

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ЧУЙКО ВІКТОРІЯ ВІКТОРІВНА

УДК 821.161.2Хвил09:[791.3:82](043.3)

**КІНОРЕЦЕПЦІЯ ПРОЗИ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО:
ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ТРАНСФОРМАЦІЯ**

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Бердянськ – 2020

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса Міністерства освіти і науки України.

Науковий керівник: доктор філологічних наук, професор
ПРОСАЛОВА Віра Андріївна,
Донецький національний університет імені Василя Стуса,
професор кафедри теорії та історії української і світової літератури.

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук, професор
КОЛІНЬКО Олена Петрівна,
Бердянський державний педагогічний університет,
професор кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства;

кандидат філологічних наук, доцент
ДОВБУШ Ольга Іллівна,
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка,
доцент кафедри англійської філології та методики навчання англійської мови.

Захист відбудеться «____» _____ 2020 р. о _____ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 18.092.02 у Бердянському державному педагогічному університеті за адресою: 71112, м. Бердянськ, вул. Шмідта, 4, зала засідань.

Із дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Бердянського державного педагогічного університету (71112, м. Бердянськ, вул. Шмідта, 4) та на сайті університету (<http://bdpu.org/svr/svr18-092-02/abstracts-svr18-092-02/>).

Автореферат розісланий «____» _____ 2020 р.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради



Г. О. Александрова

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Микола Хвильовий (справжнє прізвище – Фітільов, 1893–1933) – творець елітарної української літератури європейського зразка. Ідіостиль письменника нелегкий для сприйняття, в текстах багато загадкових, мистецьки завуальованих місць, що є не лише стильовим прийомом, а й антицензурним засобом. Це ускладнює рецепцію творчості митця і породжує дискусії, які точаться навколо життєвого та творчого шляху класика. Уже після появи перших епічних творів М. Хвильового, у період експерименту і творчих пошуків митця, його постать привернула увагу критики, і з того часу ім'я видатного «основоположника справжньої української прози» (за О. Білецьким) не сходило зі сторінок літературної періодици, незважаючи на те, що його твори залишалися забороненими в Україні до останніх років існування тоталітарного режиму – початку 90-х.

За останні майже сто років у літературознавчій та критичній рецепції життя і творчості М. Хвильового чітко виявлено три етапи. Перший (прижиттєвий) спостерігався у 20–30-і роки ХХ століття. У цей час письменник цікавив М. Доленга, О. Дорошкевича, Ю. Меженка, А. Хвилю, С. Щупака, В. Юринця лише як політик, а О. Білецького, С. Єфремова, М. Чиркова та інших – як митець.

У другий (еміграційний) період, тобто 30–80-і роки минулого століття, творчість письменника в Україні замовчувалася, лише в діаспорі про нього писали Г. Костюк, Ю. Лавріненко, Є. Маланюк, Ю. Шевельов та ін. Третій етап розпочався в 90-і роки і був зумовлений реабілітацією митця, тому виявився найбільш плідним в осмисленні його спадщини. В. Агеєва, А. Бахтаров, Ю. Безхутрий, О. Богданова, М. Васьків, О. Вечірко, О. Вешелені, Г. Грабович, О. Григор'єв, Н. Демедюк, М. Дремлюга, В. Зенгва, Л. Кавун, І. Констанкевич, Ю. Ковалів, В. Левіна, О. Мостепан, М. Наєнко, І. Немченко, М. Нестелеєв, С. Павличко, Л. Сенік, О. Ситник, О. Соловей, М. Сподарець, А. Узунколева, О. Харлан, І. Цюп'як, Ю. Шаповал, Л. Шутяк та ін. виявляють складники авторської концепції дійсності та поезики його творів, визначають специфіку художньо-естетичної системи письменника, застосовуючи нові підходи до інтерпретації творчої спадщини. Та однією з малодосліджених і водночас актуальних у наш час лишається проблема висвітлення прози М. Хвильового за допомогою кіно, яку ускладнюють стильова поліфонія письменника, вимушене приховування смислів, неоднозначне сприйняття дійсності.

Актуальність дослідження зумовлена, з одного боку, потребою розвитку інтермедіальних студій у сучасному українському літературознавстві, що підтверджують тенденції взаємозбагачення літератури та кіно, з іншого – введенням в науковий обіг кіноверсій художніх творів М. Хвильового, які доповнюють картину рецепції його літературної спадщини.

Кінематографісти зацікавилися творчою спадщиною М. Хвильового лише наприкінці ХХ століття. На основі біографічних колізій і художніх творів І. Шатохіна зняла документальний фільм «Цар і раб хитрощів» із серії «Гриф секретності знято»; телеканал ZIK презентував стрічку «Історична правда з

Вахтангом Кіпіані: Микола Хвильовий»; В. Шкурина та О. Фролова – документальний трисерійний кінотвір «Червоний ренесанс»; М. Калюжний – короткометражний фільм «Я (Романтика)»; телеканал «Україна» представив проєкт «Розстріляне відродження»: Микола Хвильовий»; Т. Томенко зняв українську повнометражну художню стрічку «Будинок "Слово"»; О. Муратов – екранізації за епічними творами письменника.

Сценарії стрічок побудовані не лише на загальновідомих, а й на засекречених донині фактах і документах, які СБУ оприлюднила лише в 2008 році. Документальні фільми відтворюють цікаві для літературознавців, істориків, мистецтвознавців факти із життя, громадської діяльності, творчого шляху, що дозволяє полегшити рецепцію творчості М. Хвильового, зрозуміти справжні причини самогубства класика. Художні стрічки О. Муратова «Вальдшнепи», «Геть сором!», «Танго смерті», які, за визначенням Л. Брюховецької, є «екранним першопрочитанням» творів М. Хвильового – роману «Вальдшнепи», «Повісті про санаторійну зону» та «Сентиментальної історії», – не лише талановито інтерпретують доробок класика аудіовізуальними засобами, а й доповнюють, увиразнюють завуальовані в текстах мотиви, укрупнюють важливі для розуміння режисерського задуму образи. Кінорецепція прози дозволяє не лише популяризувати твори, а й допомагає зрозуміти суперечливість автора.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до теми науково-дослідної роботи кафедри теорії та історії української і світової літератури філологічного факультету Донецького національного університету імені Василя Стуса «Поетика літературно-художнього твору: теоретична, онтологічна, функціональна, інтермедіальна» (номер державної реєстрації 0118U001041, термін виконання 2018–2022 роки). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Донецького національного університету (протокол №1 від 07.02.2014 р.) та схвалено на засіданні бюро Наукової ради з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол №2 від 3.06.2014 р.).

Мета дослідження – простежити специфіку перекодування літературних творів М. Хвильового в кінотексти, зіставити їх із кіноверсіями на структурному, жанрово-стильовому, образному, семіотичному рівнях, виявити експліцитні й імпліцитні смисли творів, що виникли внаслідок екранізації.

Успішна реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- розглянути типи інтердисциплінарності (міждисциплінарності), що застосовуються для позначення зв'язків між різними науковими галузями;
- простежити інтермедіальний і міждисциплінарний підходи до проблеми адаптації одного виду мистецтва в межах іншого;
- верифікувати домінантні тенденції тлумачення феномена кіно як специфічної віртуальної реальності, співвідносної з текстовою;
- здійснити огляд і систематизувати літературознавчі дослідження, що стосуються екранізованих творів М. Хвильового;

- визначити специфіку освоєння літературного тексту, представленого «Вальдшнепами», «Повістю про санаторійну зону», «Сентиментальною історією», засобами кіно;
- окреслити ключові смислові координати літературно-художнього тексту письменника, експліковані й імпліковані в кінотексті.

Об'єкт дослідження становлять роман «Вальдшнепи» (1927), повісті «Сентиментальна історія» (1928) і «Повість про санаторійну зону» (1924) М. Хвильового та їх кінематографічні версії: «Вальдшнепи» (1996), «Геть сором!» (1994), «Танго смерті» (1991). Ураховуємо також літературну інтерпретацію роману «Вальдшнепи» Артемом Соколом у повісті «Аглая».

Предметом дослідження є особливості й засоби перекодування літературних творів мовою кіно на різних рівнях: структурному, жанрово-стильовому, образному, семіотичному.

Методи дослідження. Мета і завдання роботи зумовлюють необхідність комплексного підходу до емпіричного матеріалу, залученого з різних видів мистецтва: літератури та кіно. *Загальнонауковий метод* застосовано для узагальнення та систематизації наукової літератури, *культурно-історичний* – для визначення передумов виникнення творів М. Хвильового та їх екранізацій, виявлення джерела формування авторської свідомості як змісто- і формотворчих чинників, простеження зв'язку творів із життєвими долями письменника і режисера. *Методологічні принципи наратології* дозволили визначити структурну організацію творів, специфіку функціонування оповіді, взаємозв'язок автора та реципієнта.

Інтермедіальний підхід дозволив простежити взаємодію «мов» різних видів мистецтва (літератури і кіно), з'ясувати особливості перекодування однієї знакової системи засобами іншої. Обрано загальну для кіно й літератури категорію аналізу (простору і часу, форми, стилю), визначено спільні рівні аналізу (художні деталі, композиція), акцентовано засоби і техніки художньої виразності літературних творів і їх кінематографічних інтерпретацій (прийоми світлової та кольорової організації, реалізація літературних засобів у кінопросторі). Виявлення особливостей кінорецепції художніх творів зумовило використання *семіотичного аналізу*, який полягає у дослідженні різновидів комунікації з виділенням знакової природи її складників.

Дослідження творів М. Хвильового та їх екранізацій передбачає звернення до емпіричних методів: *описового* і *порівняльно-історичного*, за допомогою яких простежено шлях від авторського задуму до його втілення в літературних текстах і стрічках, виявлено та зіставлено зміни, які відбуваються під час перекодування літературного твору засобами іншого виду мистецтва. Ураховані здобутки *рецептивної поетики*, орієнтованої на сприйняття тексту читачем/глядачем.

Теоретичне підґрунтя дисертації складають праці з проблем міждисциплінарності (Т. Аугсбург, В. Будний, О. Заболотна, Н. Зіневич, М. Ільницький, О. Князева, В. Порус, Н. Саєнко та ін.), зокрема інтермедіальності (І. Борисова, У. Гуральник, О. Колінько, І. Маневич, В. Мітчелл, В. Просалова,

Ю. Тинянов, Н. Тішуніна, Е. Циховська, М. Ямпольський та ін.), особливостей перекодування літературних творів засобами кіно (С. Арутюнян, А. Базен, Є. Габрилович, Н. Горницька, О. Довбуш, Д. Дюришин, С. Ейзенштейн, Ю. Лотман, К. Мец, Л. Фрадкін, та ін.). Ураховано роботи вітчизняних і зарубіжних дослідників творчості М. Хвильового: сучасників митця (О. Білецький, С. Єфремов та ін.), вчених діаспори (Ю. Лавріненко, Ю. Шевельов та ін.), сучасних літературознавців (В. Агеєва, А. Бахтаров, Ю. Безхутрий, О. Богданова, М. Васьків, О. Вешелені, О. Вечірко, Н. Демедюк, В. Зенгва, Л. Кавун, І. Констанкевич, О. Мостепан, М. Наєнко, М. Нестелєєв, С. Павличко, Л. Сеник, О. Ситник, О. Соловей, А. Узунколева, Л. Шутяк, І. Цюп'як та ін.). Актуалізовано погляди літературознавців на такий феномен, як «альтернативне продовження» роману «Вальдшнепи» – повість «Аглая» Артема Сокола (А. Бахтаров, О. Вешелені, Р. Семків, О. Сінченко, Р. Чопик, Л. Шутяк та ін.). Ураховано окремі праці, присвячені проблемі екранізації прози М. Хвильового (С. Божко, Л. Брюховецька, В. Кінчук, Т. Кононенко, В. Просалова, В. Сивачук та ін.).

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше цілісно досліджено проблему кіноінтерпретації літературних творів М. Хвильового. Залучення літературознавчих праць вітчизняних і зарубіжних дослідників, творів М. Хвильового та літературної версії Артема Сокола, фільмів О. Муратова дозволило здійснити комплексний аналіз екранізованої трилогії на структурному, жанрово-стильовому, образному, семіотичному рівнях і виявити зміну акцентів у процесі перенесення художніх творів на екран.

Визначено, що під час перекодування літературного твору засобами кіно відбувається перехід із умовної семіотичної системи в конкретну. *Установлено*, що внаслідок редукції окремих сцен літературного джерела та доповнення новими деталями й епізодами кіноверсій досягається інтерсеміотична трансформація творів М. Хвильового. *З'ясовано*, що застосування різних технік кінематографу (монтажу, сепії, звукових ефектів, анімації, музичного супроводу тощо), намагання кінематографістів унести нові акценти, передати власне бачення твору, часовий проміжок між екранізацією твору і його написанням модифікують наративні стратегії письменника, тому спостерігається чимало розбіжностей у першоджерелі та його кінорецепції. *Обґрунтовано*, що у процесі екранізації відбувається взаємозбагачення творів різних семіотичних систем без утрати власної сутності кожним із них.

Теоретичне значення отриманих результатів. У роботі виявлені особливості художньої взаємодії таких видів мистецтва, як література і кіно, тому результати дослідження можуть застосовуватися для подальших розвідок із проблеми міжмистецького «діалогу». Також дисертація відкриває перспективу нового осмислення природи епічних творів М. Хвильового, зокрема роману «Вальдшнепи» та повістей «Сентиментальна історія», «Повість про санаторійну зону».

Практичне значення дисертації. Теоретичний та фактологічний матеріал роботи може бути застосований під час викладання курсів («Порівняльне

літературознавство», «Історія української літератури ХХ століття») і спецкурсів («Кінофікація українського літературного дискурсу», «Кіноформат української літератури: інтерпретація художньої прози засобами кіно»). Матеріали дисертації можуть застосовуватися під час розробки навчальних курсів із порівняльного літературознавства і теорії літератури, для написання підручників і навчальних посібників, підготовки курсових і магістерських робіт у вищій школі.

Особистий внесок дисертанта полягає у визначенні особливостей кінорецепції прози М. Хвильового, виявленні зміщення мистецьких акцентів у кінострічках за творами прозаїка. Теоретичні і практичні результати дисертації отримано самостійно. Всі опубліковані праці написано одноосібно.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження обговорено на конференціях *міжнародного і всеукраїнського рівнів*: Міжнародній науковій конференції «У тридев'ятому царстві: феномен казки в літературі, фольклорі і медіа» (м. Бердянськ, 25–26 вересня 2014 р.), Міжнародній науково-методичній конференції «Сучасні технології викладання гуманітарних дисциплін: тенденції та перспективи» (Вінниця, 21–22 травня 2015 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні наукові дослідження та розробки: теоретична цінність та практичні результати» (Братислава, Словаччина, 15–18 березня 2016 р.), VI Міжнародній науково-практичній конференції «Василь Стус: життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контекст» (Вінниця, 20–21 квітня 2018 р.), Міжнародній науковій конференції «Наука без кордонів – розвиток у 21-му столітті» (Будапешт, Угорщина, 26 серпня 2018 р.), V Всеукраїнській науково-практичній заочній конференції «Сучасна наука: теорія і практика» (Київ, 27–28 червня 2014 р.).

Публікації. Основні положення та результати роботи відбито у 12 наукових статтях: із них 7 опубліковано у фахових виданнях України; 1 – в іноземному періодичному науковому виданні, 4 – в інших виданнях.

Структура й обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (386 позицій), додатку. Загальний обсяг дисертації становить 229 сторінок, основний текст – 191 сторінку.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У «**Вступі**» обґрунтовано актуальність теми дисертації, визначено її мету, завдання, об'єкт і предмет, з'ясовано теоретико-методологічну базу, розкрито наукову новизну, теоретичне значення і практичну цінність роботи, наведено дані про апробацію результатів дослідження.

Перший розділ «**Концепція міждисциплінарності: взаємозв'язок літератури і кіно**» присвячено аналізу відтворення літературного тексту засобами

кіно, визначено спільні і відмінні риси художньої літератури та кіно як видів мистецтва.

У підрозділі 1.1 *«Інтермедіальний аналіз адаптації літературного твору в аспекті міждисциплінарних досліджень»* актуалізовано проблему виявлення і поглиблення зв'язку літератури та інших видів мистецтва (Т. Аугсбург, П. Бесселар, В. Будний, О. Заболотна, Н. Зіневич, М. Ільницький, О. Князева, К. Кузан, В. Порус, Н. Саєнко, Х. Хадорн), розглянуто інтермедіальність (І. Борисова, Р. Брузгене, У. Вайсштайн, В. Вольф, Б. Галанов, М. Кузьміна, М. Маклюен, Ю. Мюллер, В. Просалова, І. Раєвські, О. Тімашков, Н. Тішуніна та ін.) як принцип дешифрування, що дає можливість реципієнтові розкодувати інформацію, закодовану в системі, й застосовується для позначення взаємодії різних видів мистецтва (літератури й кіно). Актуалізовано поняття *«медіа»* (О. Вартанова, Б. Вальтер, М. Маклюен, І. Смирнов, В. Флюссер та ін.), що застосовується на позначення знакових систем (інструментів і каналів), які кодують певне повідомлення та допомагають передавати інформацію.

Установлено, що найефективнішим підходом, який застосовується для розкриття та пояснення творів різних видів мистецтва, зокрема літератури і кіно, є рецептивна поетика, яка дозволяє декодувати твір, виявити в ньому приховані засоби інших мистецтв. З'ясовано, що, за теорією інтермедіальності, будь-який текст організовано за допомогою засобів художньої виразності інших видів мистецтва, а це, у свою чергу, передбачає застосування різних семіотичних рядів. Під час перекодування художнього твору вступають у взаємодію різні знакові системи, тому, переходячи в інший вид мистецтва, набувають принципово нового значення. Взаємодія відбувається не між мовами різних видів мистецтва, а між їх змістовим наповненням. Проаналізовано класифікації кінознаків (Р. Барт, Ю. Лотман, З. Гаврак) та встановлено, що однією із найґрунтовніших є розроблена З. Гавраком, який виділяє візуальні, аудіальні, асоціативні, словесні та символічні знаки. Систематизовано ключові кінозасоби як специфічні складники кіномови – кадр, монтаж, план, ретроспекцію, перспективу тощо.

З'ясовано, що на позначення процесу перекодування літературного твору засобами кіно застосовуються терміни «кінотекст» (Ю. Лотман, Ю. Плетенецька, А. Федоров), «кіноінтерпретація» (Ю. Магалашвілі, Л. Малихіна, І. Третьякова, О. Філіппова), «кінотранскрипція» (М. Гловінський, Н. Задорожня, Т. Мироненко, Ю. Пушак), «адаптація» (О. Бандровська, Н. Гаврилюк, І. Калайков, Ю. Урманцев, Л. Хатчеон). Установлено, що паралельно зі словом «екранізація» можна застосовувати всі терміни, окрім «кінотранскрипція», оскільки він уживається у вузькому значенні і передбачає повну відповідність екранної версії літературній. Обґрунтовано, що текст, створений в одному медіумі, отримує друге життя в іншому.

У підрозділі 1.2 *«Художня література і кіно як види мистецтва: спільне і відмінне»* узагальнено погляди вітчизняних і зарубіжних дослідників на проблему взаємодії літератури й кіно (А. Вартанова, Є. Габриловича, Л. Генералюк, В. Дьоміна, Б. Ейхенбаума, І. Маневича, Ю. Тинянова, Л. Фрадкіна, А. Хелман,

В. Шкловського та ін.) і встановлено, що аналіз літературного або кінематографічного твору дозволяє відкрити нові засоби його творення та відшукати приховані смисли лише із застосуванням коду іншого виду мистецтва. Актуалізовано погляди вчених (С. Арутюнян, А. Базен, Н. Горницька, Л. Гутник, Н. Касаткіна, Г. Козинцев, О. Лапко, І. Маневич, Л. Фрадкін, Д. Хафізов, В. Шкловський та ін.) на феномен екранізації та з'ясовано, що стрічка дозволяє візуалізувати те, що письменник зображує за допомогою слова, інтерпретувати твір з позиції сучасності, переставити акценти, щоб увиразнити мотиви першоджерела. Обґрунтовано, що будь-яка екранізація – це новий самостійний вид художньої творчості, для аналізу якого застосовано порівняльний метод, що дозволяє зіставити сюжетні лінії, символіку, образну систему обох творів.

З'ясовано, що екранізація виникає шляхом поєднання елементів літературного твору та кінематографічних засобів (монтажу, гри планів, кольорів, звукових ефектів, гри акторів та ін.). Режисер, створюючи фільм за мотивами певного літературного тексту, бере за основу лише деякі змістові та стилістичні компоненти із першоджерела, переосмислює їх і подає власне розуміння. На відміну від літературного твору, який реципієнт сприймає суб'єктивно, додаючи в підсвідомості щось своє, «граючи» з текстом, переносючи певну ситуацію в іншу площину, на екрані постають викінчений твір, чітко сформовані образи, ситуації, які по-іншому розглянути не вдається тому, що глядач візуально й аудіально сприймає готовий «продукт».

Розглянуто розроблені класифікації: П. Торопа (макрореалістична, точна, мікростилістична, цитатна, тематична, описова, експресивна, вільна екранізації), Дж. Вагнера (транспозиція, коментар, аналогія), Н. Зоркої (екранізація-лубок, екранізація-ілюстрація, екранізація-інтерпретація, екранізація-фантазія), Е. Дадлі (запозичення, трансформація, перехрещення). За основу робочої класифікації взято пропозиції А. Кареліна, який виокремив три типи екранізації: пряму, тобто буквальне перенесення літературного твору без будь-яких змін або лише з незначними, частковими; фільм, знятий за мотивами літературного твору, що показує першоджерело в новому ракурсі; загальну кіноадаптацію, яка ставить за мету створення зовсім нового самобутнього кінотвору на основі літературного джерела. У цьому випадку кінематографісти беруть до уваги лише ідеї, сюжети, образи, загальну атмосферу першотвору, проте більшу частину вони інтерпретують інакше. Виявлено, що на основі *відповідності/невідповідності* першотвору аналіз екранізації варто здійснювати з урахуванням таких компонентів, як *відтворення* (повторення сюжету, композиції), *розширення* (наявність нових сцен), *усічення* (редукція деяких фрагментів), *заміна* (зміна імен, символічного навантаження, зміщення акцентів тощо).

Зіставлено сприймання реципієнтом твору в різних площинах, засоби розставлення акцентів (деталь, план та ін.) і виявлено, що кожен вид мистецтва має свої можливості, які лишаються недоступними для інших, тому, навіть незважаючи на те, що вони взаємодіють, кожен залишається окремим і самостійним. Екранізація – це наслідок процесу взаємодії та взаємозбагачення

літератури і кіно, специфічна інтерпретація літературного твору минулої епохи з позиції сучасності, засіб привернення уваги глядача до письменника.

У другому розділі **«Кінорецепція “Повісті про санаторійну зону” М. Хвильового»** простежено літературознавчу інтерпретацію повісті та виявлено специфіку її адаптації засобами кіно.

У підрозділі 2.1. *«Літературознавча інтерпретація “Повісті про санаторійну зону”»* систематизовано погляди літературознавців (В. Агеєва, Ю. Безхутрий, О. Білецький, О. Вечірко, Т. Гундорова, М. Жулинський, В. Зенгва, Г. Костюк, Р. Мовчан, О. Мостепан, М. Нестелєєв, С. Павличко, Л. Плющ, Л. Сеник та ін.) на різні проблеми, порушені у творі. Розглянуто «Повість про санаторійну зону» як місткий за змістово-структурним наповненням твір, у якому М. Хвильовий, беручи за основу реальне життя, створює художню модель світу, що вибудовується внаслідок утрати людиною ідеалів і зумовлює феномен «санаторійної зони».

Установлено головні аспекти твору, які допомагають краще зрозуміти його підтекст. По-перше, це *дискурс хвороби і двійництва* (Ю. Безхутрий, О. Вечірко, Н. Зборовська, В. Зенгва, С. Зонтаг, О. Мостепан, М. Нестелєєв, С. Павличко, В. Юрченко), що формує специфічну концепцію героїв, які стали уособленням певної ідеї. Так, божевілля героїв М. Хвильового – це своєрідний знак їх виходу за межі власного «я», що розглядається як частина сюжету, власне-мотив та як світовідчуття, яким керується письменник. Виявлено, що саме за допомогою дискурсу хвороби митець акцентує на психологічному стані «зайвих людей», показує їх деградацію та моральне падіння, душевний і фізичний крах, породжений байдужістю, презирством до всього, і доходить висновку, що вони невиліковні. У цьому простежуються й автобіографічні моменти (Ю. Безхутрий, М. Гірняк, А. Колісниченко, М. Нестелєєв), зокрема суїцидальний синдром і мотив розчарування в постреволюційній дійсності, адже письменник зараховує себе до «зайвих людей», які втратили сенс життя. Актуалізацією дискурсу двійника та хвороби письменнику вдалося відбити власні сумніви в душевних переживаннях героїв.

З’ясовано, що провідними лейтмотивними образами-символами у творі постають карнавал, що поєднує веселощі й сум, санаторій як «будинок смерті» (Г. Хоменко), антитеза життя й волі цілої доби зайвих людей, заклад, який асоціюється з відпочинком і водночас смертю (Н. Демедюк, І. Немченко). Для увиразнення символічності санаторійної зони у творі застосовуються *звуковий асоціативний ряд* (крик санаторійного дурня; гул, який піднімався догори; постріли охорони), *зорова символіка* (перехід від блакиті й золота до синьо-сірих, хворобливо-жовтих кольорів), *лейтмотив-алітерація* (домінантними постають приголосні *з-с*), *палітра запахів* (тривожний запах прибережної осоки; аромат конвалії; легке духмяне повітря, як вино; запах чебрецю), *імена героїв*, які мають певне символічне навантаження (Майя – богиня ілюзії, Катря – втілення гуманізму і милосердя тощо), *макро- та мікрообрази* (димок, туман, фантоми, примари, яблука, бур’яни, річка, які несуть психологічне та філософське навантаження).

Увиразнюють мотив повісті, зокрема еротичний підтекст, *фразеологізми* («крутити пуговку»), авторські *метафори* («риба затоплює ікрою річку», «кипить над рікою жовтожар», «завагітніли яблуні», «кокетливо кошлатились зелені трави»), *художні деталі*, що несуть у собі трагічний підтекст («чорний бантик», «лікарів сетер»). Обґрунтовано, що система зображально-виражальних засобів у повісті не лише ритмізує та пришвидшує перебіг подій, «оживляє» життя зони, а й підтверджує високий художній рівень митця, адже кожна деталь чи образ несуть філософське, семантичне та психологічне навантаження.

Установлено, що в повісті виявляються ознаки гротеску (Ю. Безхутрий, Т. Гундорова, Т. Кононенко, М. Хаперська), зокрема такі його ознаки, як амбівалентність і контраст, які дозволяють відтворити абсурдність буття, образ карнавалу, під час якого поєднуються радість і сум, а головним атрибутом виявляється маска. Гротеск допомагає увиразнити мотиви твору, показати жахи пореволюційної дійсності. М. Хвильовий, беручи за основу реальне життя, власні переживання, відтворив художню модель світу, що виникла внаслідок розчарування людини в дійсності, втрати будь-якої надії на щасливе майбутнє. Трагічне світовідчуття як наслідок суперечностей реального й очікуваного зумовило феномен «санаторійної зони».

У підрозділі 2.2. «*Особливості перекодування повісті засобами кіно*» простежено засоби перенесення повісті на екран. З'ясовано, що у фільмі, який має ознаки історичної драми й мелодрами, *постають* відверті еротичні сцени (у повісті на їх позначення застосовується фразеологізм «крутити пуговку» та французьке слово «coitus», що в перекладі означає «статевий акт»), візуально *відтворено* колорит тогочасної епохи (газета «Вісті», автомобілі, деталі інтер'єру, одяг тощо), повною мірою *виявлено* ті проблеми, які М. Хвильовий у свій час намагався завуалювати (цьому сприяють поведінка героїв, діалоги на політичну тему, введення нових сцен тощо). Так, режисер подає у формі ретроспекції фрагменти із минулого анарха, які демонструють причетність героя до безладдя через те, що він удавався до масової кривавої розправи, фізичного знищення десятків тисяч гнобителів; появу колеги Савонароли, який під прикриттям обговорення контракту з німцями попереджає героя про те, що багатьох його однодумців викрили; сцена самовбивства анарха. У фільмі опущено низку епізодів, які є в першоджерелі: сцени написання листа анарха до своєї сестри, приходу Савонароли в будинок Катрі тощо. Режисер навмисно опускає ці фрагменти, щоб не перенавантажувати сюжет кінокартини тому, що його мета – висунути на перший план мотив переслідування інакодумця системою й показати все те, про що мусив мовчати його попередник.

З'ясовано, що іншою постає і санаторійна зона. Якщо письменник намагався підкреслити факт ізольованості й цілісності місця, де відбувалася дія, його завершеність і самодостатність (охорона, режим, «мертва лежанка»), то творці фільму, навпаки, зобразили санаторій як місце відпочинку, детально показуючи інтер'єри, ландшафт, розваги і навіть застілля героїв. О. Муратов акцентував увагу на таких деталях, як годинник (символ руйнування і творення – життя і смерті),

велике вікно (портал в інший світ), маска (допомагає людині відчувати себе перетвореною не лише зовні, а й внутрішньо), – це все вказує на приреченість героїв і трагічний кінець.

Важливими є заголовки літературного («Повість про санаторійну зону») і кінематографічного («Танго смерті») творів. У назві повісті закладено суперечність, адже слово «санаторійна» має позитивне значення, асоціюється з відпочинком, натомість «зона» має негативну конотацію через те, що це місце ув'язнення, смерті. В екранізації режисер застосовує прийом градації: спостерігається поступове нагнітання засобів художньої виразності – «танго» (символізує нерозділене кохання, інтригу, вважається «танцем втрачених душ») і «смерть» (постає у фільмі логічним завершенням так званого «танцю» Майї та анарха, пристрасть яких закінчилася трагічно). Заголовки обох творів служать ключем для розуміння тому, що провідним концептом і в першоджерелі, і в екранізації постає смерть «зайвих людей», які намагалися змиритися з наслідками революції.

Обґрунтовано, що фільм є екранізацією, знятою за мотивами, бо в ньому, незважаючи на те, що в цілому збережена основа першоджерела на сюжетному й образному рівнях, помітні певні зміни: замінені деякі сюжетні елементи, доповнені новими епізодами, введені нові герої, змінена назва, увиразнено мотив божевілля й самотності людини. Екранне втілення повісті відзначається глибоким розумінням душевних і психологічних переживань героїв, увиразненням неоднозначності головних героїв і введенням у тканину кінотвору нових образів-символів, що дозволяє розкрити приховані смисли, закладені автором, та краще зрозуміти характер і поведінку героїв.

Третій розділ «“Сентиментальна історія”: структурна подібність літературного та кінематографічного текстів» присвячено рецепції повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія» вітчизняними вченими й окресленню смислової та композиційної подібності/відмінності першоджерела й екранізації твору.

У підрозділі 3.1. «*Повість Миколи Хвильового “Сентиментальна історія” у рецепції вітчизняних літературознавців*» актуалізовано погляди дослідників на такі проблеми твору, як *жанрова специфіка* (В. Агеєва – новела; Ю. Безхутрий, О. Богданова, М. Куценко, О. Муслієнко та ін. – повість; Н. Козирєва, С. Ленська, М. Руденко – оповідання), *нарративний аспект* (В. Агеєва, Ю. Безхутрий, М. Руденко та ін.), застосування різних прийомів, зокрема *прийому сну* (В. Агеєва, Т. Гундорова, Г. Магалевиц, Т. Хом'як та ін.), тощо. Установлено, що твір має кілька жанрових ознак – повісті й новели, обґрунтовано, що «Сентиментальну історію» доречно розглядати як соціально-психологічну повість тому, що це епічний твір з однолінійним сюжетом, який за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їх розкриття знаходиться на межі між оповіданням і романом, а відтворення проблем суспільного життя через психологію, вчинки, думки і прагнення персонажів дають підстави вважати її соціально-психологічною. М. Хвильовий, уводячи в повість оповідача, досягає швидкої зміни епізодів і сцен,

які постають через його сприйняття, супроводжуються коментарями та стислими поясненнями. Такий прийом дозволяє поєднати різні часові плани, зробити оповідь більш динамічною. Інтрига полягає у відсутності об'єктивних оцінок, натомість акцентовані символічні деталі, які допомагають реципієнту краще зрозуміти позицію героя і несуть важливе смислове навантаження.

Увиразнити мотиви дозволяють зорові (домінування блакитного, синього, сірого кольорів) та одоративні мікрообрази (запах дощу, весни, осоки, поганої пудри, полуниці, прісний запах), які відтінюють картину та додають динамічності оповіді; гротескові прийоми (сон); різноманітні вставні епізоди; образи-символи (вікно, небо, дорога, даль), які допомагають підкреслити руйнівний вплив тогочасної верхівки, відтворити песимістичну картину світу, передати депресивний настрій зображеної епохи; образи села й міста, які виконують не лише локативну функцію, а й відбивають настрої, думки та почуття героїні, символізують її переродження. Письменник своєю повістю, яка відзначається умовністю часопростору, різкістю образів, деестетизованістю, абсурдністю, показав вади суспільства і трагічність долі людини, яка не змогла знайти своє місце в постреволюційній дійсності.

У підрозділі 3.2. *«Смислова та композиційна подібність/відмінність першоджерела та екранізації повісті»* встановлено засоби кінематографічної інтерпретації повісті та з'ясовано спільні й відмінні риси творів. Повість зацікавила режисера О. Муратова несподіваністю образів, психологізмом, художніми деформаціями, умовністю, трагічним пафосом абсурдності й приреченості буття. Ураховуючи те, що в першоджерелі є багато фрагментів, які не можна адаптувати засобами кіно, режисер частково змінює сюжетно-композиційну тканину, пропонує місцями власне бачення зображених письменником подій.

В екранізації повісті передано урбаністичний пафос М. Хвильового, акцентовано на аморальному житті міста, яке через свою загадковість, таємничість і, до певної міри, незрозумілість ламає долі, поглинає душі та призводить до духовної і фізичної загибелі. У повісті зображена моральна смерть, а в екранізації ще й фізична. Щоб відтворити екзистенційне роздвоєння героїв, режисер умонтовує хронікальний матеріал (під «Марш авіаторів» крокує колона жінок, а на їх тлі Б'янка, яка не знайшла в собі сили злитися з цим натовпом, стати колективною істотою; зривають із куполів хрести, тобто вже з самого початку місто постає символом епохи перетворень і руйнації), уводить нових персонажів (чоловіків, з якими Б'янка познайомилася в Марлен; проституток із гаслами: «Геть сором!»); змінює імена окремих дійових осіб. Так, ім'я героїні повісті Лізбет, що в перекладі з давньоєврейської означає «лицемірство, гордість та підступність», у стрічці замінене на ім'я Марлен, яке було своєрідним знаком доби, адже в Радянському Союзі походження цього імені пов'язували з Марксом і Леніним. Також режисер відшукує нові площини й ракурси, додає ті фрагменти, на які письменник лише натякав: приїзд дівчини до міста, зустріч із Лізбет і спільне проживання з подругою-повією, і, зрештою, самогубство Б'янки.

Зіставлено заголовки творів і визначено, що письменник назвою повісті акцентує увагу на сентиментальності, тобто розкритті почуттів і зовнішніх вражень героїв, а режисер проводить аналогії з назвою руху радикальних нудистів, який існував у 20-х роках і логічно слідував за занепадом релігійності, декриміналізацією гомосексуалізму й абортів.

Виявлено, що в повісті місто зображено амбівалентним: як символ надії («голубе небо», «синій міський вечір», «рожевий сік», «світ став рожевим») і руйнації особистості, акцентованій «важким запахом міських нечистот». У фільмі режисер прагне насамперед відтворити колорит тогочасної епохи за допомогою інформаційних плакатів на стінах будівель, оголошень, афіші пригодницького фільму режисера Фавста Лопатинського «Синій пакет», знятого в 1926 році, оголених повій тощо. Це дає підставу стверджувати, що режисер «завершив» у певному розумінні цього слова повість, показав те, що не міг висловити її автор безпосередньо. Установлено, що кіноверсія повісті – це новий твір, який дозволяє зрозуміти приховані смисли першоджерела і «прочитати» його по-новому, тому він визначений як екранізація, знята за мотивами літературного твору.

У четвертому розділі **«Роман “Вальдшнепи” М. Хвильового і кінотекст режисера О. Муратова: естетичні закономірності перекодування»** актуалізовано літературознавчу оцінку «Вальдшнепів», зіставлено літературну версію-продовження роману та однойменну кінематографічну інтерпретацію твору М. Хвильового.

У підрозділі 4.1. *«“Вальдшнепи” в літературознавчій оцінці»* систематизована літературознавча рецепція твору й виявлено, що через незавершеність роману його оцінено неоднозначно. Він сприймається як художнє явище (О. Білецький), вульгаризований твір із політичним підтекстом (А. Хвиля), узагальнення доробку письменника (Л. Сенік, І. Сенченко), обґрунтовано, що це насамперед спроба створити щось нове, відійти від примітивної літератури, оскільки письменник у творі зняв табу як зі сфери сексуальності, так і культурні заборони. У романі актуалізовано проблему «людина і влада», яка виникає в тоталітарному суспільстві і є одним із головних чинників витиснення людини із суспільства, зарахування її до групи «зайвих». З'ясовано, що визначальними рисами роману була настанова на новаторські пошуки, експеримент, застосування прийому «гри з читачем». За допомогою подвійного кодування досягнуто ефект гри, що зумовлено прагненням поліпшити рівень читабельності, викликати бажання дочитати текст до кінця.

Простежено внутрішній стан героїв, їх двоїстість і те, яку функцію кожен виконує в романі, зокрема любовний трикутник «Карамазов-Аглая-Ганна» (М. Васьків, М. Гірняк, Л. Кавун, О. Мостепан, С. Павличко, М. Смаїлова). Виявлено, що всі герої у певній мірі розчаровані в житті та психологічно надломлені, тому вимушені по-різному адаптуватися в тому середовищі, в яке потрапили. Установлено, що твір має кілька жанрових ознак: «любовний роман» (М. Хвильовий), «курортний роман» (Ю. Ковалів), «роман ідей, дискусія» (М. Жулинський), «заангажований роман» (Г. Костюк), «політичний роман з

рисами ідеологічного, інтелектуального, автоінтертекстуального» (М. Васьків), «антиутопія» (І. Ткалич). Крім того, у «Вальдшнепах» простежуються жанрові домінанти інтелектуально-філософського, соціального, політичного й ідеологічного романів, а також ознаки політичного трактату. Навіть на основі незавершеного тексту можна зробити висновок, що «Вальдшнепи» за жанровою природою – це твір, який поєднує традиційні та новаторсько-експериментальні ознаки. Він цілком вписується в загальносвітові тенденції становлення й розвитку інтелектуального, філософського, політичного роману 20–30-х років ХХ століття.

У підрозділі 4.2. «*Літературна версія продовження роману*» розглянуто «Аглаю» (2010) Артема Сокола як альтернативну повість-продовження «Вальдшнепів». Виявлено, що одні літературознавці оцінюють твір як позитивне явище (А. Бахтаров, О. Вешелені, В. Пастушин, Л. Шутяк та ін.), а інші, зокрема Р. Чопик, О. Сінченко, О. Стусенко, – гостро критикують, відзначаючи, що нічого спільного між повістю та романом немає. Літературна інтерпретація подає героїв М. Хвильового жертвами влади й висуває на перший план уже їх нащадків, які є представниками шістдесятництва. Повість постає джерелом відомостей про те, як могла скластися доля Аглаї, Дмитрія Карамазова, професора Вовчика та тьоті Клави з «Вальдшнепів» і їхніх дітей: Аглаї, Миті, Валіка.

З'ясовано, що нові герої свого часу, зображені в повісті, так і не визначили мету, ідеали, а лише зруйнували минуле, що зумовлено втратою зв'язку між поколіннями. Артем Сокол не просто намагався «дописати» класика, а вступив із ним у дискусію. Незважаючи на відсутність аутентичного варіанту продовження роману, повість «Аглая» як сиквел заслуговує на увагу тому, що дозволяє краще зрозуміти мотиви роману.

У підрозділі 4.3. «*Кінематографічна інтерпретація роману М. Хвильового*» зіставлено першотвір із екранізацією, виявлено засоби перенесення літературного тексту на екран. О. Муратов спробував реставрувати втрачену частину «Вальдшнепів» на основі спогадів О. Довженка, І. Муратова, В. Сосюри знявши однойменну історичну драму, у якій поєдналися соціально-історичні й побутові елементи з гострим конфліктом, що призвів до трагічного фіналу. Установлено, що першу частину режисер відтворив без суттєвих змін. Є лише кілька моментів, які додали чи змінили кінематографісти у процесі зйомки: частково змінені імена героїв (Дмитрій стає Дмитром, Аглая – Аглаєю, товариш Вовчик (лінгвіст) – Володимиром Адольфовичем), акцентовано на еротичному підтексті (зображені досить відверті еротичні сцени), введено нових героїв – Марійку, селян, підкреслено політичне спрямування твору і соціальну значущість Дмитра, який допоміг урятувати доньку розкуркулених батьків завдяки своєму авторитету, тощо.

Яскравішим і виразнішим у фільмі стає образ вальдшнепів як символу жертв. Цими птахами тут виявляються Карамазов і навіть Вовчик, пасткою й мисливцями – Клавдія, Аглая та Євген Валентинович. Увиразнені й сцени зустрічі з московками, знайомство з Євгеном Валентиновичем, діалоги Карамазова з Ганною та ін. Акцентувати на певних деталях кінематографістам вдалося за

допомогою *ефекту старої хроніки* (прийом сепія), *експериментів зі світлом* (герої стають примарними завдяки ефекту розсіяного світла), *музичного супроводу* (класичних творів І. С. Баха, Т. Альбіні та Л. Бетховена), *гри планів, монтажу*. У фільмі більшою мірою акцентована символіка, ніж у романі (природні зміни, які супроводжують перебіг подій, – від сонячного дня до мряки; чорна річка, що асоціюється зі смертю; труба пароплава, з якої клубочиться густий дим і символізує душу, що покинула тіло, гріх, тишу; дощ як символ очищення, оновлення, печалі, самотності, депресії), що допомагає глядачу зрозуміти ідейний задум режисера.

О. Муратов, хоч і зберіг назву роману, проте подав першоджерело в новому ракурсі, адже додав сцену від'їзду москвовок із почуттям виконаного обов'язку. Дописування відсутньої частини твору змушує розглядати стрічку як «зняту за мотивами», своєрідне продовження першоджерела, тобто сиквел.

У **«Висновках»** викладено результати дослідження відповідно до поставлених завдань.

Творчість М. Хвильового приваблює самотністю, неоднозначністю образів, глибиною осмислення проблем пореволюційної дійсності, експериментами з художнім словом не лише критиків, літературознавців і письменників, а й діячів кіно. Рецепція доробку митця зумовлена художніми особливостями роману й повістей та суспільно-політичними чинниками, які призвели до довгих років замовчування автора і його доробку.

Проблема екранізації (у науковому дискурсі її називають ще «кіноадаптацією», «кіноінтерпретацією», «кіноверсією» та «кінотранскрипцією») постає місцем перетину різних комунікативних систем, зокрема літератури й кіно. Спостережено, що основними проблемами перенесення художнього твору в площину кіно, з якими довелося мати справу О. Муратову, екранізуючи твори М. Хвильового в 90-і роки, є адаптація однієї знакової системи засобами іншої, введення «написаного» у відеоряд, передача візуально й аудіально того, що хоче донести письменник до читачів. Так, інтермедіальна трансформація творів М. Хвильового зумовила застосування специфічних кінознаків (візуальних, аудіальних, словесних, символічних) і низки кінематографічних прийомів: відеовставки, зміни планів, за допомогою яких акцентується увага на конкретних деталях, прийом асоціативного зв'язку, який передбачає виявлення подібностей і відмінностей, контрастів, рефрен (повторення певної деталі або сцени кілька разів для підкреслення її значущості в контексті сюжету) тощо. За допомогою звукових ефектів, кольорових обрамлень, музичного супроводу в екранізаціях збагачено символіку, трансформовано подієвий ряд і сюжетні перипетії, поглиблено морально-психологічний компонент, ускладнено структуру наративу та увиразнено образи головних героїв. При цьому слід звернути увагу на те, що не всім акторам удалося переконливо зіграти героїв М. Хвильового, наприклад, І. Малишевій забракло харизми, щоб відтворити образ жінки-вамп «чекістського розливу» (за Л. Брюховецькою), О. Кузьменку – розкрити душевний стан Карамазова.

Літературознавча, літературна (повість-сиквел «Аглая») й кінематографічна інтерпретації творів М. Хвильового підтверджують їх ідейно-художню вартість та водночас суб'єктивність сприйняття реципієнтами. Літературна версія є спробою «реставрації» втраченої частини роману, адже відповідає на низку питань, які залишилися після прочитання «Вальдшнепів», тому дає цілісне уявлення про оригінал, що сприяє його більш об'єктивній рецепції. Екранна версія дозволила «прочитати» літературний твір по-іншому, виявити нові художньо-стильові особливості та проблемні питання.

Режисер кінотрилогії «Танго смерті», «Геть сором!», «Вальдшнепи» прагнув передати дух оригіналу, проте питання адекватного відтворення сюжету літературного твору засобами кіно було ускладнене браком коштів, кон'юнктурними чинниками, нелегким для сприйняття стилем письменника, відсутністю другої частини роману, численними завуальованими місцями у творах. Як наслідок, кінематографісти «переписали» автора, ввели зовсім нові деталі. О. Муратов у цілому зберіг основу першоджерел, доповнивши їх на рівні візуального нарративу й певною мірою «дописавши» класика, через що всі три стрічки визначено як екранізації, зняті за мотивами першотвору (за класифікацією А. Кареліна).

Аналіз засвідчив, що завдяки кінотрилогії за творами М. Хвильового вдалося експлікувати мотиви божевілья в антигуманних умовах, самогубства як наслідку нівеляції особистості, її нищення системою, а також мотив блязня, дурня як носія інших поглядів на світ. Експлікація цих мотивів була зумовлена зміною суспільно-політичної ситуації в Україні, поверненням вилучених із літературного процесу імен і творів, відсутністю професійних україномовних кіносценаристів і гострою потребою творити українське кіно – усупереч російськомовним фільмам, що заповнили екран.

Кінотрилогія є не тільки вільним переосмисленням творів М. Хвильового, а сприймається підсумком гіркого прозріння. Кінематографічне прочитання повістей та роману письменника підтверджує їх художню вартість, можливість нових інтерпретацій літературних творів засобами кіно.

Перспектива дослідження полягає в залученні нових кінотекстів за творами М. Хвильового, зіставленні їх із літературними творами письменника та виявленні змін у кіноверсіях.

Основні результати дослідження викладені в публікаціях:

1. Тарасенко В. В. Микола Хвильовий та Артем Сокіл: діалог авторів і творів. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Вінниця : ДонНУ, 2014. Вип. 21–22. С. 67–78.
2. Тарасенко В. В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. Одеса, 2014. Т. 1. № 11. С. 64–67.

3. Тарасенко В. В. Кінематографічна інтерпретація повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія». *Вісник Донецького національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки*. Вінниця : ДонНУ, 2015. № 1–2. С. 277–281.
4. Тарасенко В. В. Особливості інтерпретації роману М. Хвильового «Вальдшнепи» засобами кіно. *Studia methodologica*. Тернопіль, 2015. Вип. 40. С. 254–258.
5. Тарасенко В. В. Символіка роману Миколи Хвильового «Вальдшнепи». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Вінниця: ДонНУ, 2015. Вип. 23. С. 116–124.
6. Тарасенко В. В. Проблема адаптації «Повісті про санаторійну зону» М. Хвильового засобами кіно. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2016. Вип. 24. С. 187–201.
7. Чуйко В. В. Особливості часопросторової організації повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія» та її кіноверсії «Геть сором!». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2018. Вип. 26. С. 84–96.
8. Чуйко В. В. Літературна і кінематографічна версії повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія»: спільне й відмінне. *Science and Education a New Dimension*. Budapest, 2018. С. 7–10.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

9. Тарасенко В. В. Роман «Вальдшнепи» М. Хвильового і його кіноверсія: естетичні закономірності перекодування. *Сучасна наука: теорія і практика : матеріали V Всеукраїнської наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 червня 2014 р.* Київ, 2014. С. 125–127.
10. Тарасенко В. В. Жанрова специфіка роману «Вальдшнепи» М. Хвильового. *«У тридев'ятому царстві»: феномен казки в літературі, фольклорі і медіа : матеріали Міжнародної наук. конф., м. Бердянськ, 26–27 вересня 2014 р.* Бердянськ, 2014. С. 135–137.
11. Тарасенко В. В. Кіноверсія повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія». *Сучасні наукові дослідження та розробки: теоретична цінність та практичні результати : матеріали Міжнародної наук.-практ. конф., м. Братислава, 15–18 березня 2016 р.* Братислава, 2016. С. 136–137.
12. Тарасенко В. В. Кіноверсія «Повісті про санаторійну зону» – «Танго смерті»: особливості перекодування художнього твору. *Актуальные вопросы современной науки*. Новосибирск, 2016. Вип. 47. С. 269–275.

АНОТАЦІЯ

Чуйко В. В. Кінорецепція прози Миколи Хвильового: інтермедіальна трансформація. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Бердянський державний педагогічний університет Міністерства освіти і науки України. – Бердянськ, 2020.

Дисертація є першим комплексним дослідженням особливостей інтерпретації художніх творів М. Хвильового засобами кіно. Визначено засоби перекодування літературного тексту в кінотекст.

Зіставлено літературні першоджерела («Повість про санаторійну зону», «Сентиментальна історія», «Вальдшнепи») і кінотрилогію О. Муратова «Танго смерті», «Геть сором!», «Вальдшнепи» на різних рівнях: структурному, жанрово-стильовому, образному, семіотичному. Виявлено зміщення акцентів у кінострічках, що зумовлено демократизацією суспільно-політичного життя у країні, яка дала можливість додати потенційно можливий фінал до стрічки «Вальдшнепи», ввести у фільм нових героїв, увиразнити завуальовані в першотворі місця.

Установлено, що завдяки грі акторів, монтажу кадрів, зміні планів, світловим ефектам, музичному супроводу та ін. кінематографісти відтворили політичний і психологічний рівень першоджерел, увиразнили приховані деталі, інтерпретували твори минулої епохи з погляду сучасності.

Ключові слова: повість, роман, екранізація, інтермедіальність, кінотекст, сиквел, міжмистецький діалог.

АННОТАЦИЯ

Чуйко В. В. Кинорецепция прозы Николая Хвильового: интермедиаальная трансформация. – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.05 – сравнительное литературоведение. – Бердянский государственный педагогический университет Министерства образования и науки Украины. – Бердянск, 2020.

Диссертация является первым комплексным исследованием кинематографической интерпретации прозы Н. Хвильового и средств ее перекодировки в кинотекст. Проанализированы экранизации А. Муратова на структурном, жанрово-стилистическом, семиотическом, образном уровнях в аспекте междисциплинарных исследований.

Выявляются способы смещения акцентов в кинематографических интерпретациях. Выясняется, что демократизация общественно-политической жизни в стране позволила ввести в фильм новых героев, добавить альтернативный финал к ленте «Вальдшнепы», раскрыть загадочные в первоисточнике места.

Обосновано, что литературная версия (повесть Артема Сокола «Аглая»), как и кинематографическая, является вероятным продолжением романа «Вальдшнепы».

Выясняется, что игра планов, монтаж кадров, игра актеров, звуковое оформление, прием «маскировки», изменение планов, световые эффекты позволили воссоздать в экранизациях политический и психологический уровень первоисточников, раскрыв и подчеркнув скрытые детали.

Ключевые слова: повесть, роман, экранизация, интермедальность, кинотекст, сиквел, диалог искусств.

SUMMARY

Chuiko V. V. The Cinematic Reception of Mykola Khvylovy's Prose: the Intermedial Transformation. – Manuscript.

Thesis for the Candidate Degree of Philological Sciences. Specialty 10.01.05 – Comparative Literary Criticism. – Berdyansk State Pedagogical University, Ministry of Science and Education of Ukraine. – Berdiansk, 2020.

The thesis is the first comprehensive study devoted to the interpretation peculiarities of M. Khvylovy's works by means of the cinema. The current paper reveals the means of transcoding the literary work into the cinematic text, which is created as a result of the joint efforts of the author of the script, director, operator, producer, costume designer, makeup artist, decorator, actors who reproduce literary prototypes. The pervading character of literary works by means of the cinema is conveyed due to montage of shots, changes in the plans of shooting, musical accompaniment, the use of documentary materials to achieve the authenticity of the image, sepia reception.

The dissertation compares the primary literary sources (“Sentymental’na Istoriya”, “Povist’ pro Sanatoriynu Zonu”, “Waldshnepy” by M. Khvylovy) and the cynotrigy of O. Muratov “Tanho Smerti”, “Het’ Sorom!” and the eponymous film at different levels: genre-style, semiotic, structural, descriptive. It is found that the film “Tanho Smerti” deepened the symbolism of the original source due to the emphasis on the word “death” in its name. The film shows overt erotic scenes (in the story are indicated by the phraseology “krutyty puhovku” and the French word “coitus”), the color of the time is visually reproduced (the newspaper “Visti” and the propaganda posters with the inscription “Znyshchymo opozytsiiu!” appear in the frames, popular cars at the time, specific interior details, clothing, etc.), exposed the problems that the classic artfully veiled in his works.

The separate episodes of the film “Povist’ pro Sanatoriynu Zonu” (the scene of anarchist’s writing a letter to his sister, Savonarola’s arrival to Katria’s house, anti-religious details, etc.) are reduced, on the one hand, on the other – new scenes are introduced: visiting the anarch by the “colleague” who warns of mass arrests of his associates, details of the anarchist past of the main character, suicide of the anarch and removal of the “mask” from Maya. These changes confirm other accents in the cinema interpretation of the literary work and its transformation.

It's observed that the film "Het' Sorom!" urbanistic pathos of M. Khvylovy was conveyed, focusing on the immoral life of the city, which, due to its inscrutability, mystery and inexplicability, destroys fate. Fills the text lacunae from "Sentymental'na Istoriya": the episodes of Bianca's living together with Lizbeth, her friend-harlot, are created to emphasize the immorality of the city life, the scene of committing suicide by the main character is added as well. Chronicle material is built in (tearing off the domes of crosses, the celebration of May Day), new characters are introduced (men whom Bianka met in Marlen, prostitutes with the slogans: "Het' Sorom!"); the names of individual actors have changed (for example, Lizbet to Marlen). Filmmakers found new planes and perspectives, added fragments that the writer only hinted at (the girl's arrival in the city, meeting with Lizbet and cohabiting with a prostitute friend, and, finally, Bianka's suicide), "completing" the story, showing that its author could not express directly.

The shift of emphasis in O. Muratov's films is determined in the paper, that is stipulated by the democratization of socio-political life in the country which enabled cinematographers to add a potentially possible end to the film "Waldshnepy", introduce new characters into the film (for example, the daughter of the disciplined parents Mariyka), to underline the veiled spots in the original text. It is proved that both the literary version (the narrative "Aglaya" by Artem Sokol) and the cinematic one are a sequel as an alternative continuation of the novel "Waldshnepy".

In the film, the image of woodcock is specified as a symbol of victims – Karamazov and Vovchyk are the birds here, and Klavdiia, Aglaya and Yevhen Valentynovych are traps and hunters. It focuses on certain details thanks to the effect of the old chronicle (sepia technique), experiments with light (heroes become ghostly due to the effect of scattered light), musical accompaniment (classical works by I. S. Bach, T. Albione and L. Beethoven), game plans, editing. The symbolism is more emphasized than in the novel (for example, the black river is associated with death, the pipe of the steamer, with which thick smoke swirls, symbolizes the soul that has left the body, sin, silence; rain is a symbol of purification, renewal, sadness, loneliness, depression), which allows the viewer to understand the ideological intent of the director.

An analysis of the works showed that attempts at literary and cinematic interpretation of Khvylovy's "Waldshnepy" confirm the artistic value of the novel, the desire of new interpreters to emphasize the veiled places of the original and at the same time introduce new accents to the created version, which differs from the previous one.

The application of various cinema techniques (editing, sound and lighting effects, animation, musical accompaniment, etc.) is established, the attempts of filmmakers to supplement the literary source, to convey their vision of events are recorded. It is substantiated that all films are screen versions based on motives, because in them, despite the fact that the basis of the original sources is generally preserved on the plot and figurative levels, some changes are noticeable: some plot elements are supplemented, new characters are introduced, motives are specified.

The thesis ascertains various techniques of the cinema (montage, sound and light effects, animation, musical accompaniment, etc.), the efforts of cinematographers to supplement the literary source, portray their own vision of events. A significant time gap between M. Khvylovy's writing narratives, the novel and their screening allowed films creators to reveal the details hidden by the author, to interpret the original sources of the past epoch from the present viewpoint. The cinema, endowed with audiovisual means of influencing the recipient, opens a wide area for the creation of new artistic rarities, although the limited funding of the films affects the quality of film versions of the narratives and the novel by M. Khvylovy.

Key words: narrative, novel, film adaptation, film script, intermedialism, cinematic text, sequel, inter-artistic dialogue.

Підписано до друку 23.12.2019 р.
Формат 60х90/16. Гарнітура Time New Roman
Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 1,16.
Замовлення № 249. Тираж 100 примірників.

Видавець

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виробників і розповсюджувачів видавничої продукції від 26.09.2003 р.,
серія ДК №1509

Надруковано