, і дівчинка плаче. Наступний епізод – похорон батька Івана. Під час процесії хлопчик помічає в кущах Марічку. Вони знайомляться, звучить трембіта, Іван тікає назад до старших, мати проклинає рід Гутенюків.

Для початку зауважимо зміну акцентів в екранізації: тут відсутня лінія нечистої сили, Іван не зустрічає міфічних персонажів. Автор фільму лише дає відсилання до зустрічі зі Щезником, коли хлопчик бачить його на іконі. В оригінальному творі зв'язок Івана та лісу з його створіннями є вагомим акцентом, адже навіть мати сумнівалась, чи дійсно вона народила свого сина, чи він дитя бісів. Режисер та оператор намагаються створити відчуття нечистої сили

за кадром завдяки ракурсу, точки зйомки, суб'єктивній камері, проте ми так і не бачимо цих персонажів у кадрі. Вони не впливають на сюжет, не спілкуються з головним героєм.



*Іл 26. Суб'єктивна камера нечистої сили у фільмі «Тіні забутих предків»,
1965 р., реж. С. Параджанов*

Фільм відкривається з епізоду, який в оповіді відбувався за кадром. З того, як Олекса рятує Івана від дерева, що падає. Далі відбувається похорон брата, щоправда, ця сцена зображена доволі схематично. Адже Іван дуже швидко відволікається на звуки ярмарку, не відчуючи жодних докорів сумління в смерті брата. Епізод ярмарку яскравий та насичений, з кульмінацією під час зустрічі Івана та божевільного. Однак він експонує світ фільму, а не конфлікт. З одного боку, режисер акцентує на тому, що похорон брата був, але не робить цю подію вагомою для глядача, позаяк ми не знаємо ні стосунків Олекси та Івана, ні ставлення Івана до цієї події. Відповідно, ця смерть є радше експозиційною, а не такою, що закладає майбутній конфлікт. Тут формується відчуття, що сама природа помстилась Олексі за те, що той рубав дерева.



Іл. 27. Кадр із фільму «Тіні забутих предків», 1965 р., реж. С. Параджанов

Можна було б замість смерті Олекси показати смерть Василя – брата, який загинув від рук Гутенюків, що підсилило б мотивацію батька Івана увійти в конфлікт із Гутенюком. Крім того, в оповіді батько був нападпитку, що стало тригером бажання помститися за смерть сина. В оповіді тема помсти є провідною, у фільмі акцентації на тому, що Іван та Марічка – діти двох ворожих сімей, немає. Сцена конфлікту Гутенюків та Палійчуків, з одного боку, є емоційною та насиченою; смерть батька закінчується поетичним кадром коней, які, немов душа, вилітають із тіла батька. А втім, ми знову не бачимо реакції Івана на смерть рідної людини. В оповіданні хлопчика переповнює лють, він намагається сам увірватись у бійку, зі злості б'є Марічку й довше доходить до того, щоб примиритись із нею. Зустріч Івана та Марічки у фільмі розділена на два епізоди, і це надає більшу тяглість їхніх стосунків, однак складається враження, що його дуже легко відволікти, що рідня для нього нічого не значить.

Отже, у фільмі формується такий ритмічний рисунок: 1. Смерть брата. Напружений початок, створення інтриги. 2. Похорон брата. Розслаблення, перемикання уваги. 3. Ярмарок. Напруження, що збільшується завдяки божевільному. 4. Церква. Розслаблення, з напруженням, що поступово збільшується. 5. Сутичка біля церкви. Пік напруження під час вбивства батька. 6. Іван та Марічка біля річки. Розслаблення, відсутність напруження. 7. Похорон

батька. Пряма лінія, через відсутність ставлення героя. 8. Знайомство дітей. Розслаблення, інтрига на майбутнє.

За цим ритмічним рисунком можемо відстежити, які саме акценти були важливі для режисера, та, відповідно, визначити тематичне спрямування фільму. Звісно ж, смерть батька як в оповіданні, так і у фільмі стає кульмінацією першої частини. Коцюбинський та Параджанов знаходять поетичні засоби для вираження цієї події: в оповіданні – через трембіту, у фільмі – через коней.



*Іл. 28. Поетичне зображення смерті у фільмі «Тіні забутих предків»,
1965 р., реж. С. Параджанов*

Проте у фільмі значення події губиться через відсутність реакції хлопчика. Тому можемо припустити, що для режисера тут важливе щось інше. «Свідомо, С. Параджанов активно використовує візуальні засоби виразності, обираючи насамперед ті, що “руйнують”, йдуть врозріз з існуючою естетикою тогочасного кінематографа. Ця протидія формує загальну драматургію фільмів майстра, які в уяві глядача набувають форми “екранної картини”» [49, с. 87]. Для С. Параджанова світ, у якому перебувають герої, є важливішим за самих героїв – Івана та Марічку. Ритм серця режисера прискорюється, коли він бачить фактури середовища. Вони збуджують його уяву, тому й фільм він робить саме про це, про красу гуцулів, їхню природу, їхню культуру. Тоді як Коцюбинський поєднає

культуру, міфи, природу та класичну драматургічну структуру про двох закоханих, які не можуть бути разом. У висновку бачимо, як від того, на чому саме буде акцентувати режисер, і залежатимуть ритмічний рисунок та, зрештою, тематичне спрямування всього твору.

У процесі екранізації літературного твору ми звертаємось до вже раніше ритмізованого життя автором літературного твору. Однак ритмічна структура літератури відрізняється від кінематографічної. Читач може відкласти книгу й повернутися до неї згодом, що не порушить ритму його сприйняття. Натомість режисер фільму працює в дуже конкретних хронометрованих межах. У процесі екранізації він спостерігає не за життям, а за автором літературного твору, поведінка якого проявляється через персонажів на сторінках книги. За курбасівською термінологією, «режисер осягає уявою всю тривалість життя» літературного твору, яка є проявником теми автора. Літературний твір нагадує потік життя, з якого необхідно вихопити головне, те, що стане виразником його суті. Коли режисер заглиблюється у твір, то він пропускає його крізь власний уявний ритм, співвідносить його зі своїми уявленнями про світ. Його персонажі стають виразниками його самого, а не автора твору: «Говорячи про ритм як про спосіб концептування, Лесь Курбас робить його основним джерелом художньої інтерпретації. Одне й те саме явище може бути сприйнятим по-різному, а отже, – інтерпретованим залежно від ритму сприйняття» [31, с. 36].

Інтерпретація режисером літературного чи драматичного твору, або ж екранізація, стає процесом визначення свого ставлення до того, що закладено в першоджерелі. Режисер досліджує життя, його сутність, намагається завдяки літературі знайти відповіді на запитання, які турбують особисто його. Останні спричиняють частіше серцебиття, ритм, який відчуває режисер, уявляючи тему, і стає чинником формування структури твору. Головним завданням стає передання глядачеві свого відчуття. Синхронізація серця режисера та глядача: «У мистецтві є така прикмета (у процесі його створення) – пізнання речі в новому,

якомусь невідомому для сучасників, ритмові, захоплення ним, створення речі такою, якою мистецтво бачить її в своїй уяві» [29, с. 157].

У концепції «ритму» Леся Курбаса ритм постає основою режисерської інтерпретації. Він розглядається як головний інструмент структурування мистецького твору, що складається з акцентів і пауз. Ця структура визначає напруження, яке тримає увагу глядача протягом усього твору. Режисер наголошував, що відсутність ритмічних змін призводить до статичності й зниження інтересу до видовища. Ритмізована структура будується на принципі постійного «діалогу» між напруженням і розрядкою, що забезпечує розвиток сюжету, теми та конфлікту.

2.4. Режисерський задум як образне переосмислення базових компонентів літературного твору (теми, ідеї, конфлікту, фабули тощо)

Значення, яке закладав у свою теорію Лесь Курбас, було надзвичайно широким і стосувалося не лише театру та окремих його аспектів. Тут можливо говорити і про акторське перетворення, і про перетворення драматургічного образу на сценічний, і про чимало різних суміжних мистецьких процесів, які залучають один механізм «перетворення». «Узявши з мови символістів термін перетворення, Курбас надав йому розширювального системного змісту: мова йшла вже не лише про метафору як про знак вистави, а про перетворення дійсності шляхом її метафоризації – на тому будувалась курбасівська «система образного перетворення» [48, с. 10]. Фактично це є певний процес трансформації, перетікання однієї енергії в іншу, зміна форми, зміна смислу. У нашому дослідженні спробуємо виокремити певні ключові особливості цього процесу та застосувати їх саме в контексті екранізації. Для початку звернемося до першоджерела й поглянемо, що писав про «перетворення» сам Курбас. Ось як він визначає це поняття: «...справжнє перетворення – це є по суті формула... інженерського порядку... Перетворює: 1) драматург; 2) режисер, те, що в плані

режисури стоїть; 3) перетворює актор, що в його плані стоїть..., наприклад, у персонажа нараз починають пробиватися звуки собаки. Це викликає у глядача асоціацію таку, яку викликала б у поезії метафора. Глядач зіставляє, відчуває, що в цій людині є момент собачої приниженості... Підкреслення життєвої форми на сцені – це одне, а сценічні форми для життєвих змістів – це зовсім друге; це перетворення» [29, с. 128–129].

Насамперед перетворення – це універсальна формула, крізь яку можна пропускати практично всі процеси в мистецтві. У цьому контексті Курбас писав про театр, але ми спробуємо поширити цю формулу й на кіно. Зокрема, можна запропонувати розширити вищеперерахований ряд перетворень та додати кілька уточнень: 1) драматург, сценарист, літератор перетворює життя на написаний твір; 2) режисер, пропускаючи твір крізь власне сприйняття, перетворює його на фільм; 3) актор, працюючи з режисером над фільмом, здійснює перетворення у кадрі; 4) перетворення виникає в уяві глядача.

Останнє має особливе значення, адже воно якраз торкається царини «сакрального» в мистецтві. Глядач сприймає несправжню реальність за правду. Тобто якщо у формулі скоротити письменника, режисера, актора, то залишиться життя = глядач. Ми ніби примушуємо людину подивитися на саму себе крізь безпечну призму мистецтва. Тобто вся сутність перетворення обертається довкола людини. З приводу того, як це відбувається у свідомості глядача, у Курбаса також є пояснення: «Доходить воно таким шляхом, що подразнення, яке дістає глядач від смислового чуття (те, що можна сприйняти всіма нашими чуттями, помислами), ці подразнення викликають цілий ряд асоціативних процесів всякого порядку – і логічного, і почуттєвого. Значить, цими самими знаками, цією формою, фактурою, переробленим матеріалом у глядача викликається до життя знову той самий світ..., але більш загостреним, піднесеним виглядом...» [29, с. 125].

Екранізація у своїй сутності і є «перетворенням» або ж його вузько спеціалізованим підвидом, у якому за основу береться не життя як таке, а вже

певна його переосмислена форма – літературний твір. Тобто це перетворення вже раніше зробленого перетворення. Відбувається процес трансформації крізь призму сприйняття режисера. Режисер стає ніби його невіддільною частиною. Тому ми можемо говорити саме про значний вплив режисерського бачення на процес «перетворення».

Далі пропонуємо розглянути приклад перетворення літературного твору на мову екрана, базуючись на авторському режисерському досвіді, у процесі роботи над сценарієм короткометражного фільму «Голос тихої безодні» [36] за мотивами однойменної п'єси Неди Нежданої. У цьому прикладі розглянемо й те, як авторський літературний текст трансформувався в закадровий голос, і те, як видозмінювалася фабула, і те, як відбувався пошук стилістики, атмосфери та режисерського рішення фільму на тематичній основі. «Голос тихої безодні» – це моноп'єса, сповідь дівчини, яка пережила голодомор та врятувала свою сім'ю.



*Іл. 29. Образ крил у трейлері фільму «Голос тихої безодні»,
2019 р., реж. М. Мірошниченко*

У творі був закладений центральний образ – крила. Дівчина протягом п'єси намагається злетіти, але їй щось заважає, і вона намагається зрозуміти, що саме, який із гріхів минулого тримає її на цій землі та не дає літати. Для початку розглянемо тему та конфлікт. Автор постійно акцентує увагу на крилах, дівчина їх відчуває, втрачає, намагається позбутись, згодом знову набуває. Крила ніби реагують на все, що з нею відбувається. Спробуємо дешифрувати цей образ. Людина з крилами трапляється у творах мистецтва та культури неодноразово,

починаючи з давньогрецького міфу про Ікара та багатьма іншими інтерпретаціями. Це прадавнє нездійсненне бажання людини – літати. Політ дає омріяну свободу, можливість бути, де завгодно, дістатись туди, де інші й не мріяли. Коли ж крил позбувають або їх підрізають, спалюють, ми трактуємо це як обмеження тієї самої свободи. У контексті нашого літературного твору ми бачимо намагання головної героїні втекти від того жаху, який її оточує – репресії, голод. Вона хоче порятуватися сама та вберегти свою сім'ю. Тож, виділивши тему свободи, конфлікт будемо будувати навколо боротьби за цю свободу. Надалі сценарій фільму має розвиватися саме на цьому тематичному конфлікті.

Тепер розглянемо фабулу. Сам твір є доволі складним для екранізації, насамперед тому, що тут ми не спостерігаємо події, а їх переказуємо. У нас немає ні чітко виписаних діалогів, ні конкретних дій. Уся оповідь суб'єктивізована, адже є сповіддю. Структурно в нас є дві паралельні сюжетні лінії: перша – це намагання головної героїні злетіти, друга – безпосередньо події, які вона переказує. Почнімо саме з другого, адже їх буде простіше перекласти на мову екрана. Сюжетний ряд п'єси такий: 1. Був неврожай. Щоб вижити, батько приймає рішення віддати землю шляхом вступу до комуни. Він посилає доньку записати їхню сім'ю. Вона біжить, але, побачивши серед людей, що відбирали в селян зерно, хлопця, якого раніше кохала, зупиняється. Свідомо не йде до нього, адже не хоче здаватись, зраджувати рід. 2. Наступного дня заарештовують її батька, як куркуля. Вона носить йому «передачки», але одного дня його вбивають. Колишній коханий, зустрівши її, каже, щоб вона поберегла їжу для менших братів. Дівчина тікає від нього, намагається вчинити самогубство, але їй страшно, зупиняється. Мати дізнається про смерть батька. 3. Їжі не вистачає, мама віддає все дітям, через що починає тяжко хворіти. Знахарка погоджується прийти лише за оплату їжею. Донька викопує заховану ікону зі срібним окладом, хоче вимінити її на їжу в сусідів, але ніхто не згоджується. Зрештою, вона несе її до свого коханого. Той відмовляється від плати та дає їй мішок зерна просто так. Отримавши мішок, вона приводить знахарку додому, але вже запізно, мати

померла. 4. Голод лютує все сильніше. Дівчина йде в ліс на пошук поживи; там зустрічає вовка. Вона хоче його зарізати, але в останню мить зупиняється. Повернувшись додому, вона бачить, як молодші брати побилися за скибку хліба. Вона розбороняє їх, вдаряє молодшого, той тікає. Дівчина кидається на пошуки, але брата ніде не знаходить. Проходячи повз будинок, де вбили її батька, вона бачить, як двоє гвалтують її подругу, а потім вбивають її. Головна героїня замикає двері будівлі та підпалює її. Вона тікає звідти. Її наздоганяє її коханий і каже, щоб вона негайно тікала. Дає їй документ, що дозволяє виїзд. Вона каже, що має спершу знайти брата, прощається, тікає. Тим часом брат тікає від вовка, який намагається його наздогнати, хлопчик залазить на дерево. Дівчина бачить падаючу зірку, загадує бажання – полетіти, щоб знайти свого брата. У цей момент вона чує його крик, біжить до нього. Раптом вона розуміє, що летить. Вона підхоплює його на руки, і разом вони відлітають [39].

Усі ці події в самому літературному творі відбуваються по-іншому. Наприклад, сцена, де вбивають батька, описана так: «Дійшла, дивлюсь, а там за домом – яма, а в ній свіжонасипана земля, а поруч валявся одяг, і серед тих речей – пізнала батькову сорочку. Прострелену. Я очі підняла – він опустив. І все. І я все зрозуміла... “Ті речі можете забрати... І їжу більше не носи, не треба, вам знадобиться для малих...” – сказав... а у мені неначе розірвалась бомба на сто і більше крихітних шматочків з криком “Ні!”. Немає батька, батька вже немає» [39].



*Іл. 30. Сцена смерті батька в трейлері фільму «Голос тихої безодні»,
2019 р., реж. М. Мірошниченко*

Сам виклад подій має хаотичний характер. Він ніби імітує процес мислення людини, перескакуючи з теми на тему, з конкретики на власні відчуття та переживання. Ці художні елементи добре працюють у літературі, театрі, але кіно вимагає конкретики викладу історії, сухої та прагматичної. Власне тому передусім ми виокремили з усієї оповіді дії та події. Саме вони стануть рушієм нашого сюжету. Тож, здійснивши цей перший етап «перетворення», ми вже отримали структуру, з якою можна далі працювати.

Для цього варіанта сюжету історичний контекст є лише тлом, до того ж дуже не чітким, окресленим пунктирно. Коли спробуємо перетворити п'єсу на фільм, то зіштовхнемось з величезною кількістю запитань стосовно історичного контексту. Адже уявна хата має стати дуже конкретною, з конкретним наповненням, умовні лиходії, «вони», мають у кіно отримати конкретні посади, з конкретними нашивками на лацканах. Нам необхідно збудувати світ, у який глядач повірить. І тут не грає ролі, наскільки наш глядач обізнаний; дослідити тему має режисер, а не глядач. Тому наступним етапом стало занурення фабули в історичний контекст українського села 1930-х років.



*Іл. 31. Атмосфера українського села 1930-х років,
із трейлера фільму «Голос тихої безодні», 2019 р., реж М. Мірошніченко*

Дослідивши питання ретельніше, історія зазнала певних змін. Наприклад, присутність знахарки в селі на момент активних репресій з боку влади, яка якраз тоді займалась «відьмоборством», була маловірогідна, принаймні її публічна діяльність точно була під питанням. Тому знахарку замінили на фельдшера. Ця зміна дала новий сюжетний потенціал, позаяк за плату він може вимагати вже не їжу, а тіло головної героїні. Відповідно це працює на посилення конфлікту. Також цікавою історичною деталлю є те, що на той час селяни не могли вільно пересуватися країною, працювати в місті, якщо в них не було спеціального дозволу, який видавала сільська рада. Тож ми можемо змінити прохання батька зі вступу в колгосп на прохання отримати дозвіл, з яким може посприяти коханий доньки. У цьому разі ці деталі не руйнують структури історії, а адаптують її. Драматургія не змінює своєї суті, вона рухається в тому ж напрямі. Конфлікт і тема зберігаються, але при цьому ми підсилюємо окремі структурні елементи.

Розвиток напруги фільму виражається в діях, вони є нашим основним інструментарієм. Пошук точних дій стає ключовим завданням режисера. Автор літературного твору дає простір, який режисер наповнює. Повернімося до нашого прикладу. Найскладнішим у перекладі саме цього твору було зберігання балансу між розвитком основної історії та паралельної лінії, у якій героїня намагається злетіти.



*Іл. 32. Віра намагається злетіти в трейлері фільму «Голос тихої безодні»,
2019 р., реж. М. Мірошниченко*

У п'єсі вони логічно перетікають один в одного, у фільмі ж ми маємо пояснити глядачеві правила гри. Ось тут був якраз і застосований закадровий голос, який базувався на словах п'єси. Наведемо приклад того, як текст виглядав у п'єсі, а потім у сценарії.

П'єса: «Я раніше не знала, що це таке – голод. Діти дивилися такими темними очима, ніби зазирали в душу. Я зрозуміла маму, я не могла так їсти – і все їм віддавала. Для себе важко перший день, а потім другий-третій легше, потім якось забуваєш, що це потрібно, ходиш вільний і легкий. Немов ти вже душа. Можливо, мені потрібно було саме це – ця тонкість, що може переходити у легкість. Здавалося, ще трохи – я злечу» [39].

Сценарій: «Віра йде по селу і спостерігає. Назустріч іде й хитається виснажений чоловік – учитель, їде підвода з трупами, поряд із візником сидить фельдшер, рот і ніс у нього замотані ганчіркою. ВІРА(голос за кадром): Я раніше не знала, що це таке – голод. Для себе важко 1-й день, а потім 2–3-й легше, якось забуваєш, що це потрібно, ходиш вільний і легкий. Немов ти вже душа. Віра чує, як хтось падає, це був учитель. Візник дивиться на фельдшера, той махає на згоду. Візник зтягує тіло вчителя на підводі, везе далі. ВІРА (голос за кадром): Можливо, мені потрібна була саме ця легкість. Здавалося, ще трохи – я злечу. Віра стає навшпиньки, заплющує очі. І раптом обездилена падає. У цей момент підвода зупиняється, візник оглядається на Віру, потім на фельдшера, фельдшер

уважно дивиться на Віру. Віра піднімається трошки, в неї майже немає сил. Фельдшер чекає, Віра повністю встає. Фельдшер дає знак візнику, візник робить “Пррр...”, підвода їде, Віра йде далі» [36].

Зміст слів героїні в обох випадках залишається однаковим. Ми дивимось на ситуацію крізь її призму в обох випадках. У фільмі відбувається пошук ситуації, через яку у Віри виникли ці думки. Шукаючи відповідь, режисер інтерпретує текст, знаходить режисерське рішення.



*Іл. 33. Кадри з трейлера фільму «Голос тихої безодні»,
2019 р., реж. М. Мірошніченко*

Перетворюючи літературний твір на екранний, потрібно не лише вилучати непотрібні елементи, а й значною мірою доповнювати історію. І саме дія робить історію кінематографічною, тобто адаптованою до «мови» екрана. Письменник залишає багато простору для уяви глядача, для того, щоб він сам домалював у своїй голові потрібні деталі, тоді як режисер мусить все максимально деталізувати. Дія може відображатись як на рівні літературного, так і вже у режисерському сценарії. Також важливо відмітити, що дія мусить органічно впливати із самої суті твору, розкривати характери персонажів, виражати суть конфлікту та атмосферу, доповнювати історію деталями, роблячи її об'ємною. Дія перебуває у прямому взаємозв'язку з темою кінотвору. Отже, вибравши тему, режисер концентрується на тому, які дії залишити, які з них «працюють» на його

історію, а які ні. Це можливість розширити історію, показати те, чого глядач не очікував побачити у вже відомому йому творі.

Висновки до розділу

У розділі акцентовано, що процес інтерпретації є багатоскладовим і багатовекторним, що засвідчують різні втілення для екрана одного й того самого тексту. На прикладі екранізації «Піноккіо» К. Коллоді показано шляхи режисерської інтерпретації. Це різні формати зображення, теми, смислових акцентів, аудиторії тощо. На основі різних версій успішної екранізації бестселерів про Гаррі Поттера доведено, як може змінюватися жанрова специфіка. Трансформація внутрішнього світу, емоційного та мисленнєвого може передаватися в екранізаціях різними способами: візуалізацією, закадровим голосом, оповіддю, читанням листів і щоденників, як «потік свідомості» тощо.

Досліджуючи процес трансформації драматичних творів у кінофільми, ми спостерігаємо унікальні особливості екранізації сценічної драматургії. Насамперед важливо відзначити, що п'єса спеціально створюється для театрального видовища. Драматургічна форма не містить детальних описів, але залишає простір для режисерської інтерпретації. Завдання режисера – дешифрувати характери персонажів, відштовхуючись від їх дій. Особливістю п'єс є чіткий поділ структури на сцени та акти, що збігається зі структурною побудовою фільму. Діалог і монолог визначають вербальне спілкування персонажів у п'єсах. Переносячи драматичні діалоги на екран, варто зважати на стилістику мовлення та загальну стилістику самого фільму. Те, як спілкуються персонажі, має співвідноситись зі світом, у якому вони перебувають. Використання монологів в кіно є маркером театральної умовності. На прикладі фільму «Макбет» Д. Курзеля бачимо майстерне використання монологу, інтегрованого у структуру фільму. Це свідчить про те, що театральні елементи

можуть не тільки існувати у кінофільмах, але й значно збагачувати їхню художню цінність. Аналізуючи фільм «Цар Едіп» режисера П'єра Паоло Пазоліні, бачимо як режисер інтегрує особистісну історію в драматургію фільму (початок та фінал), що дає змогу розширити контекст та надати класичній історії більшої актуальності.

РОЗДІЛ III. ТВОРЧА ЧАСТИНА МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ: НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИЙ ФІЛЬМ «РЕЖИСЕРСЬКІ РИТМИ В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ»

3.1. Аналіз студентських фільмів

Основою для фільму став творчий експеримент. Оскільки в нашому дослідженні розглядається екранізація, потрібно було простежити процес екранізації від вибору режисером літератури та появи режисерського задуму до втілення його на екрані. Для цього були обрані студенти Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, спеціальності «режисура телебачення», майстерні Василя Петровича Вітра. На другому курсі свого навчання вони отримали завдання – «переклад літературного твору на мову екрана». Це завдання за своєю суттю є близьким до нашого дослідження, адже «переклад» означає не буквальне перенесення тексту, а його інтерпретацію перекладачем, у цьому контексті – режисером, який перекладає з мови літератури на мову екрана.

Завдання «екранізації літератури» є класичним для закладів вищої освіти, спеціальності режисерів кіно та телебачення. Проте кожна майстерня виконує його по-своєму. Так, зокрема, цікавим прикладом є досвід професора О. Безручка в роботі зі студентами власної режисерської майстерні в Київському міжнародному університеті: «...завданням майстерні на третьому курсі було навчитись екранізації... літературних творів... студенти працювали над одним твором упродовж усього навчального року... спочатку... обирали... надрукований уривок літературного твору і ставили його... з акторської майстерності... На зимову сесію третього курсу студенти повинні були поставити телевізійну версію театрального уривка... На третьому етапі... працювали над кіноверсією того ж таки твору... Можна було зробити або повну екранізацію з

урахуванням кінематографічної специфіки..., або зняти короткометражку за мотивами твору: студенту-режисеру дозволялося доопрацювати твір – трохи змінити сюжетну лінію, перенести дію з однієї епохи в іншу, взагалі прибрати слова і розповісти той же сюжет без жодного слова. На цьому етапі студенти вже опановували кінематографічну специфіку» [5, с. 7–8]. На відміну від досвіду студентів КиМУ, студенти майстерні Василя Петровича Вітра мали лише один семестр на опанування процесу екранізації. Вони відразу працювали з процесом перенесення літературного тексту на екран.

Студенти не мали обмежень в історичному періоді або країні проживання автора, тож могли обирати твір відповідно до власних уподобань, цінностей та уявлень про світ. Для них це була перша робота над екранізацією літератури, відповідно ми мали можливість спостерігати за їхнім усвідомленням процесу, створенням власного режисерського інструментарію та його застосування на практиці. До того ж унікальність їхнього досвіду полягає в тому, що, на відміну від досвідчених режисерів, молодь не має упереджень та обмежень у своїх творчих проявах. Для них це був шлях мистецького експерименту, проб, помилок та пошуку рішень. Окрім того, автор фільму мав пряму дотичність як викладач до студентів та їхніх фільмів, брав участь в обговоренні задумів, роботи зі сценаріями, вибором акторів та монтажем фінального варіанта фільму. Відповідно була можливість простежити весь процес ізсередини, що дозволило провести глибокий аналіз проробленої студентами роботи. Безпосередньо у фільмі були відзняті інтерв'ю з молодими режисерами, у яких вони аналізували власні роботи. Інтерв'ю записані більше ніж через рік після завершення виробництва фільмів, що дало змогу студентам більш об'єктивно з перспективи часу подивитися на власні роботи. Структурно інтерв'ю було поділене на кілька етапів:



Іл. 34. Студенти читають оригінальні літературні твори

Етап № 1. На початку студентам було запропоновано прочитати оригінальний літературний твір та згадати власні відчуття від цього матеріалу. Метою було повторне занурення режисерів у матеріал, відтворення моменту, коли студент уперше взяв цей текст до рук. Оскільки всі респонденти не читали твору тривалий час, була отримана жива та яскрава реакція в процесі прочитання. Таким чином вдалось занурити режисерів у момент первісного пізнання та вибору літературного твору.



Іл. 35. Студенти розповідають про теми, які їх зачепили

Етап № 2. Далі вони мали згадати, що саме їх зачепило в цьому літературному творі. Спробувати осмислити, які емоційні моменти літературного твору відгукнулись їм та спонукнули їхню уяву та фантазію. Коли режисери обирали твір, здебільшого вони робили це неусвідомлено, тоді як під час інтерв'ю вони фактично мали здійснити психологічний самоаналіз. Адже в кожному літературному творі присутні «гачки», які емоційно чіпляють читача. У процесі самоаналізу режисери приходили до усвідомлення того, що саме в літературному творі стало подразником їх творчої уяви.



*Іл 36. Герою фільму пропонують продати свою шкіру,
кадри з фільму «Шкіра», 2022 р., реж. В. Стойкова*

Скажімо, режисерка Віта Стойкова, яка екранізувала твір Роальда Дала «Шкіра», згадала про сильне емоційне враження від того, що головному герою – Дріолі – запропонували продати власну шкіру, на якій був витатуваний портрет його коханої. Портрет мав високу цінність, адже належав руці відомого художника. Режисерку вразила неймовірна людська жорстокість, яку проявляли відвідувачі галереї щодо Дріолі. Проте у фільмі Віта змістила акцент на тему кохання, яке перемагає у протистоянні з жорстокістю. Саме віра в зустріч з коханою врятувала душу і тіло Дріолі.



*Іл. 37. Режисер фільму А. Бортник розповідає про свій фільм
«Як Шевченко шукав роботи»*

Для іншого режисера, Арсенія Бортника, екранізація «Як Шевченко шукав роботи», ключовою стала фраза одного з героїв оповідання. Через 100 років після своєї смерті Шевченко повертається до людей, він шукає собі роботу та звертається по допомогу до професора – голови товариства імені Т. Г. Шевченка. Професор йому відмовляє, що викликає обурення Шевченка, адже товариство

назване його іменем. На те професор відповідає: «Шевченко це я, а ви лише фірма, бренд» [2]. Арсенія вразило ставлення до постаті Шевченка лише як до монумента, на якому можна гарно заробити, водночас не замислюючись глибоко над тим, а що саме написав Тарас Григорович. Ось ця людська байдужість та цинічність стала «емоційним гачком» для Арсенія Бортника. Бачимо, що не весь твір загалом, а певні емоційні акценти, розставлені автором літературного твору, спонукали режисерів узятися за екранізацію конкретного матеріалу.

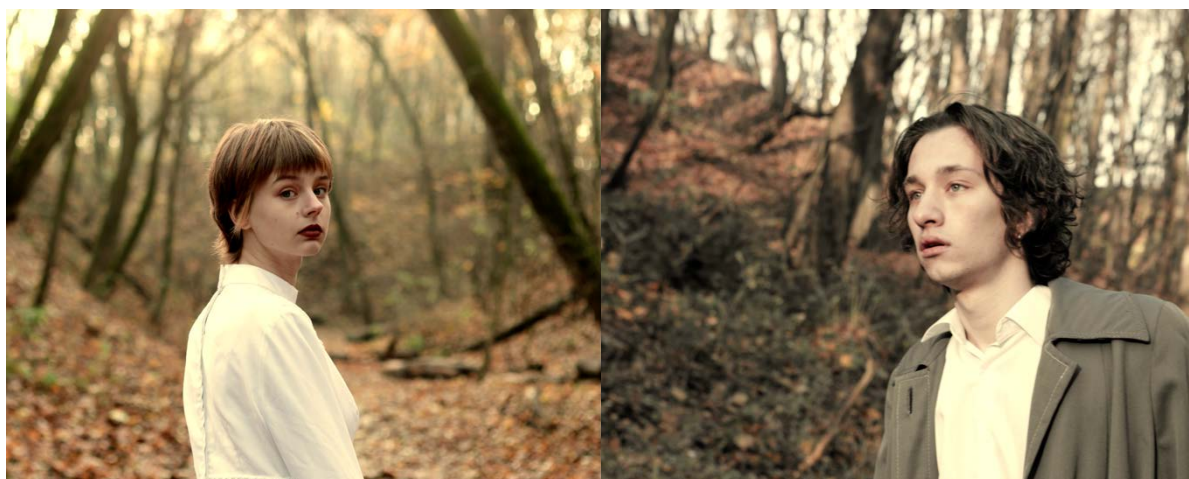


*Іл 38. Розмова професора та Шевченка у фільмі
«Як Шевченко шукав роботи», 2014, реж. А. Бортник*

Етап № 3. Наступним етапом інтерв'ю став пошук відповіді на запитання, якою була тема літературного твору та яка тема в підсумку вийшла у фільмі. Питання теми є важливим для розуміння процесу екранізації, адже саме пошук «ядра історії» є ключем для майбутнього структурування подій у сценарії. Окрім порівняння теми літератури та фільму, режисерові потрібно було співвідносити їх із власною темою. В особистому житті кожного режисера є подразники, які стають тригерами до творчості. У цьому контексті література не є прямим проявником цих подразників, але є засобом для перекладу почуттів та переживань, власного болю на екран. Фактично говоримо про співзвучність теми режисера та теми автора літературного твору.

Наприклад, студент-режисер Дмитро Остапенко (екранізація «Очі блакитного собаки») акцентував увагу на темі – розлучення двох закоханих, неможливості бути разом. Оригінальне оповідання Маркеса є за формою близьким до поезії, позаяк немає чіткої драматургічної структури та наповнене чуттєвістю та символізмом. Історія розповідає про хлопця, який бачить уві сні

дівчину. Він намагається знайти її в житті, але йому не вдається. Такий матеріал є складним для кіноадаптації та потребує чіткого структурування за тематичним принципом. Дмитро в період створення фільму перебував зі своєю коханою в різних країнах. Це був початок повномасштабного вторгнення. Відчуття неможливості бути разом для Дмитра було загостреним. Тож він шукав способи вираження його у фільмі.



*Іл. 39. Кульмінація фільму «Очі блакитного собаки»,
2022 р., реж. Д. Остапенко*

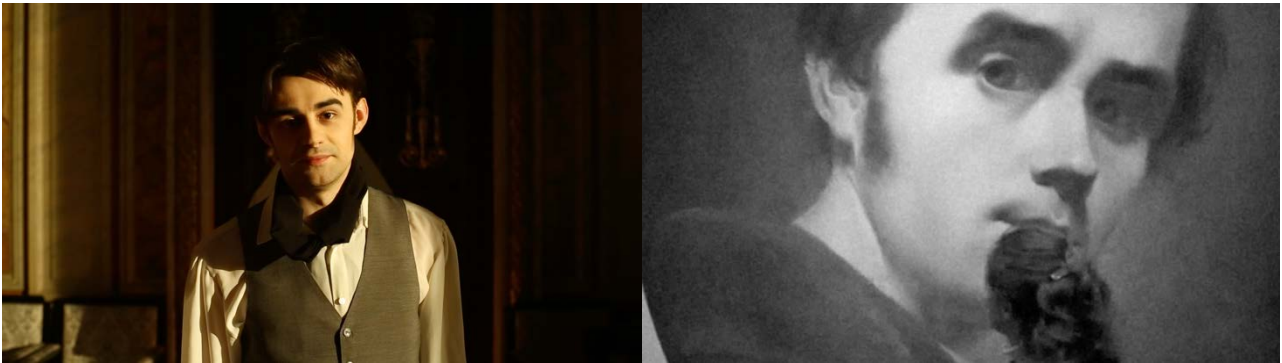
Кульмінаційною сценою фільму став момент, коли головний герой помер і в потойбічному світі бачить перед собою ту саму дівчину. Він намагається добігти до неї, але вона постійно віддаляється від нього. Він падає, підіймається, знову біжить, але так і не добігає до неї, вона залишається для нього недосяжною. У літературному творі ця тема була закладена, але не була проявлена так яскраво. Кіно ж потребує від режисера загострення всіх обставин та почуттів, пошуку універсальних візуальних та поведінкових метафор, які стають проявниками теми.

Етап № 4. Наступним (найбільш вагомим та складним) етапом є структурування подій в історії, перенесення їх у сценарій. Режисери в інтерв'ю мали розповісти, як вони працювали зі структурою, які епізоди вони прибирали та чому, які, навпаки, дописували або переписували. Саме цей етап для режисера, особливо коли він поєднує в собі ролі режисера та сценариста, є найбільш вагомим в контексті інтерпретації. Дотримуючись принципу тематичного

структурування, режисери відбирали з оригінального твору ті акценти, які працювали на обрану тему. Тут вони зіштовхнулись із різними труднощами. Насамперед форма написання літератури. Адже літературний твір орієнтований саме на читання, що встановлює певні правила взаємодії з читачем. Література працює з уявою, читач самостійно вигадує, як саме виглядатимуть герої, місця, події, більше того – він сам обирає, як і коли читати твір, що також впливає на його сприйняття. Натомість режисер формує дуже конкретне власне уявлення прочитання та трактування твору.

Форма твору впливає на зміст та спосіб сприйняття. Наприклад, у вищезгаданій екранізації «Як Шевченко шукав роботи» Арсенія Бортника оригінальний твір мав анекдотичну структуру. Оповідання поділене на 5 частин: зачин, 3 повторювані події, комедійна розв'язка. Така форма добре працює для усної короткої розповіді або ж швидкого прочитання. На екран подібні історії почасти екранізують у вигляді комедійних замальовок, а не фільмів. Рефрен є поширеним комедійним прийомом. В анекдоті рівномірне повторення працює на підсилення ефекту в кінці, тоді як у фільмі це може створити «провисання» конфлікту, зниження напруги, інтриги, а зрештою, і уваги глядача до фільму. Відповідно режисерові потрібно було зберегти зачин, розв'язку, але змінити структуру всередині. Необхідно було вилаштувати перепитійний ряд таким чином, щоб фільм мав розвиток конфлікту та досягнув максимального загострення в кульмінаційній точці, яка також не була присутня в оригінальному оповіданні Осипа Маковця. Арсеній змінив кількість персонажів – із 3 професорів до 2, поглибив їхні сюжетні лінії, додав їм розвитку. Окрім того, був дописаний епізод, у якому Тарас Шевченко приходить на кастинг на роль Шевченка і його не беруть, що стало тригером до пошуку наступного місця роботи. У середині епізодів з професорами сюжет рухається по лінії розвитку напруги, від захоплення професорами зустріччю із Шевченком до неприйняття, коли вони усвідомлюють, що мають чимось пожертвувати заради особистого блага Тараса Григоровича. Далі режисер додав кульмінаційний епізод, у якому Шевченко

розбиває власні портрети та читає змінений варіант заповіту «Як умру то НЕ ховайте мене на могилі...».

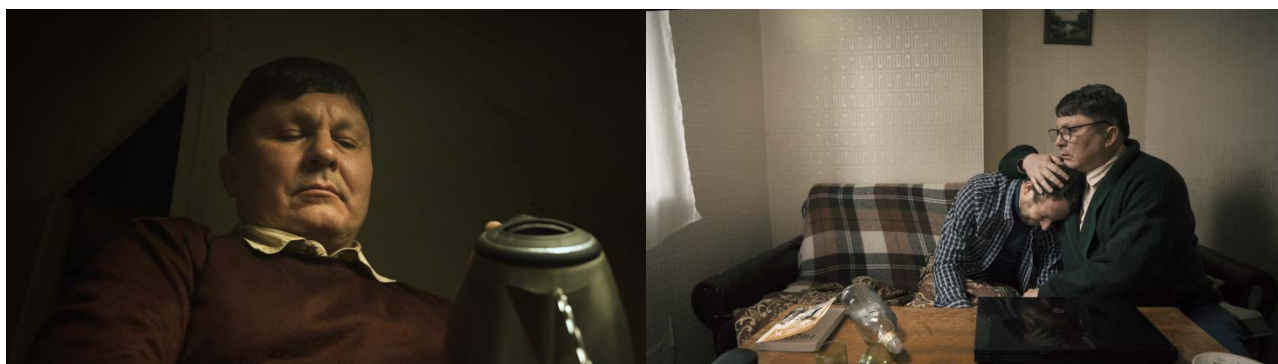


*Іл. 40. Кульмінація фільму «Як Шевченко шукав роботи»,
2014 р., реж. А. Бортник*

Шевченко повернувся до людей через 100 років після своєї смерті й бачить, що вони знехтували всім, що він їм залишив. Це була перевірка, яку герої фільму не пройшли. Шевченко йде від них розчарований. І лише після цього режисер дає розв'язку, ідентичну тій, що була в оригінальному літературному творі, – коли професори вибачаються перед бюстом Шевченка, і він з них сміється. Отже, зберігши суть та епізоди оригінального літературного твору, Арсеній Бортник змінив форму оповіді з анекдотичної на кінематографічну.

Найбільш показовим у цьому прикладі є виокремлення та написання саме кульмінаційного епізоду фільму як основи для всього сюжету. Простежується певна тенденція, адже схожий принцип структурування подій в екранізації бачимо в більшості опитаних режисерів. Згадана вище екранізація «Очі блакитного собаки» Дмитра Остапенка будувалась за таким самим принципом, відштовхуючись від кульмінаційного епізоду – невдалої спроби протагоніста добігти до дівчини. Знайшовши кульмінацію, режисер виписував решту епізодів. Проте, якщо потрібного кульмінаційного епізоду немає в оригінальному творі, його потрібно вигадати. В екранізації «Вітольд» режисерки Ольги Стернейчук спостерігаємо схожий приклад. В оповіданні ідеться про те, як Сергій, проживаючи у старому гуртожитку, намагається написати книгу для того, щоб заробити гроші й поїхати звідти. Йому заважає його сусід Вітольд, який

періодично намагається його споїти. В екранізації був вибраний інший головний герой, і відповідно була змінена тема, що вплинуло й на структуру. Протагоністом став Вітольд, і ми спостерігаємо не за тим, як він заважає Сергію, а за тим, як намагається утримати свого кумира біля себе. У фільмі загострена тема самотності Вітольда, старшого чоловіка без сім'ї та перспектив. Найбільшою подією в його житті стає сусідство із Сергієм, якого він не готовий відпускати. Тож режисерка вигадала такий кульмінаційний епізод: Вітольд, напоївши Сергія до безпам'ятства, обливає робочий ноутбук із чайника, знищуючи всі результати роботи Сергія. У розв'язці поет плаче, позаяк тепер не отримає коштів, щоб виїхати в краще місце, а Вітольд його заспокоює та обіцяє завжди бути поряд, щоб не сталося. Тепер Вітольд більше не самотній.



Іл. 41. Кульмінація фільму «Вітольд», 2022 р., реж. О. Стернейчук

Молоді режисери інтуїтивно шукали кульмінацію як найвищу точку проявлення конфлікту. Без останнього неможливо збудувати сюжет кінокартини. Знайшовши або вигадавши кульмінацію, ми ніби відмотуємо історію назад, у пошуках точки, з якої вона почалася, – зав'язки. Далі ми шукаємо серед подій, описаних у літературному першоджерелі ті, які будуть працювати на розвиток конфлікту, та вибудовуємо з них перипетійний ряд. Подекуди події, описані у творі, можуть бути недостатньо кінематографічними, тобто не дієвими або ж не видовищними. Наприклад, режисерка Катерина Опаріна (екранізація «Не не не») наголошувала на тому, що перипетії, викладені в автора, було складно адаптувати. Головний герой – Дмитро – протягом сюжету шукає дівчину, запах якої відчув на сторінках книжки, узятої в бібліотеці. Він шукає її в інтернеті,

соцмережах тощо. Катерина не хотіла показувати протагоніста, який постійно сидить за ноутбуком, тому вирішила придумати більш парадоксальні та комічні пригоди для Дмитра. Так, скажімо, в одному з епізодів він, дізнавшись місце проживання дівчини, приїздить за вказаною адресою, але з'ясовує, що загадкова незнайомка – це бабуся, яка вже пішла в засвіти.



Іл. 42. Кадри з фільму «Не не не», 2022 р., реж. К. Опаріна

Дізнається він про це, потрапивши на її поминки. Отже, пошуки протагоніста були проявленні через поведінку, спілкування, подію. Окрім того, змінюючи перипетійний ряд, режисерка змінила жанр твору – з мелодрами на комедію абсурду. Також змінила характер головного героя, що в оригінальному літературному творі був натурою романтичною та наївною, а у фільмі став самотнім невдахою, який вічно потрапляє в неприємності. Бачимо, як перипетії, з якими зіштовхується протагоніст, та спосіб їх подолання впливає на формування його характеру й жанр усього фільму.

Цікавим спостереженням у контексті створення сюжету в екранізації є те, як студенти адаптували літературні художні засоби виразності на екран. В екранізації «Мебльована кімната» режисерка Соф'я Василенко зіштовхнулася зі складним завданням – екранізацією думок та марень головного героя. В оповіданні хлопець в орендованій квартирі шукає сліди перебування своєї коханої. Він відчуває її запах, який ніби перетворюється в образ, силует, марення. Протагоніст спілкується із цією химерою, як із живою людиною. Реальність і минуле ніби змішуються для нього в єдиному часовому просторі. Це можна було втілити завдяки комп'ютерній графіці, створивши привида, проте це б стало

формальним, а не чуттєвим відтворенням літератури. Потрібно було знайти специфічні кінематографічні художні засоби. На початку роботи над екранізацією Соф'я хотіла створити відчуття присутності химери в кімнаті завдяки коротким кадрам дівчини в красивому світлі. Утім, цього виявилось недостатньо для формування перипетійного ряду та створення повноцінного конфлікту. Тому режисерка написала дві сюжетні лінії. Перша – це історія нашого часу, в якій головний герой орендує квартиру, шукає там сліди перебування коханої, розпитує про неї хазяйку та, зрештою, отруює себе газом, коли розуміє, що його кохана вчинила самогубство. Друга сюжетна лінія відбувається в минулому та розкриває передісторію закоханих.



Іл. 43. Спогади протагоніста у фільмі «Кімната», 2022 р., реж. С. Василенко

Ми проходимо шлях від зародження їхнього кохання до події, коли в дівчини стався викидень, після чого вона вирішила покинути хлопця. Події обох сюжетних ліній вибудовані за принципом зростання напруги. Минулі події природно вплетені в сучасність, у глядача виникає відчуття марення, адже спершу ми не можемо чітко розрізнити минуле й теперішнє, і лише згодом розуміємо, що протагоніст згадує події, що вже стались. Так Соф'я втілила на екрані ті речі, які, здавалося б, не піддаються адаптації та є зайвими у структурі фільму.

Цікавим прикладом адаптації художніх засобів літератури є також вищезгадана екранізація «Не не не» К. Опаріної. Головним елементом сюжету є запах, який неможливо буквально перенести на екран. Для цього потрібні художні рішення: або візуальні, або поведінкові. Тут ключовим став кастинг на роль

Дмитра, оскільки актор, який його зіграв, мав дуже виразний ніс, що є домінантною в його зовнішності та створює підсвідомий акцент для глядача.

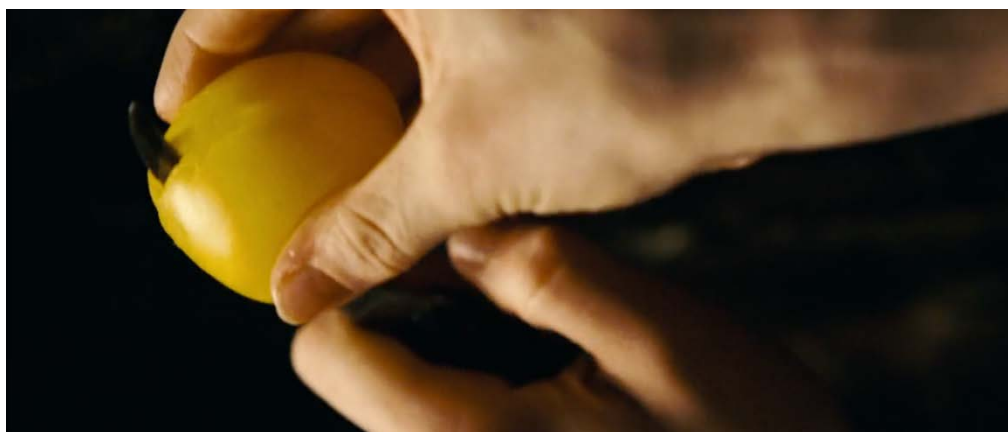


Іл. 44. Екранізація запаху через поведінку актора у фільмі

«Не не не», 2022 р., реж. К. Опаріна

Фізична особливість була підсилена також візуальними засобами, а саме вибором ширококутної оптики, яка ніби ще збільшила ніс Дмитра. Однак ключовою для втілення запаху стала поведінка актора. Режисерка дала йому завдання уявити запах у вигляді мухи, що її він має спіймати своїм носом. Тож у кадрі складалось відчуття, начебто Дмитро справді полює за запахом. Знайшовши його джерело у вигляді книжки, він відчуває неймовірне збудження. Далі він починає ніби проникати в книжку носом, що нагадує акт еротики між ним та дівчиною, яку він уявляє за цим запахом. Можемо порівняти екранізацію запаху в студентській екранізації та у фільмі Т. Тиквера «Парфумер. Історія одного вбивці» (2006 р). В обох випадках ми спостерігаємо за поведінкою персонажа, який підкреслено зосереджений на відчуженні запаху. Але якщо в Тиквера поведінка героя наближена до реальної, то в Опаріної відбувається гіпреболізація і пошук специфічної поведінкової природи, не притаманної звичайній людині, що створює комедійний ефект. Отже, бачимо, що жанр в цьому разі диктує спосіб екранізації запаху. В обох фільмах рух камери також підкреслює відчуття запаху. У «Парфумері» камера імітує довгий протяжний запах, що ніби невидимою цівкою тягнеться від дівчини, яку переслідує Гренуй, до його носа. Тоді як в екранізації оповідання Любки камера рухається разом із головним героєм, підкреслюючи переживання хлопця, який схвилюваний цим запахом і хоче його

якомога швидше знайти. Тиквер, переносячи різні аромати на екран, користується також зображенням деталей, почасти макро.

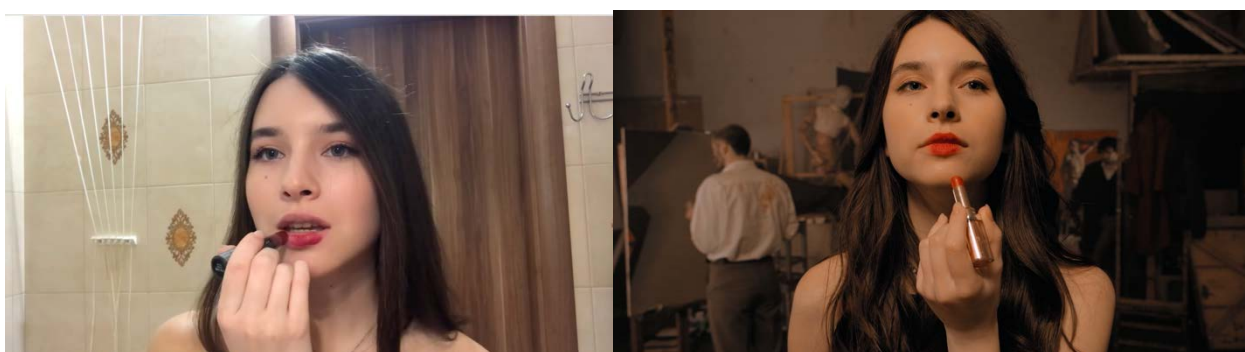


Іл. 45. Кадр із фільму «Парфумер: історія одного вбивці», 2006 р., реж. Т. Тиквер

У сцені з дівчиною, окрім шиї, губ, волосся, ми постійно бачимо жовті, ароматні сливи, на яких робився акцент і в літературному першоджерелі. Режисер багато уваги приділяв пошуку візуального та аудіального втілення запаху через колір, ракурс, спосіб зйомки, музику, звуки. Він задіяв усі художні засоби для створення в глядача відчуття приємного або огидного аромату. У фільмі «Не, не, не» К. Опаріної головний акцент ставиться на актора. Глядачі через нього пізнають відчуття запаху. У цьому випадку ми бачимо як актор, його фактура, його природа та його існування в заданому уявою режисера ритмі дає змогу екранізувати елементи, що не піддаються прямому перенесенню на екран.

Етап № 5. Фінальним питанням для студентів стала робота режисера з актором, вплив особистості на процес екранізації, вплив ритму актора на ритм усього фільму. Адже фактично саме через актора режисер спілкується з глядачем. Через актора формується емпатія, співпереживання, актор стає носієм та проявником теми та конфлікту фільму. Як і решта учасників творчої команди, актор вносить у кінокартину частинку самого себе, він ніби оживляє написаний текст. Коли акцентуємо увагу на ритмі режисера, наголошуємо на тих переживаннях, що виникають у нього, коли він уявляє екранізований твір. Тобто режисер через літературу, а зрештою, сценарій, передає власні пульсації, емоції, переживання акторові, який згодом передає їх глядачеві. В акторському контексті

інтерпретація режисера полягає у двох складових: вибір актора (кастинг), робота з актором (формування його поведінки). Актор – це не лише інструмент режисера, це жива людина з власними переживаннями та уявленнями про цей світ. Отже, точний кастинг полягає в тому, що режисер знаходить людей, яким тема твору стає настільки ж близькою та відчутною, як і йому самому. Типажної відповідності актора персонажові може бути достатньо лише у випадку епізодичних персонажів, проте, коли мова заходить про головних героїв, важливо знайти та сформувати акторську спільноту, яка матиме чуттєву спільність та спорідненість. Окрім того, є речі, що їх режисер може не помітити, аналізуючи літературний твір, тоді як актор зверне увагу, адже він фокусується на формуванні характеру персонажа, сформувавши який, він чіткіше розуміє природу поведінки саме цього героя та може дати відповідь на питання, а як саме він буде діяти в тій чи іншій ситуації. Це той рівень пізнання матеріалу, в який режисер не завжди заглиблюється, позаяк немає такої потреби. Режисер осягає твір у цілому й лише спрямовує учасників творчої команди, а не стає на їхнє місце, не виконує їхньої роботи. Наприклад, в екранізації Віти Стойкової «Шкіра» найскладнішим був відбір актриси на роль Джозі – коханої головного героя, яка зраджує йому з його другом. Фактично ця дівчина є центром конфлікту, за неї борються художники Хаїм та Дріолі. Дівчина має бути втіленням манливості, легкості, спокуси, але при цьому не бути вульгарною. Глядач мав відчутти конфлікт, а не усвідомлювати його інтелектуально.



Іл. 46. Фото зліва – акторські самопроби актриси Катерини Белінської, фото справа – втілення образу Джозі на екрані у фільмі «Шкіра», 2022 р., реж. В. Стойкова

У самому фільмі Джозі не каже жодного слова, тож для кастингу режисерка Віта Стойкова написала монолог на проявлення характеру героїні, у якому вона розповідає про те, як не може вибрати між двома чоловіками й воліла би бути богинею Афродітою, щоб не мати цих мук сумління. Побачивши самопроби, режисерка відчула, що актриса відчуває те, що відчуває вона, їй перехоплює дихання, коли споглядає поведінку актриси.

Етап № 6. Висновки. Під час фінального опитування молоді режисери мали дати свої дефініції терміна «екранізація». Наводимо їхні відповіді:

1. Дмитро Остапенко стверджує, що екранізація – це намагання знайти гармонію між тим, що хотів сказати автор, і тим, що ти відчуваєш як режисер.

2. Ольга Стернейчук запевняє, що екранізація – це зв'язок режисера та автора, якого він екранізує.

3. Віта Стойкова вважає, що екранізація – це переосмислення режисером літературного твору та втілення його завдяки кіномові на екрані.

4. Катерина Опаріна розмірковує, що екранізація – це те, що побачив читач, коли режисер є читачем.

5. Арсеній Бортник стверджує, що екранізація – це відчути цього автора, не просто текст, а ось цей твір, який ти прочитав, перенести, бо навіть на вигляд твір, який ніби от уже кіно – воно все одно не кіно.

6. Соф'я Василенко вважає, що екранізація – це коли тобі подобається якась література, ти задумуєшся, як би це виглядало на екрані і починаєш ніби під себе перепрошивати цей твір, тільки вже іншими засобами.

Спробуємо виокремити спільні знаменники в цих визначеннях та приведемо їх до єдиної структури. Отже, кілька режисерів наголошують на зв'язку між режисером та літературним твором та між режисером і його автором. Також бачимо цікаве зауваження стосовно балансу між оригінальним задумом літератури та власними переживаннями режисера, тобто мова йде про пошук міри дослівного перенесення тексту на екран та вільного перекладу, екранізація буквальна або за мотивами. Окрім того, наголошується роль режисера як читача,

що уявляє майбутній фільм та створює його згідно зі своєю фантазією. А також кілька режисерів наголосили на кіномові та кінозасобах. Література має свої художні засоби, кіно свої, важливим є пошук відповідників або ж альтернатив. Слушним зауваженням також є «перепрошивання» оригінального літературного твору. Тут ми говоримо про інтерпретацію як процес тлумачення, фактично транскодування смислів та перекодування їх у нові відповідно до особистості режисера. Тепер спробуємо об'єднати визначення режисерів:

Екранізація – це процес творчої інтерпретації літературного твору, в якому режисер виступає як центральна фігура, що встановлює смисловий і емоційний зв'язок як із текстом, так і з його автором. Виступаючи в ролі читача, режисер проєктує своє бачення на прочитане, балансує між авторським задумом і власними переживаннями. У процесі екранізації здійснюється переклад літературних художніх засобів у кінематографічні, що передбачає пошук відповідників або створення альтернатив з урахуванням специфіки кіномистецтва. Екранізація є актом «перепрошивання» твору: сенси оригіналу переосмислюються, інтерпретуються та перекодовуються в нову художню форму, в якій ключову роль відіграє індивідуальність режисера.

Творчий експеримент полягав не лише в інтерв'юванні режисерів – це був довгий шлях роботи викладача зі студентами від початку творчого пошуку й до аналізу проробленої роботи. До творчої частини мистецького проєкту була відібрана лише частина фільмів, що створювалися в майстерні, оскільки вони є найбільш репрезентативні в контексті роботи режисера над екранізацією. Окрім того, в інтерв'ю є другий, менш очевидний підтекст. Адже кожен режисер – це особистість, з власним відчуттям світу та кіномистецтва, кожен із них існує в своєму ритмі. У фільмі ми ведемо спостереження за поведінкою режисерів, бачимо в процесі їхнього мислення, усвідомлення та спілкування, як вони проявляють свій характер. Коли ми ставимо поряд режисера та його фільм, то починаємо помічати, як вони взаємопроникають один в одного, стають проявниками один одного. Фільми Арсенія Бортника та Дмитра Остапенка різні

не лише тому, що вони екранізують різний літературний матеріал, а тому, що особистості режисерів кардинально відрізняються. Арсеній – легкий, іронічний, жартівливий, Дмитро – задумливий, ліричний, мрійливий. Тож і їх фільми цілком відповідають їх особистостям, як за формою, так і за змістом кінокартин.

Ритм – у контексті наслідування людської поведінки це повторювані поведінкові патерни, це відчуття, яке формує прояв особистості. Коли актор наслідує чужий ритм, він ніби намагається досягнути відчуття, з яким живе інша людина. Режисер працює подібно, він досягає уявою ритм явища та намагається його відтворити у фільмі. Але оскільки інтерпретація є проявником насамперед самого інтерпретатора, то й чужий ритм, синтезуючись із власним режисерським ритмом, утворює третій – новий. Ритм – це більше, ніж просто відчуття часу та швидкості, це почуття та емоції, викликані у глядача завдяки повторюванню художніх елементів. Спостерігаючи за людиною, ми підсвідомо уявою проникаємо в неї, намагаємось збагнути її. Якщо ця людина близька нам за цінісними проявами, то ми починаємо їй співпереживати.

У творчому проєкті режисери говорили про теми, які їх емоційно хвилювали. Арсенія хвилювала людська байдужість до власної культури, Віту – людська жорстокість стосовно до ближнього, Дмитра – неможливість бути поряд із коханою людиною, Ольгу – самотність, Катерину також, але її самотність інакша, дивакувата і з чудернацькими пригодами, а Соф'ю – відсутність чистого кохання, почуття, яке здається неможливим у нашому наземному світі. Кожен режисер – це цілий всесвіт, або, як казав Лесь Курбас, – «мікрокосмос». Автор літературного твору теж є мікрокосмосом. Коли ці два всесвіти зіштовхуються, спершу виникає конфлікт, адже режисер, щоб створити власне творіння, руйнує чуже. Та все ж таки ця сутичка є не випадковою, щось спільне є між Сергієм Жаданом та Ольгою Стернейчук, між Вітою Стойковою та Роальдом Далом, між Габріелем Гарсією Маркесом та Дмитром Остапенком. Здавалось би, ці люди з різних часів, світів та культур, проте їхні ритми виявляються близькими, оскільки акценти, важливі для обох авторів кіно та літератури, виявляються спільними.

Акценти як основа ритмічної побудови та тематичного прояву є точкою дотику двох мікрокосмосів. Зіткнення спричиняє творчий вибух та утворює новий всесвіт.

3.2. Аналіз відомих кінокартин

Структурно творча частина мистецького проєкту складається не лише з інтерв'ю та уривків фільмів молодих режисерів. Необхідно було розширити контекст та порівняти студентські фільми й фільми, зняті відомими режисерами, позаяк у мистецькому проєкті ми аналізуємо явища та процеси. Відповідно для того, щоб вийти на рівень узагальнень, потрібно було проаналізувати й інші приклади екранізацій. Відібрано було 4 кінокартини, аналіз 3 із них присутній у науковому обґрунтуванні в більш детальному викладі, одна з них є лише у фільмі. Кожен фільм репрезентує певний аспект екранізації. Розподіл здійснено за розділами:

1. Вплив особистості режисера на структуру фільму – «Цар Едіп» (1967 р., реж. П'єр Паоло Пазолінні, екранізація п'єси Софокла).

2. Вплив ритму на структурування подій та тематичне спрямування всього фільму – «Тіні забутих предків» (1964 р., реж. Сергій Параджанов, екранізація оповідання Михайла Коцюбинського).

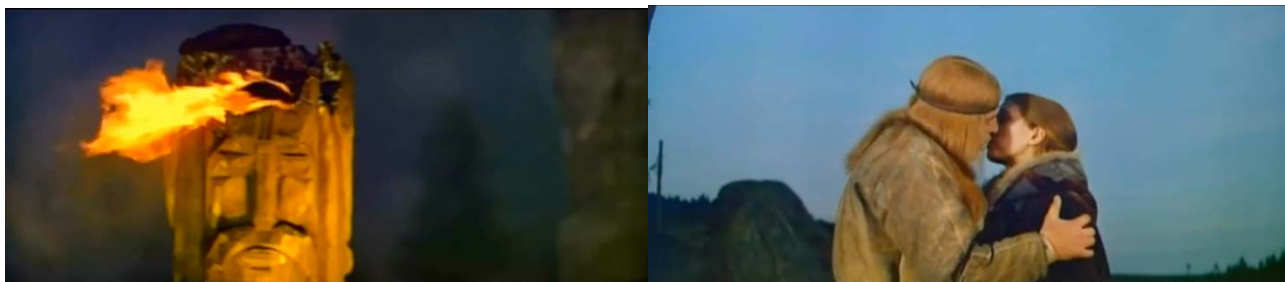
3. Адаптація специфічних літературних виражальних засобів на мову екрана – «Макбет» (2015 р., реж. Джастін Курзель, екранізація п'єси Вільяма Шекспіра).

4. Вплив кастингу на екранізацію – «Захар Беркут» (1971 р., реж. Леонід Осика), «Захар Беркут» (2019 р., реж. Ахтем Сеїтаблаєв, Джон Вінн, екранізація повісті Івана Франка).

Для аналізу були вибрані фільми як українських режисерів, так і закордонних, класичні та сучасні екранізації; деякі з них ближче до оригіналу, деякі за мотивами літературного твору. Та всі вони, як і у випадку зі

студентськими екранізаціями, є проявами ритмів режисерів. Найбільше уваги в аналізі цього впливу було приділено в епізоді аналізу фільму «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, адже саме тут помітна разюча різниця між світом, який був створений Коцюбинським, і тим світом, який вийшов на екрані. Уже сам факт відсутності нечистої сили у фільмі Параджанова концептуально змінює світ, у якому живуть персонажі. В екранізації хоча й збережена загальна атмосфера оригінального твору, проте випущено з уваги багато деталей, які працюють на конфлікт твору. Тим самим був спричинений вплив на головне – створення лінії напруги фільму. Адже оригінальний твір має багато смислових «шарів», кожен із яких необхідно інтерпретувати для того, щоб потім здійснити перетворення на мову екрана. Відповідно, коли один шар випускається, другий перестає працювати повною мірою, у підсумку відбувається тематичне зміщення акцентів. У фільмі Параджанова майстерно вигадані безліч художніх відповідників у візуальному та звуковому ряді картини. Були знайдені аналоги літературних образів в образах кінематографічних. Однак цілий ряд аспектів драматургії був випущений з уваги, тож без них сюжет в порівнянні з оригінальним літературним твором втратив свою драматургічну цілісність.

У мистецькому проєкті також присутнє пряме порівняння двох екранізацій «Захар Беркут» режисерів Леоніда Осики та Ахтема Сеїтаблаєва за одним літературним першоджерелом, а саме – за повістю Івана Франка. Часовий проміжок між двома фільмами в пів століття; вони створювались в різних умовах, контекстах, а головне – різними режисерами. Фільм Леоніда Осики ближче до оригіналу в контексті сюжету, позаяк тут майже дослівно екранізовано всі події повісті, тоді як в екранізації Сеїтаблаєва багато подій дописано або переписано. З важливих акцентів Осики зберігає зіткнення двох культурних світів, адже Максим є язичником, а Мирослава – християнкою. У фільмі перше побачення пари відбувається на язичницькому капищі, тут же стається і їх перший поцілунок.



Іл. 47. Побачення на язичницькому капищі у фільмі «Захар Беркут»,

1971 р., реж. Л. Осика

Дві віри, далекі одна від одної в розумінні світу, єднаються в одному місці, це синтез фізичної та духовної близькості. Цим епізодом підіймається значення місця, у якому знаходиться Тухольщина, адже це край, що береже прадавні знання та культуру. Кам'яні скульптури богів ніби відсилають нас на 1000 років назад, створюючи об'єм історії. Версія Осика відчувається ближчою до реальної історії та культури України. Тоді як фільм 2019 року, режисером якого, до речі, окрім Сеїтаблаєва, був американський режисер Джон Вінн, швидше нагадує клішоване уявлення про скандинавську культуру, з притаманною архітектурою, одягом, побутом, а ніяк не українську. Вірогідно, подібна стилістика була більш зрозуміла та близька американському колезі. Безперечно, сучасна екранізація більш видовищна, присутні масштабні бої, ефектні погоні. Проте світ, у якому існують персонажі, відчувається більш штучним. Окрім американського режисера, у фільмі 2019 року також є американські актори, для яких наша культура не є близькою та зрозумілою. Ритм акторів далекий від ритму літератури. Захар Беркут – це історія про нерівний бій українців проти орди. Повість була актуальною в рік видання – у 1883 році, коли вийшов фільм Осика в 1971-му, лишається й донині. Іван Франко створив епічний твір про віковічну боротьбу. На момент публікації письменникові було лише 27 років. Молодий та наївний Іван, сповнений революційного духу, заклав теми боротьби українців з нерівними силами через єднання, тему чистого кохання, яке долає всі перешкоди та тему безмежної болючої любові до власної землі. Повною мірою ці теми не розкриті в жодній екранізації. Хоча версія Осика й ближче до суті, та все ж таки

відчувається погляд більш зрілої людини, є глибина, але відсутня легкість та наївність. У версії 2019 року наївність присутня, але відсутнє глибоке осмислення літературного матеріалу з погляду сенсів, закладених автором. Та найбільша розбіжність між двома екранізаціями, на якій було наголошено в мистецькому проєкті, це виконавці ролі головного антагоніста – Бурунди. У фільмі 2019 року це був монгольський актор Цегмід Церенболд, у фільмі 1971-го – українець Борислав Брондуков.



Іл. 48. Зліва – Бурунда у виконанні Б. Брондукова у фільмі «Захар Беркут», 1971 р., реж. Л. Осика, справа – Бурунда у виконанні Ц. Церенболда у фільмі «Захар Беркут», 2019 р., реж.: А. Сеїтаблаєв, Д. Вінн

Попри весь свій акторський талант, Борислав типажно не попадає в цю роль. До того ж, маючи комедійну акторську природу, він створює ще подвійний комедійний ефект, адже абсолютно серйозно грає монгольського лідера, а люди навколо ніби не помічають, що з ним щось не так, тим самим роблячи ситуацію ще більш комічною. Натомість у фільмі 2019 року Цегмід, окрім типажного попадання, робить своєю харизмою лінію Бурунди глибше. Крім того, у сценарії фільму дописані події, у яких сини Беркута, рятуючи з полону свою матір, убивають одного з охоронців, яким пізніше виявляється син Бурунди. На ранок монгольський лідер бачить тіло мертвого сина, падає на коліна, плаче.



Іл. 49. Бурунда вирішує помститись вбивцям сина у фільмі

«Захар Беркут», 2019 р., реж.: А. Сеїтаблаєв, Д. Вінн

У руках сина він бачить оберіг, який загубили сини Беркута. По ньому він дізнається, хто скоїв вбивство. Його мотивація знищити весь рід Беркута була підсилена тригерною подією. З одного боку, такі драматургічні зміни зазвичай позитивно впливають на посилення конфлікту, але в цьому разі створюють дисбаланс. Адже менш харизматичні актори з табору протагоніста, з менш пробудованими сюжетними лініями викликають менше емпатії. Поєднання відомих кінокартин та студентських робіт, окрім того, що розширює погляд на екранізацію, створює об'єм та показує різні підходи режисерів у процесі інтерпретації.

Третя вагома структурна складова фільму – це оповідь про майстерню Леся Курбаса. Адже майстер курсу Василь Петрович Вітер є учнем Михайла Верхацького, який був актором та учнем Леся Курбаса. Тож концепція Леся Курбаса про «ритм» виникає не просто так у фільмі. Це одна з недооцінених та недостатньо проаналізованих концепцій мистця, яка має пряму дотичність не лише до акторської майстерності, а й до режисури. Попри те, що ми знаємо Леся Курбаса переважно як театрального режисера, він зняв також 4 кінокартини на кіностудії ВУФКУ, а саме: «Шведський сірник» (1922), «Вендета» (1924), «Пригоди Макдональда, або історія одного договору» (1924), агітаційний фільм «Арсенальці» (1925). Леся Курбас використовував і кіноекран із відзнятими власноруч кадрами у своїх театральних постановках, зокрема у виставі «Джінні Гітінс» (1924), де також будував сюжет за принципом монтажу епізодів.

Фактично Лесь Курбас стояв у витоків українського кінематографа, у період сміливих творчих експериментів. Тож, аналізуючи його записи з теорії режисури, можемо стверджувати, що він мав розуміння не лише театрального, а й кінематографічного видовища. У своїх нотатках Лесь Курбас намагається вивести універсальні, майже космічні принципи функціонування мистецтва режисури. «Мистецтво – це: засобами розміру, ритму і т. д. добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті – в космічному, якою вона в нас» [30, с. 59].

Теорія Леся Курбаса про «ритм» непомітною лінією пронизує весь фільм. На початку ми акцентуємо на тому, чому людина відчуває ритм. Потім переходимо до значення Леся Курбаса в житті майстерні та студентів, чий екранізації будемо аналізувати. Крізь структуру та сюжет повертаємося до теорії ритму. Після цього шукаємо вплив ритму через акторів. Та, зрештою, намагаємось збагнути, як мікрокосмос режисерів, їхні чуттєві вібрації впливають на процес екранізації. Зрештою, увесь фільм зроблений за принципом ритмічної побудови, крізь яку відбувається емоційний вплив на глядача. Для автора важливо було не лише розкрити теоретичну складову екранізації, а й розповісти історію про «режлябараторію», у якій знання, що були закладені 100 років тому, використовуються творчими нащадками в їх сучасних роботах. Це про зв'язок, про пошук, про зародження екранізації, як дитини, яку виношує в собі режисер, яку наповнює власною темою, якій дарує власні ритми.

Жанр творчого проєкту має важливе значення, оскільки іронічна легка оповідь створює ефект розмови автора фільму з глядачем, гумор дозволяє легше засвоювати складну теоретичну інформацію. А ключовим у виборі такого способу оповіді є цільова аудиторія – це студенти творчих вишів, зокрема режисери, які будуть знімати свої перші екранізації та зможуть, переглянувши фільм, побачити спектр можливих підходів різних режисерів у процесі екранізації. Тому вважаємо, що цей проєкт стане надзвичайно корисним в освітньому процесі майбутніх режисерів.

Висновки до розділу

Аналіз практичного етапу науково-мистецького дослідження, реалізованого у формі науково-популярного фільму, засвідчив виняткову роль режисера як головного суб'єкта в процесі екранізації літературного твору. На основі спостереження за студентськими роботами, інтерв'ю з молодими режисерами, а також порівняльного аналізу з професійними екранізаціями, з'ясовано, що ключовим чинником адаптації літературного тексту є не лише наявність технічного інструментарію, а й індивідуальний ритм, світосприйняття, ціннісна система та психологічний стан режисера в момент створення екранізації.

Першочерговим у процесі інтерпретації є момент «зустрічі» режисера з літературним твором, що часто супроводжується потужним емоційним відгуком. Вибір тексту здійснюється за глибинною чуттєвою відповідністю між авторським текстом і внутрішнім світом режисера. Саме емоційні «гачки» – слова, сцени, персонажі, ситуації – стають імпульсами до творчої роботи та визначають подальший вектор режисерської інтерпретації.

Особливу увагу в межах дослідження було приділено трансформації теми літературного твору, адже саме через неї режисер співвідносить текст із власними переживаннями. Екранізація в цьому разі набуває характеру інтимного діалогу, в якому авторська ідея накладається на особистий досвід інтерпретатора, утворюючи новий зміст. Така модель творчості вимагає від режисера не лише інтелектуального аналізу, а й глибокої емоційної залученості.

Одним із ключових відкриттів стало інтуїтивне прагнення молодих режисерів до побудови драматургії від кульмінаційного епізоду – моменту найвищої напруги. Цей підхід, притаманний як студентським, так і професійним екранізаціям, дає змогу сконструювати логіку оповіді через фокус на конфлікті та його загостренні. Від кульмінації вибудовується перипетійний ряд, що підсилює лінію напруги та дозволяє зробити події виразнішими й емоційно насиченими.

Адаптація художніх засобів літератури в кіномову є ще одним значущим вектором дослідження. Вона передбачає не буквальний переклад, а трансформацію засобів виразності (візуальних, звукових, монтажних) відповідно до нової художньої форми. Режисери змушені шукати кінематографічні відповідники літературним алегоріям, символам, метафорам – і саме в цьому процесі найповніше проявляється індивідуальність митця.

Робота з актором як центральним транслятором режисерської ідеї виявила ще одну особливість: актор не лише втілює характер, а й стає резонатором внутрішнього ритму фільму. Точний кастинг, чутливість до особистості виконавця, здатність налаштувати спільний ритм між актором і режисером – усе це формує ґрунт для глибокої емоційної комунікації з глядачем.

Ключовим концептом дослідження є поняття «ритму», яке пронизує всю структуру мистецького проєкту. У цьому контексті особливе значення має постать Леся Курбаса – театального й кінорежисера, теоретика режисури, який одним із перших в українській культурі сформулював поняття «ритму» як універсального принципу мистецького творення. Лесь Курбас трактував ритм не лише як темпоритм, а як прояв глибинної сутності твору, здатної викликати в глядача емоційне співпереживання через повторювані структури, символи, інтонації. Згідно з його підходом, режисер – це не просто організатор творчого процесу, а провідник космічного ритму, носій глибинних смислів.

Порівняльний аналіз студентських фільмів із роботами Параджанова, Курзеля, Пазоліні та Сеїтаблаєва підтвердив спільність ключових принципів: суб'єктивність режисерського бачення, важливість особистісної теми, необхідність трансформації літературного матеріалу у візуальну мову, наявність індивідуального ритму як основи художньої форми. Відмінності між роботами різних поколінь і культур є важливими для розуміння того, як режисерський ритм виявляється в різних соціокультурних умовах.

У підсумку, екранізація постає не як технічна трансляція літературного змісту, а як складний творчий акт, у якому режисер є не лише читачем, а й

перекладачем, інтерпретатором, співавтором. Вона є точкою дотику між двома мікрокосмосами (авторським і режисерським), взаємодія яких формує нову художню реальність. Ця взаємодія стає можливою завдяки ритму – внутрішньому імпульсу, що веде людину у творчості й комунікації. Саме тому ритм, за Лесем Курбасом, – це не лише мистецький прийом, а й глибинна основа режисерської інтерпретації.

Цей підхід набув актуалізації у роботі студентів майстерні Василя Вітра – спадкоємців традиції Леся Курбаса. Саме через ритм режисери осмислювали себе, акторів, тексти, теми та структуру фільмів. Ритм ставав тією чуттєвою «ниткою», що поєднувала режисера з автором літературного твору, а також з глядачем. Отже, ідеї Леся Курбаса, переосмислені в сучасному освітньому контексті, стали живим методологічним інструментом у створенні екранізацій.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження на тему «Режисерська інтерпретація в екранізації літературних творів» дає змогу зробити комплексні висновки відповідно до завдань, поставлених у вступі.

Систематизовано знання щодо відмінностей виражальних засобів кіно та літератури. Установлено, що література функціонує в просторі слова, метафори, внутрішнього монологу та авторської інтонації, тоді як кіномистецтво оперує зорово-звуковими образами, монтажем, акторською грою, ритмом і пластикою. У роботі виявлено перспективність саме прозових і драматичних текстів та специфіку кожного в контексті потенційної трансформації в екранний твір. Література і кіно – це принципово різні способи осмислення дійсності автором. Оскільки ці твори мають різні «мови» виражальних засобів і впливу на психологію сприйняття людиною, екранізація має здійснювати їх «переклад». Ця різниця зумовлює принципову несумісність, що потребує переосмислення при екранізації. Образ у кіно виникає не зі слова, а з комбінації ритму, кадру, паузи, руху, звуку. Саме тому екранізація – це не ілюстрація, а перекодування твору в нову художню систему.

Досліджено специфіку впливу режисерських засобів в контексті екранізації на психологію сприйняття глядача. З'ясовано, що літературний текст спонукає до інтерпретації через асоціації та уяву, тоді як кіно створює інтенсивне, безпосереднє емоційне занурення. Через монтажну структуру, звук, музичний супровід, акторську присутність глядач включається в подію. Визначальним елементом структури екранних творів є конфлікт і, відповідно, тема отримує розвиток у парі з конфліктом. Також вагомим у процесі глядацького сприйняття є переживання «катарсису». У процесі екранізації режисерові важливо емоційно зачепити глядача, зокрема апелюючи до нереалізованих бажань та потаємних страхів. Візуальний ритм (темпоритм сцени, тривалість кадру, паузи) виступає як психологічний інструмент керування увагою глядача. Це виявлено й у фільмі-

дослідженні, де сцени, вибудовані на контрасті довгих і коротких планів, викликали різні типи емоційної реакції – від напруження до співпереживання.

Окреслено принципи перетворення літературного твору в екранний. Установлено, що «екранізація – це переосмислення режисером літературного твору та втілення його завдяки кіномові». Вона передбачає виявлення ключової теми, адаптацію структури під темпоритм кінематографа, зміну композиційної логіки, візуалізацію внутрішніх станів персонажів. У прозових текстах режисер має проблеми через недраматичну структуру, яку потрібно скорочувати чи доповнювати необхідними елементами. Багатотемність, що може бути притаманна роману, потребує фокусування на основній темі та конфлікті у фільмі. Зображення внутрішнього світу, мислення героїв у прозі спонукає режисера шукати способи вирішення, як екранізувати думки персонажів, доповнювати образами, закадровим текстом у різних форматах тощо. Драматичні тексти хоча й більшою мірою наближені до кіносценарію структурою, але також мають відмінності, які потребують трансформації. Ідеться насамперед про скорочення діалогів і монологів та переведення їх у візуальні й дієві форми. Окрім того, драматичним текстам бракує описів місць і героїв, що потребують деталізації в кіносценарії.

Виявлено, що режисерська інтерпретація в процесі екранізації розпочинається з емоційного збігу з темою твору, яка формує вісь побудови всього фільму. Це підтверджено у фільмі-дослідженні, де студенти обирали твір, виходячи не з фабули, а з внутрішньої потреби осмислити певну тему – самотність, розлучення, жорстокість.

Досліджено режисерські принципи трансформації. На основі аналізу було сформовано чітку систему трансформаційних механізмів: тематичне зосередження (вибір ключового конфлікту), візуальна редукція (заміна вербального образу на композиційний), ритмізація (розподіл сцен за напругою / розрядкою), монтажна перебудова структури (зміна черговості сцен, флешбеки, фрагментація), робота з мовчанням і паузою як активним елементом драматургії.

Режисер виступає як редактор художньої структури, що формує нову логіку, підпорядковану внутрішньому ритму, а не тексту.

Було сформульовано інструментарій режисера в процесі екранізації: тема як композиційна вісь, ритм як принцип побудови сцени, візуальний образ як носій символу, монтаж як форма логіки й мислення, звук і музика як емоційний контур сцени, акторська присутність і інтонація як носій підтексту.

Ці інструменти використовувалися послідовно у фільмі-дослідженні: наприклад, в одній зі сцен монтаж створював відчуття тиску через циклічне повторення руху героя, а музична фактура підсилювала тему повторення й безвиході.

У процесі дослідження з'ясовано, що режисерська інтерпретація – це окрема форма творчої діяльності, що виходить за межі репрезентації. Інтерпретація – це не відтворення, а творче розуміння, що ґрунтується на візуалізації авторської інтонації. Екранізація в цьому контексті не є формальним перенесенням, а є актом трансформації – художньої, світоглядної, ритмічної.

Вагомою частиною дослідження став аналіз концепцій «ритму» та «перетворення в розумінні Леся Курбаса та імплементація їх у теорію режисерської інтерпретації в екранізації літератури. У роботі сформульовано, що перетворення – це не ілюстрація, а зміна сутності, нова форма існування образу. Цей принцип покладено в основу роботи з літературним матеріалом як пошук відповідників. Лесь Курбас розумів ритм як спосіб синхронізації відчуттів режисера та аудиторії, що робить концепцію «ритму» універсальним засобом впливу на сприйняття глядача.

Отже, режисерська інтерпретація в екранізації є складним синтезом аналітичного мислення, емоційної вразливості, візуального бачення й ритмічної чутливості. Вона постає як форма авторського письма, у якій текст перетворюється на нову художню реальність.

Цей процес включає тематику як початковий імпульс, ритм як структурний організатор, візуальний образ як носій метафори, монтаж як логіку мислення, акторську присутність як форму підтексту, звук як інтонаційну рамку.

Таким чином, режисер виступає не як ілюстратор тексту, а як його співтворець. Саме тому режисерська інтерпретація потребує подальшого глибокого наукового вивчення – як окрема художня мова, як метод мислення і як повноцінний акт естетичного перетворення реальності. На основі дослідження переосмислено теоретичні засади, сформульовано принципи та рекомендації в процесі екранізації, які можуть бути застосовані як у навчанні фахівців, так і для практичної роботи режисера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 135 с.
2. Бортник А. Сценарій фільму за оповіданням Маковея О. Як Шевченко шукав роботи. 2014. *Особистий архів режисера*.
3. Бегбедер Ф. 99 франків. Київ : КМ-БУКС, 2016. 256 с.
4. Безручко О. В. До питання ремейку в кінематографі: технічні та художні властивості. *Культурологічний альманах*. 2025. № 1. С. 464–471.
5. Безручко О. В. Симбіоз експериментів і традицій у підготовці фахівців творчих спеціальностей в Інституті телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету: монографія. Київ : КиМУ, 2013. Т. 2. 218 с.
6. Бергсон А. Творча еволюція / пер. з французької Р. Осадчук. Київ : Видавництво Жупанського, 2010. 318 с.
7. Брехт Б. Про мистецтво театру / пер. з німецької О. Чирков. Київ : Мистецтво, 1975. 362 с.
8. Буало Н. Мистецтво поетичне / пер. з французької М. Рильський. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
9. Волинський П. Основи теорії літератури. Київ : Радянська школа, 1967. 365 с.
10. Волицька-Зубко І. Курбасівське поняття «лінії»: теоретичний аспект. *Курбасівські читання*. 2011. № 6. С. 28–41.
11. Воллер Р. Дж. Мости округу Медісон. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2023. 158 с.
12. Джойс Дж. Улісс. Київ : Видавництво Жупанського, 2025. 758 с.
13. Дубініна О. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Слово і час*. 2016. № 2. С. 40–53.
14. Етимологічний словник української мови / ред.: О. Мельничук та ін. ; уклад.: Р. Болдирєв та ін. Київ : Наукова думка, 2006. 705 с.

15. Журавльова Т. Екранні інтерпретації драми Т.Шевченка «Назар Стодоля» у полі міжтекстових взаємин. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К Карпенка-Карого*. 2014. № 25. С. 83–89.
16. Зубавіна І. Екранізація творів Миколи Гоголя у світовому кінематографі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2009. № 2. С. 131–142.
17. Зюскінд П. Парфуми. Історія одного вбивці. Харків : Фоліо, 2024. 222 с.
18. Керрол Л. Аліса в Країні Див. Аліса в Задзеркаллі. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2001. 264 с.
19. Кісін В. Режисура як мистецтво та професія. Київ : Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. 104 с.
20. Клименко Ж. Міжсеміотичний переклад як засіб поглибленого вивчення художнього твору. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2007. № 3. С. 7–8.
21. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія. Київ : Академія, 2007. 624 с.
22. Коллоді К. Пригоди Піноккіо. Київ : Веселка, 1981. 175 с.
23. Конан-Дойл А. Шерлок Голмс. Повне видання у двох томах. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 768 с.
24. Корнієнко Н. До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес. *Курбасівські читання*. 2007. № 2. С. 37–47.
25. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Факт, 1998. 468 с.
26. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. Харків : Фоліо, 2024. 125 с.
27. Кравчук Ю. Потік свідомості як творчий метод Вірджинії Вульф (на матеріалі оповідань “Together and apart” і “Monday or tuesday”). *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Лінгвістика*. 2019. № 36. С. 42–45.

28. Кримський С. Архетипи. *Енциклопедія Сучасної України* / ред.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк. Київ, 2001. Т. 1. URL: <https://esu.com.ua/article-44787> (дата звернення: 17.05.2024).
29. Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини / упоряд. М. Лабінський. Київ: Дніпро, 1988. 516 с.
30. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Харків, Київ: Основи, 2022. 918 с.
31. Левченко О. Ритм як інтерпретація у театральній теорії Леся Курбаса: виміри некласичної філософії. *Курбасівські читання*. 2020. № 10. С. 32–44.
32. Левченко О., Фомічова В. Формула сюжету. Філософія. Теорія. Практика: монографія. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. 230 с.
33. Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи / упоряд. О. Зінкевич. Балтимор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. 1026 с.
34. Маккі Р. Оповідь. Субстанція, Структура, стиля та Принципи Письмової Екранізації. Київ: АРК.ЮЕЙ, 2023. 520 с.
35. Мироненко Т., Добровольська Л. Теоретичні аспекти адаптації літературного тексту під кіносценарій. URL: <http://pnar.ap.edu.pl/index.php/pnar/article/view/1005> (дата звернення: 17.05.2024).
36. Мірошніченко М. Сценарій фільму за п'єсою Неждани Н. Голос тихої безодні. 2019. *Особистий архів автора*.
37. Москаленко-Висоцька О. Особливості релевантності української екранізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 120–124.
38. Мусієнко О. Екранізація. *Енциклопедія Сучасної України* / ред.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. Т. 9. URL: <https://esu.com.ua/article-18810> (дата звернення: 07.02.2025).

39. Неждана Н. Голос тихої безодні. *kurbas.org.ua*.
URL: <https://kurbas.org.ua/dramlab/neda/Golos.pdf> (дата звернення: 24.04.2025).
40. Неждана Н. Maidan inferno, або потойбіч пекла. *kurbas.org.ua*.
URL: https://kurbas.org.ua/dramlab/neda/maidan_inferno.pdf (дата звернення: 24.04.2025).
41. Паві П. Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
42. Пешкова О. Інтермедіальність англійськомовних художніх текстів ХХ–ХХІ століть: когнітивно-семіотичний аспект: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Запоріжжя, 2019. 250 с.
43. Поланік Ч. Бійцівський клуб. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2023. 256 с.
44. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / пер. з фр. В. Лях, П. Таращук. Київ: Основи, 2001. 854 с.
45. Селіванова В. Семіотика театральності в теоретичних роботах Леся Курбаса (спроба постановки проблеми). *Курбасівські читання*. 2007. № 2. С. 48–56.
46. Сент-Екзюпері А. д. Маленький принц. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. 61 с.
47. Сиваченко Г. Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина». *Слово і час*. 2017. № 2. С. 3–19.
48. Танюк Л. Талан і талант Леся Курбаса. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. 23 с.
49. Тарасов В., Мархайчук Н., Конєва М. Колаж як основа творчої методології Сергія Параджанова. *Культура України*. 2021. № 74. С. 81–89.
50. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ: Правда Ярославичів, 1997. 446 с.
51. Федоренко В., Суліма Н. Екранізація в сучасному аудіовізуальному виробництві. *Вісник Київського національного університету культури і*

мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2023. Т. 6. № 2. С. 213–223.

52. Фіцджеральд Ф. С. Великий Гетсбі. Харків : Folio, 2023. 191 с.

53. Фрейтаг Г. Техніка драми. Київ : Мистецтво, 1950. 624 с.

54. Юнг К. Г. Психологія і мистецтво. Київ : Центр учбової літератури, 2024. 236 с.

55. Abrams M., Harpham G. A Glossary of Literary Terms. Boston : Wadsworth Cengage Learning, 2009. 388 p.

56. Bazin A. What is cinema? / trans. by H. Gray. Berkeley : University of California Press, 1967. 192 p.

57. Clayton S. Visual and performative elements in screen adaptation: A filmmaker's perspective. *Journal of Media Practice*. 2007. Vol. 8. No. 2. P. 129–145.

58. Cunningham G. W. Bergson's Conception of Duration. *The Philosophical Review*. 1914. Vol. 23. No. 5. P. 525–539.

59. Einstein A. Zur Elektrodynamik bewegter Körper. *Annalen der Physik*. 1905. Vol. 322. No. 10. P. 891–921.

60. Frontier Economics. Publishing's contribution to the wider creative industries. *frontier-economics.com*. URL: <https://www.frontier-economics.com/media/vyfd1iz3/publishings-contribution-to-the-wider-creative-industries.pdf> (accessed: 10.01.2025).

61. Gibbon J., Church R. M., Meck W. H. Scalar Timing in Memory. *Annals of the New York Academy of Sciences*. 1984. Vol. 423. No. 1 Timing and Ti. P. 52–77.

62. Hatchuel S. "Prithee, see there! Behold! Look!" (3.4.69): The Gift or the Denial of Sight in Screen Adaptations of Shakespeare's Macbeth. *Borrowers and Lenders The Journal of Shakespeare Appropriations*. 2023. Vol. 1. No. 2.

63. Howard D., Mabley E. The Tools of Screenwriting: A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay. St. Martin's Griffin; Reprint edition, 1995. 320 p.

64. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. Routledge, 2012. 304 p.

65. Leitch T. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism*. 2003. Vol. 45. No. 2. P. 149–171.
66. Lortie C. Screen adaptation theory for humans. *Ideas in Ecology and Evolution*. 2022. Vol. 15.
67. Naremore J. Film Adaptation. New Brunswick : Rutgers University Press, 200. 258 p.
68. Neiderman A. The Golden Age of Book Adaptations for TV. URL: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/columns-and-blogs/soapbox/article/84767-the-golden-age-of-book-adaptations-for-tv.html> (accessed: 10.01.2025).
69. O'Driscoll P. Thematic Conflict – The Intersection Of Dramatic Conflict And Theme. *Creativescreenwriting*. URL: <https://www.creativescreenwriting.com/thematic-conflict-the-intersection-of-dramatic-conflict-and-theme/> (accessed: 14.03.2025).
70. Polti G. The Thirty-Six Dramatic Situations / trans. from французька by L. Ray. Franklin, Ohio : James Knapp Reeve, 1921. 197 p.
71. Ricoeur P. Le Conflit des Interpretations: Essais d'Hermeneutique. Paris : Editions du Seuil, 1969. 512 p.
72. Sanders J. Adaptation and Appropriation. New York : Routledge Taylor & Francis group, 2015. 240 p.
73. Schwarz M., Winkler I., Sedlmeier P. The heartbeat does not make us tick: The impacts of heart rate and arousal on time perception. *Atten Percept Psychophys*. 2013. No. 75. P. 182–193.
74. Seger L. Making a Good Script Great. Beverly Hills : CA: Silman-James Press, 2010. 252 p.
75. Shaw B. Bernard Shaw on Theater (The Critical Shaw) / ed. by D. Hadfield. New York : RosettaBooks, 2016. 298 p.
76. Tucker P. Adaptation as revision: Transforming makeover narratives from canonical literature to contemporary Hollywood teen film. *TEXT*. 2021. Vol. 25. Special 62. URL: <https://doi.org/10.52086/001c.29649> (accessed: 24.04.2025).

77. Pellegrino G., Fadiga L., Fogassi L., Gallese V., Rizzolatti G. Understanding motor events: a neurophysiological study. *Experimental Brain Research*. 1992. Vol. 91. No. 1. P. 176–180.

78. Wyver J. Adapting Performance Between Stage and Screen. *Adaptation*. 2021.

ДОДАТКИ

Афіші апробацій мистецької складової творчого мистецького проєкту

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК - ВАСИЛЬ ВІТЕР
 НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ - ТЕТЯНА ЖУРАВЛЬОВА

творчий
 мистецький проєкт

ВУЛ.Є.КОНОВАЛЬЦЯ 18А

АУД.409
 12:00

ЗДОБУВАЧ
 МАРКІЯН МІРОШНИЧЕНКО

ЛЕКЦІЯ НА ТЕМУ
 «РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
 В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ»

ПОКАЗ ФІЛЬМУ
 «РЕЖИСЕРСЬКІ РИТМИ
 В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ»

15 ВЕРЕСНЯ, 2024



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
 КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К.КАРПЕНКА-КАРОГО
 ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ
 КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

творчий
мистецький проект

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК - ВАСИЛЬ ВІТЕР
НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ - ТЕТЯНА ЖУРАВЛЬОВА

20 ГРУДНЯ, 2024
ВУЛ.Є.КОНОВАЛЬЦЯ 18А
АУД.114
16:00

МАЙСТЕР-КЛАС
ЛЕКЦІЯ
ПОКАЗ ФІЛЬМУ



ЗДОБУВАЧ
МАРКІЯН МІРОШНИЧЕНКО

РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ

ПОКАЗ ТВОРЧОЇ СКЛАДОВОЇ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ
НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО
СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К.КАРПЕНКА-КАРОГО
ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК - ВАСИЛЬ ВІТЕР
НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ - ТЕТЯНА ЖУРАВЛЬОВА

творчий мистецький проект

РЕЖИСЕРСЬКА

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

В ЕКРАНІЗАЦІЇ

ЛІТЕРАТУРНИХ

ТВОРІВ

ЗДОБУВАЧ МАРКІАН МІРОШНИЧЕНКО

13 БЕРЕЗНЯ, 2025
ВУЛ.Є.КОНОВАЛЬЦЯ 18А

АУД.208Б

15:00



ПОКАЗ МИСТЕЦЬКОЇ СКЛАДОВОЇ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ
НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО
СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К.КАРПЕНКА-КАРОГО
ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК - ВАСИЛЬ ВІТЕР
НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ - ТЕТЯНА ЖУРАВЛЬОВА

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ
РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ

5 КВІТНЯ, 2025

ВУЛ.Є.КОНОВАЛЬЦЯ 18А

АУД.208 Б

12:00

ПОКАЗ ФІЛЬМУ «РЕЖИСЕРСЬКІ РИТМИ В ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ»

ЗДОБУВАЧ МАРКІАН МІРОШНИЧЕНКО



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К.КАРПЕНКА-КАРОГО
ІНСТИТУТ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТЕЛЕБАЧЕННЯ