

Міжнародний гуманітарний університет



НАУКОВІ ЗАПИСКИ
МІЖНАРОДНОГО
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ЗБІРНИК

Видається з 2004 року

Випуск 36

Статті учасників
VIII Всеукраїнської мультидисциплінарної конференції

«Чорноморські наукові студії»

24 червня 2022 року

**Відповідальний редактор випуску – ректор Міжнародного гуманітарного університету,
доктор юрид. наук, професор К. В. Громошенко**



Виданичий дім
«Гельветика»
2022

Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету : [збірник]. – Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. – Вип. 36. – 244 с.

Викладено результати досліджень науково-педагогічних працівників у галузях права, медицини та фармації, лінгвістики та перекладу, економіки, менеджменту, філософії, мистецтвознавства, історії, політології, психології, дизайну.

Збірник зібраний та підготовлений до друку відділом аспірантури і науки Міжнародного гуманітарного університету і розрахований на наукових та науково-педагогічних працівників, аспірантів, студентів вищих навчальних закладів.

**Друкується відповідно до рішення
Вченої ради Міжнародного гуманітарного університету
(протокол № 8 від 16.05.2022 року)**

Редакційна рада:

С.В. Ківалов, академік Національної академії правових наук України, д-р юрид. наук, проф. – голова Ради; К.В. Громовенко, доктор юрид. наук, професор. – заступник голови Ради; А.Ф. Крижановський, член-кореспондент НАПрН України, д-р юрид. наук, проф.; А.Г. Гончарук, д-р екон. наук, професор; М.І. Зубов, д-р філол. н., проф.; В.Г. Штурмінський, д-р мед. наук, доц.; Ю.Г. Чумакова, д-р мед. наук, проф.

Редакційні колеги за напрямми:

Юридичні науки

Т.С. Ківалова, д-р юрид. наук, проф.; О.О. Подобний, д-р юрид. наук, проф.; О.С. Кізлова, д-р юрид. наук, проф., засл. юрист України; Я.О. Тицька, канд. юрид. наук, доц.; Д.Г. Манько, д-р юрид. наук, доцент.

Філологічні науки

Н.В. Бардіна, д-р філол. наук, проф.; В.Я. Мізецька, д-р філол. наук, проф.; Н.М. Шкворченко, канд. філол. наук, доц.; Г.М. Ерліхман, канд. філол. наук, доц.; Г.В. Савчук, канд. філол. наук, доцент.

Економіка і менеджмент

Т.В. Деркач, д-р екон. наук, доц.; О.В. Дишкантюк, к.е.н, доц., О.М. Головченко, д-р екон. наук, проф.; Л.М. Потьомкін, д-р екон. наук, професор.

Філософія та соціально-гуманітарні науки

Т.Г. Гончарук, д-р істор. наук, проф.; Т.О. Крижановська, канд. філос. наук; Л.О. Панкова, канд. філос. наук; В.Г. Піщемуха, канд. істор. наук, доцент.

Мистецтво і дизайн

Т.І. Уварова, канд. мистецтвознавства, доц.; Т.М. Каплун, канд. мистецтвознавства, доцент; Я.В. Лупій, нар. артист України, проф.; О.В. Токарев, засл. діяч мист. України, професор.

Медичні науки

Т.П. Терешина, д-р мед. наук, професор; Л.Д. Чулак, д-р мед. наук, проф.; Г.П. Пекліна, д-р мед. наук, проф.; В.А. Малиновський, канд. мед. наук, доцент.

Збірник включено до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus International

**Статті друкуються мовою оригіналу за авторською редакцією
Відповідальність за достовірність матеріалів несуть автори публікацій**

Відповідальний секретар – начальник відділу аспірантури Міжнародного гуманітарного університету
Стеценко-Баранова Ольга Іванівна

Адреса редакції: вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна
e-mail: scientificnotes@mgu.od.ua

*Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ
КВ № 8958 від 13 липня 2004 року*

Н. В. Нікоряк

кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецький національний університету імені Юрія Федьковича
м. Чернівці, Україна

ПРИНЦИП НОВЕЛІЗАЦІЇ В ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ ДІАЛОЗІ ЛІТЕРАТУРИ І КІНО: «ВЕЛИКЕ ГОРЕ МАЛЕНЬКОЇ ЖІНКИ» & «А СНІГ ЛЕТИТЬ»

Анотація. Наголошено, що в останні десятиліття в українському літературознавстві активно функціонують міждисциплінарні практики аналізу літературних текстів, що знаходяться на межі різних мистецьких систем. Це аргументується загальною тенденцією мистецтва до міжвидової трансгресії, що спричиняє ускладнення принципів організації текстів, які не лише запозичують, інтерпретують, й креативно деформують коди різних видів мистецтв.

Проаналізовано специфіку новелізації (створення літературного тексту на основі фільму чи його лібрето/кіносценарію) Іриною Цілик («А сніг летить») кінотексту «Велике горе маленької жінки» (1929). Констатовано, що авторкою створено оригінальний текст, який постає доволі складним конструктом, позаяк зазнає подвійного кодування – кінематографічного й літературного. І. Цілик, зберігаючи фабулу кінематографічної історії, переносить її в сучасні реалії, наповнюючи сучасним змістом. Якщо кіноновела концентрується на зображенні епізодів життя «маленької жінки» під час громадянської війни початку ХХ ст., то письменниця описує життя героїні в контексті російсько-української війни початку ХХІ ст. Отже, спостерігаємо часткові зміни на тематичному та сюжетному рівнях, у зрізах хронотопу та персоносфери.

Підкреслено, що трансформації відбуваються й на наративному рівні. Сучасна письменниця вдається до гомодієгетичної (першоособової) нарації, тому літературна версія постає як оповідь-сповідь, розповідь-спогад, що вирізняється глибоким психологізмом і ліризмом, притаманним жанру новели. Крім того, поступово рожегалужуючи сюжетну лінію, апелюючи навіть до зображення внутрішнього світу героїні, основну увагу І. Цілик зосереджує не на зовнішній подієвості, а на внутрішньому «проживанні» реалій війни. Досягненню такого ефекту сприяють прийоми ретроспекції, внутрішнього монологу, «потoku свідомості», що в цілому ускладнюють композиційну організацію літературної версії кіноновели.

Ключові слова: жанр, новелізація, ретроспекція, кіноновела, «Велике горе маленької жінки», «А сніг летить», Ірина Цілик.

Постановка проблеми. Відомо, що від самого початку кінематограф активно використовував сюжети, образи та художні засоби літератури, розглядав її як невичерпне джерело натхнення. Проте досить швидко цей процес набув і зворотної тенденції: література сама починає рецептувати, переосмислювати, трансформувати почуте й побачене на кіноекрані, запозичувати візуальні прийоми, жанрові ознаки, властиві кіномистецтву. Без дослідження взаємодії таких потужних мистецьких систем, як література і кіно, на зрізі жанрового потенціалу картина взаємовідношень буде неповною.

Аналіз досліджень. Актуальним на сьогодні постає таке явище, як «новелізація» («деекранізація» [7], «романна екранізація фільму (новелізація)» [9], «літературна новелізація» [8]) – різновид літературного тексту, написаного після виходу кінострічки переважно на основі самого фільму та кіносценарію до нього [10, с. 29]. Якщо за основу береться лише фільм, то письменнику доводиться самотужки відновлювати в оповіді всі «літературні елементи», «вигадувати для своїх читачів усілякі новелістичні вкраплення», знайдені в самому фільмі або з підтексту «внутрішніх монологів» чи «психологічного аналізу» [10, с. 29]. Чимало кінематографічних рішень, наявних у кінотексті, при перенесенні на папір можуть втрачатися, натомість у літературному тексті з'являється додаткова інформація, якої немає у фільмі [10, с. 33]. Прикладом такої конверсії, відповідно до думки Б. Моррісетта, може служити кінороман, написаний за подарівським фільмом «На останньому подиху» (1960).

У випадку, коли в основу літературної версії покладено власне кіносценарій фільму (авторство не завжди належить одній особі), письменнику доводиться дописувати великі фрагменти тексту, переобляти, насамперед, так звану ремаркову частину, надаючи їй більшої оповідності. Одним із перших

зразків такої жанрової конверсії вочевидь можна вважати кінороман Дж. Лондона «Серця трьох» (1919–1920), який, власне, постає переробкою сценарію (у співавторстві з Ч. Годдаром) у художній прозовий твір. На думку Л. Госейка, «першим відомим українським літературним твором, написаним на підставі однойменної кінокартини», був роман «Людина з лісу» (1925). Показово, що «після виходу фільму на екрани сценарист Дмитро Бузько опублікує популярний роман, куди кращий від фільму» [3, с. 27–28]. Однак принцип новелізації може застосовуватися й для інших жанрів, таких, наприклад, як оповідання, новели, комедії, драми.

Мета дослідження – простежити специфіку новелізації Іриною Цілик («А сніг летить» (2019)) кінотексту «Велике горе маленької жінки» (1929); з'ясувати особливості збереження та трансформації жанрових кодів кіноновели як жанру кіно й літератури.

Виклад основного матеріалу. Створення літературних версій втрачених фільмів, входило у проєкт виставки «ВУФКУ. Lost&Found», присвяченій «найуспішнішому періоду в історії українського кіно ХХ століття» [1, с. 10]. В кураторському тексті (С. Мензелевський, А. Онуфрієнко, О. Телюк), зокрема, зазначається, що автори «намагалися випробувати різні способи роботи з утраченим і його віднайденням, а ще – продемонструвати механізми і всі ланки кінопроцесу», для них важливо було «вказати на існування прогалін у культурній пам'яті» та «включити збережені фрагменти в нову культурну гру» [1, с. 11]. До експерименту були залучені шість відомих письменників/ць: О. Ірванець, Т. Мальярчук, О. Нікітін, А. Савченко, Н. Сняданко й І. Цілик, які «працювали із сюжетами втрачених фільмів 1920-х років, що дійшли до нас у форматі так званих лібрето – розгорнутих синопсисів» [1, с. 11].

Кіноновела в шести частинах «Велике горе маленької жінки» (інша назва «Як іноді буває») створена 1929 року у ВУФКУ. Сценарій до фільму написав Василь Радиш, режисером стрічки виступив Марко Терещенко. Сам фільм, як уже зазначалося, не зберігся, однак залишилося його лібрето, яке й лягло в основу літературної версії кіноновели.

Літературне життя «втраченій» кіноісторії взялася повернути українська кінорежисерка та письменниця Ірина Цілик (1982 р.н.). Плідно працюючи у двох мистецьких «стихіяx» (література й кіно), авторка на сьогодні має доволі вагомий доробок. На літературній ниві – поетичні збірки «Ці» (2007) та «Глибина різкості» (2016), повість «Післявчора» (2008), збірки оповідань «Родимки» (2012), «Червоні на чорному сліди» (2015), дитячі твори «Таке цікаве життя» (2015), «Місторія однієї дружби» (2016). У кіномистецтві – «Приз екуменічного журі» 2012 р. на Київському міжнародному кінофестивалі «Молодість» за стрічку «Помин», в основу сценарію якого режисерка поклала своє однойменне оповідання; нагорода від FIPRESCI 2016 р. на Одеському міжнародному кінофестивалі за фільм «Дім» (у доробку авторки є вірш «Ось ідуть двоє. Такі натомлені, клумаками, мов дітьми, обвішані», написаний за мотивами цього фільму); Лауреатка американського кінофестивалю «Санденс» (2020) «за найкращу режисерську роботу» у категорії світового документального кіно за стрічку «Земля блакитна, ніби апельсин» [див.: 5]. Як бачимо, літературна та кінотворчість І. Цілик тісно переплітаються, доповнюють одна одну, подекуди презентуючи нерозривну цілісність.

Тема війни, яка фігурує як у літературних текстах, так і в документальних фільмах режисерки, що принесли їй всесвітнє визнання, є ключовою і в кіноновелі «Велике горе маленької жінки». Тому вибір цієї кінострічки був далеко не випадковий. Зацікавив авторку, мабуть, і сам жанр кінотексту.

Позаяк кіноновела, за словами Є. Габриловича, «гостра й точна зброя», яка «надає можливість швидкого і яскравого відгуку на найбільш животрепетні, хвилюючі події сучасності». Крім того, «вона гнучка, оперативна, її вплив на глядача величезний, якщо вона зроблена руками справжнього художника», «вона може обмежити свій сюжет миттю, секундою в житті людини і може розповісти про все його життя, про життя цілого покоління. Вона, словом, може все» [2, с. 3]. З усіх прозових жанрів саме новела вирізняється особливо напруженою сюжетністю, подієвістю. Неодноразово підкреслювалося, що за своєю природою цей літературний жанр близький до кінодраматургічної розробки матеріалу і тому органічно нею освоюється. Лаконічність, замкнутість композиції, єдність дії, гострота колізій, чіткість змалювань характерів, смислова місткість – це основні принципи побудови, що споріднюють її з кінодраматургічною нарацією.

На початку лібрето кіноновели зауважено, що її сюжет, «не зачіпаючи жодної суспільно важливої теми, не відзначається водночас ні психологічною глибиною, ні оригінальністю» [1, с. 178]. Однак з таким твердженням ми аж ніяк не погоджуємося. Не переконало воно і письменницю, навпаки, спонукало її зробити акцент на «психологізмі» й обрати оригінальну форму – внутрішній монолог героїні, своєрідний потік свідомості «маленької» людини.

Тема кіноновели визначалася як «один із численних епізодів війни, коли в паніці евакуації населення батьки губили дітей, чоловіки – дружин, і на цьому ґрунті виникала низка трагічних колізій» [1, с. 178]. Однак такі епізоди, на жаль, актуалізуються і в ХХІ ст., привертаючи увагу сучасних письменників. І. Цілик, у цілому зберігаючи фабулу кінематографічної історії, переносить її в нинішні реалії, наповнюючи сучасним змістом. Якщо кіноновела концентрується на зображенні епізодів життя «маленької жінки» під час громадянської війни початку ХХ ст., то сучасна авторка зображує героїню в реаліях російсько-української війни початку ХХІ ст. Тим самим доводячи тезу: хоча минуло майже сто років, практично нічого не змінилося в долі звичайної людини. Горе, відчай, біль, страждання, туга – це екзистенційні поняття, що існують поза часовим та просторовим виміром.

Отже, проаналізуємо лібрето кіноновели, а відтак його літературну рецепцію.

Перша частина кінотексту доволі динамічна: перед читачем/глядачем постає вокзал «провінційного українського містечка», де в поспіху відбувається евакуація великої кількості людей, над якими нависла загроза «очікуваного з хвилини на хвилину вторгнення білих» [1, с. 178]. Серед цієї метушні камера вихоплює кашкет одного з ключових персонажів стрічки – техніка Сергія Оспілка, який намагається пробитися крізь натовп до вагона, де в той час уже перебувають його дружина й дитина. Концептуально важливий епізод, який митці розміщують на самому початку кіноновели: загальна метушня підсилює експресивність моменту, позаяк Сергій може залишитися, не пробившись до своїх рідних. Проте ця думка, яка виникає у свідомості реципієнта, знайде своє продовження пізніше.

Емоційний кульмінаційний момент дещо відтермінується, увиразнюючи горизонти очікування сприймачів. Позаяк у наступному епізоді читач/глядач побачить вагон із середини, де сім'я порівняно зручно влаштувалася: Галя Оспілко порається біля дитини, чоловік перед тим, як вийти на станцію по воду, «ніжно» гладить руку дружини. Деталь, схоплена камерою наче випадково, стане, як з'ясується згодом, несвідомим прощальним жестом. Ю. Добін підкреслював: «зміст і сила деталі в тому, що в безкінечно мале вміщене ціле» [4, с. 303]. Завдання реципієнта – зуміти відчитати, побачити прихований сенс.

Кульмінаційний момент змалюваної сцени отримає несподівану розв'язку в наступній, де ешелон за ешелонем будуть спішно відправлятися, а Сергій, сплутавши потяги, застрибне не у свій. Темп розвитку сюжету активно пришвидшуватиметься у такт швидкості потягу. Переконавшись у своїй помилці, чоловік на повному ході зістрибне з потягу, його намагатимуться втримати кондуктор із червоноарміємцем. Паралельно й Галя, стурбована довгою відсутністю чоловіка, також зістрибне з дитям із рухомого вже потягу і її підберуть робітники із запасних колій [1, с. 178]. Спостерігаємо використання хронотопу життєвого перелому, своєрідного «порогу», через який герої переступають, роз'єднуючись на дві життєві лінії, метафорично – на дві колії, якими рухатимуться кожен у свій бік. Цей випадок, своєрідний «пуант», фіксує несподіваний поворот сюжету, стає визначальним у подальшому розвитку історії.

Таке «зчеплення ланцюга випадковостей, породжених стихією громадянської війни», на якому акцентовано в лібрето, призводить до трагедії однієї родини. Однак ця трагедія масштабується до розмірів усієї країни. Тому провокує на полеміку зауваження авторів лібрето (Альмара та редактора Д. Чижевського), що картина за своїм характером наближається «до пригодницького фільму, до того ж із вельми штучною, малопереконливою і недостатньо проробленою розв'язкою» [1, с. 178].

Початок другої частини кіноновели фіксує часову редукцію, позаяк «минули суворі роки громадянської війни і розрухи», «скрізь іде бадьоре будівництво нового життя» [1, с. 178]. Продовжується життя й у ключовій героїні кіноновели – Галі, яка працює на фабриці, виховує сина і якій все ще важко забути «чоловіка і батька своєї дитини» [1, с. 178], хоча вона не обділена чоловічою увагою (Павло Ковальчук).

Новелістична подієвість знову динамізується і наступна частина фіксує використання одразу двох мотивів – дороги та зустрічі, що максимально посилюють психологізм ситуації. Пересікання життєвих доль ключових персонажів відбувається не випадково: Галі повідомляють, що її чоловік знайшовся, він займає керівну посаду в Харкові. Не зволікаючи ні хвилини, жінка із сином вирушають у дорогу, проте «дуже змінює час людей, і не впізнала Галя свого чоловіка, коли той пройшов повз неї у свій кабінет» [1, с. 178]. Зустріч двох колись таких рідних людей відбувається стримано, бентежно, фіксуючи не лише часову, а й соціальну прірву між ними. Поведінкова модель чоловіка доволі типова (має місце гендерна стереотипізація). У Сергія вже інше життя – нове становище, нова дружина, і місця «минулому» в нім немає: «Усі ми, Галю, у життя в полоні. Доводиться іноді дещо викреслити» [1, с. 178].

Сценарист вдався до використання мелодраматичного мотиву, ускладнивши сюжет відповідними перипетіями, даючи шанс чоловікові скорегувати свої морально-етичні орієнтири. Доля вносить свої корективи – проведений вечір із рідним сином змушує Сергія, «охопленого спогадами минулого»,

залишити записку: «Я був неправий. Хочу повернутися до тебе і до нашого Ванічки» [1, с. 179]. Тема сирітства при живому батькові проступає в наведених епізодах і стає переломною в рішенні чоловіка, сприяючи досягати вершини психологічного напруження кульмінаційного моменту. Однак розв'язка для читача/глядача доволі несподівана, що характерно для жанру новели: протяг відчиненої квартирки «забирає залишений Сергієм папірець» [1, с. 179]. Фінальні кадри останньої частини кіноновели глибоко метафоричні: Галя й Павло піднімаються ліфтом «якраз тієї миті, коли Сергій спускається вниз по сходах, повертаючись додому». Отже, життєві шляхи двох людей розійшлись тепер остаточно [1, с. 179].

Вихоплений митцями один із трагічних епізодів – зображення життя «маленької жінки» у складних обставинах воєнного часу – можна масштабувати безкінечно. Хоча трагічний пафос поступово змінюється оптимістичним, внутрішня трагедія жінки, рана, заподіяна війною, ніяк не загоюється.

Літературна рецепція кіноновели одразу фіксує зміну наративу – екстрадієгетичну нарацію лібрето І. Цілик замінює гомодієгетичною (першоособовою). Початкові рядки тексту презентують головного наратора й загальну наративну манеру, до якої вдається авторка, – оповідь-сповідь, розповідь-спогад: «Маленька жінка – це я. Ось, дивіться, це я стою тоді, коли варто було би бігти. Але я стою. Сніг б'ється мені в лице, налипає на вії, щоки, губи. Мені майже тридцять років, не така вже й маленька, зрештою» [1, с. 182]. Чітка візуалізація максимально збережена: камера крупним планом показує обличчя жінки, затримуючись на окремих деталях. Цей прийом дозволяє максимально сконцентруватися на ключовому персонажі й чітко передати його глибокі емоції [6, с. 533].

Відзначимо й основну зміну в пріоритетності представлення персонажів: у кіноновелі, як пам'ятаємо, камера вихоплює з натовпу саме Сергія, Галю ми побачимо пізніше. Зміни у сюжетобудуванні логічно зумовлені, позаяк жінка постає не лише ключовим персонажем, а й наратором. Крім того, щоб максимально зберегти прямий зв'язок із прототекстом, оскільки обрано інший заголовок («А сніг летить»), І. Цілик підкреслено використовує словосполучення «маленька жінка» на початку своєї версії, хоча й у дещо іронічному ключі.

Фіксуємо й зміну хронотопу, про що вже частково згадувалося. Український читач одразу зрозуміє, про які роки і яку місцевість йдеться: «Могла би трохи краще розумітися в житті. А втім, хто з нас, тутешніх, наважиться тепер сказати, що знав напевно, як усе буде? Хто був тією канаркою в шахті, яка могла заздалегідь попередити про близьку катастрофу? Ніхто, авжеж. У наших шахтах усе інакше» [1, с. 182]. Прийом «пригадування» максимально зближує минуле з теперішнім, нівелюючи часову дистанцію. А свідомість фіксує найважливіші події уривчасто, «монтажно», перетікаючи у своєрідний потік спогадів: «Зате ж як красиво. Сніг летить, липне на шпалери, дошку, книжки. Пам'ятаю, як побачила це в новинах. «Другий масований обстріл за тиждень... Бойовики поцілили в лікарню і школу...» Короткий сюжет, суха нарізка кадрів. «Мамоцька, цього ти плачеш?» «Ні, що ти, все добре! Просто цибульку різала, і слізки потекли...» Як дивно йти коридором, а над тобою небо. Ну, цього ти плачеш, Галино Олександрівно, давай, зайти до свого класу, не бійся, чого ти там не бачила? Поламаних меблів? Битого скла? Накладених невідомими вояками чи хуліганамі куп посеред кабінету? (Бачила, знаю, й однаково завжди думаю – навіщо?) Заспокойся, будь ласка, цей клас уже давно не твій. І школа не твоя. І місто не твоє. Що тут твоє, Галино Олександрівно? А ось же, Плужник мій! Це я купувала. Треба ж. Бідний... Сиренький такий, геть розбух від сирості. Заберу його, що вже. І Зерова заберу. Розстріляне – двічі розстріляне, яка іронія! – відродження під ногами. І нікому не потрібні, вже ж давно тут валяються. «Уночі його вели на розстріл. Хтось тримав ліхтар, мов сколосип. На неголенім обличчі гострі волоски...» [1, с. 182]. Застосувавши прийом «потіку свідомості» у ретроспективній проєкції, авторці вдалося показати й зафіксувати весь трагізм пережитого, тим самим змінити фокус із зовнішньої трагічної події до внутрішнього «переживання» героїнею трагічних подій.

Зауважимо зміни, які відбуваються з ключовим персонажем: Галя, яка у кіноновелі після війни працює на фабриці, у І. Цілик перетворюється на вчительку, людину високоосвічену й інтелігентну, що «живе» своєю професією. Така зміна дозволила авторці відійти від радянських кліше «бадьорого будівництва нового життя» й максимально поглибити трагізм оповіді, інтертекстуально доповнивши літературним матеріалом (цитати з поезії Євгена Плужника «Уночі його вели на розстріл...», Василя Стуса «Мені здається, що живу не я...», Михайля Семенка «Місто»).

Поступово розгортаючи сюжет твору і показуючи внутрішній світ героїні, основну увагу І. Цілик концентрує не на зовнішній події, а на реаліях війни. Відбувається своєрідне зміщення уваги від зовнішнього до внутрішнього їх сприйняття. Ці події змальовуються не лише за допомогою спогадів чи «потіку свідомості», а й за допомогою сну, який «нікуди не зникає», а «приходить знову

і знову, особливо тоді, коли здається, що все найстрашніше позаду і можна просто існувати далі» [1, с. 182].

Так, читач дізнається, що найріднішими для героїні з початком війни стали її матір і Псович, особливо після зникнення Сергія. Прикметно, що авторка не розкриває подробиць зникнення чоловіка, на відміну від першотексту, а зосереджується на переживаннях жінки. Кожного дня Галя поверталася до домовленого місця, «оббігала це чортове місто вздовж і впоперек», була «десятки разів» біля його дверей, «потикалася до лікарні», розпитувала сусідів», «спільних знайомих», шукала «ім'я серед загиблих» [1, с. 182]. Однак ніхто і нічого не знав: «Він просто зник з усіх радарів так, ніби й сьогодні, у XXI столітті, маючи всі можливі засоби для знаходження одне одного в інформаційному просторі, людина може непомітно розчинитися. Утім, про що говорити тут, у цьому Богом забутому місці, де можна вийти по хліб, а повернутися додому за кілька років з полону. Або не повернутися зовсім» [1, с. 183]. Таким чином, вирішальна ця подія й у І. Цілик: «Я просто мусила витримати: ніхто, крім мене, не приніс би їм води, їжі, останні новини. Виходить, завдячуючи моїм близьким я живу і тепер» [1, с. 182].

Однак була ще одна причина, яка втримувала Галю на цьому світі, – це вагітність: «І хіба війна може бути приводом для того, щоб не народжувати дітей?» [1, с. 183]. Жахіття, які доводилося переносити вагітній жінці, закарбувалися у свідомості назавжди: руйнування, бруд, недоїдання, воші, смерть найріднішої людини (матері). «Сто ночей попереду, сто ночей позаду, і межі ними – лялечка німа...», – рядки В. Стуса, які якнайкраще передають стан героїні, коли «здається, що живу не я» [1, с. 183]. «Межова ситуація» (за К. Ясперсом), в якій перебуває героїня, якнайкраще допомагає зацентувати увагу реципієнтів на екзистенційних питаннях: життя/смерті, свободи/неволі, відчаю/радості, показати страждання жінок у винятково трагічний, кризовий період – час війни.

Відчути цю «межу» вдається тоді, коли Галя за кілька місяців переїхала до «великого міста», де «ніщо не нагадувало про війну»: «Як же так, лише триста кілометрів, – спершу дивувалася я, але тут усе вирувало повноцінним життям: вечірнє місто потопало в електриці, його жителі ходили в кіно й ресторани, робили манікюр, сміялися, не смикалися і не падали на підлогу, зачувши звуки салютів» [1, с. 183–184]. Разючий контраст підсилює глибину внутрішніх переживань, змушує переосмислювати екзистенційний сенс людського існування.

Упоратися з внутрішніми протиріччями жінці допомагає народження дитини: «А потім він народився. Івась був потрібен мені, я була потрібна йому, і щось таки стало на свої місця в цьому *глибоко скаліченому світі* (курсив наш. – Н.Н.)» [1, с. 184]. Зауважимо, що І. Цілик вносить певні зміни в історію життя Івася: у кінотексті хлопчик також є свідком трагічних воєнних подій, натомість у літературному варіанті – він «ніколи не чув звуків війни», «ніколи не ночував у підвалі», «не боїться салютів, великих страшних машин і чоловіків зі зброєю» [1, с. 184], позаяк народився у мирному місті.

Змінює авторка й момент зустрічі Галі із Сергієм – випадково, у супермаркеті, він «викладав на касовий транспортер пляшку вина, коробку яєць, банани, шоколад і упаковку жіночих прокладок» [1, с. 184]. Про наявність іншої жінки тут говорять лише деталі. І. Цілик редукує окремий фрагмент кінотексту, де показана дружина Ніна, даючи читачу можливість самостійно домислювати, добудовувати, заповнювати інформаційні лакуни. Немає й глибоких докорів сумнінню, й бажання повернутися назад до коханої, немає й згоду, що хлопчик може бути його сином. Лише внутрішній монолог героїні частково проєктує майбутні події і виправдовує Сергія: «Уже завтра до нього, мабуть, дійде, він знайде номер мого телефону, він напише, подзвонить і знову напише, у нього були вагомні причини поїхати. Галю, такі були часи, ну що ти, все надто заплутано, він міг зателефонувати потім, звісно, але йому нічого було запропонувати тобі в цьому великому швидкому мирному місті, хіба ти не розумієш» [1, с. 184]. Однак авторка зберігає оптимістичний фінал: у житті Галини вже є людина, яка буде піклуватися про неї та її синочка і «сніг розтане», «обов'язково розтане», «хіба буває по-іншому?» [1, с. 184].

Висновки. Можемо констатувати, що у процесі новелізації Іриною Цілик («А сніг летить...» (2019)) кінотексту «Велике горе маленької жінки» (1929) створено оригінальний текст, який постає доволі складним конструктором, позаяк зазнає ніби подвійного кодування – кінематографічного й літературного. Авторка, в цілому зберігаючи фабулу кінематографічної історії, переносить її в сучасні реалії, наповнюючи сучасним змістом. Якщо кіноновела концентрується на зображенні епізодів життя «маленької жінки» під час громадянської війни початку ХХ ст., то авторка переносить фокус на життя героїні в реаліях російсько-української війни початку ХХІ ст. Отже, спостерігаємо часткові зміни на тематичному та сюжетному рівнях, у розрізах хронотопу та персоносфери. Відбуваються важливі трансформації на наративному рівні – екстрадієгетичну нарацію замінено гомодієгетичною (першоособовою). Унаслідок

цього літературна версія постає як оповідь-сповідь, розповідь-спогад, що вирізняється глибоким психологізмом і ліризмом. Поступово розгортаючи сюжет твору і показуючи внутрішній світ героїні, І. Цілик основну увагу зосереджує не на зовнішній події, а на реаліях війни: відбувається своєрідне переакцентування уваги від зовнішнього до внутрішнього її сприйняття. Досягти такого ефекту авторці допомагають прийоми ретроспекції, внутрішнього монологу, «потoku свідомості», що в цілому ускладнює композиційну організацію літературної версії кіноновели.

ЛІТЕРАТУРА

1. ВУФКУ. Lost&Found. Київ : Національний центр Олександра Довженка, 2019. 256 с.
2. Габрилович Е. О киноновелле. *Киноновелла: Сценарии короткометражных фильмов*. Москва, 1961. С. 3–12.
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа (1896–1995). Київ : KINO-КОЛО, 2005. 464 с.
4. Добин Е.С. Сюжет и действительность. *Искусство детали*. Ленинград : Сов. писатель, 1981. 431 с.
5. Ірина Цілик здобула нагороду за найкращу режисуру на кінофестивалі «Санденс». 2020. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-51347213>
6. Літературознавча енциклопедія / автор-укладач Ю.І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1, с. 533.
7. Маневич И. Кино и литература. Москва : Искусство, 1966. 240 с.
8. Cléder J. E. Littérature et cinéma: Les affinités électives. Paris : Armand Colin, 2012. 224 p.
9. Jost F. The Look: From Film to Novel: An Essay in Comparative Narratology. In: Stam, R. and Raengo, A. (eds.). *A Companion to Literature and Film*. Oxford : Blackwell, 2004. P. 71–80. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9780470999127.ch5>
10. Morrisette B. Novel and Film. Essays in Two Genres. Chicago : University of Chicago Press, 1985. 254 p.

N. Nikoriak. *The Principle of Novelization in an Intermedial Dialogue of Literature and Cinema: “Big Grief of a Little Woman” & “And the Snow Flies”*. – Article.

Summary. *The article under studies outlines that over the past few decades, the Ukrainian Literary Studies has been marked with the active functioning of interdisciplinary analysis of literary texts that are positioned on the border of different art systems. This is justified by the common tendency of the present-day art to undergo an inter-specific transgression, which may cause certain complications in the principles of arranging the texts that do not only borrow, interpret and creatively deform the codes of different types of art.*

The article contains the analysis of the specifics of Iryna Tsilyk's 'novelization' (creation a literary text on the basis of a film or its libretto/script) of a film text “Big Grief of a Little Woman” (1929) on the basis of the film “And the Snow Flies”. It has been claimed in the paper that I. Tsilyk managed to create an extraordinary text, which may be regarded as a quite complex construction since it has undergone both cinematic and literary codification. Preserving the plot of the original cinematic story, I. Tsilyk extrapolates it in the present-day reality, thus filling it with modern sense. As the cinematic novella is focused on depicting the episodes from the life of a “small woman” during the Civil War of the early XX century, the writer describes it in terms of the Russian-Ukrainian War of the early XXI century. Consequently, some partial changes at the thematic and plot levels, as well as the shifts in chronotope and personosphere become rather notable.

It has been also pointed out that the transformations take place at the narrative level as well. The author applies homodiegetic (first-person) narration. Therefore, a literary version looks rather like a narration-confession or a narration-remembrance, marked with deep psychologism and lyricism that are characteristic for the genre of novella. In addition, I. Tsilyk lays particular emphasis on her heroine's inner perception of the events of the war. She does it by gradually branching out the plot line and appealing to the inner world of the main character, applying simultaneously the techniques of retrospection, inner monologue, 'flow of consciousness' that all together complicate the compositional organization of a literary version of the cinematic novella.

Key words: *genre, novelization, retrospection, cinematic novella, “Big Grief of a Little Woman”, “And the Snow Flies”, Iryna Tsilyk.*

Н. В. Никоряк. Принцип новелизации в интермедииальном диалоге литературы и кино: «Большое горе маленькой женщины» & «А снег летит». – Статья.

Аннотация. *Отмечено, что в последние десятилетия в украинском литературоведении активно функционируют междисциплинарные практики анализа литературных текстов, которые находятся на грани разных художественных систем. Это аргументируется общей тенденцией искусства к межвидовой трансгрессии, что приводит к усложнению принципов организации текстов, которые не только заимствуют, интерпретируют и креативно деформируют коды разных видов искусств.*

Проанализирована специфика новелизации (создание литературного текста на основе фильма или его либретто/киносценария) Ириной Цылык («А снег летит») кинотекста «Большое горе маленькой женщины» (1929). Констатируется, что автором создан оригинальный текст, который является довольно сложным конструктом, поскольку подвергается двойному кодированию – кинематографическому и литературному. И. Цылык, сохраняя

фабулу кінематографічної історії, переносит її в сучасні реалії, наповняючи сучасним змістом. Якщо кіноновела концентрується на зображенні епізодів життя «маленької жінки» в часи громадянської війни початку ХХ ст., то авторка описує життя героїні в контексті російсько-української війни початку ХХІ ст. Ітак, спостерігаємо частинні зміни на тематичному і сюжетному рівнях, в срізах хронотопа і персонасфери.

Підкреслено, що трансформації відбуваються і на нарративному рівні. Сучасна письменниця прибігає до гомодієгетическої нарації, тому літературна версія виступає як повість-ісповідь, розповідь-вспоминання, що відрізняється глибоким психологізмом і ліризмом, притаманним жанру новели. Крім того, поступово розкриваючи сюжетну лінію, апелює навіть до зображення внутрішнього світу героїні, головну увагу І. Цилік зосереджує не на зовнішній подійності, а на внутрішньому «проживанні» реальності війни. Достиженню такого ефекту сприяють прийоми ретроспекції, внутрішнього монологу, «потіку свідомості», що в цілому ускладнює композиційну організацію літературної версії кіноновели.

Ключові слова: жанр, новелізація, ретроспекція, кіноновела, «Більше горя маленької жінки», «А сніг летить», Ірина Цилік.

УДК 81'255.4:34:811.111

Н. О. Рябокін

кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри філології та соціально-гуманітарних дисциплін
Відокремлений структурний підрозділ закладу вищої освіти
«Відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна»
Полтавський інститут економіки і права
м. Полтава, Україна

О. А. Торба

викладач кафедри філології та соціально-гуманітарних дисциплін
Відокремлений структурний підрозділ закладу вищої освіти
«Відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна»
Полтавський інститут економіки і права
м. Полтава, Україна

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИЙ АНАЛІЗ АНГЛОМОВНИХ ПОЛІТИЧНИХ ТЕРМІНІВ НА МАТЕРІАЛІ ПУБЛІЦИСТИЧНИХ СТАТЕЙ

Анотація. У статті проводиться структурно-семантичний аналіз англійських політичних термінів на матеріалі публіцистичних статей. Досліджуються прості терміни, складні терміни, терміни-словосполучення та терміни-аббревіатури. За семантикою виокремлено терміни загальнозначущі, спеціальні політичні, спеціально-технічні. Словотвірний аналіз похідних дозволив виявити у зібраних одиницях такі способи морфологічного словотвору: префіксальний, суфіксальний, префіксально-суфіксальний, словоскладання та аббревіація.

Ключові слова: прості терміни, складні терміни, терміни-словосполучення, терміни-аббревіатури, політичні терміни, загальнозначущі, спеціальні політичні, спеціально-технічні терміни.

Для структурно-семантичного аналізу термінів політичної тематики було відібрано терміни загальною кількістю 375 одиниць із сучасної англійської періодики, зокрема, із вибіркового публіцистичних статей британських та американських періодичних видань за 2019–2020 рр. “Daily Telegraph” [2], “Edmonton Journal” [3], “Eurasia Daily Monitor” [4], “Financial Times” [5], “BBC news” [8], “The Guardian” [6], “The Washington Post” [7] та терміни зі словника політики “Dictionary of Politics and Government” під редакцією П. Колліна [1].

Проведений аналіз показав, що у відібраних текстах наявна незначна питома вага політичних термінів, які в основному відносяться до галузі виборчого права, Конституційного права та державного