

Міністерство освіти і науки України

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Факультет (навчально-науковий інститут) _____

Кафедра _____

До захисту допущено

Кафедрою _____ протокол № _____ від _____

завідувач кафедри _____

(підпис)

(ім'я, прізвище)

«___» _____ 2025 р.

здобувача другого (магістрського) рівня вищої освіти

(першого (бакалаврського) / другого (магістерського))

«Екранізація західноєвропейської літератури в радянському кінематографі».

(назва роботи)

Спеціальність (спеціалізація) В9 «Історія і археологія»

(код та найменування спеціальності; спеціалізації спеціальності - за наявності)

Освітня програма Історія і археологія

(назва освітньої програми)

Виконавець _____ Євгенія Шматько

(підпис)

(ім'я, прізвище)

Науковий керівник _____ Павло Єремєєв

(підпис)

(ім'я, прізвище)

Харків – 2025

ЗМІСТ

Вступ.....	2
Розділ I. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ.....	6
1.1. Історіографія дослідження.....	6
1.2. Джерельна база дослідження.....	10
1.3. Методологія дослідження.....	12
РОЗДІЛ II. ЕКРАНІЗАЦІЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ В РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1920-х – середини 1960-х рр	15
2.1. Екранізація західноєвропейської художньої літератури в радянському кінематографі у 1920-х – 1940-х рр.....	15
2.2. Екранізація західноєвропейської художньої літератури в радянському кінематографі періоду «відлиги».....	32
РОЗДІЛ III, ЕКРАНІЗАЦІЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ В РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ЧАСІВ «ЗАСТОЮ» ТА «ВІДЛИГИ».....	60
3.1.Екранізація західноєвропейської літератури в радянському кінематографі періоду «застою» (1965-1985 рр.).....	60
3.2. Екранізація західноєвропейської літератури в радянському кінематографі епохи «перебудови» (1985 – 1991 рр.).....	81
ВИСНОВКИ.....	94
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	97
РЕЗЮМЕ.....	105
SUMMARY.....	106

ВСТУП

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що в роботі піднімається проблема, яка ще не була повноцінно досліджена. Низка поставлених у роботі проблем є майже невирішеними. Радянський кінематограф являє собою приклад взаємодії культурного та державного. Кіно надавало раніше небачених можливостей для маніпуляцій свідомістю мас. Воно було важливим інструментом ідеологічної та історичної політики, ефективним способом масової комунікації та пропаганди¹. В часи існування Радянського Союзу було знято низку фільмів екранізацій західноєвропейської літератури, що дає можливість прослідкувати яким чином західна культура адаптувалася в рамках радянської ідеології.

Екранізації західноєвропейської літератури не тільки поширювали класику, а і ідеологічно трансформувалися, що робить їх доволі цікавими.

Також сьогодні радянський період викликає зростаюче зацікавлення у суспільстві, активно переосмислюється, актуалізується в рамках поточних суспільно-політичних дискусій, що зумовлює додаткову актуальність вивчення даної проблематики. Це підкреслює необхідність аналізу того, як саме конструювалися образи Заходу в радянських екранізаціях та як ці адаптації сприймалися міжнародною аудиторією.

Актуальність теми дослідження обумовлена і розвитком такої гуманітарної науки як історична імагологія. Зокрема терміном «імагологія» науковці трактують міждисциплінарний науковий напрям, що має предметом вивчення образи інших/чужих суспільств народів, країн, культур, середовищ тощо². Основою вивчення образу в історичній імагології є джерела. Серед них є і кінематограф. Досвід відтворення чужої країни у кіно актуальний для вивчення. У нашому дослідженні дуже цікаво в межах історичної імагології

¹ Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917-1991 М.: РОССПЭН, 2002. – 407 С. – С. 8.

² Іван Куций. ІМАГОЛОГІЯ ЯК СТРАТЕГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ.

URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kutsyi_Ivan/Imaholohiia_jak_stratehiia_doslidzhennia_tsyvilizatsiinykh_obraziv_v_ukrainskii_istoriohrafii.pdf?

простежити відображення образів західноєвропейських країн і культур у радянському кінематографі за допомогою адаптацій літературних творів.

Об'єктом дослідження виступають радянські екранізації західноєвропейської художньої літератури.

Предметом нашого дослідження є особливості адаптації західноєвропейської художньої літератури у радянському кіно, важаючи на ідеологічні, культурні та художні аспекти.

Хронологічні межі дослідження: радянський кінематограф 1920-х – початку 1950-х років і до кінця періоду «перебудови». Зазначені рамки визначаються часом створення найбільш значимих радянських екранізацій західноєвропейської художньої літератури, які представляли особливості радянського кінематографа.

Територіальні межі дослідження нашого дослідження охоплюють країни, що входили до складу Радянського Союзу в період його існування (1922-1991 рр.).

Мета роботи полягає у визначенні особливостей екранізації західноєвропейської художньої літератури в радянському кінематографі.

З поставленої мети витікають такі **завдання**:

- порівняти загальні тенденції радянського кінематографа та їхню реалізацію в контексті того, як екранізували західноєвропейську художню літературу;
- максимально повно проаналізувати комплекс фільмів екранізацій радянського періоду;
- встановити наскільки сюжети, образи, події у радянських екранізаціях відрізняються від літературних оригіналів;
- визначити, як радянські режисери адаптували західноєвропейську літературу, враховуючи ідеологічні вимоги та соціально-політичні контексти.
- з'ясувати, як на створення екранізацій впливала радянська ідеологія, особисті симпатії чи антипатії творців фільмів.

- проаналізувати дану тему в контексті дискусії представників тоталітарної, ревізіоністської та постревізіоністської концепції СРСР.

Наукова новизна роботи полягає в тому що:

- Вперше дана проблематика стала предметом наукового дослідження;
- Вперше проведений цілісний аналіз екранізацій західноєвропейської літератури;
- Вперше було застосовано семіотичний аналіз до всіх фільмів даної тематики;
- Виявлено та проаналізовано техніки візуалізації (художні прийоми, синтез виразних засобів) у зазначених фільмах;
- Вперше історія екранізації західноєвропейської художньої літератури в радянському кінематографі розглянута з позиції протиставлення тоталітарної, ревізіоністської та пост ревізіоністської концепцій радянології;
- Уточнено вплив суспільно-політичних змін, особистої позиції кінематографістів та особливостей розвитку кінематографу на специфіку адаптації західноєвропейської художньої літератури на екрані.

Практичне значення: Отриманий результат може розширити знання з історії радянського кінематографу та його взаємодії з західноєвропейським літературним спадком, підходів до екранізації цих творів під тиском ідеології. Висновки дипломної роботи можуть бути використані для дослідження історії радянського кінематографу, впливу радянської ідеологічної системи на радянське кіно, і також на інтерпретації західноєвропейської літератури, а також стати лягти в основу порівняльних аналізів радянських та сучасних адаптацій західноєвропейської літератури.

Крім того, результати даної роботи можуть бути корисними для кінознавців, істориків культури та літературознавців, які вивчають особливості художньої трансформації літературних текстів у радянському кінематографі.

Апробація результатів дослідження. Деякі результати роботи апробовані в рамках міжнародної конференції молодих учених «Каразінські читання» та опубліковані у збірнику тез³.

Структура роботи зумовлена окресленою метою та завданням. Робота складається зі вступу, одного розділу, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел і літератури.

³ Шматько Євгенія. Екранізація західноєвропейської художньої літератури в радянському кінематографі 1930-х – 1940-х рр: фільми «Пампушка» (1934 р.) та «Острів скарбів» (1937 р.) <https://history.karazin.ua/themes/history/resources/39929ec1f86a46bd207a3feee95b3683.pdf>

РОЗДІЛ І. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.

1.1. Історіографія дослідження.

Принципи екранізації західноєвропейської художньої літератури у радянському кінематографі практично не досліджувалися. Ми можемо виділити лише деякі аспекти, які стосуються цієї проблематики.

Перш за все історіографічна база нашого дослідження представлена працями, пов'язаними з дослідженням радянського суспільства, його устрою, повсякдення, його дискурсам, а також роботами, які присвячені дослідженню радянського кінематографу. До першої групи потрібно віднести роботи Наталії Шліхти «Історія радянського суспільства»⁴, Шейли Фіцпатрик «Повсякденний сталінізм»⁵, Юрія Каганова «Конструювання «радянської людини» (1953–1991): українська версія»⁶, П.М. Мошенської та М. А. Собуцького «Радянське у пострадянському»⁷, у яких дослідники нас знайомлять з головними характеристиками радянського сьогодення, з ідеалом радянської людини, способом її виховання та щоденним супротивом в Радянській державі. Також сюди можна віднести роботу Олександра Еткінда⁸, який розкриває соціокультурні умови Радянської держави.

У нашій роботі також була здійснена спроба проаналізувати дану тему з позиції протиставлення тоталітарної, ревізійністської та пост ревізійністської концепцій радянології. У цьому нам допомогли статті Фіцпатрик Шейли «Ревізіонізм у радянській історії»⁹ і Наталії Шліхти «Західна советология в поисках себе і предмету дослідження (середина 1940-

⁴ Н. Шліхта. Історія радянського суспільства: Курс лекцій. – 2-ге вид., переробл. і доп. – Харків: Акта, 2015. – с. 200.

⁵ Фіцпатрик, Шейла. "Повседневный сталинизм." Социальная история советской России в 30 (2001).. С. 176.

⁶ Коляструк О. А. Каганов Ю. О. Конструювання "радянської людини" (1953–1991): українська версія. Запоріжжя : Інтер-М, 2019. 432 с.

⁷ Мошенська П. М., Собуцький М. А. Радянське у пострадянському // МАгістеріум. Вип. 42. Культурологія. 2011. С.46-52.

⁸ Кривое горе. Память о непогребенных. Warped mourning. Эткинд А. Авториз. пер. с англ. Макарова В. — М.: НЛО, 2016 — 324 с.

⁹ Fitzpatrick Sheila. Revisionism in Soviet History// History and Theory Vol. 46, No. 4, Theme Issue 46: Revision in History (Dec., 2007), pp. 77-9.

х – початок 2000-х рр.)»¹⁰ та Наталії Лаас «Соціальна історія СРСР в Американській історіографії: теоретичні дискусії 1980–2000-х років»¹¹.

Окрему мікрогрупу становлять роботи, які в яких проводиться аналіз інтерпретацій західноєвропейської літератури в радянській культурі. Так, величезну цінність представляє робота В'ячеслава Грачова «Дон Кіхот у Росії 1920-1930-х років: проблема сприйняття та інтерпретації»¹². Дослідник показує яким чином західна класика адаптувалася у ранній сталінський період, переосмислюючись її крізь призму ідеологічних норм.

Праці, які досліджують саме радянський кінематограф потрібно розподілити на дві підгрупи. Перша має відношення до системи кіновиробництва та цензури у кінематографі тих часів, а також історії радянського кінематографу. Важливою для нашого дослідження виявилася книга доктора історичних наук Тетяни Горяєвої – «Політична цензура в СССР, 1917 – 1991 рр.»¹³. Історик у своїй роботі показує багатогранність методів ідеологічного контролю над всіма сферами життя радянського суспільства, починаючи з 1917 року по 1991 рік. Також змістовною для нашого дослідження виявилася робота Микити Маркова «Система державного управління радянським кінематографом у 1963-1986 рр.», у якій автор приділяє увагу системі державного управління в радянській державі¹⁴.

Для аналізу контексту у якому створювалися екранізації, нами були використані роботи по історії радянського кінематографу. Радянський кінематограф досліджувався багатьма істориками культури, а саме Петасюк

¹⁰ Шліхта Н. В. Західна советологія в пошуках себе і предмету дослідження (середина 1940-х – початок 2000-х рр.) // «Docendo discimus – Навчаючи вчимося: (методологія нових ділянок історичного знання та її впровадження у навчальні практики)», вихід якого присвячено до 25-річчя кафедри історії НаУКМА. Київ, 2020. С. 107-123.

¹¹ Лаас Н. О. Соціальна історія СРСР в американській історіографії: теоретичні дискусії 1980–2000-х рр. / Лаас Н. О. // Український історичний журнал. - 2010. - № 4. - С. 170-191.

¹² Slav N. Gratchev Don Quixote in Russia in the 1920s-1930s: The Problem of Perception and Interpretation 2019. URL: https://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1019&context=languages_faculty

¹³ Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917 - 1991. М.: РОССПЭН, 2002. – 407 С.

¹⁴ Марков, Никита Александрович. "Эксперимент в советской кинематографии: Экспериментальное творческое объединение в 1965–1976 гг." Genesis: исторические исследования 1 (2018): 102-111.

Олени¹⁵, С.А. Філіпова¹⁶, Людмилу Будяк¹⁷, Чортюк Семена¹⁸, Пітера Кенеза¹⁹, Кіру Беляєву²⁰, Олександром Прохоровим²¹, Неї Зорької²², Біргіт Боймерс²³, Марини Косінової²⁴, Біргіт Боймерс²⁵. Також цікавою для нашої роботи виявилася стаття В. Н. Дмитрієвського, котрий у своїй роботі розглядає культурні процеси, які виникли в СРСР епохи перебудови²⁶. Роботи цих дослідників дозволяють простежити за історією радянського кіно 1920-1991 років.

До другої підгрупи відносяться роботи, які пов'язані з дослідженням самих екранізацій. Тут слід відмітити роботи Маріани Ростоцької²⁷ та Лариси Слоутської²⁸, у яких надається характеристика фільму Михайла Ромма «Пампушка». Стефан Гатчінгс²⁹ у своїй роботі аналізує, як класичні західні твори, зокрема «Острів скарбів» Роберта Стівенсона, були адаптовані в рамках радянської культурної політики. Суспільно-політичні фактори,

¹⁵ Кузюк, ОКСАНА МИКОЛАЇВНА. "Державна політика в галузі кінематографа в радянській Україні (кінець 1920-х–1930-ті роки)." Дисертація канд. іст. наук 7.01.
https://shron1.chtyvo.org.ua/Kuziuk_Oksana/Derzhavna_polityka_v_haluzi_kinematohrafa_v_radianskii_Ukraini_k_inets_1920-kh_-_1930-ti_rr.pdf?

¹⁶ Филиппов С.А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. – М.: Клуб «Альма Анима», 2006. – 208 с.

¹⁷ История отечественного кино. Хрестоматия / Рук. проекта Л. М. Будяк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. — М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. — 672 С.

¹⁸ Семен, Маркович Черток. Стоп-кадры: очерки о советском кино. Оверсеас Публ. Интерханге, 1988. С. 203.

¹⁹ Kenez P. Cinema and Soviet Society, 1917-1953. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 278 p. С.291.

²⁰ Беляева, Кира Сергеевна. "Специфика кинематографа" оттепели" на фоне эволюции отечественного киноискусства." Культура и цивилизации» (2016): 106-116.

²¹ Александр Прохоров. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / Перевод с англ. Л. Г. Семеновою и М. А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007 — 342.

²² Н.М. Зоркая. История отечественного кино. XX век: ООО. «Белый город»; 2014. С. 1113.

Зоркая Н. М. Государственный кинематограф 1970—х как подсистема культуры: путь фильма от творца к зрителю и далее // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое: сборник. СПб, 2001. - С. 180.

²³ Beumers B. A History of Russian Cinema. Oxford: Berg, 2009. P. 320.

²⁴ Косинова, Марина Ивановна. "Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки." Сервис plus 14.3 (2020): 110-118.

²⁵ Beumers, Birgit. A history of Russian cinema. Bloomsbury, 2009. 320.

²⁶ Дмитриевский, Виталий Николаевич. "Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм." Художественная культура 4 (2019): 564-579 С.

²⁷ Ростоцкая, Марианна Альбертовна. "Мопассановская «Пышка» в советском переводе." Вестник ВГИК 3.1 (7) (2011): 58-66.

²⁸ Sloutsky, Larissa. Consécration d'Élisabeth Rousset: de l'encre à l'écran. «Boule de suif» de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique. Diss. The University of Western Ontario (Canada), 2015

²⁹ Hutchings, S. "Cultural Cross-Dressings: Treasure Island and the Socialist Realist Canon." Вестник Российского фонда фундаментальных исследований 1 (2020): 101-102.

завдяки яким відбулося переосмислення образів та характеристика героїв у фільмах не є детально висвітленою.

Аналізом екранізацій займалися також Девід Гіллеспі³⁰, Кетрін Таймер³¹, Стефан Гатчінгс і Анат Верніцкі³², Москвітіна Дар'я³³, Борис Гайдін³⁴, Тіфані Енн Конрой³⁵, Марина Цвєткова³⁶, Федеріка Візані³⁷, Анна Синицька³⁸.

Можна сказати, що історіографія проблеми не є великою. Наявні роботи лише частково дають можливість розкрити проблему. Дуже мало робіт науковців присвячено детальній характеристиці радянським екранізаціям західноєвропейської літератури, порівнянню їх з літературними оригіналами. На сьогодні недостатньо з'ясованими залишається питання впливу загальних умов на характер екранізаційного процесу. Також не є дослідженим питання під впливом який факторів режисери робили ті чи інші акценти у своїх екранізаціях та як на це впливали їх суспільно-політичні погляди і обставини біографії.

³⁰ Gillespie, David. "Adapting foreign classics: Kozintsev's Shakespeare." *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*. Routledge, 2004. 47-58.

³¹ Nepomnyashchy, Catharine Theimer. "'Imperially, my dear Watson': Sherlock Holmes and the decline of the Soviet Empire." *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*. Routledge, 2004. 128-140.

³² Hutchings, S. "Cultural Cross-Dressings: Treasure Island and the Socialist Realist Canon." *Вестник Российского фонда фундаментальных исследований* 1 (2020): 101-102.

Hutchings, Stephen, and Anat Vernitski. "The Role of the Ekranizatsiia in Stalinist Culture." (2002).

³³ Москвітіна, Дар'я. «Це Шекспір, але я не пам'ятаю п'єсу»: цитати Шекспіра на радянському екрані 1950-1980-х років. *Перспективи Шекспіра на європейському пограниччі* (2020): 127-151

³⁴ Гайдін, Борис Николаевич. "«Отелло» Сергея Юткевича в контексте мировой киношекспирианы." *Научные труды Московского гуманитарного университета* 6 (2017): 6.10.

³⁵ Conroy, T. A. (2009). "Speak what we feel, not what we ought to say"; Political dissent in Grigory Kozintsev's Shakespeare (Doctoral dissertation, Northeastern University). Northeastern University Library Repository. URL: <https://repository.library.northeastern.edu/files/neu:1454/fulltext.pdf>

³⁶ Visani, Federica. "Шерлок Холмс по-советски: путешествие из кино в фольклор." *Chroniques Slaves* 5.1 (2009): 115-129.

³⁷ Visani, Federica. "Шерлок Холмс по-советски: путешествие из кино в фольклор." *Chroniques Slaves* 5.1 (2009): 115-129.

³⁸ Синицька, А. В. (2016). *Формулы мелодраматического сюжета, игра в эпос и советская метафизика. Детские чтения*, (2 (10)), 214-236.

Джерельна база дослідження.

З початку 1920-х рр. і до 1991 року було знято чималу кількість фільмів екранізацій західноєвропейської літератури³⁹. Саме вони є найважливішим джерелом. Аналізуючи ці фільми можна простежити яким чином радянські режисери адаптували західноєвропейську літературу, враховуючи ідеологічні вимоги та соціально-політичні контексти.

Важливою складовою джерельної бази дослідження є оригінальні літературні твори, які стали основою для радянських екранізацій⁴⁰. Вони

³⁹ Фільм «Пампушка» (реж. Михайло Ромм, 1934 р.) https://www.youtube.com/watch?v=JAs_qnErU24

Фільм «Діти капітана Гранта» (реж. Володимир Вайншток, 1936 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=uemMCDHHCa8>

Фільм «Острів скарбів» (реж. Володимир Вайншток, 1937 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=fTIH4RNhicM&t=1s>

Фільм «Отелло» 1955 р. (реж. Сергій Юткевич) <https://www.youtube.com/watch?v=CKOqk-iTcbs>

Фільм «Дванадцять ніч» (реж. Ян Фрід 1955 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=Fb6RhEfoKOo>

Фільм «Дон Кіхот» (реж. Григорій Козінцев 1957 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=rYjFTQCBPkY>

Фільм «Приборкання норовливої» (1961 р.) реж. Сергій Колосов.

https://www.youtube.com/watch?v=f8_e7T9IplI

Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

Фільм «Король Лір» (реж. Григорій Козінцев, 1970 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=JLIVhj2H3c>

Фільм «Острів скарбів» 1971 р. (реж. Євгеній Фрідман) <https://www.youtube.com/watch?v=SJFWzHcSnwQ>

Фільм «Життя та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (реж. Станіслав Говорухін, 1972 р.).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xRZIJ55flq8>

Фільм «Вершник без голови» (реж. Володимир Вайншток, 1973 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=3v30dX->

Фільм «Капітан Немо» (реж. Вачилій Левін, 1975 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=m-esXecwg-E>

Фільм «Д'Артаньян три мушкетєра» (реж. Георгій Юнгвальд-Хилькевич, 1978 г.)

https://www.youtube.com/watch?v=uAxmy_TtvM

«Шерлок Холмс і доктор Ватсон» / Детектив. СРСР, 1979-1986. Режисер Ігор Маслянніков.

«Приключення принца Флоризеля» (реж. Євгеній Татарський, 1979 р.)

<https://io.gidonline.fun/film/priklyucheniya-princa-florizelya/>

Фільм «Трое в лодке, не считая собаки» (реж. Наум Бирман, 1979 г.) <https://www.youtube.com/watch?v=glCt-412Kgg>

Фільм «Балада про доблесного лицаря Айвенго» (реж. С. Тарасов, 1982 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=dLFqELDugXs>

Черная стрела (приключення, реж. Сергей Тарасов, 1985 г.)

https://www.youtube.com/watch?v=d_iFGW2FM6g

Фільм «Стрелы Робин Гуда» (1975) <https://www.youtube.com/watch?v=VUr3wNfe4d8>

Фільм «В пошуках капітана Гранта» (реж. Станіслав Говорухін, 1985 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=DYUSLdVEvGI>

Фільм «Десять негритят» (реж. Станіслав Говорухін, 1987 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=QUbeycDfwJs>

Фільм «В'язень замку Іф» (реж. Героїд Юнгвальд Хилькевич 1988 р.)

https://www.youtube.com/watch?v=nxEg_5noQ6g

⁴⁰ Гі де Мопассан Твори в восьми томах / ред. Д. В. Затонський — Київ: Дніпро, 1969—1972. — Т. 1.

Стівенсон Р. Л. «Острів скарбів»: роман / Р. Л. Стівенсон ; пер. з англ. С. Буди ; вступ. ст. М. Калиновича. — Київ: Слово, 1929. — XXII, 232 с.

В. Шекспір. Твори в шести томах: Том 5. К.: Дніпро, 1986. 696 с. «Отелло» пер. І. Стешенко 119—234 с.

Сервантес Сааведра Мігель де. [Дон Кіхот] / пер. Микола Лукаш. — Харків : Фоліо, 2019. — 512 с.

дозволять проаналізувати, яким чином радянські режисери адаптували західноєвропейську літературу, які сюжети та образи не були змінені, а які піддавалися ідеологічній трансформації.

Окрім кінострічок однією з найважливіших джерел слугували спогади, щоденники, теоретичні праці, аналітичні роботи та інтерв'ю самих режисерів. Серед них Михайло Ромм⁴¹, Сергій Юткевич⁴², Григорій Козінцев⁴³, І. Маслянніков⁴⁴, Василій Ліванов⁴⁵, Георгій Юнхвальд Хількевич⁴⁶,

Окрім мемуарної літератури, важливу роль відіграють публікації режисерів у фаховій пресі. Зокрема, цікавою є стаття Г. М. Козінцева «Камінь, залізо, вогонь»⁴⁷, надрукована в журналі «Радянське кіно» 25 квітня 1964 року. У цій статті режисер аналізує художні аспекти кінематографу та специфіку роботи з літературними творами.

До важливих джерел також відносяться листи радянських режисерів, у яких зображено їх творчі пошуки, міркування. Чудовим прикладом є лист

В.Шекспір. Зібрання творів у 6-ти томах. Том 2. К.: Дніпро, 1986. 624 с. - С.: 67-148.

Шекспір Вільям. Гамлет, принц датський / пер. з англ. Л. Гребінки // Шекспір В. Твори : у 6 т. — К. : Дніпро, 1986. — Т. 5. — С. 5–118.

Вільям Шекспір. Король Лір. Пер з англ.: Панас Мирний // Панас Мирний. Зібрання творів у 7 томах: Т. 6. Київ: Наук. думка, 1970. 780 стор.: С. 511–682.

Д. Дефо. Робінзон Крузо. К.: Котигорошко, 1993. 248 с.

Рід Томас Майн. [Вершник без голови] / пер. Володимира Митрофанова. — Харків : Фоліо, 2024. — 606 с.

Дюма, Александр. Три мушкетера. Aegitas, 2016.

Дойл А. К. Этюд в багровых тонах. — Strelbytsky Multimedia Publishing, 2016.

Скотт, Вальтер. Айвенго. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=591>

Верн, Жюль. Дети капитана Гранта. Strelbytsky Multimedia Publishing, 2020.

Кристи, Агата. Десять негрят. Litres, 2016.

Александр Дюма «Граф Монте Кристо» URL: https://reading.in.ua/graf-monte-kristo-aleksandr-dyuma/#google_vignette

⁴¹ Ромм, Михаил Ильич Избранные произведения . Т. 2:О себе, о людях, о фильмах. ... 3:Повісті, оповідання ; Публіцистика. - 1982. 474 С.

⁴² Юткевич С.И. Назва: Человек на экране. Місто: Москва. Рік: 1947. Сторінок: 278 с.

Юткевич, С. И. (1973а) «Отелло», каким я его увидел // Юткевич С. И. Шекспир и кино. М. : Наука. 271 с. С. 193–222.

⁴³ Козинцев, Григорий Михайлович. Наш современник Вильям Шекспир. Издательство Искусство, 1966. С. 93. Козинцев, Григорий Михайлович. Пространство трагедии: Дневник режиссера. Искусство, Ленингр. отд-ние, 1973. 232 С.

⁴⁴ Масленников И. Бейкер-стрит на Петроградской. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007.

Интервью с Игорем Масленниковым <https://www.youtube.com/watch?v=XqVN-QJD9gk>

⁴⁵ Эксклюзивное интервью с Василием Ливановым. https://www.youtube.com/watch?v=BuYUIBBLk_w

⁴⁶ Інтерв'ю режисера Георгія Юнхвальд Хількевича 2013 рік.

https://www.bulvar.com.ua/gazeta/archive/s32_66256/8243.html

Ітервью Георгия Юнхвальд-Хилькевича (Владимир Бабурин 4 марта 2007 года)

<https://www.svoboda.org/a/381134.html>

⁴⁷ Г. Козинцев, Камень, железо, огонь. — «Советское кино», 1964, 25 апреля.

режисера Григорія Козінцева до чеського кінокритика Любомира Лінгарта від 20 квітня 1964 року, опублікований у виданні ««Григорій Козінцев: збір творів в п'яти томах»⁴⁸.

Важливими для вивчення обраної теми відео ресурси, зокрема відео V з'їзду кінематографістів СРСР⁴⁹.

Суттєве місце у роботі посіли документальні збірники, що містять офіційні матеріали, пов'язані з роботою радянських кінематографічних відділень. До цієї групи відноситься бірка «Кремлівський кінотеатр. 1928–1953: Документи» (М.: РОССПЭН, 2005), що входить до серії «Культура і влада від Сталіна до Горбачьова. Документи»⁵⁰.

Використана джерельна база дасть змогу вирішити поставленні нами питання. Переглянуті фільми допомогли з'ясувати наскільки сюжети, образи, події у радянських екранізаціях відрізняються від літературних оригіналів, а також визначити, як радянські режисери адаптували західноєвропейську літературу, враховуючи ідеологічні вимоги та соціально-політичні контексти. Інтерв'ю режисерів допомгли з'ясувати, як на створення екранізацій впливала радянська ідеологія, особисті симпатії чи антипатії творців фільмів. Загалом використана джерельна база дала змогу вирішити поставленні нами питання.

1.3. Методологія дослідження.

У ході дослідження необхідним буде використання таких методів: конкретно-пошуковий (теоретичний аналіз, синтез, систематизація і класифікація джерел із досліджуваної проблеми); проблемно-хронологічний метод, який робить можливим розглядати явища у часовій послідовності та дозволяє розподіл теми на окремі вузькі проблеми (розділи); історико-порівняльний метод дозволить нам порівняти оригінальні західноєвропейські твори з радянськими екранізаціями; історико-аналітичний метод допоможе

⁴⁸ Grigori Kozintsev, letter to Lubomir Linhart [Czech cinema critic] (20 April 1964), Kozintseva and Butovskii (eds), Grigori Kozintsev: Sobranie sochinenii v piati tomakh. 478.

⁴⁹ V съезд Союза Кинематографистов. 1986 г. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Ej_Ogq7GPil

⁵⁰ Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документы. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. - 1120 с. (Серия: Культура и власть от Сталина до Горбачева. Документы.). С.447.

виокремити основні аспекти розвитку радянського кінематографу; біографічний метод дозволить нам розглянути облік обставин біографії творців фільмів та зрозуміти чому у фільмах зроблені ті чи інші акценти; історико-генетичний метод дозволить виявити, як зовнішні фактори впливали на зміну художніх образів, запозичених із західноєвропейської літератури.

Крім традиційних методів, нами було використано семіотичний аналіз. Кінематограф – це комунікативна система, яка розмовляє з глядачами за допомогою певних знаків, символів. Мета кінематографа – не лише зобразити той чи інший об'єкт реального світу, але й зробити його носієм значення. Тому що будь-який твір кіно, який претендує на звання справжнього мистецтва має перед собою не єдине завдання бути ілюстрацією певної історії, а також воно має стати деяким посланням від режисера. Неначе лист, який містить у собі думку⁵¹.

Головна джерельна база нашого дослідження є досить інформативною. Її «розшифрування» потребує багато зусиль, оскільки розшифрувавши знаки ми маємо їх віднести до певних категорій. Наприклад, до тих, які хотіла бачити влада на екрані та тих, які передавали режисерську задумку (тут важливо звернути увагу на кінематографічні прийоми). Семіотичний підхід також дозволить нам прочитати кіно текст на рівні образів та на рівні діалогів, які найчастіше бувають найбільш інформативними за візуальну складову фільму. Для кращого розуміння «мови» кіно нами були обрані методологічні праці Юрія Лотмана⁵² та Ролана Барта⁵³. В їх роботах кінематограф розглядається як об'єкт семіотичного аналізу. Допоміжною теоретичною літературою послугувала стаття Елліанни Ковтуненко «Методологічні підходи в семіотичному аналізі»⁵⁴, в якій соціолог наводить різні підходи в використанні семіотичного аналізу.

⁵¹ Лотман Я. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 92.

⁵² Лотман Я. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 92

⁵³ Барт Р. Риторика образа. // Барт Р. Избранные работы. Москва, 1989. С. 297-318.

⁵⁴ Ковтуненко, Е. С. "Методологічні підходи в семіотичному аналізі." Наукові праці *Чорноморського

В даній роботі будуть використані дослідницькі методи історичної імагології. Предметом вивчення історичної імагології є образи, їх зміст та історична мінливість. Формуванню історичної імагології як дисципліни, її предмету та методам присвячено статтю Людмили Лапіни⁵⁵ та Івана Куця⁵⁶.

державного університету імені Петра Могили+. Сер.: Соціологіє 211, Вип. 199 (2013): С. 44-48

⁵⁵ Лапина Л.А. ИСТОРИЧЕСКАЯ ИМАГОЛОГИЯ: ПРОБЛЕМА МЕТОДОВ И КАТЕГОРИИ. Ученые записки Орловского государственного университета. 2019. № 4 (85). С. 28-32.

⁵⁶ Іван Куций. ІМАГОЛОГІЯ ЯК СТРАТЕГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ.

URL:https://shron1.chtyvo.org.ua/Kutsyi_Ivan/Imaholohiia_jak_stratehiia_doslidzhennia_tsyvilizatsiinykh_obraziv_v_ukrainskii_istoriohrafii.pdf?

РОЗДІЛ II. ЕКРАНІЗАЦІЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ В РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 1920-х - середини 1960-х рр.

Розділ 2.1. Екранізація західноєвропейської художньої літератури в радянському кінематографі у 1920-х – 1940-х рр.

Радянський кінематограф являє собою приклад взаємодії культурного та державного. Кіно надавало раніше небачених можливостей для маніпуляцій свідомістю мас. Воно було важливим інструментом ідеологічної та історичної політики, ефективним способом масової комунікації та пропаганди. Майже усім кінематографістам не вдалось цілком ухилитися від тиску ідеології, яка так чи інакше проникала у роботи режисерів⁵⁷.

У 1920-х роках кінематограф потрапив під жорсткий державний контроль⁵⁸. Головною загрозою для кінематографа став вважатися формалізм. Боротьбу з цим художнім напрямом очолила Асоціація працівників. Керівники цієї асоціації оголошували формалізм класово-ворожою теорією у кіно⁵⁹.

В плані виробництва, режисери мали більше влади, ніж у наступні роки. Але це не давало їм повної творчої свободи, так як всі картини залежали від жорстоких вимог «метода соціалістичного реалізму»⁶⁰. У бажанні створити однорідну та загальну модель для всіх видів мистецтва, а особливо кіно, жанр «соціалістичного реалізму» став офіційним стилем, запроваджений державою, і залишався таким до 1980-х рр.⁶¹. Соціалістичний реалізм відрізнявся від знаменитого руху «реалізму», який був популярний у літературі XIX ст, наприклад, у працях Пушкіна та Толстого, які зображували соціально-політичні та культурні реалії саме у цьому жанрі.

⁵⁷ Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917-1991 М.: РОССПЭН, 2002. – 407 С. – С. 8.

⁵⁸ Hutchings, S. "Cultural Cross-Dressings: Treasure Island and the Socialist Realist Canon." Вестник Российского фонда фундаментальных исследований 1 (2020): С.101.

⁵⁹ История отечественного кино. – М.: Прогресс – Традиция, 2005. – с. 105.

⁶⁰ Филиппов, С. А. (2006). Киноязык и история. Клуб "Альма Анима". С.22.

⁶¹ SHARMA, SAUMYA. "AESTHETICS OF DISSENT; SHAKESPEARE'S HAMLET ON FILM IN SOVIET RUSSIA." С. 226-227.

Даний метод у кіно ставив за мету створити «ідеалізоване» уявлення радянського життя, просунути комуністичну ідеологію⁶². Шейла Фіцпатрик зауважувала: «Від письменників та художників вимагали показувати життя, яким воно стане, а не яким воно є, тобто. користуватися методом «соціалістичного реалізму» замість реалізму буквального, «натуралістичного». Соціалістичний реалізм був не просто художнім стилем — він був рисою менталітету сталінізму»⁶³.

Тільки найталановитіші могли хоча б частково протистояти ідеологічному тиску. Будь-яка невідповідність методу визнавалася формалізмом, натуралізмом та іншими відхиленнями, які не відповідали правилам тодішнього радянського мистецтва⁶⁴. Слід наголосити, що ще до того як метод соціалістичного реалізму став офіційним стилем у 1934 році, режисери мусили слідувати всім інструкціям, нав'язаним офіційною ідеологією⁶⁵.

В СРСР було створено чимало екранізацій західноєвропейської художньої літератури. Соціалістичний реалізм потребував кіно, щоб затвердити себе як частину культурної традиції. Для створення таких фільмів були обрані книги, в яких можна було знайти елементи, пізніше розвинені в рамках соціалістичного реалізму. У цьому контексті варто згадати роман «Овод», що описує італійський політичний рух XIX ст. Цей твір неодноразово екранізували в сталінську епоху. Екранізації таких романів розповсюджували ідеї соціалістичного реалізму у прогресивній культурі по всьому світові⁶⁶.

Багато книг, які були екранізовані, розповідали про минулі російські або європейські революції, які «дозволили радянському кіно натуралізувати

⁶² SHARMA, SAUMYA. "AESTHETICS OF DISSENT; SHAKESPEARE'S HAMLET ON FILM IN SOVIET RUSSIA." С. 226-227

⁶³ Фицпатрик, Шейла. "Повседневный сталинизм." Социальная история советской России в 30 (2001). С.30.

⁶⁴ История отечественного кино. — М.: Прогресс — Традиция, 2005. — с. 105

⁶⁵ Sloutsky, Larissa, "Consécration d'Élisabeth Rousset : de l'encre à l'écran. « Boule de suif » de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique" (2015).С.361.

⁶⁶ Фильм «Овод»(реж. Николай Машенко, 1980 г.) <https://www.youtube.com/watch?v=Mx4yIsbb0Us>

соціалістичний реалізм як у просторовому сенсі (його коріння тягнуться по всьому світу), так і в часовому сенсі (вони проникають у глибинні історії)»⁶⁷.

1920-ті – 1940-ті рр. у кінематографі характеризувалися широкою тематико-жанровою різноманітністю, яка насамперед відображала сучасне сьогодення, і зосереджувалася на глибокому відображенні захоплення соціалістичним будівництвом. Головними героями фільмів були люди нового світу, нових бажань і моралі. Особливим чинником цієї тенденції було те, що змінювався підхід до людини. Режисери зосереджувалися на створенні виразного людського характеру⁶⁸.

Першою екранізацією, знятою у 1920 році був німий фільм режисера Михайла Нарокова «Анджело»⁶⁹ екранізація літературного твору Віктора Гюго з елементами поеми А. С. Пушкіна «Анджело». Картина не була випущена на екрани із технічних складностей. Всі копії фільму були втрачені у 1920-х рр.

1934 року на радянські екрани вийшов був фільм «Пампушка»⁷⁰ режисера Михайла Ромма. Режисеру початківцю дирекцією Московської кінофабрики було доручено зняти німий фільм, на який би було виділено мало фінансів. Фільм мав бути показаний по сільським кінотеатрам. Михайло Ромм, маючи досвід професійного перекладача творів Флобера та Мопассана, вирішив зупинитися на новелі Гі де Мопассана «Пампушка», акцентуючи увагу на темі справжнього та уявного патріотизму. Картина стала найпопулярнішою екранізацією французької літератури у німому кінематографі⁷¹.

У 1930-х роках кінематограф був найбільш пропагандистським. Цей радянський фільм містить чимало ідеологічних штампів, що проявляється як

⁶⁷ Sloutsky, Larissa, "Consécration d'Élisabeth Rousset : de l'encre à l'écran. « Boule de suif » de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique" (2015).С.361.

⁶⁸ История отечественного кино. – М.: Прогресс – Традиция, 2005.

⁶⁹ Фільм «Анджело»

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D0%BE_\(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1920\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D0%BE_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC,_1920))

⁷⁰ Фільм «Пампушка» (реж. Михайло Ромм, 1934 р.) https://www.youtube.com/watch?v=JAs_qnErU24

⁷¹ История отечественного кино. – М.: Прогресс – ИИо Традиция, 2005. – с. 299.

і на рівні образів, так і сюжетної лінії. Особливі зміни у порівнянні з оригінальною літературною основою можна побачити у глибинних шарах фільму. Саме на цьому рівні можна простежити соціально-політичну ситуацію під час якої створювалася робота М. Ромма⁷².

Картина «Пампушка» – це яскрава критика буржуазного ладу, де представників вищого класу представлено жорстокими, егоїстичними та порочними. Такі образи відповідали офіційній ідеології того часу. Представники буржуазії зображені у карикатурному образі⁷³. У своїй книзі спогадів М. Роммом було опубліковано сценарій до фільму «Пампушка». На початку якого режисер гротескно представляє кожного героя⁷⁴. М. А. Ростоцька у своїй статті, присвяченій фільму М. Ромма пише: «Початок – гротескний опис персонажів виявляв глибоку відмінність ромівського виробництва ведення від мопассонівського і було явною даниною традиційного німого кіно, яке віддало перевагу різко вираженим та однозначним характерам. Глядач німих фільмів звик ділити персонажів на добрих і злих, позитивних і негативних, добродішних і порочних. Моральні риси найчастіше визначалися класовою приналежністю... Російська класика, яка постачала в перші десятиліття існування кіно основний матеріал, трактувалася в моралізаторському ключі і орієнтувала глядача перш за все на чітке розрізнення добра і зла. Багаті часто ставали виродком пекла, а бідні втілювали невинність і чистоту і перетворювалися на їхні жертви»⁷⁵.

У цьому контексті, головна героїня у фільмі представлена не просто як особа легкої поведінки, як, наприклад, це можна помітити у оригіналі, а як пристойна та патріотична жінка у порівнянні з іншими героями.

У фільмі М. Ромма представлено класову ідею, яка не є повністю переважаючою. Режисер також прагнув зняти картину про поведінку людини у натовпі, він згадував: «У той час я захоплювався дуже Жюль Роменом,

⁷² Фільм «Пампушка» (реж. Михайло Ромм, 1934 р.) https://www.youtube.com/watch?v=JAs_qnErU24

⁷³ Там же.

⁷⁴ Ромм, Михаил Ильич. "О себе, о людях, о фильмах." Избранные произведения 3 (1982). С. 10.

⁷⁵ Ростоцкая, Марианна Альбертовна. "Мопассановская «Пышка» в советском переводе." Вестник ВГИК 3.1 (7) (2011): С. 60.

особливо його ранніми речами, такими, як «Біле вино Лавалет», «Натовп», «Чия смерть», остання частина «Ла Труадека» – «Партія чесних людей», словом, тими речами, де Жуль Ромен досліджує поведінку натовпу, трактуючи натовп, так би мовити, як єдина багатоголова істота. Де він стверджує думку про те, що людина в натовпі розчиняється і перетворюється на деяку частину цілого. І при цьому змінюється, робиться іншим, пристосовується, притирається до натовпу...Та й ідею спільності людей, здавалося мені, можна пристосувати до нашої ідеології, до нашого світогляду»⁷⁶. У М. Ромма натовп зв'язаний одними емоціями, кожна людина втрачає свою індивідуальність та здатність діяти самостійно під тиском натовпу. Ідея режисера збігається з радянською політикою того часу, коли маси піддавалися впливу влади. В той час режисера не хвилювали думки про загрозу натовпу, роль кожного індивіда у розвитку суспільства, про значущість кожної мислячої особи, яка може протистояти опору з боку держави. Пізніше у своїх нових фільмах М. Роммом буде переосмислено цю ідею⁷⁷.

Більш детально слід приділити увагу головній героїні фільму. Образ Пампушки відрізняється від образу представленого у новелі Гі де Мопассана. З самого початку фільму вона представлена глядачам як темпераментна, неспокійна, енергійна, рішуча, патріотична, смілива жінка. Ці риси стають очевидними після її розмови з кучером. Режисер вже на початку підкреслює сільське походження Пампушки: пейзаж навколо неї, її поза, сидячої на землі, доводять це. Її походження простежується у її спілкуванні – без манер та гарних слів. Слова та рухи героїні відповідають одне одному. Михайло Ромм завдяки таким деталям натякає глядачам, що вона походить із простого народу, хоч і виглядає, як жінка із вищого суспільства. Під час розмови з кучером Памушка представлена у кадрі так, наче розмовляє з самими глядачами. За кадром не слідує зворотній кадр, це

⁷⁶ Ромм, Михаил Ильич. "О себе, о людях, о фильмах." Избранные произведения 3 (1982). С. 11.

⁷⁷ Ростоцкая, Марианна Альбертовна. "Мопассановская «Пышка» в советском переводе." Вестник ВГИК 3.1 (7) (2011): С. 65-66.

створює враження, що жінка розмовляє з глядачами ніби, залучаючи їх до спілкування. Вона спонукає людей ідентифікувати себе з нею⁷⁸. Таким чином, режисер змушує аудиторію, переважно робітників і селян, з самого початку подивитися на головну героїню в позитивній точки зору.

Можна сказати, що з самого початку фільму у глядачів формується позитивний образ головної героїні. Це відбувається завдяки різним елементам фільму. На початку фільму використовуються однотипні, єдині крупні плани. Справжнє обличчя інших героїв залишається ще не розкритим глядачу. Потім, коли сюжет розвиватися, і змінюється відношення героїв до Пампушки, змінюється операторська робота. Використовуються асиметричні діагональні побудови, гострі ракурси і різкі обрізи крупних планів. Тут також використовується і світлова композиція, завдяки цьому крупні плани «патріотів» набувають гостроту сатиричних портретів. Щодо головної героїні, то тут зберігається пом'якшена оптична передача. Саме, завдяки таким операторським прийомам, розкриваються справжні значення образів цієї картини. Реалізм операторської роботи у фільмі визначається, правильним розумінням типових образів, трактованих із сучасної радянської точки зору⁷⁹.

Селянське походження Пампушки буде представлено і у інших епізодах цієї стрічки. У фільмі є придумана режисером сцена, де головна героїня йде у двір готелю, де панує сільська атмосфера. Вибір місця для розміщення вдумливого візиту під час психологічної кризи обумовлений причинами, відмінними від особистих інтересів з боку режисера. Сцена у фільмі наповнена політичними, ідеологічними, соціальними мотивами. Жінка представлена дуже комфортно у цьому просторі, яке наповнене сільським життям. Деталі повсякденного життя селян відображені у кадрі: покоївка готелю доїть корову, Пампушка ніжно контактує з твариною, після чого дівчина уступає їй своє місце, і остання починає доїти корову. Всі ці елементи сцени говорять нам про те, що головна героїня звикла до цього.

⁷⁸ Sloutsky, Larissa, "Consécration d'Élisabeth Rousset : de l'encre à l'écran. « Boule de suif » de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique" (2015).C 281 -285

⁷⁹ Фільм «Пампушка» (реж. Михайло Ромм, 1934 р.) https://www.youtube.com/watch?v=JAs_qnErU24

Відтінена афективністю, з певною ніжністю, естетика сцени звернена до глядачів, щоб змусити їх відчувати жалість до жінки, яка колись була селянкою, а тепер експортується жорстоким буржуазним порядком. Головна героїня хоч і не має того ідеалізованого образу «нової радянської жінки», який поширювався в радянській державі у 1930-х рр, але завдяки різним репрезентаціям у фільмі вона привертає до себе увагу глядачів⁸⁰.

Важливим елементом сцени у конюшні є концепція так званої «перековки», що мала велике значення в ідеології 1930-х рр. «Перековка» представляла собою виправлення людської природи за допомогою фізичної праці⁸¹. Праця була важливим елементом ідеології даного періоду. З точки зору даної ідеології, у фільмі головна героїня представлена колишньою селянкою, яка тепер експлуатується жорстким буржуазним порядком. Класова свідомість жінки представляє ідею трансформації так званих «загублених» людей, які не мають класової свідомості, в свідомих радянських громадян, що беруть участь у побудові соціалізму. Це саме те, що радянські ідеологи реалізують через різні соціальні та культурні механізми⁸².

Дана ідеологія пропонувала так зване «очищення» суспільства від буржуазних та антирадянських рис. Це призводить до практики політичного чищення на індивідуальному і колективному рівні, що включає процес, через який людина проходить, щоб перетворитися на радянського чоловіка /жінку, очищуючи себе від внутрішньої корупції. У цьому механізмі трансформації переважна роль віддається колективній праці. Крім цього, ідеологія несе у собі ще глибше значення – прощення людей завдяки колективній праці. Ситуація, яка трапилася з головною героїнею картини М. Ромма потрібно розглядати саме у цьому контексті. Тут відбувається порятунок жінки, яка існує та експортується у буржуазному жорстокому суспільстві, селянки, яка

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Kharlan, Olga. "ВИХОВАННЯ „НОВОЇ ЛЮДИНИ”: УКРАЇНСЬКА ДИТЯЧА ПРОЗА 1930-Х РОКІВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ РАДЯНСЬКОГО АНТРОПОЛОГІЧНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ." Літературний образ дитинства в часи кризи XX–XXI ст.-Наукова редакція Катажини Якубовської-Кравчик. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 34-43.

⁸² Там же.

не має політичної свідомості. Жінка позбувається свого буржуазного минулого, і прагне стати частиною нового суспільства, при цьому, розуміючи свій соціальний статус. У М. Ромма вона із пригніченої жінки, яка не має класового усвідомлення та стійкої ролі, через колективну працю може стати свідомою радянською громадянкою⁸³. Сцена у конюшні, де Пампушка доїть корову символізує це.

Слід відмітити, що саме тут можна простежити використання методу «соціалістичного реалізму», який створював ідеалізованих персонажів. У дусі соціалістичного реалізму, кінокартини повинні були закінчуватися на позитивній ноті. Можна помітити, що Режисер Михайло Ромм змінює сюжетну лінію, в кінці фільму він додає нового героя – прусського солдата. Він допомагає головній героїні. Усвідомлюючи класову приналежність, Пампушка, кидає свідомий виклик буржуазній експлуатації і це приводить її до позитивного майбутнього⁸⁴.

В СРСР в цей час домінувала ідеологічна та культурна концепція «Нової радянської жінки/ чоловіка». Вона була поширена і в кінематографі. Жіночий образ набував певної трансформації. Варто звернути увагу на те, як головна героїня змінюється візуально та морально у кінці фільму. На початку фільму вона демонструє так звані «буржуазні» риси жіночності. Але протягом фільму її образ ідеологічно трансформується. Вона вже не демонструє свою жіночність та привабливість. Жінка усвідомлює свою нову соціальну роль. Символічним моментом цієї ідеї є сцена в кінці фільму, де головна героїня з'являється у пальто, яке приховує її тіло. Камера спочатку знімає її знизу вгору (як об'єкт), а в кінці – на одному рівні (як рівну)⁸⁵.

Також у фільмі нашу привертає увагу привертає простір. В оригіналі у Гі де Мопассана присутній зимовий пейзаж. У радянського режисера події переносяться в осінню пору року. Ми бачимо сіре небо та всюди бруд. Осінь

⁸³ Sloutsky, Larissa, "Consécration d'Élisabeth Rousset : de l'encre à l'écran. « Boule de suif » de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique" (2015).C. 297-302.

⁸⁴ Sloutsky, Larissa, "Consécration d'Élisabeth Rousset : de l'encre à l'écran. « Boule de suif » de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique" (2015).C. 297-302.

⁸⁵ Там же С. 303-318.

могла послужити наглядною метафорою занепаду старого світу, гибель буржуазного порядку. Бруд, осінній пейзаж роблять простір метаріально важким – це посилює реалістичність та соціальну спрямованість фільму⁸⁶.

Однак, можна сказати, що цей радянський фільм, який був знятий у часи жорстоко політичного контролю, має образи, які несуть у собі ще глибші голоси і погляди, які контрастують з ідеологією. Лариса Слутська пише своїй роботі, присвяченій творчості Гі де Мопассана та його екранізаціям: «Навіть якщо державний контроль над радянським кінематографічним виробництвом є широко визнаним фактом, проте було б спрощено сказати, що партійна держава нав'язує певний тип фільмів та набір персонажів зі специфічними рисами (типізуванням) на режисерів, які чинять опір йому. Не менш спрощено було б припустити, що публіка була пасивною під час перегляду цих фільмів і почувала себе пригніченою посланням, яке вони передають»⁸⁷.

У фільмі М. Ромма образ головної героїні багатозначний, досить складний, що робить його не зовсім однозначним в рамках офіційної ідеології. Ми бачимо у фільмі три ідентичності Пампушки – жінка, повія та селянка. Інтерес полягає у присутності цих трьох соціальних груп на передньому плані сцени фільму. На початку 1930-х років у радянському кіно 1920-х рр. жінки дуже рідко були головними героями у роботах кінематографістів, особливо у образі селянки або повії. Вже на початку 1930-х рр. вони долучилися до громадянського життя країни, індустріалізації, і їх вже почали інтерпретувати у кіно. При цьому жінок представляли як трудівниць, не приділяючи уваги їхнім особистостям. У радянському контексті кожна ідентичність нашої героїні має різні сенси. Жінка в той час сприймалася не як людина з окремими проблемами та бажаннями, а як джерело соціалістичного будівництва. В умовах методу соціалістичного реалізму, який вже почав охоплювати естетику кіно, жінку представляли у

⁸⁶ Фільм «Пампушка» (реж. Михайло Ромм, 1934 р.) https://www.youtube.com/watch?v=JAs_qnErU24

⁸⁷ Sloutsky, Larissa, "Consécration d'Élisabeth Rousset : de l'encre à l'écran. « Boule de suif » de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique" (2015).С. 303-318.

фільмах трудівницею на заводі або у колгоспі. Лариса Слуцьки зауважує: «З цих роз'яснень відразу ж випливають деякі спостереження: якщо тема «як найкраще звільнити жінок була виключена з політичного порядку денного» на початку 1930-х років, то позиціонування цього питання у фільмі Ромма через подорож головного героя може лише здивувати. І як пояснити недоліки теми жіночої сексуальності, що бентежать, яка є внутрішньою частиною особистості персонажа, неминуче піднімаючи незручні питання у глядача? Це дуже смішний фільм, навіть з точки зору теми, яка далека від домінуючих тем, що прославляють образи жінок у театрі соціалістичного будівництва»⁸⁸.

Що стосується селянського статусу героїні, то тут аспект особистості Пампушки теж наділений іншими соціальними голосами. Радянська влада розглядала селянство, як клас, який потребує перетворення. З точки зору радянської пропаганди селяни мали добре сприймати колективізацію, яка понесла за собою жахливі наслідки: депортації, насильство, голод. З одного боку головна героїня звичайна селянка, а з іншого боку в її образі та долі можна побачити жахливі труднощі з якими прийшлося зіткнутися селянам у радянські часи⁸⁹.

Що стосується аспекту проституції, то тут також можна помітити деякі розбіжності з офіційною ідеологією. На початку 1930-х рр. проституція вважалася пережитком капіталізму. Її не повинно було бути у радянській соціалістичній державі. Деякі жінки, які мали до цього відношення, були репресовані. Однак ми можемо помітити, що головна героїня у фільмі М. Ромма не представлена як ворожий об'єкт, який протистоїть соціалізму. Вона є складним, багатогранним персонажем, що відрізняється від офіційної ідеології⁹⁰.

Тут варто звернутися до творчості самого режисера. Фільми Михайла Ромма нерідко було наділені ідеологічними штампами. Наприклад роботи,

⁸⁸ Sloutsky, Larissa, "Consécration d'Élisabeth Rousset : de l'encre à l'écran. « Boule de suif » de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique" (2015) С. 370.

⁸⁹ Там же С 372-385.

⁹⁰ Там же С. 386- 388.

які були зняті у 30-х рр.: «Ленін у Жовтні» (1937 р.) та «Ленін у 1918 року» (1938 р.). Лише три роботи режисера виділяються з кінематографу того часу: «Пампушка» (1934 р.), створюючи яку, він ще не знав, що фільм вже нікому не потрібен і буде піддіно критиці, «Мрія» (1941 р.), де можна простежити авторські замисли та щирість режисера та фільм «Звичайний фашизм» (1965) Джеремі Хікс у своїй статті, присвяченій «культу особистості» у фільмах Михайла Ромма пише; «Звичайний фашизм» часто сприймається як прихована критика культу особистості Сталіна чи навіть радянського ладу»⁹¹.

Ставлення Михайла Ромма до ідеології змінювалось протягом його кар'єри. Режисер писав: «багато хто з нашого покоління платиться за надто великі успіхи і надто великі почесті, які вони здобули в роки культу особистості»⁹². Він багато разів на різних публічних виступах говорив про те, що «знали всі, але в голос не говорили»⁹³.

Його фільм «Пампушка» має багатозначні образи. Ми можемо вважати, що режисер під час зйомок не мав досвіду і шукав свій стиль. Про це він писав у своїх спогадах. Також С. М. Четок підкреслює: «Ромм виявив у фільмі тонкий смак, витонченість форми і не підозрював, що на багато років вона виявиться єдиною його картиною, що має художнє значення, і останнім значним радянським фільмом, що завершив епоху німого кіно»⁹⁴.

Фільм Михайла Ромма було засуджено за ідеологічні помилки. Влада потребувала від кінематографістів радянського репертуару, а якщо це була класика, то тільки наділена ідеологічними мотивами. Фільм Ромма не відносився до жодної категорії. Сценарист Н. Зархі на першому з'їзді радянських письменників казав: «Пампушка» – гарний фільм, але де фільми про наших жінок». О. Жданов на тому ж з'їзді сказав: «Знатними людьми буржуазної літератури, яка продала своє перо капіталу, є зараз злодії,

⁹¹ Семен, Маркович Черток. Стоп-кадры: очерки о советском кино. Оверсеас Публ. Интерханге, 1988. С. 91

⁹² Sloutsky, Larissa, "Consécration d'Élisabeth Rousset : de l'encre à l'écran. « Boule de suif » de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique" (2015) С. 370.

⁹³ Семен, Маркович Черток. Стоп-кадры: очерки о советском кино. Оверсеас Публ. Интерханге, 1988. С.92.

⁹⁴ Там же. С.96-97.

детективи, повії, хулігани»⁹⁵. Фільм «Пампушка» був обвинувачений за ідеологічні невідповідності.

Після успіху фільма режисера Володимира Вайнштока «Діти капітана Гранта»⁹⁶ у 1936 році, в 1937 році режисер починає роботу над екранізацією «Острів скарбів»⁹⁷. Картина була знята за мотивами роману англійського письменника Роберта Стівенсона. У його фільмі «Діти капітана Гранта» ідеологія не виражена. Дана екранізація не має акцентів на соціальні конфлікти. У фільмі «Острів скарбів» режисер значно модифікував оригінальний літературний твір і мотивування персонажів. Фільм Володимира Вайнштока несе у собі риси епохи – тему класового конфлікту. Режисером було змінено історичний контекст. В радянській екранізації відбувається перенесення дій роману із Англії XVIII ст. в часи ірландського повстання, яке було направлено проти британського колоніалізму. Тому ненависть до дворянства тут здається очевидною⁹⁸. Стівен Хатчингс у своїй статті, присвяченій екранізаціям у радянському кіно зауважує: «Ірландський фон одомашнює роман для контексту, в якому він зроблений. Зберігаючи при цьому справжність, отриману від демонстрації прототипу соціалізму у конкретному міжнародному контексті»⁹⁹. Фільм відкривається титром: «Наприкінці XVIII століття у південній долині одного з графств Ірландії спалахнуло повстання». Пролог починається з того, що загін постанців після поразки, тікає. Вершники зупиняються біля шинку «Адмірал Бенбоу» і передають на руки гостинної господині пораненого доктора Лайвесі¹⁰⁰.

В оригіналі роману герої Стівенсона шукають особистого багатства. Це доводить фраза Джима Хокінса в кінці їх пригоди: «Усі ми мали достатньо частку скарбів і використовували його мудро чи безглуздо, відповідно до

⁹⁵ Там же С. 97-98.

⁹⁶ Фільм «Діти капітана Гранта» (реж. Володимир Вайншток, 1936 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=uemMCDHHC8>

⁹⁷ Фільм «Острів скарбів» (реж. Володимир Вайншток, 1937 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=fTIH4RNhicM&t=1s>

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Hutchings, Stephen, and Anat Vernitski. "The Role of the Ekranizatsiia in Stalinist Culture." (2002). С. 147.

¹⁰⁰ Фільм «Острів скарбів» (реж. Володимир Вайншток, 1937 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=fTIH4RNhicM&t=1s>

нашої природи»¹⁰¹. У фільмі радянського режисера робиться наголос на класовій боротьбі. Головні герої Джені та лікар Лайвсі є учасниками та партнерами опозиційного руху. Їх головна мета – знайти гроші на боєприпаси, що продовжити повстання. Завдяки цій ідеї змінюються характери персонажів та сюжет. Сквайр Трелоні із достойного джентельмена трансформується в негативного персонажа. Саме Трілоні із за своєї необачності знаходить корабль, наповнений піратами. Він заключає з ними договір. Він капіталіст, який у радянському фільмі виступає у ролі зрадника. Повстанці хоч і просять у нього допомоги, але він виступає у ролі «іншої людини» тому і показаний саме у негативному образі¹⁰².

Одним із головних героїв роману Стівенсона є Джим Хокінс. К У кінокартині радянського режисера персонаж замінюється героїнею Джені, яка таємно пробирається на корабель і влаштовується там юнгою, адже вона потай закохана у лідера групи повстанців — лікаря Лайвесі. Наслідуючи дух часу, Вайншток вводить нового персонажа – Командира, який виконує функцію резонера та визначає «ідеологічну лінію» подорожі. У пролозі він точно описує історичний контекст подій: повстанці з години на годину чекають на корабель зі зброєю від «друзів з вільної Франції». Таким чином, події фільму набувають світового масштабу. В кінці він підтримує Джені, говорячи їй: ««Дякую, Дженні! Ти не даремно переодяглася хлопчиком... Ти довела, що молоді патріотки вміють виконувати свій борг перед батьківщиною»¹⁰³. Протягом всього фільму героїня представлена надійною, мужньою, патріотично налаштованою дівчиною. Дуже важливо, що саме глядач, на відміну від героїв фільму, завжди усвідомлює, що хитрощі Дженні узгоджуються з вищою класовою свідомістю останнього сталінського пролетаріату¹⁰⁴.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Там же.

Капітана Смолетта представлено як капітана англійської армії, яким одержимий класовими відмінностями. Стівен Хатчингса, аналізуючи цього персонажа пише: «коли він приєднується до полювання за скарбами, його суперництво з Лайвсі не особисте (як у романі), а протилежної політичної сили»¹⁰⁵.

Також слід зазначити, що фільм знятий знятий не в жанрі пригодницького кіно, а у жанрі мюзиклу. Цей жанр був популярним у сталінські роки. Його славили не лише за розважальні цінності, а і тому що він міг легко бути використаний для політичних цілей. Влада нав'язувала думку, що життя у радянській державі стало щасливіше та веселіше, і саме радянські мюзикли передавали ідею щасливого життя, були її символом, укріплюючи ідеологічні мотиви. Таким чином фільм «Острів скарбів» належить до тих фільмів, які утверджують ідеологічну перемогу Радянського Союзу над його класовими ворогами¹⁰⁶.

В кінці фільму ми можемо помітити цікавий семіотичний прийом. Ірландські революціонери впевнено йдуть щільним строєм, переходячи міст, символізуючи перемогу. На початку фільму вони тікали вздовж берега від британських солдатів. Камера спочатку показує їх крупним планом, а потім переходить до контурних фігур, натякаючи, що це не лише ірландські революціонери, а й прогресисти всього світу¹⁰⁷.

Фільм наповнений суперечностями. У ньому простежується конфлікт між колективістськими принципами соціалістичного реалізму та особистістним, емоційним аспектом кіно. У радянських фільмах особисті моменти з оригіналу замінюються на стандартні сцени, де всі герої діють разом. Фільм нібито нав'язує ідеї колективізму радянському глядачеві, але при цьому у фільмі використовуються прийоми, які роблять акцент на

¹⁰⁵ Hutchings, Stephen, and Anat Vernitski. "The Role of the Ekranizatsiia in Stalinist Culture." (2002). С. 146.

¹⁰⁶ Фільм «Острів скарбів» (реж. Володимир Вайншток, 1937 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=fTtH4RNhicM&t=1s>

¹⁰⁷ Там же.

особистих переживаннях героїв, роблячи ідеї колективізму більш переконливими¹⁰⁸.

На сьогодні майже не залишилось відомостей про зйомки цього фільму. Інтерв'ю та спогадів режисера Володимира Вайнштока також немає. Режисер був вірним радянській владі та знімав свої фільми з ідеологічно вірних позицій, як і багато режисерів того часу. П. Кенез у своїй праці, присвяченій радянському кіно, зауважує: «Культ генія поширений серед нас; більшість із нас схильні ідеалізувати художника. Нас приваблює образ самотнього художника, який бореться з репресивною системою і зрештою стає жертвою тирана. Цей образ не зовсім хибний, тому що дійсно, режисери – якщо не як особистості, то принаймні як художники – стали жертвами, їхнє мистецтво було знищено. Проте навіть суперечливе дослідження покаже, що митці були не просто жертвами, а й архітекторами системи, яка їх знищила. Радянській системі вдалося зробити всіх, чи майже всіх співниками»¹⁰⁹.

Із доповідної записки Б.З.Шумяцького І.В.Сталіну та В.М.Молотову про заборону Головним управлінням з контролю за видовищами та репертуаром низки кінокартин (4 грудня 1937 р.) , ми можемо бачити, що фільм було заборонено: «Всесоюзний комітет мистецтв фактично забороняє також інший новий фільм «Острів скарбів», поставлений по мотивах популярної, виданої у нас у величезних тиражах однойменної повісті старого англійського письменника Стівенсона. Фільм цей зроблений на задовільному рівні і цікавий як твір по-пізнавально-розважального характеру, яких у нас мало і які дуже добре приймаються нашими глядачами»¹¹⁰.

«Вже після зняття Б.З.Шумяцького, у газеті «Кіно» 11 січня 1938 р., було обубліковано відкритий лист П.М.Керженцеву, підписаний Я.А.Протазановим, В.М. Проніним, М.С.Донським, а також іншими кінодіячами кіностудії дитячих фільмів. У листі зазнавав суворой критики

¹⁰⁸ Там же.

¹⁰⁹ Kenez P. Cinema and Soviet Society, 1917-1953. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 278 p. С.252.

¹¹⁰ Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документы. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. - 1120 с. (Серия: Культура и власть от Сталина до Горбачева. Документы.). С.447.

фільм «Острів скарбів». Парти́йна та комсомольська організації студії Союздетфільм, творча секція дійшли одностайної думки про те, що фільм страждає на великі пороки. «Громадськість кіно-студії різко засудила політично невірне трактування історії ірландської революції, яка у фільмі «Острів скарбів» показана в спотвореному світлі». Невиправдана заміна героя – хлопчика дівчиною. Викрито буржуазний «романтизм» фільму. У листі зазначалося опір ГУК подібної оцінки фільму: «Викликаний у студію на засідання парткому спільно з партакомом, так і його режисерів грубо відкинув вимоги громадськості студії»¹¹¹. Фільм вийшов у часи посилення сталінських репресій. Найменше відхилення від партійної лінії вважалося ідеологічно не вірним.

Отже, аналіз західноєвропейської літератури у 1920-1930-х рр. показує нам складну взаємодію між ідеологією та кінематографом. Кінематограф цієї доби був не лише культурним феноменом, а і важливою складовою історичної та ідеологічної політики, агітаційноінформативним матеріалом. Всі режисери працювали у відповідних рамках: залежали від жорстоких вимог метода соціалістичного реалізму, був присутній контроль над творчим процесом, визначалися ідеологічно вірні сюжети та теми. Попри це у фільмах режисерів зберігалися авторські ідеї та інтерпретації.

На прикладах екранізацій західноєвропейської літератури «Пампушка» Михайла Ромма та «Острів скарбів» Володимира Вайнштока, ми можемо спостерігати суперечливість радянського кінематографу. З одного боку ці екранізації наділені ідеологічними штампами, включають типові для сталінської епохи теми класової боротьби, перековки, колективізму, а також дотримуються ідей соціалістичного реалізму, який ставив за мету створити «ідеалізоване» уявлення радянського життя, просунути комуністичну ідеологію. З іншого боку у фільмах зберігається автономне мислення режисерів. В екранізаціях присутні багатозначні образи, акценти на

¹¹¹ Там же С. 448.

психології персонажів, образи, які несуть у собі ще глибші голоси і погляди, елементи, які читаються повз ідеологію.

Цікавою деталлю є те, як у радянських екранізаціях змінювалися образи персонажів оригінальних літературних творів. Вони набували класового та політичного розуміння. Ці зміни доводять, що радянський кінематограф намагався інтегрувати соціалістичний реалізм у світову культуру, доповнюючи сюжети західноєвропейських творів темами революції, класової боротьби, а також образами так званих «нових людей».

Отже, радянські екранізації західноєвропейської літератури не лише по своєму представляли літературні оригінали, а і створювали цілісний образ світу, який відповідав вимогам сталінської епохи. При цьому у екранізаціях зберігалася багатозначність. Навіть під тиском ідеології режисери вносили свої акценти і авторське бачення у фільми.

Багато в чому лад та стиль життя 1920-х – 1940-х років, та взаємодія влади та суспільства, яке формувалося, більшою мірою підходить під визначення того, що описує ревізіонізм¹¹² та постревізіонізм¹¹³. Навіть якщо державний контроль над радянським кінематографічним виробництвом є широко визнаним фактом, проте було б спрощено сказати, що партійна держава нав'язувала певний тип фільмів та набір персонажів зі специфічними рисами (типіруванням) на режисерів, які чинять опір йому. Не менш спрощено було б припустити, що публіка була пасивною під час перегляду цих фільмів і почувала себе пригніченою посланням, яке вони передають.

.

¹¹² Fitzpatrick Sheila. Revisionism in Soviet History// History and Theory Vol. 46, No. 4, Theme Issue 46: Revision in History (Dec., 2007), pp. 77-9.

¹¹³ Лаас Н. О. Соціальна історія СРСР в американській історіографії: теоретичні дискусії 1980–2000-х рр. / Лаас Н. О. // Український історичний журнал. - 2010. - № 4. - С. 170-191.

Розділ 2.2. Екранізація західноєвропейської художньої літератури в радянському кінематографі періоду «відлиги».

Епоха Хрущовської відлиги характеризувалася ослабленням цензури. Кардинальним змінам у кінематографі 1950-х – 1960-х рр. посприяли реформи Микити Хрущова, які були направлені на помірковану лібералізацію. Але слід відмітити, що зменшення ідеологічного контролю було відносним. В цих умовах, режисери намагалися знаходити нові шляхи творчого самовираження¹¹⁴.

В кінці 1950 – на початку 1960-х рр. у радянському кінематографі спостерігалось значне розширення жанрового та тематичного розмаїття. Режисери зверталися до традицій 1930-х рр, коли поєднання ліричних, ексцентричних, епічних елементів давало значний результат. У фільмах багато уваги приділялося внутрішньому світу людини, незалежачи від теми чи жанру фільму. Головними героями ставали не політичні діячі, полководці чи партійні діячі, а звичайні люди. Відбувається максимальне наближення кіно до життєвих реалій. На екранах підіймаються гострі, сучасні теми¹¹⁵.

В результаті реабілітації в епоху «відлиги» раніше заборонених письменників, значно збільшилася кількість літературних творів, які можна було екранізувати. Змінився і ракурс екранізацій, які швидко позбулися елементів «великого стилю», який був поширений у «сталінську епоху». В даний період адаптації західноєвропейської літератури знову відкрилися для глядача. Екранізації наповнювалися живими пізнавальними образами, що відбивали дух часу. Кожен фільм вирізнявся сміливими художніми рішеннями режисерів, переставши сприйматися як частини ідеологічної схеми, яка переважала у кінематографі попередніх років¹¹⁶.

¹¹⁴ Белеева, Кира Сергеевна. "Специфика кинематографа "оттепели" на фоне эволюции отечественного киноискусства." *Культура и цивилизация*» (2016): 106-116. С. 110.

¹¹⁵ Александр Прохоров. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / Перевод с англ. Л. Г. Семеновою и М. А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007 — 342 с.

¹¹⁶ Там же.

В період «відлиги» було екранізовано величезну кількість західноєвропейської художньої літератури. Особливо популярними були екранізації творчості Вільяма Шекспіра. Драматург був проголошений «народною класикою», його драматичний спадок розглядався як істинне відображення класового конфлікту елизаветського суспільства¹¹⁷. Шекспір був одним із найбільш театральних та цитованих нерадянських драматургів і поетів. Це відбулося завдяки підтримці та захисту, наприклад, письменника Максима Горького та поета Олександра Блока. Зростаюча популярність Шекспіра також визначалася тим фактом, що ідеологічні ікони комуністичного режиму, такі як Карл Маркс і Фрідріх Енгельс, високо оцінювали драматичну та поетичну спадщину Шекспіра. Наприклад, Енгельс був захопленим шанувальником Шекспіра й визнавав глибокий вплив англійського драматурга на свої погляди на мистецтво й драму. Окрім них, революційний лідер Лев Троцький був одним із перших, хто відзначив так звану «прогресивність» п'єс Шекспіра¹¹⁸.

В епоху «відлиги» поетична спадщина драматурга стала особливо популярною. Його універсальні конфлікти та глибокі роздуми стали в нагоді радянським режисерам. Його твори дозволяли представляти владу, зраду, моральні принципи в завуальованих формах, не відходячи від ідеології.

Першою екранізацією була картина режисера Сергія Юткевича «Отелло» (1955 р.). Фільм був знятий за мотивами однойменної трагедії Вільяма Шекспіра. Картина вийшла на екрани 1956 року, одразу після XX з'їзду партії, на якому було викрито культ особи Сталіна¹¹⁹.

Режисер почав планувати роботу над фільмом ще у 1937 році, коли побачив постановку трагедії у провінційному театрі¹²⁰. Через десять років він опублікував статтю під назвою «Режисерський план екранізації трагедії

¹¹⁷ Moskvitina, Daria. "This is Shakespeare, but I don't remember the piece": Shakespearean quotations on the Soviet screen of the 1950s-1980s." *Perspectives on Shakespeare in Europe's borderlands* (2020): 127-151.

¹¹⁸ Moskvitina, Daria. "This is Shakespeare, but I don't remember the piece": Shakespearean quotations on the Soviet screen of the 1950s-1980s." *Perspectives on Shakespeare in Europe's borderlands* (2020): 127-151.

¹¹⁹ Фільм «Отелло» 1955 р. (реж. Сергій Юткевич) <https://www.youtube.com/watch?v=CKOqk-iTcbs>

¹²⁰ Гайдин, Борис Николаевич. "«Отелло» Сергея Юткевича в контексте мировой киношекспирианы." *Научные труды Московского гуманитарного университета* 6 (2017): 10. С. 90.

Вільяма Шекспіра «Отелло» у збірнику «Людина на екрані»¹²¹. Причиною такою довгої затримки було те, що Юткевичу було важко вписатися в систему, яка підкорювалася соціалістичному реалізму. Але сам режисер притримувався комуністичних поглядів і, так чи інакше, слідував принципам офіційної лінії соцреалізму. Філософ Б. Н. Гайдін зауважував: «Можна припустити, що багато в чому фільм не привернув великої уваги, оскільки ідеї, які Юткевич так чи інакше намагався передати у фільмі, виявилися багато в чому чужі та малозрозумілі іноземному глядачеві»¹²².

Знімаючи фільм, режисер Сергій Юткевич дотримувався оригінального твору. У фільмі всі сцени йдуть послідовно, притримуючись оригінального сюжету. Всі головні монологи і афоризми трагедії Шекспіра залишилися у картині. Проте багато довгих монологів Шекспіра було значно скорочено. Це можна пояснити тим, що режисер використовував переклад Бориса Пастернака, який є значно скороченим та стилістично згладженим¹²³. Наприклад, ми можемо побачити у фільмі коротку передсмертну промову головного героя Отелло, коли у п'єсі вона є довшою. Також у В. Шекспіра вагомий акцент робиться на політичному аспекті: війна с Туречинною, сенат, політика Венеції, у С. Юткевича цей аспект зведений до мінімуму. Акцент робиться на драматичній лінії між персонажами¹²⁴.

Відмінності можна помітити і в образах головних героїв. У фільмі Сергія Юткевича головний герой Отелло, виступає не одержимим ревнивцем, а має дещо складний, глибокий образ. Він представлений романтичним, гордим, благородним, трагічним¹²⁵. В оригіналі цей персонаж має дещо запальний характер. Він зрілий воїн, але не романтик. У п'єсі Отелло говорить, що його життя пройшло в тяжких боях, а не в витончених зворотах

¹²¹ Юткевич С.И. Назва: Человек на экране. Місто: Москва. Рік: 1947. Сторінок: 278 с.

¹²² Гайдін, Борис Николаевич. "«Отелло» Сергея Юткевича в контексте мировой киношекспираны." Научные труды Московского гуманитарного университета 6 (2017): 10. С. 98.

¹²³ Фільм «Отелло» 1955 р. (реж. Сергій Юткевич) <https://www.youtube.com/watch?v=CKOqk-iTcbs>

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Там же.

мови: «Я грубий на язык – така вже вдача. З семи дитячих літ і до сьогодні трудився завжди лиш на полі бою»¹²⁶. Але разом з цим він люблячий чоловік, який піддається ревностям.

Режисер намагається підкреслити у фільмі, що трагедія відважного та непересічного Отелло не в тому що він є надзвичайно ревним, а тому що він втратив віру в людей¹²⁷. Сам режисер у своїй книзі «Шекспір і кіно» зауважував, що твір Шекспіра це не лише «трагедія кохання та помсти», а і «трагедія віри, трагедія довіри та зради»¹²⁸. Шекспірівський Отелло сам розуміє свою слабкість, він говорить: «Що я кохав без розуму й без міри. Що піддавшись я ревностям не легко, але, піддавшись, жодних меж не знав»¹²⁹. У фільмі головний герой зображений жертвою пліток Яго, а не чоловіком, який зламався під дією своїх сумнівів. Його ревності нав'язані зовнішніми факторами, а не внутрішніми переживаннями. Отелло позбавляє життя Дездемону не через уражену свою гідність, а тому що, на його переконання, його кохана знищила його віру і віданність¹³⁰.

Не суперечливий образ Отелло у Сергія Юткевича відповідає радянській ідеології. Не підкресливши внутрішньої слабкості героя, режисер наблизився до тих образів, які частіше показував радянський кінематограф. Цікавою є думка А. Прохорова, який писав: «На ідилічний світ Отелло обрушуються руйнівні сили – зрада близьких людей і, що ще страшніше, кохання та ревності. Під загрозою опиняються головні складові радянської мужності – військова доблесть і здоровий глузд. Для розв'язання конфлікту радянський Отелло вдається до вже ставшого парадигматичним у сталіністській культурній економії способу – вбивства. Як і в сталіністських фільмах, убивство заміщує собою потенційне злиття двох закоханих і повертає героєві здатність тверезо мислити. Але на відміну від сталінського

¹²⁶ Шекспир У. Отелло / пер. с англ. Б. Л. Пастернака. — М.: Художественная литература, 2000.

¹²⁷ Отелло» 1955 р. (реж. Сергій Юткевич) <https://www.youtube.com/watch?v=CKOqk-iTcbs>

¹²⁸ Юткевич, С. И. (1973а) «Отелло», каким я его увидел // Юткевич С. И. Шекспир и кино. М. : Наука. 271 с. С. 193–222.

¹²⁹ Шекспир У. Отелло / пер. с англ. Б. Л. Пастернака. — М.: Художественная литература, 2000.

¹³⁰ Отелло» 1955 р. (реж. Сергій Юткевич) <https://www.youtube.com/watch?v=CKOqk-iTcbs>

кінематографа, герой Юткевича – позитивний герой відлиги, лише загримований під Отелло – повертає собі здатність ясно мислити ціною злочину: ціною вбивства одного з «наших», члена нашої родини, а не зовнішнього ворога. Втім, цей перехід характерний для всієї культури відлиги загалом – відлига приймала в себе, суб'єктивувала ті елементи, які сталінізм об'єктивував і виносив за межі людського існування. Юткевича хвалили головним чином за актуальність і злободенність алюзій – картина вийшла на екрани в момент викриття культу особи та відновлення віри в партію й комунізм»¹³¹.

Образ Дездемони у фільмі також значно відрізняється від літературного оригіналу. У В. Шекспіра вона є більш рішучою, сильною. На звинувачення батька стосовно Отелло, вона відповідає: «Стоїть мій чоловік; ...отак і я повинна скоритись чоловікові моєму, Господарю моєму – мавру!»¹³². Більш наполегливо просить Отелло повернути Кассію. У фільмі Сергія Юткевича її образ є більш ідеалізованим. Вона показана ніжною, нерішучою. Її рішучість у сценах з батьком та Отелло та сенатаром зведена до мінімуму. Режисер зробив акцент на її невинності та жертвенності¹³³. Для Сергія Юткевича важливим моментом трагедії залишилася тема «хустки Дездемони». Вона показана на початку фільму, відіграючи важливу роль у розвитку сюжетної лінії. Спочатку вона є символом довіри та кохання, а пізніше становиться символом зради¹³⁴. переданий через образи бурхливого моря. Великі плани рук героїв, що виникають у важливих сюжетних вузлах, дотик рук як ласка, знак дружби і довіри; хустка, що переходить із рук в руки; руки Отелло-вбивці Дездемони¹³⁵.

Також можна помітити, що до епохи «відлиги» деякі екранізації західноєвропейської класики мали театральний характер: великі монологи,

¹³¹ Александр Прохоров. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / Перевод с англ. Л. Г. Семенов и М. А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007 — с. 64-65.

¹³² Шекспир У. Отелло / пер. с англ. Б. Л. Пастернака. — М.: Художественная литература, 2000..

¹³³ Фільм «Отелло» 1955 р. (реж. Сергій Юткевич) <https://www.youtube.com/watch?v=CKOqk-iTcbs>

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Там же.

відсутність крупних планів, багато різних декорацій. Фільм Сергія Юткевича відрізняється зазнає еволюції. Режисер застосовує у своїй роботі всі виразні засоби¹³⁶. Наталія Зорька у своїй роботі зауважувала: «Фільм зробив певну стилістичну реформу: режисер заявив про необхідність повернути класиці весь арсенал кінематографічних засобів виразності і настільки ж рішуче відмовлявся від театральності»¹³⁷. Вже в першому кадрі знаменитий монолог Отелло про своє минуле було замінено на екранні образи, динамічний монтаж німих кадрів, де образи війни, подорожей, небезпеки, замінюють слова. Перед нами постає візуальний язык кіно. Також відроджується і цілісний кінематографічний образ фільму, що несе в собі концепцію: протиставлення самотнього Отелло багатому в бездушному світові Венеції. Певна навмисна вишуканість та декоративність були свідомими й доречними¹³⁸.

Фільм Сергія Юткевича наповнений радянськими традиціями інтерпретації трагедій В. Шекспіра. У фільмі акцентується увага на соціально-політичному вимірі. Британський кінодослідник Девід Гіллемпчі зауважував: «Від самого початку наголос робиться на завоюваннях і насильстві: венеціанське суспільство показане просякнутим забобонами та расизмом, як феодалний світ, заснований на примітивних пристрастях і інтрига, жадібності, продажності та розпусті. Водночас тема честі, кохання і краси, знищення злом, мала виразне сучасне звучання в перші післястінські роки»¹³⁹.

Цього ж року на Ленфільмі вийшла екранізація Яна Фріда за однойменною п'єсою Шекспіра «Дванадцята ніч»¹⁴⁰. Картина являється першою екранізацією В. Шекспіра у радянському кінематографі. На даний момент майже не залишилося інформації щодо цього фільму, крім головного

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ История отечественного кино. XX век /Н. М. Зоркая. - Москва : Белый город, 2014. - 511 .

¹³⁸ Фільм «Отелло» 1955 р. (реж. Сергій Юткевич) <https://www.youtube.com/watch?v=CKOqk-iTcbs>

¹³⁹ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P.49.

¹⁴⁰ Фільм «Дванадцята ніч» (реж. Ян Фрід 1955 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=Fb6RhEfoKOo>

джерела – самої картини режисера. Ця екранізація має схожість з фільмом Сергія Юткевича. На семіотичному рівні фільм демонструє складну систему знаків, в якій зберігається наратив комедії Шекспіра, але візуальна частина та складова образів наповнена ідеологічними штампами радянського часу. У фільмі всі події відбуваються у вигаданій країні Іллірії. Це місце не є «історичним» та справжнім, воно представлене «поза часом». Режисер таким чином не прив'язує події фільму до конкретної історичної епохи або держави, і, особливо, до ідеології. Простір фільму дуже схожий на театральну постановку. Це можна помітити, дивлячись, на гру акторів, на пейзажи, інтер'єр. Костюми також мають деяку нереалістичність. Вони нагадують стиль епохи Відродження, але без чіткої історичної відповідності. На вигляд вони мають деяку казковість. Таким чином глядач сприймає картинку не як реальну історію, а на вигадану, фантастичну, казкову історію. Даний художній прийом відіграв важливу у радянському кінематографі. Це дозволяло говорити режисеру про свободу, емоції, людської індивідуальності, не порушуючи ідеології¹⁴¹.

Одним із яскравих та найбільш значущих прикладів екранізації класичної західноєвропейської літератури доби «відлиги» є фільм «Дон Кіхот»¹⁴² (1957 р.) режисера Григорія Козінцева за сценарієм драматурга Євгена Шварца. Це був перший радянський кольоровий широкоформатний стереозвуковий художній фільм кіностудії «Ленфільм», який став символом культурного оновлення кінематографа середини ХХ століття¹⁴³. Фільм є показовим кейсом того як радянський кінематограф 1950-1960-х рр., осмислював та «перекладав» на власну культурну мову західноєвропейську класику, осмислюючи її крізь призму нових гуманістичних тенденцій.

Звернення Григорія Козінцева до відомого світового роману іспанського письменника Мігеля де Сервантеса було не випадковим. Справа в тому, що за тенденцією, провідні мотиви роману, зокрема боротьба ідеалу з

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Фільм «Дон Кіхот» (реж. Григорій Козінцев 1957 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=rYjftQCvPKY>

¹⁴³ Там же.

буденністю, мрії з дійсністю та ін., так чи інакше приваблювали радянських митців, зокрема і Г.Козінцева, який побачив у постаті Дон Кіхота не лише героя іспанської літератури, а й узагальнений образ митця та інтелігента, що намагається зберегти вірність моральним принципам у суспільстві, що переживає духовну кризу¹⁴⁴.

Період «відлиги» відкрив можливість для нового соціалістичного гуманістичного осмислення класики, для пошуку моральних сенсів, що виходили за межі догматів соцреалізму. Показати людину, яка зберігає вірність ідеалам у світі, що відмовився від них, було особливо важливо в контексті того часу. Г.Козінцев обрав «Дон Кіхота» як універсальний міф про людяність, гідність і боротьбу ідеалу з буденністю¹⁴⁵.

Режисера приваблювала в романі діалектика мрії та дійсності, парадоксальне поєднання комічного і трагічного, а також образ героя, який, попри поразку, залишається моральним переможцем. У цьому Г.Козінцев убачав відображення власного творчого досвіду – досвіду художника, що змушений протистояти бездушності системи, зберігаючи при цьому вірність мистецтву як формі служіння людині¹⁴⁶.

Слід сказати, трактування Дон Кіхота у фільмі Г.Козінцева не було раптовим відкриттям «відлиги», а було кульмінацією тривалого процесу «пристосування» образу, який розпочався ще у 1920-1930-х рр., коли комічний образ божевільного був остаточно замінений на «мученика ідеї»¹⁴⁷. Фактично, до 1957 року цей образ був вже ідеологічно готовий для того, щоб Г.Козінцев використав його як «безпечну» алегорію для критики бездушності радянської системи часів «відлиги».

¹⁴⁴ Козінцева В. Воспоминания Григория Михайловича.

¹⁴⁵ Don Quixote - Grigori Kozintsev - Nikolay Cherkasov - 1957 - Multiple Subtitles - 2024 - Restored 4K. Shakespeare Network Educational Program. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aebHLrhyz-c>

¹⁴⁶ Григорій Козінцев: творча біографія, фільми «Юність Максима», «Гамлет», «Король Лір». URL: <https://fotocvetov.com/allinnews/kolosok&lviv&uu/index/grigorij/uk/gamlet-grigorij-kozincev-tvorca-biografia-filmi-unist-maksima-gamlet-korol-lir>

¹⁴⁷ Slav N. Gratchev Don Quixote in Russia in the 1920s-1930s: The Problem of Perception and Interpretation 2019. URL: https://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1019&context=languages_faculty

Слід зауважити, що звернення до філософського, а не класового конфлікту було ознакою т.зв. «ревізіонізму» в культурі¹⁴⁸. Фільм є яскравим прикладом того, як кінематографісти використовували «високий» жанр і лібералізацію «відлиги» для обходу цензури, піднімаючи загальнолюдські питання: моральна свобода, вибір, совість. Захищаючи «божевільний» ідеал, фільм фактично захищав право на незалежність думки, духовну свободу в умовах ідеологічного тиску.

Трактування подій у радянській екранізації суттєво відрізняється від оригіналу, оскільки фільм пройшов крізь призму т.зв. «ідеологічної адаптації». У фільмі Г.Козінцев свідомо мінімізував комічний елемент, посиливши трагічний пафос¹⁴⁹. Оригінальний Дон Кіхот Сервантеса є багатовимірним образом – і смішним божевільним, і носієм гуманістичних ідей. В «Дон Кіхоті» Г.Козінцева Микола Черкасов перетворюється на своєрідного «мученика ідеї», борця проти цинізму, бездушності системи та прагматизму¹⁵⁰. Подібне трактування відповідало радянському культу «героя-борця» та дозволяло приховано критикувати недоліки радянської дійсності під виглядом боротьби за «високі ідеали». Тобто, ідеалізм Дон Кіхота був поданий як позитивна, соціально схвальна риса, що узгоджувалася з новими гуманістичними тенденціями доби. Це відповідало новим гуманістичним ідеалам того часу. Можна припустити, що саме завдяки цьому Г.Козінцев отримав можливість приховано просувати ідею свободи¹⁵¹.

Варто зазначити, з ідеологічного погляду, фільм Г.Козінцева слугує прикладом складного балансування (або «подвійного кодування») між державною доктриною та внутрішнім пошуком художньої правди. З одного

¹⁴⁸ Шліхта Н. В. Західна советология в поисках себе і предмету дослідження (середина 1940-х – початок 2000-х рр.) // «Docendo discimus – Навчаючи вчимося: (методологія нових ділянок історичного знання та її впровадження у навчальні практики)», вихід якого присвячено до 25-річчя кафедри історії НаУКМА. Київ, 2020. С. 107-123.

¹⁴⁹ Глибокий екран. 1971. URL: <https://e-lib.dulaty.kz/kk/lib/document/RETROTARGU/CBD584F5-5917-4B91-93F1-44566F2BC44E/>

¹⁵⁰ Don Quixote - Grigori Kozintsev - Nikolay Cherkasov - 1957 - Multiple Subtitles - 2024 - Restored 4K. Shakespeare Network Educational Program. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aebHLrhyz-c>

¹⁵¹ Фільм «Дон Кіхот» (реж. Григорій Козінцев 1957 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=rYjftQCBPKY>

боку, у ньому можна знайти відгуки радянського гуманізму, зокрема віру в високу місію людини, у можливість морального очищення світу. З іншого боку, цей гуманізм не збігається з догматикою соцреалізму, а набуває екзистенційного забарвлення, властивого європейській філософії ХХ століття¹⁵².

Слід зауважити, що фільм «Дон Кіхот» виступає як складна система знаків, яка формує метафоричну структуру, що відображає напругу періоду «відлиги». Зокрема, головний герой Дон Кіхот виступає знаком ідеалістичного спротиву та духовно вільної людини, формуючи при цьому семіотичний опозиційний ряд: ідеалізм – прагматизм, особистість – система. У фільмі акцент зміщено на трагедію Дон Кіхота, чий ідеалізм виявився незрозумілим для цинічного суспільства. Санчо у фільмі Г.Козінцева виступає не лише комічним супутником, а символом колективного розуму - людини «земної», яка водночас зберігає етичну чистоту. В семіотичному плані його образ відображає радянську ідею «маленької людини», здатної на співчуття та дружбу. Цікаво, що світло-тіньові пейзажі фільму теж мають символічне значення. Зокрема, відкриті рівнини Кастилії, високі дерева, вежі, хрести, вітер, пил це знаки нестабільності, руху та духовного пошуку. З погляду семіотики простору дорога у фільмі – метафора пізнання себе¹⁵³.

Епізод битви з вітряками теж має своє символічне значення. В радянській екранізації це не що інше як життєвонеобхідна, хоч і марна, боротьба з системою. Тобто, Г.Козінцев у фільмі трансформувалася класичні сенси, коли боротьба з вітряками це марна боротьба з ілюзією, що вказує на божевілля Дон Кіхота. Зобразивши вітряки в загрозливому ракурсі, Г.Козінцев, можливо, хотів передати трагізм «відлиги», коли ідеали гуманізму стикаються з реальністю посттоталітарного суспільства. В радянській екранізації вітряки є ключовим семіотичним кодом, який дозволяє

¹⁵² Jaspers K. Philosophical Autobiography. New York. 1957. P. 3-94. URL: <https://archive.org/details/philosophyofkarl00schi>

¹⁵³ Фільм «Дон Кіхот» (реж. Григорій Козінцев 1957 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=rYjftQCBPKY>

гуманізувати Дон Кіхота, перетворюючи його не на об'єкт сміху, а на об'єкт співчуття і наслідування¹⁵⁴.

Таким чином, фільм Г.Козінцева «Дон Кіхот» є вдалим прикладом того, як радянський кінематограф періоду «відлиги» не лише осмислив та відтворив оригінальний сюжет роману, а створив багаторівневий образ, у якому поєднуються гуманістичні цінності, моральна стійкість та духовна свобода особистості. Екранізація стала важливим семіотичним кодом доби, що підтвердив право митця на екзистенційний пошук та існування поза ідеологічним тиском, осмислюючи класику як дзеркало для моральної кризи.

Фільм «Приборкання норовливої»¹⁵⁵, створений у 1961 році режисером Сергієм Колосовим, є яскравим прикладом радянської екранізації західноєвропейської літератури. Прем'єра фільму відбулася у час, коли радянський глядач був готовий до більш емоційно насичених комедій, які, водночас, пропонували моральні уроки у межах соціальної моралі, що визначалася ідеологією держави¹⁵⁶.

Основною сюжетною лінією фільму є відносини Петруччо та Катарини, які відображають класичний конфлікт між чоловічою ініціативою та жіночою незалежністю. У радянській версії ці персонажі зберігають свої ключові риси, закладені Шекспіром: Петруччо постає рішучим, енергійним, дещо дотепним, Катарина – сильна, вольова, запальна. Проте трактування їхнього конфлікту та процесу «приборкання» має специфічний радянський відтінок. На відміну від оригінальної п'єси, де значна увага приділяється особистісним взаєминам і психологічній трансформації, у радянському кіно конфлікт також осмислюється через призму соціальної ролі та обов'язків: Петруччо стає не просто чоловіком, який «укошуює» норовливу дружину, а символом раціональної мужності, яка здатна організувати побут і впливати на соціальний порядок. У цьому сенсі фільм не просто переносить сюжет на

¹⁵⁴ Там же.

¹⁵⁵ Фільм «Приборкання норовливої» (1961 р.) реж. Сергій Колосов.
https://www.youtube.com/watch?v=f8_e7T9IplI

¹⁵⁶ Там же.

екран, а створює новий рівень смислових координат, де індивідуальна боротьба поєднується з колективними цінностями¹⁵⁷.

Ідеологічний вплив у радянській версії фільму проявляється в декількох аспектах. По-перше, підкреслюється соціальна коректність поведінки героїв та відданість моральним нормам, які відповідають радянському розумінню гармонійного соціального устрою. Петруччо виступає не лише як романтичний герой, але й як організатор взаємодії між персонажами, що відображає бажання радянських кінематографістів акцентувати «соціальну відповідальність» індивідуума. По-друге, характер Катарини, хоч і залишається сильним, але її емоційні сплески та опір дещо м'яко коригуються кінематографічними прийомами: через режисерську постановку, світлотінь, темп діалогів та музичний супровід створюється враження, що її волелюбність підлягає гармонізації з соціально прийнятним порядком. Це демонструє, як радянська екранізація адаптує західні тексти до ідеологічних вимог, водночас не втрачаючи художньої цінності та комедійної основи¹⁵⁸.

Важливим аспектом аналізу є семіотичний рівень. Образи Катарини та Петруччо формуються через систему знаків, які передають соціальні ролі та особистісні характеристики. Мова, жести, одяг, музика та навіть інтер'єр виступають як знаки, що допомагають глядачеві інтерпретувати відносини персонажів. Наприклад, енергійні рухи Петруччо, його рішучий тон у діалогах та активна участь у сімейних справах підкреслюють його соціально допустиму мужність та ініціативність, тоді як імпульсивність Катарини підкреслюється через її рухи, погляди та емоційні реакції, які в кінцевому підсумку «корегуються» сценарним та режисерським рішенням, створюючи завершений образ гармонійної пари. Таким чином, радянська екранізація трансформує класичні образи через систему візуальних та аудіальних знаків,

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Там же.

що дозволяє поєднати літературну спадщину з кінематографічною виразністю¹⁵⁹.

Порівняння з оригінальною п'єсою Шекспіра дозволяє виділити кілька характерних змін. У п'єсі англійського поета центральним залишається психологічний поєдинок між чоловіком і жінкою, який поступово перетворюється на взаємне розуміння та любов¹⁶⁰. У радянській версії ця трансформація подається більш «соціалізовано»: особистісні суперечки набувають відтінку соціальної функції, де кожен герой має відповідати певним моральним та соціальним стандартам. При цьому радянський сценарій не втручається у глибину почуттів, але модифікує контекст, акцентуючи увагу на гармонізації особистого щастя з колективними цінностями. Такий підхід демонструє, як радянський кінематограф міг зберігати інтелектуальну та естетичну цінність західних текстів, водночас інтерпретуючи їх у рамках державної ідеології¹⁶¹.

Сергій Колосов, як режисер, прагнув передати комедійну сутність твору та красу характерів, водночас зберігаючи лояльність до соціально-політичних норм. Його стиль відзначається поєднанням емоційної виразності з чітким сценарним ритмом, що дозволяє глядачеві сприймати фільм як динамічну комедію, а не як сувору моральну притчу. Це підкреслює важливість особистого підходу режисера у формуванні специфіки радянських екранізацій, де баланс між художньою свободою та ідеологічною відповідальністю був ключовим завданням¹⁶².

В контексті історії кінематографу радянська екранізація Сергія Колосова відображає загальні тенденції роботи з класичною західною літературою. Як і інші фільми того часу, вона демонструє прагнення створити високохудожній продукт, здатний поєднувати розважальну функцію з виховною. При цьому спостерігається чіткий принцип адаптації:

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Шекспір В. Приборкання норовливої. Бібліотека української літератури. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1251>

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² Там же.

змінюються деталі сюжету, акценти на характерах та поведінці героїв підкоряються соціальним нормам, а центральна ідея твору – боротьба за людську гідність та взаємна любов – залишається незмінною. Це відповідає радянській практиці, коли західна класика ставала джерелом для виховання культурного і морального світогляду, не порушуючи меж дозволеного ідеологічного дискурсу. У фільмі Колосова помітні елементи ревізійністського підходу: класичний західний сюжет трансформується під впливом радянської моралі та соціальних уявлень про роль індивідуума в суспільстві¹⁶³.

Таким чином, фільм Колосова можна розглядати як репрезентативний приклад радянської екранізації західноєвропейської літератури, де збережено ключові сюжетні лінії та характерні риси персонажів, водночас відображено специфіку радянських ідеологічних, соціальних та кінематографічних вимог. Ця екранізація демонструє, як класичні твори західної літератури могли бути адаптовані до радянських умов, зберігаючи художню цінність, але модифікуючи соціально-психологічні аспекти для узгодження з державною культурною парадигмою. Важливість таких адаптацій полягає у формуванні радянського культурного наративу, який поєднує освітні, естетичні та ідеологічні функції, надаючи глядачу не лише розважальний продукт, а й морально-виховну модель поведінки та соціальної взаємодії.

Через призму цього фільму можна простежити не лише особливості радянської кінематографічної практики, але й ширші тенденції культурної інтеграції західної літератури у радянському мистецтві, що робить його важливим об'єктом дослідження в контексті історії кіно та літературної адаптації.

1964 року вийшла одна із знаменитих та неординарних екранізацій радянського періоду, а саме фільм «Гамлет»¹⁶⁴ Григорія Козінцева. Картина створювалася за перекладом Бориса Пастернака, який провів велику

¹⁶³ Цит. за Залеток Н. Емансипація по-радянськи: місце та роль жінок у суспільстві у публічному дискурсі Й. Сталіна у 1920-1940-х рр. Літопис Волині. Всеукраїнський науковий часопис. 2022. № 26. С. 206.

¹⁶⁴ Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

частину початку 1940-х та початку 1950-х рр., працюючи над перекладом багатьох п'єс. Картина отримала величезну кількість нагород та була гарно прийнята на заході. Вона представляла собою не екранну версію п'єси, а справжнє кінематографічне прочитання трагедії¹⁶⁵. Фільм був визнаний важливим успіхом культури радянського періоду. Історик та культуролог Олександр Еткінд писав: «Козінцеву вдалося знайти мову, зрозумілу аудиторії по обидві сторони «залідного занавісу»»¹⁶⁶.

Григорій Козінцев багато років вивчав творчість Шекспіра. «Адаптація «Гамлета» для мене – як любовний союз. Я палко люблю цю п'єсу. І немає нічого іншого в мистецтві, що було б для мене кращим чи важливішим. Я мріяв про цю екранізацію майже з дитинства»¹⁶⁷ – зауважував митець. У 1954 році він поставив «Гамлета» на сцені театру Пушкіна. Вже тоді було зрозуміло, що його Гамлет – це сучасний герой. Пізніше вийшла книга «Наш сучасник Вільям Шекспір»¹⁶⁸, в якій режисер досліджував творчість Шекспіра. Готуючись до фільму, він подорожував Англією, досліджував історію прийняття образу Гамлета на Заході та ССРСР. Результати цієї праці також записані у його роботі «Простір трагедії. Щоденник трагедії»¹⁶⁹.

Фільм Г. Козінцева є загалом вірним літературному оригіналу, але є сцени, які дещо відрізняються від п'єси В. Шекспіра. Режисер користувався скороченнями. Деякі сцени та монологи були сжатыми або виключеними із фільму. Довгі монологи були перетворені на внутрішні думки героїв. Однак, це пояснюється не лише тим, що режисеру потрібно було перенести художній текст на екран, а і тим, що ці скорочення змінили концепцію фільму та образ головного героя¹⁷⁰.

¹⁶⁵ Н.М. Зоркая. История отечественного кино. XX век: ОО. «Белый город»; 2014. С. 845.

¹⁶⁶ Кривое горе: Память о непогребенных / Александр Эткинд; авториз. пер. с англ. В. Макарова. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — С. 174

¹⁶⁷ Grigori Kozintsev, letter to Lubomir Linhart [Czech cinema critic] (20 April 1964), Kozintseva and Butovskii (eds), Grigori Kozintsev: Sobranie sochinenii v piati tomakh. 478.

¹⁶⁸ Козинцев, Григорий Михайлович. Наш современник Вильям Шекспир. Издательство Искусство, 1966. С. 77.

¹⁶⁹ Козинцев, Григорий Михайлович. Пространство трагедии: Дневник режиссера. Искусство, Ленингр. отделение, 1973.

¹⁷⁰ Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

Фільм «Гамлет» – це не просто театр на екрані, а справжній фільм з глибоким візуальним сенсом, філософською глибиною та соціально-політичним контекстом. Сам режисер писав: «Поезія Гамлета виростає з життєвої прози, позбавленої прикрас, нерідко не лише суворої, а й грубої та жорстокої»¹⁷¹.

У фільмі створюється глибокий незалежний художній світ, яким може трактуватися глядачами по-різному. Головним прийомом Г. Козінцева є постійний перехід від загальних планів Ельсінора до крупних планів обличчя Гамлета. У фільмі йде зіставлення кам'яного замку та внутрішнього світу принца, зіставлення темних кам'яних стін Ельсінору з образом світловолосого Гамлета, безкрайнім небом і морем. Саме це формує ритм усієї картини режисера. Наприклад, у першій серії ми бачимо награний сум придворних, підкреслений замкнутим простором замку. Серія закінчується не у приміщенні, а біля моря. Саме там Гамлет бачить привид батька. Ми можемо спостерігати послідовні крупні плани обличчя Гамлета, неба і моря – усе те, що асоціюється зі стражданнями головного героя і з ним також. Цей перехід часто трапляється і у другій серії фільму¹⁷².

Замок Ельсінор може символізувати у фільмі кам'яну пастку, де панує постійний страх та бездушна влада. Сам режисер писав, що замок символізує «зловісну міць образу держави»¹⁷³. Британський конодослідник Девід Гіллеспі також описує фортецю як в'язницю: «Ельсінор стоїть у підніжжя грізних скель, омиваних люрливими хвилями, з масивними ґратовими воротами та загрозливими тінями, що передвіщають пристрасті трагедії. Символізм відчутний з перших кадрів: море відкриває і завершує фільм, бурхливі води відображають душевне хвилювання Гамлета та майбутні політичні потрясіння. Простір моря та політ птахів символізують свободу за межами Ельсінору, а останнім вчинком Гамлета стає погляд на море перед

¹⁷¹ Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. М.; Л.: Искусство, 1962. с.223.

¹⁷² Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

¹⁷³ Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. М.; Л.: Искусство, 1962.р. 445.

смертю»¹⁷⁴. Як зазначає критик Джек Йорген, у фільмі замок набуває кафкіанських рис: «видимий лише уривками, розмитий туманом, занадто великий і складний, щоб охопити його цілком»¹⁷⁵. Багато дослідників намагалися розгледіти приховану алегорію, що пов'язує світ фільму з реальністю глядача. Вони вбачали у Гамлеті героя який прагне внести прозорість і правду в непрозору і репресивну систему. У своїх робочих зошитах сам режисер описує Ельсінор як «місце влади, а не просто замок чи фортецю, саме життя, а не лише повсякдення певної конкретної доби»¹⁷⁶, що дає можливість розглядати це як прихований політичний контекст. Хоча митець не уточнює конкретні географічні чи хронологічні рамки.

Замок символізує камінь. Але із каменю зроблені не тільки стіни замку. У мірі того як Клавдій перетворює – Полонія, Офелію, Гертруду, Лаерта, Гамлета – у мертвеців, множиться кількість його кам'яних статуй, і вони змінюють собою мешканців замку. Друга серія картини, дія якої відбувається після смерті Полонія, відкривається кадром, що показує погруддя Клавдія в оточенні двох кам'яних левів – алегорія жорстокості та «кам'яного серця» правителя Данії. По відношенню к Клавдію, камінь є метафорою бездушності¹⁷⁷. Варто відзначити, що деякі критики, наприклад, критик радянського кіно Біргіт Боймере бачив в образі Клавдія портрет Сталіна¹⁷⁸. На противагу цьому поставлена смерть Гамлета. Смерть принца – його остання жертва. Гамлет звільняється від замку-в'язниці. Матеріали, які пов'язані з Гамлетом, а саме вода, вогонь, повітря, протилежні кам'яній нерухомості. Вони пов'язані з рухом та символізують свободу, духовну чистоту, які підкреслює обличчя Гамлета¹⁷⁹.

Переглядаючи фільм, ми завжди можемо помітити протиставлення світла та темноти. На початку та в кінці картини ми бачимо кадри моря над

¹⁷⁴ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word.* - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 52.

¹⁷⁵

¹⁷⁶ Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. М.; Л.: Искусство, 1962. с. 445.

¹⁷⁷ Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козинцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

¹⁷⁸ Beumers B. *A History of Russian Cinema.* Oxford: Berg, 2009. P. 142.

¹⁷⁹ Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козинцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

яким нависає темний замок. Гамлет наче знахоться між світлом і пільмою. Одяг персонажів також символізує це. Поступове потемніння сукні Офелії, наприклад, говорить про її божевілля та смерть. Похмурі тіні та темний одяг огортають також і Лаерта по мірі його перетворення на слухняну зброю інтриг Клавдія. Одяг Гамлета також змінюється. На початку він одягнений в темний одяг, у фіналі він з'являється у білій сорочці, що символізує його людську чистоту та контрастує з похмурими стінами замку¹⁸⁰.

Можна припустити, що режисер використовує різні художні прийоми задля того, щоб сторити образ героя, який протистоїть жорстокій владі і прагне досягти особистої та духовної волі. Візуальні прийоми Григорія Козінцева у фільмі зовсім протилежні сталінській традиції. У фільмах 1930-х – 1940-х рр. простір замку/палацу асоціювався із хронотопом монолітної нації як фортеці. Вождь був захисником фортеці, серцем нації. Наприклад, можна згадати фільм «Олександр Невський» (1938 р.)¹⁸¹. У фільмі «Гамлет» замок зображений символом влади та пільми. А головний герой це рефлексуючий чоловік, який протистоїть системі. Така особистість стає головною загрозою тоталітарному світові, а найчастіше його жертвою¹⁸².

У цьому контексті не дивно, що багато дослідників трактували картину як політичну алегорію. Вони бачили у фільмі антисталінські мотиви, критику політичного режиму під час якого створювався фільм, відступи від ідеології. В кінці 1970-х рр. з'явилися дослідження, які прямо говорили про політичний контекст у роботі Григорія Козінцева. Наприклад, книга Яна Котта «Шекспір наш сучасник» (1974р.). У 1980-х та 2000-х рр. східноєвропейські дослідники (Соколянський, Стрибрний, Джон Коллік) також досліджували цю тему, роблячи акцент на політичній мотивації фільму¹⁸³. Більш сучасні дослідники,

¹⁸⁰ Там же.

¹⁸¹ Фільм «Олександр Невський» (1938 р.) реж. Сергій Ейзенштейн <https://uakinobay.net/xfsearch/year/1938/>

¹⁸² Александр Прохоров. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / Перевод с англ. Л. Г. Семеновой и М. А. Шерешевской. СПб. Академический проект. Издательство ДНК, 2007 – 344 с.126.

¹⁸³ Conroy, T. A. (2009). "Speak what we feel, not what we ought to say"; Political dissent in Grigory Kozintsev's Shakespeare (Doctoral dissertation, Northeastern University). Northeastern University Library Repository. URL: <https://repository.library.northeastern.edu/files/neu:1454/fulltext.pdf>

наприклад, британський дослідник кіно та літератури Девід Гілес писав про те, що Г. Козінцев у фільмі дотримується ідеологічних установок¹⁸⁴. На нашу думку, відверто картину антисталінською назвати не можна, бо фільм був би не допущений цензорами на екрани. Але сам контекст фільму говорить нам, що ці думки можна розглянути, в контексті тодішніх обставин.

На фільм Григорія Козінцева можна подивитися і з іншої сторони. У фільмі використовуються ідеологічні рамки радянського часу і марксистсько-ленінська концепція історичного прогресу. Девід Гілеспі, аналізуючи фільм Григорія Козінцева зауважує: «Гамлет» Козінцева висуває на перший план соціально-політичний конфлікт, знецінюючи індивідуальну совість і психологію»¹⁸⁵.

У роботі режисера акцент робиться не на психологізмі та індивідуальності трагедії героя, а на соціально-політичному конфлікті. У фільмі Гамлет представлений не інтелектуалом, який вагається, а бійцем за справедливість, він «позитивний герой» радянського кінематографу. Данія зображена в'язницею, символом людського гніту. Головний герой чоловік, який бореться проти тиранії та втілює прагнення народу позбутися старого порядку. Наприклад, у фільмі є сцена, коли Гамлет повертається з Англії у фінальній дії, він йде з народом, уособлюючи їхнє прагнення зруйнувати старий лад, безжальний виконавець їхньої волі¹⁸⁶.

Григорій Козінцев у фільмі дещо відходить від оригінального тексту. Сцена появи привида для інших героїв пропущена. Режисер переосмислює фігуру привида, якого у фільмі бачать тільки Гамлет та Гораціо. Глядач може інтерпретувати привида як вимишлене бачення головного героя або його друга. Це підкреслює актуальність образу в контексті політичних алюзій. Багато промов скорочено, або представлено як внутрішні монологи. Поради Полонія Лаерту – бути обережним у стосунках з людьми – скорочені.

¹⁸⁴ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P.47-58.

¹⁸⁵ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 52.

¹⁸⁶ Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

Перший акт завешується в чітких соціально-політичних рамках: Гамлет нарікає: «Час зійшов зі своїх осей. О проклята доле... Що я народжений поставити його на місце»¹⁸⁷. Все закінчується кадром темного та погрозливого замку Ельсінору. Сцени першого та другого акту є скороченими. Завдяки цьому, режисер посилює мотиви безумства Гамлета. Також у фільмі можна побачити натяки на фізичну близькість між Клавдієм та матір'ю Гамлета¹⁸⁸.

Полоній заявляє, що знає «справжню причину Гамлетового безумства»¹⁸⁹, але не згадує про повернення послів із Норвегії з доповіддю про претензії Фортінбраса на данські землі. Привид не з'являється вдруге у спальні Гертруди після смерті Полонія, його присутність передається лише відблиском світла на обличчі Гамлета. У четвертій дії, коли Фортінбрас висаджується в Данії, аби рушити на Польщу, слова Гамлета про «дві тисячі душ і двадцять тисяч дукатів» акцентують, що у феодальні (та капіталістичні) часи людське життя вимірюється грошима. Тому його наступний монолог «Що є людина?» вилучено: глядачеві натомість нав'язується думка, що в такому суспільстві людина – «звір, не більше!»¹⁹⁰. Таким чином ми можемо помітити, що режисер висуває на перший план соціально-політичний конфлікт, залишаючи позаду індивідуальну совість і психологію.

В той же час візуальна мова картини є неординарною та новаторською. Багато сцен знято з низького ракурсу, що надає персонажам, архітектурі, а особливо головному герою героїчний вид. Найбільш неординарний символом фільм є привид батька Гамлета. У першій серії він з'являється на бастіоні як величезна чорна постать з довгим плащем. Девід Гілеспі описує цю сцену таким чином: «Він з'являється на бастіоні як величезна постать, закутана у плащ, що ніби простягається до самого моря. Це світ приречений: фільм

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Там же.

передусім про корупцію, зраду та смерть. В ідеологічному плані це смерть старих аристократичних порядків, змітання застарілої системи, а Гамлет постає і чорним янголом, і агентом соціальних змін»¹⁹¹.

Фільм Григорія Козінцева можна інтерпретувати в межах марксистсько-ленінського бачення прогресу. Це можна побачити і у деяких сценах, і у візуальних образах. Радянські літературознавці підтримували таку думку. Наприклад, Єфим Добін писав: «Сучасне прочитання Гамлета Козінцевим та його оригінальна й новаторська інтерпретація зумовлені ідеологічною позицією радянського митця і мислителя, широтою соціально-історичного бачення та високими моральними ідеалами, якими була нахненна соціалістична революція. Гамлет – борець проти зла, Гамлет – провісник моральної чистоти й свободи протягом століть простягає руку мільйонам людей сьогодні, які прагнуть визволитися від гноблення грошового мішка, влади антинародних правителів і ярма брехні та лицемірства»¹⁹².

Отже, у фільмі можна побачити ідеологічні смисли, які відображали подих часу та соціалістичний реалізм. Однак, ця думка також може бути не підтвердженою, якщо звернутися до слів самого режисера. У фільмі Козінцев, як і раніше, залишився вірним головному у своєму трактуванні Шекспіра — утвердженню цінності людини. «Історія Гамлета, — писав режисер, — здається нам надзвичайно складною, йдеться про долі держав, повороти історії, — і, водночас, дуже проста: йдеться про людину, людей. Про захист гідності людини. Про ненависть до нелюдства, про совість»¹⁹³. З цих слів можна підкреслити гуманізм, який режисер ставить вище ідеологічних норм.

Образ Офелії є неоднозначним, не романтизованим, як у Шекспіра. Вона показана безвольною людиною, котрою маніпулює батько задля політичних

¹⁹¹ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 53.

¹⁹² Там же. С.54.

¹⁹³ Г. Козинцев, Камень, железо, огонь. — «Советское кино», 1964, 25 апреля.

інтриг. Розмова Полонія та Офелії у фільмі скорегована режисером. Полоній дає Офелії пораду «говорити чи розмовляти з лордом Гамлетом»¹⁹⁴ так ніби заохочує доньку зблизитися з принцом.

До та після їхньої розмови Офелія виконує «ляльковий танець». Офелія у своєму божевільні знята через ґрати дерев'яних сходів або в оточенні тіней солдат. Її завжди супроводжує акомпанимент клавесини, що нагадує глядачам її перший урок танцю. Невинність у вигляді маріонеткової Офелії принижена, висміяна та врешті-решт зруйнована. Офелія – ув'язнена у власній родині та дворі. У дійсності, можливо знайти докази, які підтверджують політичну алегорію у прочитанні фільму «Гамлет» Григорія Козінцева. Наприклад, у письмі 7 січня 1963 року Козінцев писав Шостаковичу про невеликий музичний номер для супроводу уроку танцю Офелії на початку сцени в домі Полонія, який би, за його словами, відображав її «денатуралізацію та знеосіблення». Козінцев пояснює: «Звісно, термін дурний, але нічого іншого не можу придумати. Але образ подається так: мила дівчина – майже дитина – перетворюється на ляльку. Її змушують відмовитися від кохання, шукати підступ у всьому. Це початок її божевільня. Я хотів би, щоб одноманітний механічний танець виражав бездушний і нелюдський стан. Водночас я хотів би, щоб Ви використали фрагменти цієї теми й у пізніших сценах безумства. У тих сценах ми могли б, можливо, розгорнути трагчну тему з цього зародку. Можна повторювати цю сцену в сценах Ельсінору як тему, що символізує тупу ономанітність і приписане щастя при дворі Клавдія»¹⁹⁵.

Переглядаючи фільм, одразу можна звернути увагу на зовнішні образи героїв. Актори вдягнені в костюми XVI ст., але актуальність при цьому не втрачається. Гамлет ходить у сорочці, схожу на куртку, наче у павсякденному одязі 1960-х рр. Сам режисер писав: «Гамлета» часто ставлять в сучасних костюмах, але розповідають про давнє життя. Потрібно

¹⁹⁴ Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

¹⁹⁵ Grigori Kozintsev, letter to Shostakovich (7 January 1963), in Valentina Kozintseva and Iakov Butovskii (eds), *Perepiska G. M. Kozintseva 1922–1973* (Moscow: Artist–Rezhisser–Teatr, 1998), p. 229.

зіграти в костюмах XVI ст., але показати сучасну історію»¹⁹⁶. Головний герой у Г. Козінцева – не герой минулого, а герой сучасник, який має внутрішній конфлікт і зрозумілий сучасному глядачеві. Нам слід розглянути сцену головного монологу «Гамлета» «Бути чи не бути», яка у фільмі представлений інакше. Як вже зазначалося, режисер величезний акцент робить на візуальний ряд фільму, який наділений різними символічними метафорами. «Ці крихти — у пластиці шекспірівського фільму — розкриваються тоді, коли у поєднанні явищ знаходиш не натуралістичний, а поетичний зв'язок, коли значення предмета в кадрі є не буквальним, а метафоричним» – писав Г. Козінцев¹⁹⁷. Наприклад, знаменитина сцена монологу «Бути чи не бути» починається з кадру хвиль моря, які б'ються об камені. Це є і на початку фільму. Козінцев використовує образ буремного моря і надає цьому значення. Гамлет знаходиться на одному рівні з морем. Його оточують величезні камні, які у більшості кадрів, не дозволяють розгледіти неба. Неспокійне море та нерухомі валуни створюють контраст. Цей контраст може символізувати різні речі: це і зіткнення закоснілого устрою Ельсінора з живим, що знаходиться в постійному пошуку розумом Гамлета, його внутрішні пошуки виходу із глухого кута¹⁹⁸.

Перед тим як зупинитися на фігурі головного героя, камера вивчає поверховість великого камню. Потім поступово знімає і Гамлета. На фоні великої скелі головний герой виглядає слабким. У глядачів виникає питання: чи може герой протистояти обставинам, в яких він опинився? Але тим самим порівняння героя з камнем може показувати глядачеві, що за зовнішньою слабкістю людини може приховуватися і сила духу. Весь цей візуальний ряд є своєрідним прологом до монологу. Слова звучать за кадром, а сам Гамлет залишається нерухомим. Режисер трактує «Бути чи не бути» як внутрішній монолог. Єдиним рухомим елементом у кадрі стають хвилі, ритмічний рух

¹⁹⁶ Александр Прохоров. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / Перевод с англ. Л. Г. Семеновой и М. А. Шерешевской. СПб. Академический проект. Издательство ДНК, 2007 – 344 с.117

¹⁹⁷ Козинцев Г. Пространство трагедии. Дневник режиссера. М.; Л. : Искусство, 1984. 232 с.

¹⁹⁸ Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

яких на задньому плані є семіотичним «перенесенням» у візуальний план руху думок та почуттів у свідомості головного героя. На словах «Ось у чому питання» Гамлет розплющує очі. Його погляд спрямований на глядача, прямо йому в душу¹⁹⁹. Режисер вважав, що сенс трагедії Шекспіра полягає в тому, що вона сама спонукає до дії, звучить, як сполох, що пробуджує совість²⁰⁰. Потім Гамлет йде вдоль берега, спостерігаючи за хвилями. Камера показує його спочатку крупним планом, потім здалеку, і завжди серед величезного каміння. Ці камені підкреслюють самотність головного героя серед жорстокого та байдужого світу. Гамлет починає підійматися по сходах верх, говорячи: «Так малодушно наша думка діє. І в'яне, ніби квітка, рішучість наша. У безплідді розумового глухого кута»²⁰¹. У режисера рух Гамлета нагору символізує його рішення не здаватися, рухатися далі.

Ключом до самої роботи Козінцева є сама епоха відлиги, під час якої створювався фільм. На екрані можна побачити не тільки Гамлета, а і чоловіка цього періоду. У своїх роботах режисер писав, що його задачею було не відобразити історичну точність, а модернізувати класичний текст. «Козінцев використовував будь-яку можливість показати глядачам і чатачам, що його інтерес до Шекспіра зовсім не антикварний». У книзі «Наш сучасник Вільям Шекспір» режисер пише, що Шекспір «знайшов відповіді на всі «важливі питання нашого часу»²⁰².

У режисера образ Гамлета відповідає настроям 1960-х рр, коли відбувалося ревізія минулого, переосмислення історії, пошук себе в ній, Марина Цветкова у своїй статті також висловлює цікаву думку: «Гамлет – «шістдесятник» із характерним для цього покоління світосприйняттям, у якому головну роль відіграє акцент на духовному аспекті життя (хай і матеріалістично осмисленому), а також загострене відчуття «антиномії між свавіллям влади та індивідуальною автономією особистості». Основну

¹⁹⁹ Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

²⁰⁰ Там же.

²⁰¹ Шекспир В. Гамлет // Шекспир В. Трагедии. Сонеты. М.: Художественная литература, 1968. С. 123–247.

²⁰² Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. М.; Л.: Искусство, 1962.

трагедію Гамлета Козінцев вбачав у тому, що «настала епоха, яка більше не потребує титанів. Скінчився час людей, які надавали надто багато волі своєму розуму». Гамлет не міг ані відмовитися від виконання обов'язку, ані здійснити його. Це багато в чому перегукувалося з ситуацією 1960-х років у Радянському Союзі на зламі хрущовської відлиги»²⁰³. У Шекспіра Гамлет нерішучий, завантажений сумнівами. Нея Зорька відмічає: «Гамлет у виконанні великого актора Смоктуновського — не геній сумніву, не сумний самотник, схильний до поривів сили й слабкості. Це філософ, який обрав своєю зброєю думку, роздуми над буттям, вирішення вічного протиріччя: «Чи бути, чи не бути — ось питання: чи гідно терпіти без нарікання удари долі, чи чинити спротив?» Спротив, боротьба — ось високе й трагічне покликання Гамлета»²⁰⁴.

Також слід згадати сцену спектаклю «Вбивство Гонзаго», яка відрізняється від літературного оригіналу. У Шекспіра спектакль відбувається у стінах замку Ельсінор. У Козінцева ця сцена відбувається біля замку Ельсінора. Це несе певну символіку. Ми бачимо пляж на якому встановлено платформу сцену, Всі дії відбуваються на фоні океану та безкрайнього неба. Переглядаючи фільм, можна помітити, що цей берег – це особий простір для Гамлета. Тут він зустрічає привида свого батька, тут він, тікаючи, від своїх друзів, думає над теперішнім та майбутнім, тут він також і помирає. Ми бачимо незвичне розташування глядачів та акторів. Придворні сидять на сцені, яка розташована значно вище ніж сцена, де грають актори. Позаду глячів тусклый, штучний фон, тоді як актори грають на фоні простір відкритого океану та неба. Клавдій та Гертруда знаходяться вище всіх. Можна припустити, що таким чином режисер підкреслює їх владу. Але саме тут це робить їх вразливими, всі навколо бачать їх реакцію та емоції, які він не в силах приховати. Парадна поява двору показана як гротескне видовище

²⁰³ Зоркая Н. История советского кино / Н. Зоркая. СПб.: Алетейя, 2005. С. 402

²⁰⁴ Зоркая Н. История советского кино / Н. Зоркая. СПб.: Алетейя, 2005. С. 402.

– фальшиві посмішки, награні емоції, ввічливі, але порожні слова. На цьому фоні виділяються Гамлет та актори. Вони є емоційно щірими. Гамлет переходить з одного простору і інший, переходячи зі сцени до глядачів та платформи Клавдія та Гертруди. Він наче з'єднує владу та мистецтво. Під час фільму Гамлет завжди рухається, і навіть здається, що він живе у своєму власному просторі, інтелектуально та емоційно. Він одночасно глядач, режисер, актор. Останній змушує зіткнутися світи політики та правди. Далі оператор знімає Клавдія з нижнього ракурсу. Це додає напруги глядачеві. Він питає «Нема чи в цьому образи?»²⁰⁵. Кульмінація, в якій знаходиться Клавдій, дуже яскраво передається режисером. Він спочатку втрачає самоконтроль, а потім збирається та аплодує. Актори поспіхом покидають сцену, розуміючи гнів короля. Можна припустити, що ця сцена може символізувати напружені відносини між владою та художниками до 1960-х рр.²⁰⁶.

На нашу думку фільм Григорія Козінцева є універсальним. Режисер створює власний художній простір, де Ельсінор представлений як символ влади, жорстокості та бездушності. Візуальні прийоми дозволяють нам простежити внутрішній конфлікт головного героя, який протистоїть системі. Кожен глядач може трактувати фільм по-різному. Григорій Козінцев одночасно у своїй роботі слідує ідеології, і відходить від неї. Він надає своїй екранізації сучасне звучання і ясну ідеологічну основу. Автор наголошує на боротьбі героя проти тиранії та несправедливості. З іншого боку – пропонує багатопланову інтерпретацію, яка відображає критику жорстокості влади і моральну самотність людини у тоталітарному середовищі. При цьому Козінцев не обмежується буквальним перенесенням п'єси на екран, а створює поетичний і метафоричний візуальний ряд, який робить «Гамлета» сучасним, зрозумілим і актуальним для глядача 1960-х років, а також відкритим до індивідуальної інтерпретації. Таким чином,

²⁰⁵ Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

²⁰⁶ Там же.

фільм «Гамлет» є не просто екранізацією шекспірівської трагедії, а самостійним художнім твором, який об'єднує філософську глибину, соціально-політичний контекст і новаторський кінематографічний стиль, формуючи образ Гамлета як героя-рефлексуючого борця за моральну правду у світі, де влада й лицемірство панують над людьми. Григорій Козінцев працював у роки жорсткої цензури, мирився з нею. Можливо, фільм «Гамлет» був би по-іншому екранізований, якщо б він був би вільний як режисер. Його друг, драматург Євгеній Шварц вважав, що режисеру так і не вдалося зробити те, що він хотів²⁰⁷. Щоденники режисера не підтверджують цю думку. Ідея зняти фільми екранізації за мотивами п'єс Шекспіра та показати розуміння світу та історії завдяки драматургу була його рішенням. В рамках цієї задачі Г. Козінцев не зіткнувся з ідеологічними обмеженнями. Дружина режисера Валентина Козінцева писала: «Це Г.М. міг зробити тільки тут —, його Гамлет був прямою відповіддю на наше життя»²⁰⁸.

Отже, епоха Хрущовської характеризувалася послабленням цензури. У кінематографі 1950-х – 1960-х рр. художниками були здійснені спроби екранізувати західноєвропейську художню літературу. В умовах послаблення цензури та ідеології режисери звертались до сюжетів західноєвропейської літератури, використовуючи їх для осмислення сучасності. Відбувалося повернення до гуманістичних цінностей, поза контекстом жорсткого соцреалістичного канону сталінської доби. Західні твори у фільмах Сергія Юткевича, Григорія Козінцева, Сергія Колосова набували нового радянського значення. В їх роботах зберігалися вірність першоджерелу та ідеологічні мотиви. Режисери не лише відтворювали літературний оригінал, а і переосмислювали його крізь призми соціальних та моральних викликів епохи «відлиги». Так, наприклад, Сергій Юткевич підкреслює, що твір Шекспіра це не лише трагедія кохання та помсти, а і трагедія віри, трагедія довіри та зради. Головний герой у фільмі «Дон Кіхот»

²⁰⁷ Кривое горе: Память о непогребенных / Александр Эткинд; авториз. пер. с англ. В. Макарова. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — С. 174.

²⁰⁸ Козинцева В. Воспоминания Григория Михайловича.

перетворюється на символ духовної свободи й ідеалістичного супротиву системі. У фільмі Сергія Колосова конфлікт набував соціально прийнятої гармонії, що відображала радянське увлечення про баланс особистого і суспільного.

Можна сказати, що ці фільми підкреслили перехід режисерів до художнього самовираження. Художники почали шукати нові форми виразності. Таким чином, західноєвропейські екранізації епохи «відлиги» з однієї сторони відповідали ідеологічним вимогам, а з іншої сторони вони представляли прагнення режисерів до вільних думок та самовиражень. У контексті історіографічного осмислення радянського суспільства зазначений період може пояснювати ревізійністська та постревізійністська концепції історії СРСР. Досліджений матеріал показує що відбувалися культурні ініціативи «знизу» у процесах поступового ослаблення жорсткої системи. Такий підхід, дозволяє простежити, що в епоху «відлиги» кіно не лише було ідеологічною зброєю, а і творчим самовираженням митців, внутрішнім діалогом режисерів з владою, де західноєвропейська література ставала формою опосередкованого висловлення гуманістичних ідей, прагнення до свободи і думки.

РОЗДІЛ III. ЕКРАНІЗАЦІЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ В РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ЧАСІВ «ЗАСТОЮ» ТА «ВІДЛИГИ».

Розділ 3.1. Екранізація західноєвропейської літератури в радянському кінематографі періоду «застою» (1965-1985 рр.).

В роки застою (1965-1985 рр.) багато фільмів створювалися в ситуації опору радянській цензурі та радянським ідеологам. Чимало фільмів було покладено на так звану «полку»²⁰⁹. Держкіно здійснювало контроль над кіновиробництвом, усіма етапами створення фільмів. До кінця «застою» під час запуску фільму у виробництво, режисер мав утвердити сценарій на колегії Держкіно, йому робили зауваження щодо нього, якщо фільм «проходив» цензуру, то він випускався у прокат²¹⁰.

У 1966-1971 рр. за ідеологічні помилки була заборонена величезна кількість картин. Це вважається початком епохи «застою» у кінематографі. Цензори у картинах шукали «проникнення ворожої ідеології» чи «розмивання ідеології»²¹¹.

В епоху «застою» багато режисерів «старого» та «молодого» покоління відмовлялися від сучасної актуальної тематики, вони віддавали перевагу історико-літературним темам. Режисери намагалися поринути в історію, класичну літературу. Переворот на всіх жанрово-тематичних полях стався тому, що митці намагалися не залучати увагу цензорів. Це призвело до кризи державної політики у сфері культури. Починаючи з 1965 року до 1985 були знято величезну кількість фільмів екранізацій західноєвропейської літератури.

²⁰⁹ Марков Никита Александрович. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. С. 131-136.

²¹⁰ Зоркаё Н. М. Государственный кинематограф 1970—х как подсистема культуры: путьфильма от творца к зрителя и далее // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое: *сборник+. СПб, 2001. - С. 180.

²¹¹ Марков Никита Александрович. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг. Система государственного управления советским кинематографом в 1963-1986 гг.

1970 року на радянські екрани вийшов останній фільм Григорія Козінцева «Король Лір»²¹². Фільм було знято за однойменною трагедією Вільяма Шекспіра, за перекладом Бориса Пастернака. Ідеологічний контекст у фільмі є не менш вираженим, ніж у фільмі «Гамлет»²¹³ Григорія Козінцева.

Б. Пастернак бачив у п'єсі дещо інші сенси, ніж сам режисер. Негативні персонажі у нього виступали людьми, які говорять розумні та правдиві слова. А позитивні персонажі виступають недотепними та божевільними. У Пастернака трагедія написана «мовою пророків Старого Заповіт і належать до легендарних часів дохристиянського варварства»²¹⁴.

У Григорія Козінцева відсутня релігійна тематика. У фільмі «Король Лір» зроблено акцент на соціально-політичному контексті. Він розповідає історію про несправедливе суспільство та особисту трагедію однієї людини. Трагедія цієї людини напряму зв'язана з трагедією суспільства. Режисер показує це візуально – через монтаж, пейзажі, звуки, символи²¹⁵. У листі Пітеру Бруку Козінцев пише: «Я намагаюся знайти візуальний «Лір», щоб перетворити природу в форму хору для трагедії»²¹⁶.

Багато дослідників вважали Шекспіра письменником тільки свого часу. Григорій Козінцев не розділяв ці думки. Як вже зазначалося, режисер вважав Шекспіра своїм сучасником. Ці твердження були написані у його книзі «Наш сучасник Вільям Шекспір»²¹⁷. Він стверджував, що теми, які підіймав траматург, а саме влада та амбіції, страждання народу, помста, життя та смерть, є актуальними у будь-яку епоху, особливо у радянську²¹⁸. У своїх щоденниках Козінцев зазначав: «Ідеї про нього як про дзеркало власної епохи – наївні. Усі ці «феодалізми», «Середньовіччя», «криза гуманізму» тощо є відображенням будь-якої доби. Включно з моєю власною. Дзеркало

²¹² Фільм «Король Лір» (реж. Григорій Козінцев, 1970 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=JLIVhj2H3c>

²¹³ Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев <https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>

²¹⁴ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P.54.

²¹⁵ Там же. С. 54.

²¹⁶ Kozintseva, V.G. and Butovskii, Ia.L. (eds) (1998) Perepiska G.M.Kozintseva 1922– 1973, Moscow: 'Artist. Rezhisser. Teatr. P. 68.

²¹⁷ Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. М.; Л.: Искусство, 1962.

²¹⁸ Там же.

не втрачає сили протягом цих трьох століть»²¹⁹. Григорій Козінцев показував як шекспірівські теми можуть бути адаптовані у радянську епоху та ідеологію.

Фільм слідує оригінальному тексту. Лише деякі монологи були скорочені. У фільмі Григорія Козінцева «Король Лір» розвивається класовий конфлікт. В картині зроблено акцент на тому як головний герой король Лір, страждаючи, знаходить зв'язок зі звичайним народом. Для режисера трагедія Ліра це не особисті страждання, а зло, яке було визване несправедливим соціальними структурами, а сприяння цього призводить до соціального відродження²²⁰. Сам режисер писав: «Людське серце не може вмістити у собі всі страждання світу, але воно відкликається на біль інших людей. Коли людина починає відчувати це, вона приходить до розуміння з людством. Такий і є досвід Ліра. Він побачив життя таким, як воно є. Король зійшов з розуму і став мудрецем»²²¹.

У фільмі ми бачимо світ, що втратив звичайний лад. В кінці фільму король стає бідним, його шут мудрим, а сліпа людина починає бачити правду. Це не історія про обдуреного короля, а трагедія загибелі суспільства, заснованого на насильстві. Король Лір живе в світі «Середньовіччя», сповненому завоювань та поневолень. Тільки після того як його зраджують власні дочки, він бачить світ по новому, не очима короля, а звичайної людини²²². Режисер зазначав: «Тема «Короля Ліра» – це смерть короля і народження нової людини. Боротьба «часу» та «природи». Боротьба помираючого старого порядку і народження нового»²²³.

У фільмі є сцена, дія якої відбувається у хатинці, де король ховається від бурі. Режисер вирізав слова Ліра про зраду доньок. В цей момент ми

²¹⁹ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 54.

²²⁰ Фільм «Король Лір» (реж. Григорій Козінцев, 1970 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=JLIVhj2H3c>

²²¹ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 54-55.

²²² Фільм «Король Лір» (реж. Григорій Козінцев, 1970 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=JLIVhj2H3c>

²²³ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 55.

бачимо як король жалісливо дивиться на бідних людей, які знаходяться навколо нього. Король говорить: «О, я надто мало дбав про це! Лічися, Пишно! Вийди назовні, щоб відчути, що відчувають нещасні»²²⁴.

Під час перегляду фільму, ми завжди можемо помітити контраст між між бідністю людей, та пишністю двору. З перших кадрів режисер показує нам страждання народу через війни та придворні інтриги. Все це почалося після того, як король розділив свою державу між двома доньками, обділивши свою третю доньку Карделію²²⁵. Цікава думка Д. Лейсблі «Символічно, що коли Карделія відмовляється лицемірити. Лір рве карту свого королівства – знак руйнування старого світу»²²⁶.

Фільм Григорія Козінцева наповнений різними символами, які надають картині філософської глибини. Контраст світла та тіьми завжди присутній у сценах. Він грає не тільки естетичну роль, а й має сенс. Придворні вдягнені в чорний одяг, виділяється лише Карделія, яка вдягнута у білу сукню. Вона втілює чистоту, справедливість і мудрість. Придворні стають символами лицемірства, брехні та несправедливості. В сцені, де король розділяє своє королівство домінують вогонь та дим, що підкреслюють хаус, насилля, жадність. Але особиста трагедія короля показна не тільки сімейною, а і соціально-політичною. Його безумство відображає безумство його епохи, а його страждання відображені у стражданнях його народу²²⁷.

Король починає бачити свої помилки не тільки тоді, коли доньки його зраджують, а саме тоді, коли він починає спілкуватися зі своїм пригніченим народом. Але відновлення суспільства відбувається не лише внутрішньому перевтіленню короля, а і завдяки іншому персонажу – Едгару. У боротьбі за справедливість його спонукають не страждання батька, а втеча бідних людей від війни. Прикидаючись безумцем по імені « Бідний Том», він усвідомлює

²²⁴ Фільм «Король Лір» (реж. Григорій Козінцев, 1970 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=JLIVhj2H3c>

²²⁵ Там же.

²²⁶ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 55

²²⁷ Фільм «Король Лір» (реж. Григорій Козінцев, 1970 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=JLIVhj2H3c>

життя та починає розуміти суспільство. Він встановлює справедливість, переживши власні втрати²²⁸.

Образ Шута у Григорія Козінцева є неоднозначним. Після кривавих подій він залишається один в зруйнованому світі. Він не є комічним персонажем. У режисера Шут виступає в образі юродивого. Граючи на флейті, він завершає фільм. На перший погляд цей персонаж здається божевільним. Але саме він виступає мудрим, справедливим, символізуючи мудрість народу. Г. Козінцев змінює долю цього героя, і саме у його фільмі Шут залишається жимим, тоді як у Шекспіра він помирає. Його музика в кінці фільму вводить глядачів в новий світ²²⁹.

Отже, Григорій Козінцев на перш план свого фільму ставить соціально-політичний конфлікт, а не сімейні відносини. Такий підхід відповідав радянській ідеології того часу. Фільм «Король Лір» був прийнятий радянськими критиками. Критик Дмитро Урнов відмічав у фільмі: «крах сімейних відносин та поява цивільних відносин». Режисер Сергій Юткевич також відмічав: «Фільм Козінцева я сприйняв не як оповідь про велич і падіння одного короля, а як багатоголосу симфонію, у якій долі різних людей тісно переплітаються з долею епохи, і де історія без будь-яких штучних прийомів стає близької сучасній людині»²³⁰.

1971 року на радянські екрани вийшов фільм режисера Євгенія Фрідмана «Острів скарбів»²³¹. Це була друга екранізація роману Роберта Луїса Стівенсона в радянському кінематографі. Сьогодні майже не залишилося інформації про цю картину. Євгеній Фрідман зміг вмістити у 82 хвилини екранного часу майже весь роман, не включаючи перших глав книги. Фільм багато деталей унаслідував від епохи «відлиги»²³².

²²⁸ Там же.

²²⁹ Там же.

²³⁰ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 56.

²³¹ Фільм «Острів скарбів» 1971 р. (реж. Євгеній Фрідман) <https://www.youtube.com/watch?v=SJFWzHcSnwQ>

²³² Там же.

На нашу думку екранізація Є. Фрідмана є ідеологічно гібридною. З одного боку картина знята у дусі пригодницького жанру, але зберігає у собі ідеологічний сенс, радянські цінності. З іншого боку, ми можемо помітити акценти на внутрішньому світі героїв, філософську глибину²³³. Головні герої є не носіями ідеологічних ролей, а люди, які проходять моральне випробування.

В романі Стівенсона головною ціллю героїв є бажання особистої свободи та багатства. У режисера акцент зроблено на колективній відповідальності, чесності. Він показує глядачеві, що справжньою цінністю є не золото, а доброта, вірність своїм друзям та чесність. Так західноєвропейський пригодницький роман отримує радянське звучання²³⁴,

Головний герой, справжній злодій у Стівенсона – Джон Сільвер – представлений у фільмі неоднозначно. Він зображений не піратом брехуном, а людиною, яку зламала система. Він злодій, який вимушений мімікрувати, щоб влитися в соціум. Він символ людини, яка зламалася під тиском обставин, але не втратила людських рис²³⁵.

Цікавою деталлю фільму також є вік головного героя фільму – Джима. Він з'являється у фільмі вже в юному віці. Тут він – романтичний п'ятнадцятирічний юнак, у якому читається новий соціальний тип, представник покоління, народженого після війни – надія суспільства. Слід відмітити, що цей персонаж показаний таким, яким його бачив сам Стівенсон – складною особистістю, добрим до ворогів, вірним своїм друзям, юнаком, що сумнівається у своєму праві на скарб. Його риси можна трактувати як вираження гуманістичного ідеалу радянської людини²³⁶.

1982 року вийшов трьохсерійний фільм режисера Володимира Воробйова «Острів скарбів»²³⁷. Це була третя екранізація роману Р.Л.

²³³ Там же.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Там же.

²³⁶ Там же.

²³⁷ Фільм «Остров сокровищ» (реж. Владимир Воробьев 1982 г.)
<https://www.youtube.com/watch?v=SJFWzHcSnwQ&t=2439s>

Стівенсона, яка була створена у Радянському Союзі. Фільм майже повністю відповідає літературному оригіналу, лише у деяких місцях ми можемо помітити зміни. У фільмі використані уривки з інших творів Р. Л. Стівенсона, наприклад з роману «Веселі молодці». Також змінено сюжет з Джоном Сільвером. У фільмі його ранить Бенн Ган отруйною стрілою і він помирає, у книзі він залишається живим. Роль головного героя Джима грав дев'ятирічний Федір Стуков. Це суперечило оригіналу, так як у Стівенсона психологія героя відповідає дванадцятирічному юнакові²³⁸.

Перший варіант фільму складався із чотирьох серій, згодом фільм був двічі урізаний цензорами, щоб створити максимально адаптовану для радянських школярів версію. Розгнаний та досить точний щодо першоджерела фільм зафіксував і культурні коди епохи «застою»²³⁹. У фільмі є цікаві образи, наприклад, зухвала, експресивна та смілива інтерпретація образу Джона Сільвера є вражаючою. Можна сказати, що образ даного персонажа переосмлював класичний канон: його персонаж-пірат постає як астенічний невротичний маргінал із рисами дисидентського світогляду. Такий підхід дозволяє зробити висновок, що даний фільм є не просто екранізацією пригодницького роману, а як рефлексію про приреченість, безвихідь народу, характерний для культурного контексту епохи «застою»²⁴⁰.

Ще одним прикладом радянської адаптації класичного тексту західноєвропейської літератури є художній фільм режисера Станіслава Гооврухіна «Життя та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» 1972 року, створений на Одеській кіностудії²⁴¹.

Фільм цікавий з точки зору вивчення взаємодії класичної літератури, радянської ідеології та кіномистецтва. Власне, для ґрунтовного розуміння цієї взаємодії та визначення впливу ідеологічних установок, першочерговим завданням є зіставлення сюжетної основи та ідейного наповнення кіноверсії з

²³⁸ Там же.

²³⁹ Там же.

²⁴⁰ Там же.

²⁴¹ Фільм «Життя та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (реж. Станіслав Говорухін, 1972 р.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xRZIJ55flq8>

оригінальною редакцією роману Данієля Дефо «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (1719 р)²⁴².

Варто зазначити, що оригінальний роман Д. Дефо є багато в чому втіленням ідеалів протестантської етики та раннього капіталізму, де ключовим є покаєння, визнання Божого Провидіння і духовне зростання Крузо²⁴³. В романі острівне панування розглядається як Боже випробування, а сам Крузо виступає носієм ідеї приватної власності та накопичення капіталу, функціонуючи як ідеальний колоніст, що веде точний облік і перетворює дику природу на функціональну власність. Натомість, у фільмі кінорежисера Станіслава Говорухіна, відбулося кардинальне ідеологічне зміщення фокусу, зокрема релігійний компонент, що є наріжним каменем оригіналу, мінімізований до рівня загальнолюдської рефлексії про долю, що відповідає державному атеїзму СРСР. Окрім того, в радянській екранізації ідея накопичення капіталу заміщується мотивом праці як екзистенційної необхідності та творчого перетворення природи. Натомість сам Крузо (у ролі Л. Куравльова) трактується як ідеальна «людина праці», чия винахідливість і стійкість є прикладом соціалістичної трудової етики. Для радянського глядача, Крузо представлений як суто позитивний герой: винахідливий, стійкий та працьовитий, що цілком відповідало вимогам до персонажів в умовах соціалістичного реалізму. Тож, радянський фільм, мінімізуючи релігійний і моралізаторський пафос, виводить на перший план тему боротьби людини з природою, її працю та драму самотності. Крузо виглядає більш простою, порівняно з оригіналом, «народною» людиною, аніж типовим буржуа²⁴⁴.

Продовжуючи про вплив ідеологічних установок та адаптацію, Радянський Союз, позиціонуючи себе як борець проти імперіалізму і

²⁴² Дефо Д. Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо. LitArchive. URL: <https://litarchive.in.ua/zhyttia-y-nezvychayni-ta-dyvovyzhni-pryhody-robinzona-kruzo-daniel-defo>

²⁴³ Дефо Д. Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо. LitArchive. URL: <https://litarchive.in.ua/zhyttia-y-nezvychayni-ta-dyvovyzhni-pryhody-robinzona-kruzo-daniel-defo> (дата звернення: 19.11.2025).

²⁴⁴ Фільм «Життя та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (реж. Станіслав Говорухін, 1972 р.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xRZIJ55flq8>

колоніалізму, спричинив пом'якшення колоніального підтексту. У фільмі режисер нівелює елементи, що виправдовують расову чи колоніальну перевагу Крузо над П'ятницею, представляючи їхні стосунки як ідеал інтернаціональної дружби²⁴⁵.

Важливим чинником, що визначив художню специфіку фільму, є його створення у 1972 році - в період «застою», особливість якого полягала в тому, що, незважаючи на збереження ідеологічного контролю, втома від прямого партійного пафосу створювала певні «ніші» для творчої автономії²⁴⁶. Цей контекст дозволив режисеру зробити фільм більш ліричним та екзистенційним, зменшивши дидактичну складову. Особиста позиція Станіслава Говорухіна, який тяжів до жанрового, пригодницького кіно, де воля і характер особистості виступають на перший план, дозволила йому поєднати офіційні вимоги «виховного» кіно із захоплюючою драмою. Це забезпечило високу популярність фільму.

У контексті загальних тенденцій світового кінематографу, що використовує екранізацію класики для реінтерпретації, радянська екранізація мала іншу спрямованість. В СРСР екранізація західної класики виступала як засіб культурної легітимізації та жорсткої ідеологічної корекції, акцентуючи на соціальних аспектах, трудовій етиці та «дружбі народів», з одночасним ігноруванням або пом'якшенням «буржуазних» тем. Щоб зрозуміти ступінь автономії режисера та складність ідеологічного впливу на фільм, цю подвійну функціональність необхідно проаналізувати в межах трьох історіографічних концепцій СРСР: тоталітарної, ревізійоністської та постревізійоністської. Так, тоталітарна концепція розглядає фільм як ілюстрацію дозволеної ідеології. Ревізійоністська концепція звертає увагу на автономію кінематографістів, розглядаючи фільм як спробу гуманізувати ідеологічні вимоги через жанрову драму людського існування. Постревізійоністська концепція фокусується на сприйнятті фільму глядачами,

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ Каганов Ю. Конструювання «радянської людини» (1953-1991): українська версія. Запоріжжя. 2019. С.294.

стверджуючи, що ідеологія була лише «оболонкою», яка дозволила вийти в прокат якісному пригодницькому фільму²⁴⁷.

Крім того, застосування історичної імагалогії дозволяє виявити, що образ Крузо був дебуржуазифікований і представлений як енергійний мореплавець з акцентом на універсальних людських якостях. Образ П'ятниці був підданий максимальній деколонізації, символізуючи братерство, наївну щирість та готовність до Просвітництва. Семіотичний аналіз розглядає фільм як систему знаків: острів конотує випробування та місце творчої праці; щоденник символізує облік і планування; інструменти/зброя означають технічний прогрес; зовнішній вигляд Крузо відображає відмову від буржуазної зовнішньої мішури та образ людини-працівника. Аналіз виявляє, що нейтральні елементи, як-от вищезгадані, набували в радянському контексті конотації ідеологічних знаків, зокрема острів конотував місце боротьби та творчої праці, щоденник – облік та планування як інструменти цивілізації²⁴⁸.

Таким чином, екранізація С. Говорухіна, зберігаючи зовнішній пригодницький каркас оригіналу, здійснила ідеологічну корекцію, замінивши релігійну етику на трудову, капіталістичне накопичення – на винахідливу працю, а колоніальну перевагу – на братерську дружбу, що зробило фільм водночас ідеологічно прийнятним, відповідно до тоталітарної вимоги, та художньо цінним, згідно з ревізійністським та постревізійністським поглядами.

1973 року на радянські екрани вийшли фільм «Вершник без голови»²⁴⁹ режисера Володимира Вайнштока за мотивами однойменного роману Томаса Майна Ріда та 1975 року трьохсерійний серіал «Капітан Немо»²⁵⁰ режисера Василя Левіна за мотивами романів Жюль Верна «20 000 льйо під водою» та

²⁴⁷ Лаас Н. О. Соціальна історіє СРСР в американській історіографії: теоретичні дискусії 1980–2000-х рр. / Лаас Н. О. // Український історичний журнал. - 2010. - № 4. - С. 170-191.

²⁴⁸ Мошенська П. М., Собуцький М. А. Радянське у пострадянському // МАгістеріум. Вип. 42. Культурологія. 2011. С.46-52.

²⁴⁹ Фільм «Вершник без голови» (реж.Володимир Вайншток, 1973 р)

<https://www.youtube.com/watch?v=3v30dX-PqZI>

²⁵⁰ Фільм «Капітан Немо» (реж.Вачилій Левін, 1975 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=m-esXecwq-E>

«Паровий дім». У цих двох екранізаціях присутні ідеологічні штампи. Фільми мають відмінності стосовно літераторного оригіналу. Режисери вводили сучасні для «застою» соціальні сенси.

1978 року вийшов багатосерійний музичний фільм режисера Георгія Юнгвальда-Хількевича «Д'Артаньян і три мушкетери» – екранізація роману французького письменника Александра Дюма «Три мушкетери»²⁵¹. Фільм режисера доволі чітко перекликається з оригінальним текстом.

У фільмі акцент зроблено на дружбі, братерстві та колективній відповідальності: три мушкетери стикаються з труднощами та долають їх разом. Цей аспект перекликається з колективними цінностями, які часто домінували у радянських фільмах. В той час режисер уникав прямих партійних риторик, ідеологічного контексту, якими були наповнені інші радянські карини. Його фільм знятий в розважальному жанрі, він наповнений музикою, яка надає йому легкого тону. Режисер Георгій Юнгвальд Хількевич хоч і дотримується оригінального тексту, але надає своєму фільму нового звучання²⁵².

З одного боку у фільмі робиться акцент на традиційних радянських цінностях, а з іншого боку ми бачимо, що режисер надає перевагу індивідуальному героїзму, романтиці, пригодам. У фільмі представлений ярко виражений образ головного героя. Мушкетер Д'Артаньян показаний неординарною, харизматичною людиною. Такий акцент на індивідуальності та харизматичності героїв був більш характерний західним пригодницьким фільмам, ніж радянським, які орієнтувалися на колективну поведінку героїв²⁵³.

У Александра Дюма в романі чітко виражена політична складова: історичний конфлікт, інтриги кардинала, його боротьба за владу. У фільмі ці

²⁵¹ Фільм «Д'Артаньян три мушкетёра» (реж. Георгий Юнгвальд-Хилькевич, 1978 г.)
https://www.youtube.com/watch?v=_uAxmy_TtvM

²⁵² Там же.

²⁵³ Там же.

аспекти є спрощеними. Політичні інтриги представлені як «пригоди». Це робить картину універсальною, і сприйнятливою глядачам²⁵⁴.

Режисер звільнив фільм від багатьох політико-історичних верств та зосередив увагу на комізмі, музичності, романтиці. Образи героїв та сюжет фільму дещо змінені: оригінальний текст перероблений в розважальний музикл. Д'Артаньян виступає символом мужності, сили, прагнення. Він є харизматичним лідером на якого рівняються глядачі. Його друзі мушкетери Портос, Атос, Арамис представлені в полегшеному типізованому ключі. Атос показаний емоційним, благородним, мужнім. Портос веселим та промовистим. Арамис – благородним, розумним та стриманим. Разом вони представляють колектив друзів, братство, яке підкреслюється піснями, гумором і візуальними кодами. Жіночі образи також є неординарними. Міледі – ексцентрична жінка з ярко вираженою особистістю. Констанція представлена ніжною та елегантною. Такі образи героїв глядачі легко сприймали. В результаті образи персонажів фільму представлені таким чином, щоб підтримувати і колективний і індивідуалістичний принцип: колективні дії та індивідуальні характери.

Зараз серед істориків є популярною думка, що зміст фільму відображає символи і специфічні екзистенційні проблеми періоду «застою». Вони вбачають у фільмі паралелі політичного сюжету фільму с пізньорадянськими «застійними» реаліями. У фільмі Францією править примхливий, легковажний король Людовик. Реальна влада майже належить його «правій руці» обачному, жорстоку кардиналу Рішельє, який тримає у страху всіх навколо себе. При дворі короля панують інтриги, моральний розлад та байдужість до долі свого ж королівства. Навіть королева Анна зв'язується з прем'єром ворожої Англії. Дослідники проводять паралелі між цими образами та радянською владою періоду «застою». Однак їх думки не є

²⁵⁴ Там же.

підтвердженими. Слід зауважити, що, наприклад, король Людовик у романі Александра Дюма також представлений таким, як його показав режисер²⁵⁵.

Режисер Георгій Юнгвальд-Хількевич прямо горив про «двуличчя» епохи, в якій знімавав свої фільми. Він намагався «не помічати» тиску з боку держави. Він не йшов на прямий конфлікт з владою, не піддавався ідеології, намагався знімати фільми не з ідеологічної позиції, а за власними художніми рішеннями. В інтерв'ю 2007 року він говорив: «Я знімав те, що вважав за потрібне, але якщо в революційному фільмі у мене навіть не був названий Ленін – повний жах – у «Небезпечних гастрольях»²⁵⁶. Його фільми випускали на радянські екрани, але заборонялося називати його прізвище: «Вони забороняли називати моє прізвище, навіть після виходу «Трьох мушкетерів» мене не прийняли до союзу» говорив режисер. Хількевич завжди говорив про те, що відчував тиск з боку цензорів: «Правда, тиск був завжди присутнім, весь час вимагали щось вирізати, я вирізав, але я не знімав, те, що вони хотіли»²⁵⁷. З цього ми можемо зробити висновки, що і фільм «Три мушкетери» було знято за власними художніми рішеннями режисера.

У 1979 році на радянські екрани вийшли перші дві серії про легендарного детектива Шерлока Холмса та його помічника доктора Джона Ватсона. З 1979 року по 1986 рік по творах Артура Конан-Дойла було знято фільм, який мав 11 серій²⁵⁸. Легендарний детектив вікторіанської Англії був популярним у Радянському Союзі ще до виходу фільму режисера Ігоря Масляннікова, у 1960-х роках. Серед популярних детективів були роботи Агати Крісті та Конана Дойла, які раніше довгий час не публікувалися. 1960-ті рр. у радянському кінематографі з'явився жанр телевізійного міні-серіалу, а

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Інтерв'ю Георгія Юнгвальд-Хількевича (Владимир Бабурич 4 марта 2007 года)
<https://www.svoboda.org/a/381134.html>

²⁵⁷ Інтерв'ю Георгія Юнгвальд-Хількевича (Владимир Бабурич 4 марта 2007 года)
<https://www.svoboda.org/a/381134.html>

²⁵⁸ «Шерлок Холмс і доктор Ватсон» /Детектив. СРСР, 1979-1986. Режисер Ігор Маслянніков.

одними із найпопулярніших його зразків стали екранізації кримінальної прози²⁵⁹.

Серіал Масляникова вийшов у досить специфічному контексті. На кінець 1970-х рр. та початок 1980-х рр, коли створювався фільм про Шерлока Холмса, на радянські екрани багато вийшло екранізацій англійських письменників. Наприклад, «Пригоди принца Флоризеля»²⁶⁰ – пригодницький трисерійний телефільм за мотивами двох циклів повістей Р. Л. Стівенсона «Клуб самогубців» та «Алмаз Раджі» або «Троє в човні, крім собаки»²⁶¹ — радянський двосерійний художній телевізійний кольоровий фільм, знятий режисером Наумом Бірманом 1979 року за мотивами повісті Джерома Клапки Джерома. Англійські екранізації, зняті в цей період, займали величезне місце і могли конкурувати з екранізаціями російської класики. Це була одна із сильних та масових категорій фільмів у 1970-ті – 1980-ті роки.

Щодо фільму «Шерлок Холмс та доктор Ватсон», то сам режисер не був прихильником детективів, і як філолог він не вважав Конан-Дойла визначним письменником. Перш за все, в тому, що він взяв до розгляду сценарій, велику роль відіграли обставини в країні. Ігор Маслянніков зазначав: «Хотілося полетіти слідом за сценаристами кудись у захмарні далі, зайнятися чимось приємним, не пов'язаною із тодішньою повсякденністю»²⁶². Слід зазначити, що спочатку режисер хотів знімати фільми на політичні теми епохи «застою». Він писав: «Спочатку я хотів знімати політичні фільми. Жорсткі та суворі. Ми з Юрієм Черніченком написали сценарій «Цілина», правдивий і суворий. Але нам говорили: Що з вами? Ви хочете зняти фільм про жертв, коли сам Брежнєв був першим секретарем? З тих пір я пообіцяв

²⁵⁹ Visani F. Шерлок Холмс по-советски: путешествие из кино в фольклор //Chroniques Slaves. – 2009. – Т. 5. – №. 1. – С. 115.

²⁶⁰ «Приключения принца Флоризеля» (реж. Євгеній Татарський, 1979 р.)
<https://io.gidonline.fun/film/priklyucheniya-princa-florizelya/>

²⁶¹ Фильм «Трое в лодке, не считая собаки» (реж Наум Бирман, 1979 г.)
<https://www.youtube.com/watch?v=gICt-412Kqg>

²⁶² Масленников И. Бейкер-стрит на Петроградской. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. С. 122.

собі не знімати фільми про поточні події»²⁶³. Проект про Шерлока Холмса та доктора Ватсона співпадав з духом часу, з бажанням відійти від жосткої реальності, політичних розчарувань епохи. Режисер також зазначав: ««Холмс» був чистою випадковістю. Я не цікавлюся детективною літературою. Ніколи серйозно не читав Конан-Дойла. Просто це був дуже гарний сценарій Юлій Дунський і Валерій Фрід принесли його – дотепний і найголовніше – він мав те, що жило і живе в мені: гру в англійкість. Це доросле хлоп'ячество»²⁶⁴.

Фільм Ігоря Масляннікова не наділений вираженими радянськими штампами. Можна сказати, що він є орієнтованим на світову традицію. У картині є моменти, які спеціально підкреслюють зв'язок з класичним образом Шерлока Холмса. Прикладом цього слугує значна кількість сцен у фільмі. Наприклад, на початку другої серії, коли детектив позує біля вікна зі своєю фірменною трубкою, у квартирі на Бейкер-стріт, він тримає позу традиційно довго, щоб підкреслити традиційний профіль Холмса. Також знаковою є сцена у першій серії, де детектив запрошує Ватсона до себе в кімнату, щоб спитати, чи знає він людей, які зображені на численних фотографіях у його кімнаті. Ця дія відбувається ще до, того як Ватсон дізнається про професію свого сусіда. На фотографіях зображені кадри із старих фільмів, включаючи легендарний образ Лона Чейні з фільму «Привид Опері». Ці моменти могли б були розпізнані, наприклад, творчою інтелігенцією, яка мала змогу переглядати зарубіжні кінокартини. Фільм І. Масляннікова про Шерлока Холмса, який звертався до зарубіжної кінематографічної традиції та не відходив від літературного оригіналу, був адресований не лише масовому глядачеві, а й людям, які були причетні до створення культури в СРСР²⁶⁵.

Режисер усвідомлює культурну дистанцію між серіалом та оригінальним текстом Конан Дойля. У фільмі та в літературному оригіналі є

²⁶³ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 131.

²⁶⁴ Там же. С. 131.

²⁶⁵ «Шерлок Холмс і доктор Ватсон» /Детектив. СРСР, 1979-1986. Режисер Ігор Маслянніков.

сцена, де Холмс пояснює Ватсону, яку професію він має. В оригіналі Шерлок говорить: «Ну, у мене є своя професія. Думаю, я єдиний у світі. Я детектив консультант, якщо ви можете зрозуміти, що це таке»²⁶⁶. У радянському фільмі Ватсон довго гадає ким же є його друг, а коли дізнається, він починає бурно реагувати, повтоючи, що він сам повинен був здогадатися. Ми розуміємо, що професія детектива – це вже не щось нове. Отже, тут режисер показує глядачеві, що між його серіалом та Конан Дойлем лежить ціла культурна епоха²⁶⁷.

Головною особливістю серіалу є те, що він віддаляється від радянської реальності. Глядач повністю занурюється у вікторіанську Англію XIX ст. Режисеру вдалося передати у фільмі доповнено ті часи. У своїх інтерв'ю Маслянников говорив, що «насправді не знає як виглядала вікторіанська Англія, у фільмі була створена своя Англія»²⁶⁸. Однак існує і інша думка, наприклад відома дослідниця російської літератури і культури Кетрін Таймер відзначала: «Попри базову стратегію фільму нейтралізувати аналогії, певна «пікантність» полягала саме в тій «імперській ностальгії», якою просякнута адаптація оригіналу, у підкресленні її віддаленості від теперішнього в часі та просторі». Так що глядач, вправний у читанні між рядками, знаходив частину задоволення, яке дарував кінематографічний текст, у можливості вибудувати множинні потенційні зв'язки між застарілими буржуазними цінностями тексту та реаліями радянської сучасності...В серіалі про Холмса цю проблему вирішували «музейним» підходом: розповіді Конан Дойла представляли як історичні експонати. Стиль, декорації, старинне мистецтво – все це дистанціювало історію від сучасності»²⁶⁹.

Шерлок Холмс у виконанні Василя Ліванова постає точною копією літературного прообразу, наділеного вираженими рисами естетства та дендизму. Актор у своєму інтерв'ю 2014 року зауважував, що при підготовці

²⁶⁶ Дойл А. К. Эюд в багровых тонах. – Strelbytskyy Multimedia Publishing, 2016.

²⁶⁷ «Шерлок Холмс і доктор Ватсон» /Детектив. СРСР, 1979-1986. Режисер Ігор Маслянников.

²⁶⁸ Интервью с Игорем Масленниковым <https://www.youtube.com/watch?v=XqVH-QJD9gk>

²⁶⁹ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 134.

до зйомок він читав оригінальні твори Конан-Дойла та у створенні образу опирався лише на них, він говорив; «у манері спілкування, реакцях, я намагався відповідати англійському образу поведінки, щоб це відповідало моєму персонажові»²⁷⁰.

Актор наділив образ Шерлока Холмса і своїми характерними рисами. У Ліванова детектив вийшов більш «теплою» та відкритою людиною, ніж у Конан-Дойла. Він має почуття гумору, частинку ексцентричності, високий інтелект. Його роздуми і висновки йдуть від його внутрішніх роздумів. Детектив показаний людиною, яка завжди спостережіє за тим, що відбувається навколо. Він робить логічні висновки, думає та спостерігає. Саме на цих характеристиках Василь Ліванов будував свій образ у фільмі.

Щодо образу доктора Ватсона, то Ігорь Маслянніков представив його у своєму фільмі інакше, ніж, наприклад, у західних екранізаціях. В інших фільмах образ доктора Ватсона часто репрезентується в підпорядкованій або знижувальній позиції щодо персонажа Шерлока Холмса. Детектив на ньому відтіняє свою ерудицію, тренується у своїй дедукції. Ватсон виглядає дещо смішним та недалеким. У Конан-Дойла розповідь ведеться від самого автора – доктора Ватсона. Увага читача направляється тим, що Ватсон помічає навколо себе. Не всі читачі можуть помітити, як їх підводить до тих чи інших деталей доктор Ватсон. В оригіналі він розумний, обачний²⁷¹.

Революцію в цьому образі здійснив саме Ігорь Маслянніков у своєму фільмі. Він звернув особливу увагу на цей образ. У запропонованому сценарії режисер одразу ж помітив певні зміни, внесені його авторами (Юлієм Донським та Валерієм Фридом) до образу Ватсона: «Вони не були б справжніми професіоналами, якби, помітивши дивну, безбарвну, позбавлену характеру фігуру доктора Ватсона, від імені якого Конан Дойл вів оповідь, не зробили спроби його оживити, чим не переймалися попередні екранізатори оповідань про Шерлока Холмса. Ви не помітите в оповіданнях тих якостей,

²⁷⁰ Эксклюзивное интервью с Василием Ливановым. https://www.youtube.com/watch?v=BuYUIBBLk_w

²⁷¹ Дойл А. К. Этюд в багровых тонах. – Strelbytskyy Multimedia Publishing, 2016.

яких досвідчені сценаристи надали цій закадровій фігурі, – наївного романтизму, простодушності та довірливості. Ватсон став під їхнім пером живим, кумедним поряд із сухим педантом Холмсом, став нашою людиною – БАТСОНОМ»²⁷².

Кетрін Таймер писала: «Чимало реплік Холмса у серіалі віддано Ватсону, який зрештою винесений у заголовок поряд з детективом – Пригоди Шерлока Холмса і доктора Ватсона – таким чином надаючи його напарникові рівний статус одразу. Власне леймотив чоловічих пар або братів закладається вже в першій сцені й проходить крізь увесь серіал, відсуваючи відлюдкуватого, мізантропічного детектива оригіналу з центру уваги»²⁷³.

Радянська цензура дещо торкнулася фільму Масляннікова. На початку книги Конан-Дойла «Етюд в багряних тонах» Ватсон розповідає про те як був військовим лікарем під час Другої англо-афганської війни (1878-1880). Там він отримав серйозне поранення, а потім захворів²⁷⁴. У радянському серіалі замість слова «Афганістан» використано формулу «Схід» чи «східні колонії». Це було зроблено для того, щоб радянські глядачі не проводили паралелі між британською колоніальною війною і радянським вторгненням в Афганістан²⁷⁵.

Навіть попри невеличкі цензурні правки, фільм «Шерлок Холмс і доктор Ватсон» Ігоря Масляннікова набув чималої популярності у Радянському Союзі та у європейських країнах. Сьогодні також він є дуже популярним. На міжнародному фестивалі телесеріалів у К'янчано-Термі в Італії про роботу радянського режисера відгукнулися так: «Росіяни привезли не серіал...Але більш цікаве явище, якого Європа ще не бачила. Вони привезли «випуски». Продовжили практику самого Конан Дойла з його регулярними книжечками про Шерлока Холмса. Це нова естетика для

²⁷² Масленников И. Бейкер-стрит на Петроградской. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. С. 122.

²⁷³ Hutchings S., Vernitski A. (eds.) Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001: Screening the Word. - London; New York: RoutledgeCurzon, 2005. P. 136.

²⁷⁴ Дойл А. К. Этюд в багровых тонах. – Strelbytsky Multimedia Publishing, 2016.

²⁷⁵ «Шерлок Холмс і доктор Ватсон» /Детектив. СРСР, 1979-1986. Режисер Ігор Маслянніков.

телебачення – естетика «масок», де зв'язним елементом є не сюжет, а постійні персонажі»²⁷⁶.

1982 року на радянські екрани вийшов фільм Сергія Тарасова «Балада про доблесного лицаря Айвенго» за мотивами роману шотландського письменника Вальтера Скота «Айвенго»²⁷⁷. На сьогодні не залишилося інформації про роботу режисера, крім самого головного джерела – самої картини.

Фільм Сергія Тарасова слідує літературному першоджерелу, але має ідеологічні та художні особливості епохи під час якої створювався. Картина відображає не тільки події, які відбувалися в Англії після третього Хрестового походу, а і має свої ідеологічні особливості. Сюжет картини відповідає роману Вальтера Скота. Зберігаються центральні мотиви: тема честі, протистояння саксів та норманів, тема соціальної несправедливості, лицьської честі. У романі автор робить акцент на історико-романтичному підході, у фільмі цей акцент переміщується на боротьбу народу проти феодального свавілля. Сергій Тарасов до числа діючих осіб Робін Гуда та його благородних розбійників. Їх сюжетна лінія стає поряд з головним замислом роману та фільму. Це пов'язано з колективними цінностями, які домінували у радянському мистецтві. Народні маси у фільмі виступають справжньої рушійною силою історичного прогресу²⁷⁸.

Образ головного героя Айвенго у фільмі також є неоднозначним та трансформованим. В романі він символізує індивідуальну мужність. Він виступає класичним рицарем. В екранзації його особистий подвиг є частиною більш ширшого народного протистояння. Він символізує ідею соціальної справедливості, вободи та протистояння, а його дії символізують

²⁷⁶ Масленников И. Бейкер-стрит на Петроградской. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. С. 134.

²⁷⁷ Фільм «Балада про доблесного лицаря Айвенго» (реж. С. Тарасов, 1982 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=dLFqELDuqXs>

²⁷⁸ Там же.

соціальне значення. Таким чином особиста мужність замінена колективними діями²⁷⁹.

Режисер Сергій Тарасов багато екранізацій по західноєвропейським творам, а саме фільм «Чорна стріла»²⁸⁰ 1982 року за повістю Роберта Стівенсона та фільм «Стріли Робін Гуда»²⁸¹ 1975 року на основі англійських середньовічних балад про Робін Гуда. Режисер мав інтерес до європейської історико-пригодницької літератури. Його інші фільми, як і «Балада про доблесного лицаря Айвенго» переосислюють ідеї класичних оригінальних творів крізь призму ідей про колективну боротьбу, мужність, справедливість, протистояння тиранії. Романтична атмосфера оригінальних творів поєднана їх характерними радянськими акцентами.

Отже, аналіз екранізацій західноєвропейської художньої літератури у кінематографі епохи «застою» дозволяє простежити складну взаємодію між ідеологією, творчістю режисерів та еволюціонуванням культурних потреб суспільства. У роки так званого «застою» дуже багато фільмів створювалися у ситуації опору радянській цензурі та ідеології, багато гідних робіт було покладено на «полку» за «ідеологічні помилки». Держкіно здійснювало контроль над кіновиробництвом, усіма етапами створення фільмів. У цьому вимірі, ми можемо побачити, що радянська політика, яка стосувалася культури відповідала тоталітарній моделі, яка доводить те, влада нав'язувала свої норми поведінки суспільству. Вона мала серйозний контроль над усіма сферами життя у радянській державі, а особливо у кінематографі. Однак, аналіз деяких екранізацій доводить, що навіть у роки жорсткої цензури, режисери знаходили можливість інтерпретувати західноєвропейські твори з власного бачення. Вони намагалися застосовувати власні стратегії та художню мову.

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Черная стрела (приключения, реж. Сергей Тарасов, 1985 г.)

https://www.youtube.com/watch?v=d_iFGW2FM6g

²⁸¹ Фильм «Стрелы Робин Гуда» (1975) <https://www.youtube.com/watch?v=VUr3wNfe4d8>

Режисери використовували «перевірену» західну літературу, яка вважалася не примітною для радянського ідеологічного середовища. Саме тому Шекспір, Дюма, Стівенсон, Майн Рід та Конан Дойл були дуже популярними у радянському кінематографі. Проте у фільмах екранізаціях по мотивах творів цих авторів режисери контруювали власні ідеї та художні бачення, які часто суперечили офіційній ідеології. Так, наприклад, у фільмі Григорія Козінцева «Король Лір» підіймаються загальнолюдські теми, у фільмі «Робінзон Крузо» Станіслава Говорухіна дещо виражені ідеологічні акценти, але акцент робиться на психологізмі героїв. У пригодницьких фільмах епохи «застою» виділялися гра та жанр фільмів. Все це переважало над ідеологією. У цьому контексті слід згадати фільми «Три Мушкетери» Георгія Юнхвальд Хількевича та «Шерлок Холмс та доктор Ватсон» І. Масляннікова. Ці приклади відображають ревізійністський підхід, який доводить, що СРСР це була не статистична система, а навпаки, вона була здатна до змін та еволюції в політичній, соціальній та культурних сферах, що було особливо очевидним для дослідження постсталінського періоду.

Дуже важливу роль відіграли глядачі. До кінця 1970-х рр. вони втомалися бачити на екранах лише пропагандистські фільми. Тому фільми, де не відчувалася ідеологія ставали популярними. Саме це пояснює успіх серіалу І. Масляннікова, який зображує атмосферу іншої, більш «вільної» культурної реальності. У цьому контексті слід розглянути і постревізійністський підхід, який фокусується на сприйнятті фільму глядачами.

Розділ 3.2. Екранізація західноєвропейської літератури в радянському кінематографі епохи «перебудови» (1985 – 1991 рр.).

1985-1991 рр. прийнято вважати періодом «перебудови» в радянській державі. Це період запровадження гласності та демократизації у суспільстві. Це значну вплинуло на радянське мистецтво, особливо на кінематограф. У даний період відбулося пом'якшення цензури та поверненням до громадських дискурсів раніше заборонених тем. Ключовою зміною була відмова застосовувати ідеологію до мистецтва. З'явилася так звана свобода слова, хоч тиск з боку держави ще був присутнім²⁸².

Початком «перебудови» в кінематографі вважають знаменитий V з'їзд Союзу кінематографістів ССРСР, який відбувся 13-15 травня 1986 року²⁸³. Результатом цієї події було звільнення кінематографа від догм та заборон, зникнення ідеології та цензури і «щонайменше десятиліття практично необмеженої свободи». Цю подію відвідали держслужбовці та члени партії. Численна кількість режисерів висловило своє невдоволення тогочасною системою радянського кінематографа. На апарат Держкіно покладали провину за проблеми кіномистецтва такі як «полка», «бюрократизація процесу» та інші²⁸⁴. Наталія Зорька у своїй роботі присвяченій вітчизняному кінематографу описує цю подію так: «Саме ці дні підписали вирок системі державного радянського кінематографа. Вперше за весь час його існування відкрито, з найвищої трибуни країни вустами найбільших діячів кіномистецтва було вголос висловлене невдоволення, що накопичилося, був опублікований довгий перелік творчих образ»²⁸⁵. Після проведення з'їзду у кінематографістів з'явилися надії на зміни. З'їзд мав позитивні наслідки. Був

²⁸² Кузюк, ОКСАНА МИКОЛАЇВНА. "Державна політика в галузі кінематографа в радянській Україні (кінець 1920-х–1930-ті роки)." Дисертація канд. іст. наук 7.01.
https://shron1.chtyvo.org.ua/Kuziuk_Oksana/Derzhavna_polityka_v_haluzi_kinematohrafa_v_radianskii_Ukraini_kinets_1920-kh_-_1930-ti_rr.pdf

²⁸³ V съезд Союза Кинематографистов. 1986 г. Режим доступа:
https://www.youtube.com/watch?v=Ej_Ogq7GPil

²⁸⁴ Косинова, Марина Ивановна. "Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки." Сервис plus 14.3 (2020): 110-118. - с. 112.

²⁸⁵ Истории отечественного кино. XX век : / Н. М. Зоркая. - Москва : Белый город, 2014. - 511 с.

покладений курс на розвиток кіномистецтва, було розглянуто важливі питання, запропоновані кінематографістами, державне керівництво усвідомило невідкладність змін²⁸⁶. Також у роки «перебудови» було реабілітовано низку картин, які у попередні роки були покладені на так звану «полку» за ідеологічні неточності²⁸⁷.

Кінематографісти у своїх фільмах переосмислювали минуле. У багатьох фільмах підіймалися раніше заборонені теми. «У культурний обіг стрімко входили документальні матеріали та художні твори, що викривають жорстокість та брехливість соціалістичного режиму, невідомі та широко відомі факти отримували нову інтерпретацію, звільнялися від ідеологічних спотворень»²⁸⁸ – пише професор В. Н. Дмитрієвський.

Слід підкреслити, що режисери в той час відмовилися від канонного радянського кіно, яке мало специфіку розважального. В період «перебудови» була знята незначна кількість екранізацій по західноєвропейським творам, так як перевага надавалася фільмам, які висвітлювали злочини більшовиків, радянської влади, боротьбу радянських людей з політичним режимом тощо. Бажання показати все без цензури перейшло у суцільне висвітлення проблем суспільства та політичного режиму²⁸⁹.

Фільм «В пошуках капітана Гранта»²⁹⁰ 1985 року, режисера Станіслава Говорухіна є яскравим прикладом радянської кінематографічної адаптації класичної західноєвропейської літератури, який демонструє специфіку підходу радянських кінематографістів до екранізації західних творів та їх трактування з урахуванням соціально-політичних умов часу. Картина, знята на Одеській кіностудії та студії «Бояна» у Болгарії, поєднує дві сюжетні

²⁸⁶ Косинова, Марина Ивановна. "Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки." Сервис plus 14.3 (2020): 110-118. – с. 112.

²⁸⁷ Там же.

²⁸⁸ Дмитриевский, Виталий Николаевич. "Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм." Художественная культура 4 (2019): 564-579 С. – с. 567.

²⁸⁹ Косинова, Марина Ивановна. "Первые шаги реформирования организационно-экономической системы отечественной кинематографии в эпоху перестройки." Сервис plus 14.3 (2020): 110-118. – с. 112.

²⁹⁰ Фільм «В пошуках капітана Гранта» (реж Станіслав Говорухін, 1985 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=DYUSLdVEvGI>

лінії: біографічну історію Жюля Верна та власне сюжет його роману «Діти капітана Гранта», що дозволяє режисеру створити синтез реального та художнього світу, підкреслюючи творчий процес письменника як центральний елемент історії. У радянській версії цього роману акцент зміщений не лише на пригоди героїв, але й на морально-етичні якості персонажів, їхню відданість високим ідеалам, солідарність та мужність. Такий підхід суттєво відрізняється від оригінальної книги Жюля Верна, де більше уваги приділено технічним деталям подорожей та географічним описам, тоді як радянська екранізація робить наголос на соціальні та етичні аспекти поведінки героїв, підкреслюючи колективістські цінності, співпереживання та героїзм²⁹¹.

Ідеологічні установки радянського часу вплинули на художню форму і зміст фільму. У картині простежується чіткий моральний канон: відданість ідеалам, готовність допомогти слабшому та взаємопідтримка у складних обставинах. Наприклад, лорд Гленарван, діти капітана Гранта та французький вчений Паганель виступають не лише як герої пригод, а як носії високих моральних принципів, що відповідає радянській традиції виховання глядача через кіномистецтво. Особливо показовим є образ капітана Гранта та його екіпажу: їхні страждання, боротьба з природними катаклізмами та небезпеками стають метафорою колективної стійкості і моральної мужності, що відповідає соціалістичним ідеалам²⁹².

Адаптація західної літератури радянськими режисерами завжди враховувала ідеологічні рамки та політичний контекст. У випадку «В пошуках капітана Гранта» видно, як режисер використовує сюжет Жюля Верна для демонстрації активної участі персонажів у соціально значущих подіях. Відмінність від оригіналу полягає у посиленні акценту на колективні

²⁹¹ Там же.

²⁹² Фільм «В пошуках капітана Гранта» (реж Станіслав Говорухін, 1985 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=DYUSLdVEvGI>

Тищенко М. П'ять фільмів, за якими ми запам'ятаємо режисера Станіслава Говорухіна.

<https://kp.ua/culture/610535-piat-fylmov-po-kotorym-my-zapomnym-rezhyssera-stanyaslava-hovorukhyna>

дії, героїзм, готовність протистояти несправедливості, а також на інтеграції національно-патріотичних мотивів через шотландських персонажів. Водночас, натурні зйомки в Болгарії, Криму, Парижі та Карачаєво-Черкесії надають фільму масштабності, що підкреслює епічність пригод, але й водночас демонструє майстерність радянського кінематографу у відтворенні географічних та природних ландшафтів, які у книзі Верна описані деталізовано через наукові міркування²⁹³.

Соціально-політичні зміни середини 1980-х років безпосередньо вплинули на специфіку фільму. Початок «перебудови», проголошення гласності та демократизації дозволили радянським кінематографістам відійти від канонічної ідеологічної оптики та звернутися до художніх інтерпретацій, які відображають багатогранність персонажів та подій. Водночас, особиста позиція режисера Говорухін, який прагнув зберегти автентичність пригодницького жанру та водночас внести соціально-етичну складову, визначила художній стиль картини, що відрізняється від класичного «радянського пригодницького фільму» 1970-х років.²⁹⁴

Історична імагологія дозволяє відзначити, що формування образів у радянських екранізаціях західноєвропейської літератури відбувалося через систему символів і архетипів: герої, як правило, наділені високими моральними якостями, а антагоністи – уособлюють жорстокість або егоїзм. У цьому фільмі індіанці, хоча і представлені як потенційно небезпечні, отримують позитивне трактування через підкреслення їхніх цінностей та традицій. Події Патагонії та Нової Зеландії, конфлікти з розбійниками та природні катаклізми представлені як випробування характеру, що формують моральну цілісність героїв, а не як простий екшн.

Семіотичний аналіз фільму показує, що радянська кінематографія використовує чіткі візуальні та аудіальні коди для передачі цінностей ідей: колективна дія та взаємопідтримка відображаються через композиційне

²⁹³ Фільм «В пошуках капітана Гранта» (реж Станіслав Говорухін, 1985 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=DYUSLdVEvGI>

²⁹⁴ Там же.

розташування персонажів у кадрі, підкреслені музичним супроводом Дунаєвського, а небезпека та стихійні лиха – через масштабні пейзажні плани. Образи Жюль Верна та його роману переплітаються, створюючи метафоричний діалог між письменником і його героями, що дозволяє глядачеві усвідомити процес творення та його соціальну значущість.

Порівнюючи радянські екранізації із західними, слід зазначити, що у СРСР приділяли значну увагу моралі, колективізму та соціальній відповідальності, тоді як у оригінальних творах Верна наголос робився на науково-технічних відкриттях, пригодницькому аспекті та індивідуальних здобутках героїв. Водночас радянська адаптація демонструє тенденцію до героїзації персонажів і виправданого драматизму, що узгоджується з традицією радянського кіно, але водночас враховує нові можливості «перебудовного» часу, коли цензура пом'якшувалася і відкривалася можливість до більш вільного художнього висловлення²⁹⁵.

Таким чином, фільм «В пошуках капітана Гранта» є важливим прикладом того, як радянські кінематографісти адаптували твори західної літератури, трансформуючи їх під ідеологічні та соціально-політичні контексти свого часу. Картина демонструє баланс між автентичністю літературного джерела, художньою інтерпретацією і моральними настановами, відображає специфіку радянського кінематографу періоду «перебудови» та дозволяє прослідкувати, як формувалися образи та смисли через семіотичні коди, архетипи та символіку, що залишаються вагомими для розуміння радянської культури і мистецтва.

1987 року на радянські екрани вийшов двухсерійний детектив Станіслава Говорухіна «Десять негрят»²⁹⁶ за однойменним романом Агати Крісті. Кінематографічна історія, що розгортається на ізольованому острові Дегретян, починається прибуттям групи незнайомих між собою гостей, кожного з яких запросив загадковий господар, що так і не з'являється для

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Фільм «Десять негрят» (реж. Станіслав Говорухін, 1987 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=QUbeycDfwJs>

зустрічі. Уже перші сцени створюють атмосферу невизначеності та тривоги: персонажі намагаються зрозуміти мотиви запрошення й поступово знайомляться одне з одним. Вечірня зустріч переривається записом із грамофона, де голос зачитує тяжкі обвинувачення кожному присутньому – у смерті людей, до якої вони причетні в минулому. Саме ця сцена стає поворотною точкою, адже з цього моменту реальність гостей розсипається так само невідворотно, як рядки дитячої лічилки про «десять негрятят», за мотивами якої герої фільму починають один за одним гинути у відповідній трагічній послідовності. Показані фільмі уривки – від моменту прибуття до перших непритомностей і спроби знайти серед себе злочинця – виразно відтворюють зародження колективної паніки, почуття приреченості та тотальної недовіри, що пронизують стрічку до самого фіналу²⁹⁷.

У центрі фільму розгортається складна проблематика моральної відповідальності та покарання. Герої постають перед необхідністю зіткнутися з тими гріхами, від яких вони втекли раніше, – у цьому сенсі острів стає замкнутим простором суду, де відсутні інституції держави, але діє інший, невидимий механізм справедливості. Ізоляція підсилює психологічний тиск: відсутність можливості втечі чи зовнішньої допомоги оголює страхи, руйнує соціальні маски й змушує кожного по-іншому пережити власну провину. Водночас тема пам'яті й правди набуває ключового значення: голос, який зачитує обвинувачення, перетворюється на символ колективного сумління, а спроби персонажів пояснити або виправдати минулі вчинки стають елементом внутрішньої боротьби між самозахистом та визнанням істини. Фільм також піднімає питання про межі судження: хто має право карати, і чи може приватний месник перебрати на

²⁹⁷ Режисер, сценарист і актор: вся творча діяльність Станіслава Говорухіна, 2018. URL: <https://www.unian.ua/world/10152797-rezhiser-scenarist-i-aktor-vsya-tvorcha-diyalnist-stanislava-govoruhina.html>

себе роль судді? Саме це робить розвиток подій не просто детективною загадкою, а глибоким дослідженням морального вибору²⁹⁸.

Хоча радянська екранізація Говорухіна загалом зберігає базову фабулу Агати Крісті, її інтонаційна побудова помітно відрізняється від оригіналу. Якщо у Крісті акцент зроблено на витончену детективну конструкцію, у якій головним є інтелектуальна гра й поступове розкриття задуму організатора «острівного правосуддя», то радянське трактування посилює моральний вимір. Обвинувачення звучать як суспільний вирок, а пояснення персонажів у фільмі виразно підкреслюють не тільки особисту провину, а й соціальні умови, в яких ця провина формувалася: колоніальне насильство, зловживання владою, класова байдужість. Говорухін закладає в адаптацію відчутну етичну рамку: злочинність постає не стільки як індивідуальний порок, скільки як результат хибних соціальних відносин та знецінення людського життя. Цей елемент відрізняє версію фільму від першоджерела, хоча сюжетні повороти здебільшого відтворені точно²⁹⁹.

На формування емоційного та смислового тону стрічки безпосередньо вплинули ідеологічні установки радянського кінематографа. Публічне оголошення обвинувачень подається як акт морального очищення, де голос «невидимого судді» викриває не лише конкретні злочини, а й ширші соціальні проблеми: безвідповідальність привілейованих верств, експлуатацію слабших, моральну байдужість до страждань інших. У деяких сценах відчутне бажання продемонструвати, що будь-які соціально несправедливі дії рано чи пізно повертаються до винного «відплатою». Однак варто врахувати, що стрічка знята у 1987 році, в період перебудови, коли прямолінійна пропаганда поступово відходила на другий план. Тому

²⁹⁸ Фільм «Десять негрятят» (реж. Станіслав Говорухін, 1987 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=QUbeycDfwJs>

²⁹⁹ Там же.

ідеологічний компонент тут м'якший, менш директивний: він існує, проте не домінує, даючи змогу психологічній драмі та детективній інтризі проявитися повною мірою³⁰⁰.

Методи адаптації, використані режисером, відповідають типовим практикам радянського кіно у роботі із західними сюжетами. Режисер зберігає кульмінаційні елементи тексту Крісті – пісеньку, платівку, телеграми від «Оуена», поетапні смерті – але переорієнтовує їхнє семантичне навантаження, надаючи їм соціального або морального забарвлення. Острів стає не просто місцем для детективної гри, а моделлю суспільства, в якому оголюються приховані ієрархії та нерівності. Костюми, поведінка персонажів, архітектура будинку – усе набуває додаткової знаковості, що допомагає розкривати соціальні ролі та внутрішні конфлікти. Така ресемантизація дозволяє перенести західний твір у контекст, зрозумілий радянському глядачеві, не спотворюючи при цьому фундаментальних сюжетних конструкцій³⁰¹.

Урахування соціально-політичного контексту дозволяє точніше оцінити позицію кінематографіста. Говорухін вибудовує дистанцію між моралізаторськими кліше минулого та потребою показати складні психологічні механізми провини. Його підхід збалансований: він не відмовляється від суспільної критики, але водночас прагне зберегти художню правду, не перетворюючи героїв на карикатурних носіїв ідеологічних вад. Стрічка демонструє емпатію до людської слабкості та наголошує на тому, що злочинність нерідко має глибші причини, ніж просто «зла воля»³⁰².

З погляду історіографічних дискусій про радянське мистецтво, фільм можна вписати у ревізіоністську та постревізіоністську традиції, де домінують складніші, багатопланові підходи до аналізу культури. Він не є чисто тоталітарним продуктом, хоча має окремі елементи ідеологічної

³⁰⁰ Фільм «Десять негрятят» (реж. Станіслав Говорухін, 1987 р.)

<https://www.youtube.com/watch?v=QUbeycDfwJs>

³⁰¹ Там же.

³⁰² Там же.

інтерпретації; натомість у ньому помітне прагнення до художньої автономії, психологічної глибини й багатозначної символіки. Таке поєднання робить стрічку цікавим прикладом переходу радянського кіно до нових форм мислення в епоху пізньої перебудови³⁰³.

Важливою складовою фільму є його семіотичний рівень. Звукові образи – як-от платівка з «Лебединою піснею» – перетворюються на символи невидимого судді; дитяча пісенька стає маркером відліку часу та неминучості; телеграми, підписані «Оуеном», створюють відчуття маніпулятивної анонімності. Просторові коди – море, ізоляція, замкнуті інтер'єри – підсилюють емоцію пастки. Візуальна мова фільму формує образи, які одночасно працюють на психологічний і соціальний рівні³⁰⁴.

У підсумку екранізація С. Говорухіна демонструє, як радянська кінематографічна традиція спробувала поєднати вірність класичному західному сюжету з його новим, соціально забарвленим прочитанням. Фільм зберігає основну детективну інтригу Агати Крісті, але розширює її значення, додаючи моральний і соціальний вимір, що дозволяє осмислити провини героїв не лише як індивідуальний гріх, а й як частину ширших суспільних процесів. Це робить стрічку не просто екранізацією детективу, а глибоким кінематографічним дослідженням людської совісті, ізоляції та справедливості.

1988 року на радянські екрани вийшов фільм Георгія Юнхвальд-Хількевича «В'язень замку Іф»³⁰⁵ за мотивами роману Александра Дюма «Граф Монте-Крісто». Фільм користується популярністю у глядачів і сьогодні. Екранізація досить близька до літературного джерела. Дана екранізація відрізнялася від інших своїм сюжетом з елементами готики та мелодраматизму. У пригодницьких фільмах зникають активні герої, яких ми

³⁰³ Грабович І. Формула Говорухіна, 2018. URL: <https://detector.media/infospace/article/138731/2018-06-21-formula-govorukhina/>

³⁰⁴ Фільм «Десять негрятят» (реж. Станіслав Говорухін, 1987 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=QUbeycDfwJs>

³⁰⁵ Фільм «В'язень замку Іф» (реж. Герогій Юнхвальд Хількевич 1988 р.)
https://www.youtube.com/watch?v=nxEg_5noQ6g

звикли бачити в екранізаціях 1930-х–1985-х рр. У фільмі Хількевича головний герой, граф Монте-Крісто, у виконанні неординарного Віктора Авілова постає не як герой меча та шпаги, а як чоловік, який рефлексує над своїм минулим. Історія моряка Едмона Дантеса, котрий повертається із замку Іф, наче повертається із «померлих» набуває зовсім інше значення. Такі готичні та емоційні сюжети могли говорити про пережите тяжке минуле Радянського Союзу, про радянську «історичну травму»³⁰⁶.

Роман Александра Дюма наділений темами, які нагадують радянську дійсність: політичні доноси, які руйнують життя людей, корупція і кар'єризм чиновників, в'язниця, як місце знищення особистості. В контексті історії радянської держави для глядачів це набувало великого значення, і легко читалося ними у 1980-х рр. Ці, на перший погляд, звичайні теми, які були представлені у багатбох західних романах, отримують у радянській екранізації особливий акцент та підкреслюються сценаристами³⁰⁷.

Образ Аббата Фарія відрізняється від літераторного прообразу. Він представлений не просто «чарівник, котрий допоміг, Дантесу», а мудрець, який вірить у силу розуму та просвітництва. Він створює у тюремній камері свою просвітницьку утопію. Зі звичайного моряка, він створює людину епохи Відродження. Навчає його науці, іншим мовам, світським манерам. Едмон Дантес, перетворюючись у графа Монте Крісто, у духовнемо сенсі йже проти свого наставника. Він не падається його настановам. Його надії створити «ідеальну» людину у замкненому просторі завершаються невдачею. Після звільнення з ув'язнення у житті головного героя відбуваються події, в яких стерті кордони добра та зла. Від минулого нерально відмовитися, майже кожна утопія має негативні наслідки. У фільмі добре показана ідея про яку говорив сам режисер у своїх інтерв'ю³⁰⁸. Філолог А. Синицька, аналізуючи фільм, відзначала: «Сценаристами дуже точно втілена ідея, про яку в інтерв'ю розмірковував режисер: до в'язниці потрапляє добрий хлопець, з

³⁰⁶ Там же.

³⁰⁷ Там же.

³⁰⁸ Там же.

в'язниці виходить людина-сокира. Помста виявляється руйнівною не стільки тому, що граф Монте-Крісто карає лиходіїв, скільки тому, що він бере на себе функції Всевишнього, організовуючи жахливий спектакль»³⁰⁹. Георгій Хількевич у своєму інтерв'ю на питання, чому саме на роль графа Монте-Крісто він узяв Віктора Авілова, відповідав: «мені не потрібен був Жан Маре, який у радянських глядачів завжди асоціювався із графом Монте-Крісто. У нашій країні людина, незаслужено, за клепом, засуджена і просиділа у в'язниці 14 років, не може вийти звідти ще прекрасніша, краща і досконаліша. У країні, де нізащо відсиділо 20 мільйонів, про це знали не з чуток. Тому мені необхідно було знайти актора, який виглядав би, як людина-сокира - яка втратила всі почуття, крім спраги помсти»³¹⁰.

Минуле, яке завжди нагадує про себе, наголошує на пам'яті, совісті та провині. В екранізації Хількевича ці думки виражені словами, які режисер надав Альберу, сину Мерседес, і вони звернені передусім до глядачів пізньосовєтської епохи, а не до персонажів романтичного XIX століття: «Ми не можемо не відповідати за гріхи наших батьків. Вони живуть у нас і отруюють нашу кров»³¹¹.

Отже, період «перебудови» (1985-1991) став важливим етапом трансформації радянського кінематографа, коли послаблення цензури, впровадження гласності та демократизації надали митцям можливість переосмислювати як світову літературну класику, так і власне історичне минуле. Екранізації західноєвропейських творів у цей час хоч і не були численними, однак показово відображають культурні зрушення, що відбувалися в радянському суспільстві.

Фільм Станіслава Говорухіна «В пошуках капітана Гранта» (1985) демонструє перехідний характер епохи: з одного боку, він зберігає

³⁰⁹ Синицкая, А. В. (2016). Формулы мелодраматического сюжета, игра в эпос и советская метафизика. Детские чтения, (2 (10)), с. 230.

³¹⁰ Інтерв'ю режисера Георгія Юнхвальд Хількевича 2013 рік.

https://www.bulvar.com.ua/gazeta/archive/s32_66256/8243.html

³¹¹ Фільм «В'язень замку Іф» (реж. Героїї Юнхвальд Хількевич 1988 р.)

https://www.youtube.com/watch?v=nxEg_5noQ6g

традиційну радянську увагу до морально-етичних і колективістських цінностей, але з іншого – уже тяжіє до психологізації, складнішого розкриття характерів та більш авторської інтерпретації літературного матеріалу. Після V з'їзду Союзу кінематографістів 1986 року діячі кіно отримали змогу вільніше висловлювати невдоволення системою, а фільми – торкатися тем, які раніше були заборонені. Це дало змогу створювати екранізації, що поєднували класичний сюжет з новими ідейними акцентами.

У стрічці «Десять негрятят» (1987) С. Говорухін розширює детективну фабулу Агати Крісті через морально-соціальний вимір: острів стає метафорою суспільства, де кожен персонаж змушений зіткнутися зі своїми минулими гріхами та відповідальністю. Радянська адаптація зберігає сюжетні вузли роману, але надає обвинуваченням соціально-психологічного звучання, Що перегукується з процесами суспільного переосмислення радянського минулого. М'яке ідеологічне забарвлення епохи «перебудови» поєднується тут із прагненням передати складну внутрішню драму людини, яка опинилася перед власною совістю.

Фільм Георгія Юнхвальд-Хількевича «В'язень замку (1988) демонструє ще глибше занурення в історичну пам'ять та психологічні травми радянського суспільства. Образ Едмона Дантеса набуває у радянській інтерпретації нових сенсів: помста, тюремне минуле, моральна деформація героя прочитуються як алегорія радянського досвіду репресій, доносів і зламаних доль. Акцент на «людині-сокирі», яка вийшла з темниці не героєм, а духовно спустошеною істотою, співзвучний усвідомленню колективних історичних травм 1980-х років. Переосмислення роману Дюма не лише переказує сюжет, а й перетворює його на дзеркало радянської історичної реальності.

Резюмуючи, період «Перебудови» став часом докорінної трансформації радянського кінематографа. Запровадження гласності та демократизація суспільного життя, закріплені після V з'їзду Союзу кінематографістів у травні 1986 року, частково дозволили ліквідувати догматичну цензуру та

відкрили митцям шлях до раніше заборонених тем. Хоча кількість таких фільмів була невеликою, їхнє значення полягало у трансформації жанру та його перетворенні на засіб прихованої соціальної критики.

Режисери використовували світову класику як безпечний простір для морально-психологічної та соціальної ревізії, що стала ключовою ознакою перехідної епохи. Головною зміною стало відкидання жорсткої ідеологічної фільтрації та перехід до авторської, психологізованої інтерпретації літературного матеріалу. Екранізації західної класики не просто переказували сюжети, а ставали дзеркалом суспільних змін. Фільм «У пошуках капітана Гранта» (1985) ще демонстрував перехідний характер, акцентуючи на колективізмі. В той час як фільм «Десять негрятят» (1987) трансформував детектив Агати Крісті у соціально-психологічний суд над персонажами, що відображало прагнення суспільства до моральної відповідальності. Натомість фільм «В'язень замку Іф» (1988) став глибокою алегорією на радянську історичну травму, де образ героя перетворювався на «людину-сокиру», символізуючи деформацію особистості під тиском репресивного минулого. Тож, завдяки рішучим змінам, ініційованим на V з'їзді, екранізації західної класики дозволили кінематографістам вести відкритий діалог із глядачем про мораль, провину та необхідність відповідальності в контексті історичної реальності кінця 1980-х років.

ВИСНОВКИ

Таким чином, проведене дослідження комплексу екранізацій західноєвропейської художньої літератури в радянському кінематографі підтвердило, що цей напрямок був не просто ілюстрацією класичних творів, а складним ідеологічним та культурним механізмом, що використовувався для формування суспільної свідомості та легітимізації радянських цінностей. У процесі екранізації відбувалася культурна адаптація. Твори західної літератури переосмислювалися та пристосовувалися до радянського соціально-політичного контексту. Відзняті фільми слугували інструментом ідеологічного відбору, що дозволяв впроваджувати «чужі» сюжети в радянський культурний простір, попередньо коригуючи їх під власні політичні вимоги. Тобто, фактично, в радянський час екранізації діяли як фільтр, пропускаючи західні сюжети через призму радянської ідеології та контексту.

Зіставлення загальних тенденцій радянського кінематографа з практикою екранізації західної класики дозволило встановити, що радянські режисери адаптували західноєвропейську літературу, керуючись чіткими ідеологічними вимогами, що виражалося у наступному:

- класовому підході: історії часто перетворювалися на ілюстрації класової боротьби, де антагоністи уособлювали занепад буржуазії, а позитивні герої – прогресивні чи «народні» сили;

- акценті на моралі та колективізмі: навіть у пригодницьких сюжетах підкреслювалася висока моральність, героїзм і колективна взаємодопомога (наприклад, у ранніх екранізаціях пригодницької літератури). Чудовим прикладом є фільм «Діти капітана Гранта» (1936)³¹².

- вибірковість матеріалу: перевага надавалася творам, які можна було інтерпретувати як антикапіталістичні або які підносили соціальну

³¹² Фільм «Діти капітана Гранта» (реж. Володимир Вайншток, 1936 р.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uemMCDHHC8>

справедливість (навіть якщо в оригіналі акцент був на індивідуалізмі чи психології).

Окрім того, аналіз комплексу фільмів засвідчив значні відмінності сюжетів, образів і подій радянських екранізацій від літературних оригіналів. Ці відмінності були не випадковими, вони слугували цілеспрямованому семіотичному перекодуванню. Зокрема, в більшості аналізованих фільмів, були усунені суперечності, відбувалася зміна сенсу. Це реалізовувалося через такі механізми:

- ідеалізацію та усунення суперечностей: складні або двозначні моральні мотиви персонажів часто спрощувалися до чіткого морального канону (добро проти зла). Наприклад, внутрішні конфлікти, сумніви чи егоїстичні прагнення позитивних героїв, характерні для західної психологічної прози, мінімізувалися або замінювалися високими ідеалами та відданістю колективу;

- зміна сенсу при збереженні фабули: до прикладу, режисери, особливо у пізній період, могли точно зберігати фабулу (як у «Десяти негритях»), але повністю переорієнтовувати семантичне навантаження, перетворюючи детективну інтригу на гострий соціальний вирок.

- соціальне та класове забарвлення: фактично, майже у всіх фільмах є соціальне забарвлення. Якщо в оригіналі проблеми були суто психологічні чи філософські, радянська версія надавала їм соціального або класового забарвлення;

- реінтерпретація травми: у період Перебудови (1985-1991), на прикладі фільму «В'язень замку Іф» (реж. Г. Юнвальд-Хількевич), тюремне ув'язнення і помста Едмона Дантеса були переосмислені як алегорія на радянський досвід репресій і історичну травму. Головний герой перестав бути романтичним месником, а став «людиною-сокирою», що відображало деструктивний вплив тоталітарної системи на психіку особистості.

Дослідження впливу ідеології та вивчення контексту дискусійних концепцій СРСР показало наступне:

1. Домінування ідеології (особливо в ранній період): до Перебудови ідеологічний контроль Держкіно був визначальним, що змушувало режисерів маскувати свої особисті інтерпретації. Окрім того, підтвердився високий рівень ідеологічного контролю над вибором матеріалу та інтерпретацією до початку Перебудови, де кіно виступало як державний апарат пропаганди. Разом з тим, в контексті ревізійністських та постревізійністських концепцій, дослідження виявило, що навіть за умов ідеологічного тиску, в кінематографі існували елементи художньої автономії та спроби прихованої критики, зокрема через алегорію;

2. Посилення авторського елементу (в період Перебудови): з послабленням цензури, після 1986 р., на перший план вийшли особисті позиції режисерів. Наприклад, С. Говорухін та Г. Юнвальд-Хількевич використовували екранізації не для прославлення системи, а для соціальної ревізії та осмислення історичної травми. Можна стверджувати, що екранізації цього періоду використовувалися для глибокого психологічного аналізу та критики суспільства. Ця обставина вписує пізні радянські екранізації в рамки постревізійністського підходу, який бачить культуру як складний, багатошаровий простір, а не лише як чистий продукт тоталітарної держави.

Резюмуючи, екранізація західноєвропейської літератури в радянському кінематографі є унікальним явищем, яке відображає діалектику цензури та творчої свободи. Вона еволюціонувала від прямої ілюстрації ідеологічних догм до гострого суспільного дзеркала, що дозволило в останні роки існування СРСР розпочати публічний діалог про мораль, провину та історичну відповідальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Джерела:

1. Фільм «Діти капітана Гранта» (реж. Володимир Вайншток, 1936 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=uemMCDHHCsA8>
2. Фільм «Острів скарбів» (реж. Володимир Вайншток, 1937 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=fTIN4RNhicM&t=1s>
3. Фільм «Отелло» 1955 р. (реж. Сергій Юткевич)
<https://www.youtube.com/watch?v=CKOqk-iTcbs>
4. Фільм «Дванадцята ніч» (реж. Ян Фрід 1955 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=Fb6RhEfoKOo>
5. Фільм «Дон Кіхот» (реж. Григорій Козінцев 1957 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=rYjFTQCBPky>
6. Фільм «Приборкання норовливої» (1961 р.) реж. Сергій Колосов.
https://www.youtube.com/watch?v=f8_e7T9IplI
7. Фільм «Гамлет» (1964 р.) реж. Григорій Козінцев
<https://www.youtube.com/watch?v=iQ-CJO0JIU8>
8. Фільм «Король Лір» (реж. Григорій Козінцев, 1970 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=JLIVhj2H3c>
9. Фільм «Острів скарбів» 1971 р. (реж. Євгеній Фрідман)
<https://www.youtube.com/watch?v=SJFWzHcSnwQ>
10. Фільм «Життя та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (реж. Станіслав Говорухін, 1972 р.).
11. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xRZIJ55flq8>
12. Фільм «Вершник без голови» (реж. Володимир Вайншток, 1973 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=3v30dX-> Фільм «Капітан Немо»
(реж. Вачилій Левін, 1975 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=m-esXecwq-E>
13. Фільм «Д'Артаньян три мушкетєра» (реж. Георгій Юнгвальд-Хилькевич, 1978 г.) https://www.youtube.com/watch?v=_uAxmy_TtvM

14. «Шерлок Холмс і доктор Ватсон» /Детектив. СРСР, 1979-1986. Режисер Ігор Маслянніков.
15. «Приключения принца Флоризеля» (реж. Євгеній Татарський, 1979 р.)
https://www.youtube.com/watch?v=TUq_UTCRffA
16. Фильм «Трое в лодке, не считая собаки» (реж Наум Бирман, 1979 г.)
<https://www.youtube.com/watch?v=gICt-412Kqg>
17. Фільм «Балада про доблесного лицаря Айвенго» (реж. С. Тарасов, 1982 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=dLFqELDuqXs>
18. Черная стрела (приключения, реж. Сергей Тарасов, 1985 г.)
https://www.youtube.com/watch?v=d_iFGW2FM6g
19. Фильм «Стрелы Робин Гуда» (1975)
<https://www.youtube.com/watch?v=VUr3wNfe4d8>
20. Фільм «В пошуках капітана Гранта» (реж Станіслав Говорухін, 1985 р.) <https://www.youtube.com/watch?v=DYUSLdVEvGI>
21. Фільм «Десять негритят» (реж. Станіслав Говорухін, 1987 р.)
<https://www.youtube.com/watch?v=QUbeycDfwJs>
22. Фільм «В'язень замку Іф» (реж. Герогій Юнхвальд Хількевич 1988 р.)
https://www.youtube.com/watch?v=nxEg_5noQ6g
23. V съезд Союза Кинематографистов. 1986 г. Режим доступа:
https://www.youtube.com/watch?v=Ej_0gq7GPiI

Оригінальні твори

24. Верн, Жюль. Дети капитана Гранта. Strelbytskyy Multimedia Publishing, 2020.
25. Дефо, Деніел. Робінзон Крузо. К.: Котигорошко, 1993. 248 с.
26. Дойл, Артур Конан. Этюд в багровых тонах. Strelbytskyy Multimedia Publishing, 2016.
27. Дюма, Александр. Три мушкетера. Aegitas, 2016.
28. Дюма, Александр. Граф Монте-Кристо. URL: https://reading.in.ua/graf-monte-kristo-aleksandr-dyuma/#google_vignette
29. Кристи, Агата. Десять негритят. Litres, 2016.

- 30.Мопассан, Гі де. Твори в восьми томах / ред. Д. В. Затонський. — Київ: Дніпро, 1969—1972. — Т. 1.
- 32.Рід, Томас Майн. Вершник без голови / пер. Володимира Митрофанова. — Харків: Фоліо, 2024. — 606 с.
- 33.Сервантес Сааведра, Мігель де. Дон Кіхот / пер. Микола Лукаш. — Харків: Фоліо, 2019. — 512 с.
- 34.Скотт, Вальтер. Айвенго.
<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=591>
- 35.Стівенсон, Роберт Луїс. Острів скарбів: роман / пер. С. Буди; вступ. ст. М. Калиновича. — Київ: Слово, 1929. — XXII, 232 с.
- 36.Шекспір, Вільям. Твори в шести томах: Том 5. — К.: Дніпро, 1986. 696 с. («Отелло», пер. І. Стешенко, с. 119—234).
- 37.Шекспір, Вільям. Зібрання творів у 6-ти томах. Том 2. — К.: Дніпро, 1986. 624 с. (С. 67–148).
- 38.Шекспір, Вільям. Гамлет, принц датський / пер. Л. Гребінки // Твори у 6 т. — К.: Дніпро, 1986. — Т. 5. — С. 5–118.
- 39.Шекспір, Вільям. Король Лір. Пер. Панаса Мирного // Панас Мирний. Зібрання творів у 7 томах: Т. 6. Київ: Наук. думка, 1970. С. 511–682.

Спогади, щоденники, теоретичні праці, аналітичні роботи та інтерв'ю режисерів:

- 40.Козинцев, Григорий Михайлович. Наш современник Вильям Шекспир. Искусство, 1966. 93 с.
- 41.Козинцев, Григорий Михайлович. Пространство трагедии: Дневник режиссера. Искусство, Ленингр. отд-ние, 1973. 232 с.
- 42.Kozintsev, Grigori. Letter to Lubomir Linhart (20 April 1964) // in: Kozintseva & Butovskii (eds.) Grigori Kozintsev: Sobranie sochinenii v piati tomakh. С. 478.
- 43.Масленников, И. Бейкер-стрит на Петроградской. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007.
- 44.Интервью с Игорем Масленниковым.
<https://www.youtube.com/watch?v=XqVH-QJD9gk>

45. Ромм, Михаил Ильич. Избранные произведения. Т. 2: О себе, о людях, о фильмах. ... Т. 3: Повісті, оповідання; Публіцистика. 1982. 474 с.
46. Эксклюзивное интервью с Василием Ливановым.
https://www.youtube.com/watch?v=BuYU1BBLk_w
47. Интерв'ю режисера Георгія Юнхвальд-Хількевича (2013).
https://www.bulvar.com.ua/gazeta/archive/s32_66256/8243.html
48. Интервью Георгия Юнхвальд-Хилькевича (Владимир Бабурин, 4 марта 2007). <https://www.svoboda.org/a/381134.html>
49. Юткевич, С. И. Человек на экране. Москва, 1947. 278 с.
50. Юткевич, С. И. (1973а). «Отелло», каким я его увидел // Юткевич С. И. Шекспир и кино. М.: Наука. 271 с. С. 193–222.

Публікації режисерів у фаховій пресі:

51. Г. Козинцев, Камень, железо, огонь. — «Советское кино», 1964, 25 апреля.

Листи:

52. Kozintsev, Grigori. Letter to Lubomir Linhart (20 April 1964) // in: Kozintseva & Butovskii (eds.) Grigori Kozintsev: Sobranie sochinenii v piati tomakh. С. 478.

ЛІТЕРАТУРА

- 53.Беляева, Кира Сергеевна. "Специфика кинематографа 'оттепели' на фоне эволюции отечественного киноискусства." *Культура и цивилизация* (2016): 106–116.
54. Барт Р. Риторика образа. // Барт Р. Избранные работы. Москва, 1989. С. 297-318.
- 55.Гайдин, Борис Николаевич. «Отелло» Сергея Юткевича в контексте мировой киношекспирианы." *Научные труды Московского гуманитарного университета* 6 (2017): 6–10.
- 56.Глубокий экран. 1971.
URL: <https://e-lib.dulaty.kz/kk/lib/document/RETROTARGU/CBD584F5-5917-4B91-93F1-44566F2BC44E/>
- 57.Горяева, Т. М. *Политическая цензура в СССР. 1917–1991*. М.: РОССПЭН, 2002. 407 с.
- 58.Дмитриевский, Виталий Николаевич. "Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм." *Художественная культура* 4 (2019): 564–579.
- 59.Залеток, Н. Емансипація по-радянськи... (цитуються за Jaspers К.) *Літопис Волині*, 2022, № 26. С. 206.
- 60.Зоркая, Н. М. *История отечественного кино. XX век*. Белый город, 2014. С. 1113.
- 61.Зоркая, Н. М. "Государственный кинематограф 1970-х как подсистема культуры..." // *Художественная жизнь России...* СПб., 2001. С. 180.
- 62.История отечественного кино. Хрестоматия. М.: Канон, 2011. 672 с.
63. Іван Куций. ІМАГОЛОГІЯ ЯК СТРАТЕГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ.
URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kutsyi_Ivan/Imaholohiia_iak_stratehiia_doslidzhennia_tsyvilizatsiinykh_obraziv_v_ukrainskii_istoriohrafii.pdf.
- 64.Каганов, Ю. О.; Коляструк, О. А. *Конструювання "радянської людини" (1953–1991): українська версія*. Запоріжжя: Інтер-М, 2019. 432 с.

65. Косинова, Марина Ивановна. "Первые шаги реформирования... в эпоху перестройки." *Сервис plus* 14.3 (2020): 110–118.
66. Ковтуненко, Е. С. "Методологічні підходи в семіотичному аналізі." Наукові праці *Чорноморського державного університету імені Петра Могили+. Сер.: Соціологіє 211, Вип. 199 (2013): С. 44-48.
67. Кривое горе. Память о непогребенных. *Warped mourning*. Эткинд А. М.: НЛО, 2016. 324 с.
68. Кузюк, ОКСАНА МИКОЛАЇВНА. "Державна політика в галузі кінематографа в радянській Україні (кінець 1920-х–1930-ті роки)." Дисертація канд. іст. наук 7.01.
https://shron1.chtyvo.org.ua/Kuziuk_Oksana/Derzhavna_polityka_v_haluzi_kinematohrafa_v_radianskii_Ukraini_kinets_1920-kh_-_1930-ti_r.pdf
69. Лаас, Н. О. "Соціальна історія СРСР в американській історіографії..." *Український історичний журнал* № 4 (2010): 170–191.
70. Лотман Я. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 92.
71. Лапина Л.А. ИСТОРИЧЕСКАЯ ИМАГОЛОГИЯ: ПРОБЛЕМА МЕТОДОВ И КАТЕГОРИИ. Ученые записки Орловского государственного университета. 2019. № 4 (85). С. 28-32.
72. Марков, Никита Александрович. "Эксперимент в советской кинематографии: Экспериментальное творческое объединение в 1965–1976 гг." *Genesis: исторические исследования* 1 (2018): 102-111.
73. Мошенська П. М., Собуцький М. А. "Радянське у пострадянському." *Магістеріум* 42 (2011): 46–52.
74. Москвітіна, Дар'я. «Це Шекспір, але я не пам'ятаю п'єсу»: цитати Шекспіра... (2020): 127–151.
75. Прохоров, Александр. *Унаследованный дискурс...* СПб.: Академический проект, 2007. 342 с.
76. Ростокская, Марианна Альбертовна. "Мопассановская «Пышка»..." *Вестник ВГИК* 3.1(7) (2011): 58–66.

77. Семен Маркович Черток. *Стоп-кадры: очерки о советском кино*. Оверсеас, 1988. 203 с.
78. Синицкая, А. В. "Формулы мелодраматического сюжета..." *Детские чтения* 2(10) (2016): 214–236.
79. Филиппов, С. А. *Киноязык и история. Краткая история кинематографа*. М.: Альма Анима, 2006. 208 с.
80. Фицпатрик, Шейла. "Повседневный сталинизм..." (2001): 176.
81. Шліхта Н.. *Історія радянського суспільства: Курс лекцій*. Харків: Акта, 2015. 200 с.
82. Шліхта, Н. В. "Західна советологія..." Київ, 2020. С. 107–123.
83. Beumers, V. *A History of Russian Cinema*. Oxford: Berg, 2009. 320 p.
84. Conroy, T. A. (2009). *Speak what we feel...* Doctoral dissertation, Northeastern University.
URL: <https://repository.library.northeastern.edu/files/neu:1454/fulltext.pdf>
85. Fitzpatrick, Sheila. "Revisionism in Soviet History." *History and Theory* 46.4 (2007): 77–99.
86. Gillespie, David. "Adapting foreign classics: Kozintsev's Shakespeare." Routledge, 2004. 47–58.
87. Hutchings, S. "Cultural Cross-Dressings..." *Вестник РФФИ* 1 (2020): 101–102.
88. Hutchings, Stephen & Anat Vernitski. "The Role of the Ekranizatsiia in Stalinist Culture." (2002).
89. Jaspers, K. *Philosophical Autobiography*. New York, 1957. P. 3–94.
(цитуються за Залетком)
90. Kenez, Peter. *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*. Cambridge UP, 1992. 278 p.
91. Nepomnyashchy, Catharine Theimer. "'Imperially, my dear Watson!'" Routledge, 2004. 128–140.
92. SHARMA, Saumya. *Aesthetics of Dissent... Hamlet on Film in Soviet Russia*. С. 226–227.

- 93.Slav N. Gratchev. Don Quixote in Russia... 2019. URL.
- 94.Sloutsky, Larissa. Consécration d'Élisabeth Rousset... Diss. Univ. of Western Ontario, 2015.
- 95.Visani, Federica. "Шерлок Холмс по-советски..." *Chroniques Slaves* 5.1 (2009): 115–129.

РЕЗЮМЕ

до дипломної роботи магістра на тему:

«Екранізація західноєвропейської літератури в радянському кінематографі»

студентки історичного факультету

Шматько Євгенії Сергіївни

Дипломна робота присвячена комплексному дослідженню особливостей екранізації творів західноєвропейської літератури в радянському кінематографі. Джерельна база включає фільми екранізації, спогади, щоденники, теоретичні праці, аналітичні роботи та інтерв'ю самих режисерів, публікації режисерів у фаховій пресі, листи. Дослідження ґрунтується на загальнонаукових, загальноісторичних та міждисциплінарних методах.

Перший розділ присвячено історіографії проблеми, особливостям джерельної бази та методології дослідження. У другому розділі проаналізовано екранізації художньої літератури в радянському кінематографі у 1920-х – 1940-х рр., періоду «відлиги», епохи «застою» та «перебудови».

Ключові слова: екранізації, радянський кінематограф, ідеологія, тоталітарна, ревізіоністська та постревізіоністська концепція історії СРСР, західноєвропейська література.

SUMMARY

to the master's thesis on the topic:

«Filming of Western European literature in Soviet cinema»

student of the Faculty of History

Shmatko Yevgeniya Sergeevna

The thesis is devoted to a comprehensive study of the features of the film adaptation of works of Western European literature in Soviet cinema. The source base includes film adaptations, memoirs, diaries, theoretical works, analytical works and interviews of the directors themselves, publications of the directors in the professional press, letters. The research is based on general scientific, general historical and interdisciplinary methods.

The first section is devoted to the historiography of the problem, the features of the source base and the research methodology. The first section analyzes the film adaptations of fiction in Soviet cinema in the 1920s - 1940s, the period of the "thaw", the era of "stagnation" and "perestroika".

Keywords: film adaptations, Soviet cinema, ideology, totalitarian, revisionist and post-revisionist conception of the history of the USSR, Western European literature.