

УДК 792.094:379.823](47+57)“197”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.106>

ЕЛЬЧИК ОКСАНА

аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2825-515X>

YELCHUK OKSANA

a postgraduate student of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2825-515X>

Бібліографічний опис:

Ельчик, О. (2024) Естетичні підстави та практика екранізацій театральних постановок у світлі кіно- та телемови в 1970-х роках. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 106–112.

Yelchuk, O. (2024) Aesthetic Grounds and Practice of Screen Adaptations of Theatrical Productions in the Light of Film and Television Language in the 1970s. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 106–112.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ЕСТЕТИЧНІ ПІДСТАВИ ТА ПРАКТИКА ЕКРАНІЗАЦІЙ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК У СВІТЛІ КІНО- ТА ТЕЛЕМОВИ В 1970-х РОКАХ

Анотація / Abstract

У статті досліджуються естетичні основи й методи екранізації театральних вистав у контексті кіно- та телемистецтва в СРСР у 1970-х роках, а також вплив кіно- й телевізійних технологій на театральний жанр, особливості адаптації сценічних вистав у кінематографічне та телевізійне середовище. Увагу також зосереджено на виявленні особливостей кінематографічного мистецтва як синтетичного феномена та його взаємодії з театральною традицією. Ці питання розглядаються в контексті культурно-політичних реалій СРСР того періоду, висвітлюючи взаємозв'язок між естетичними пошуками та ідеологічними установками епохи. Загалом, запропоновано глибоке та систематичне розуміння процесу екранізації театральних вистав у рамках радянського кіно- й телемистецтва 1970-х років.

Фільми цього періоду стають часом розвитку екзистенціальних проблем людського життя. Типове життя радянської людини відходить на другий план, натомість основою сюжету стають пошуки спокою душі, її пориви до свободи, що зазвичай розгортається на тлі чогось несуттєвого.

На відміну від екранізацій літературних творів, коли класичним першоджерелам нав'язувався «актуальний ідеологічний зміст», екранізації кращих вистав провідних українських театрів пропонували глядачам досконале мистецтво, знайомили широку аудиторію з досягненнями майстрів сцени. Утім, екранізація вистави – це фіксація одного спектаклю, яка, зрозуміло, у незмінному вигляді демонструється на кіноекранах. Вистава не могла залишатися такою, як була задумана із самого початку, а тому поступово почала трансформуватися під вимоги телебачення. Однак такі трансформації також не завжди були вдалимими.

Це був початок створення своєрідного посереднього жанру між кіно та театром, який був далеко не найкращим, оскільки естетичне наповнення такого специфічного жанру залишалося відкритим.

Ключові слова: екранізація, театр, кіно, телебачення, СРСР, 1970-ті роки, естетика, синтетичне мистецтво.

The aesthetic grounds and methods of screen adaptation of theatrical performances in the context of film and television art in the USSR in the 1970s are investigated in the article as well as the influence of film and television technologies on the theatrical genre, the peculiarities of the adaptation of stage performances to the cinematographic and television environment. Attention is also paid to the revealing the peculiarities of cinematographic art as a synthetic phenomenon and its interaction with the theatrical tradition. These issues are considered in the context of the cultural and political realities of the USSR of that period, highlighting the relationship between aesthetic searches and ideological attitudes of the era. In general, a deep and systematic understanding of the process of film adaptation of theatrical performances within the framework of Soviet cinema and television art of the 1970s is submitted in the article.

Since the films of this period become a time of development of existential problems of human life. The typical life of a Soviet person recedes into the background, instead, the basis of the plot becomes the search for peace of the soul, its urges for freedom, which usually unfolds against the background of something insignificant.

Unlike the adaptations of literary works, when "current ideological content" is imposed on classical original sources, adaptations of the best plays of leading Ukrainian theaters have offered perfect art, introduced a wide audience to the achievements of stage masters. But the screen adaptation of the performance is a fixation of one staging, which, of course, is shown unchanged on movie screens. The play cannot remain as it is conceived from the very beginning, and therefore gradually it has started to transform itself according to the requirements of television. However, such transformations are not always successful either.

This is the beginning of the creation of a kind of the average genre between cinema and theater, which wished for better, because the aesthetic content of such a specific genre has remained opened.

Keywords: screen adaptation, theater, cinema, television, USSR, 1970s, aesthetics, synthetic art.

Екранізація театральних постановок – синтетичне мистецтво, що поєднує в собі специфіку театру, кіно та телебачення. Це явище має давню історію, але особливого розквіту воно починає набувати в 1970-х роках у СРСР. Дослідження естетичних засад і практики екранізацій театральних постановок у СРСР 1970-х років є актуальним з кількох причин: по-перше, окреслений період характеризується розквітом екранізацій, що свідчить про значне підвищення інтересу; по-друге, екранізації того часу дають можливість дослідити, як кіно- та телемова впливали на синтетичне мистецтво екранізації.

Метою дослідження є аналіз естетичних засад і практики екранізацій театральних постановок у 1970-х роках.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі естетичних засад і практики екранізацій театральних постановок у СРСР у 1970-х роках.

У 1970-х роках в українському кінематографі простежується зростаюча зацікавленість в «езоповій мові» та притчевості фільмів, що зберігалася до початку епохи

«перебудови». Цю тенденцію підтримувала заборона влади на «розвинутий соціалізм», що спонукало режисерів до пошуків нових методів вираження своїх ідей. Кінопродукція активно еволюціонувала, удосконалюючи оповідні структури, що викликали інтерес глядачів. Однак цей процес не був простим: рівень аналітичності, який формувався на екранах телевізорів, не завжди відповідав очікуванням масової аудиторії.

Притчевість, що наповнювала фільми 1970-х, дозволяла поєднувати складність художнього замислу фільму з простотою і доступністю, чого вимагало суспільство. Вона ставала засобом поєднання сучасного і вічного. Кіно ставало способом зображення частини буття та існування людини.

Фільми цього періоду стають часом розвитку екзистенціальних проблем людського життя. Типове життя радянської людини відходить на другий план, натомість основою сюжету стають пошуки спокою душі, її пориви до свободи, що зазвичай розгортається на тлі чогось несуттєвого.

На відміну від екранізацій літературних творів, коли класичним першоджерелам нав'язувався «актуальний ідеологічний зміст», екранізації кращих вистав провідних українських театрів пропонували глядачам досконале мистецтво, знайомили широку аудиторію з досягненнями майстрів сцени. Екранізація вистави – це фіксація одного спектаклю, яка, зрозуміло, у незмінному вигляді демонструється на кіноекранах.

Театральна вистава – це динамічне дійство, яке щоразу створюється на сцені й розраховане на співучасть глядачів, на зворотний зв'язок з аудиторією, чого не відбувається під час перегляду вистави в кіно. Екранізація сценічних творів є особливим виявом інтермедійності, що має бути предметом спеціального дослідження.

Зміни в сюжеті літературних джерел під час їх екранізації простежуються протягом всієї історії кінематографа. Це відбувається не лише з ідеологічних міркувань, як це було в радянському кіно. Часто вони зумовлені потребою пристосування літературного твору до уявлень і смаків сучасної аудиторії фільму – як етичних, так і естетичних. Наприклад, іноді метою може бути спрощення елітарного літературного твору для розуміння масовою аудиторією кіно.

На думку З. Алфьорової, «кінематограф досліджує свідомість людини, котра “за ходом дій” випадає із звичного перебігу життя, “виривається” з системи напрацьованих соціальних, культурних та природних зв'язків, тобто в якій відсутня точка опори» [1, с. 280].

Є. Васильєв вважає, що «в 1970-ті роки почався новий етап у відносинах між театром і кінематографом, він характеризується прямо протилежними тенденціями. Велике значення в цей період мало також ігрове начало. Ці магістральні тенденції театралізації кінематографа, що проявились у творчості С. Параджанова та Ю. Іллєнка, Г. Полоки та О. Мігги, М. Захарова та В. Мотиля, безперечно, сприяли також проявам метатеатральності в кіномистецтві» [2, с. 234].

Спочатку фільми-вистави були просто копіями театральних вистав. Пізніше їх почали поступово вдосконалювати: знімати не на тлі грубих задників і бутафорських дерев, а на справжній натурі, розбивати довгі театральні сцени на більш короткі епізоди, що нагадують кінематограф, замінювати тих чи інших акторів іншими, більш відповідними за зовнішністю або віком. Відбувалася еволюція фільму-вистави...

Це був початок створення своєрідного посереднього жанру між кіно та театром, який був далеко не найкращим, оскільки естетичне наповнення такого специфічного жанру залишалось відкритим.

Телефільми-вистави були чимось новим, адже включали в себе три основні способи формування видовища:

1. Вистава – як видовище.
2. Фільм – спосіб «консервації» цього видовища.
3. Телебачення – спосіб поширення видовища в маси.

Вистава не могла залишатися такою, як була задумана із самого початку, а тому поступово почала трансформуватися під вимоги телебачення. Однак такі трансформації також не завжди були вдалимими.

Першим і вагомим недоліком телевістатив були неефективні спроби надати виставі кінематографічний характер. Помилки не завжди були очевидними на перший погляд, але вони привертали увагу: декоративні дерева, які мерехтіли на екрані, не завжди приховували некіноестетичне тло, рух камери не завжди точно відтворював ходу людини, а нові костюми не завжди відповідали образам героїв, яких зображували.

Наразі ж детально розглянемо особливості екранізацій театральних вистав періоду 1970-х років. Цей період ознаменувався екранізаціями класики літератури: І. Карпенко-Карого, М. Старицького, І. Франка, Л. Українки, І. Котляревського, О. Корнійчука, М. Стельмаха, Й. Гете, А. Чехова, Стендаля, А. Ф. Прево, Е. По, Мольєра та ін. Особливе естетичне поле, що

формувалося навколо фільмів-вистав, базувалося на поетиці першотвору в поєднанні з художнім вимислом режисера. Це час пошуку нових творчих форм, стилістики, ритміки, інтонацій та сюжетів.

Одним із перших фільмів-екранізацій СРСР стала драма «А зорі тут тихі» (1970, реж. І. Рассомахін). Знята за мотивами повісті Б. Васильєва, кіноекранізація тяжіє до формату телевистави та порушує важливу тему війни, а точніше – жіночих доль. Чудово тут вписуються слова С. Алексієвич: «У війни не жіноче обличчя». В основі вистави лежить історія важких жіночих доль, що в роки німецько-радянської війни пішли добровольцями на фронт. Багато з них тільки закінчили школу.

Екранізація наповнена естетикою трагічного: біллю та безнадійністю. Трагічна сюжетна лінія про руйнування життів молодих жінок війною ставить перед глядачем основні питання існування: яка справжня вартість героїзму і чи переважає вона над життям кожної звичайної людини? Висвітлює вічну пам'ять з тихою загибеллю, оскільки багато дівчат залишилися назавжди молодими.

Хоча вистава значно скорочена в часових рамках, вона приваблює глядача своїм захопленням і надає те, що може бути відсутнім у фільмі, – безмежну свободу уяви. Розповіді Лізи Бричкіної про її загибель глибоко захоплюють глядача й переносять його в цей жахливий момент. З великим емоційним зворотом висвітлюється історія Галі Четвертак, яка мріяла про фронт, але зіткнулася з усім жахом, що там панував, – героїчне життя виявилось не таким, як очікувалося, а насправді її чекав жах війни, безжальної і жорстокої.

Мовний і звуковий супровід, синхронізуючись, створює ефект присутності, а рухи камер та зміни кадру переносять глядача в зал. Названа кіноекранізація досить наближена до вистави – задіяна мінімальна кількість декорацій, горизонтальні сцени відзняті вертикально задля створення ефек-

ту видимості, де замість підлоги використовуються складки дощок. Світлотіньове оформлення створює ефект напруги та жаху, а музичний супровід підкреслює всю важкість смислового наповнення. Фільм пронизаний естетикою жаху війни.

У 1971 році режисер Мирослав Джинджиристий на кіностудії «Укртелефільм» екранізував театральну виставу «Дай серцю волю – заведе в неволю», за однойменною п'єсою М. Кропивницького в постановці Тернопільського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Відомі лише назва екранізації, акторський склад та режисер, однак сама екранізація вистави стала відома тільки 1987 року за постановки Харківського театру «Березіль» ім. Т. Г. Шевченка (реж. Олександр Біляцький).

Екранізація розкриває «життя села». На його тлі висвітлюються долі молодих парубків: Семена – просто сільського хлопця, та сина старости – Микити, які закохані в бідну сільську дівчину Одарку. Її ж серце належить лише одному з них.

Між юнаками виникає протистояння, яке спонукає одного з парубків до більш рішучих та відвертих дій, а саме до наміру вбивства Семена, щоб досягти прихильності Одарки. Не отримуючи свого, Микита втікає із села. Семен та Одарка врешті-решт єднаються, але на їхню долю випадає нове випробування. Семена хочуть віддати в солдати, утім, на допомогу їм приходять сирота та побратим Іван, який дає згоду йти до війська замість Семена. Життя молодих стає звичним.

Згодом до села повертаються Іван і Микита; вони обоє приходять до Семена. Уночі Микиту охоплює жагуча заздрість за щасливе життя Семена Одарки, він хапає сокиру і знову вдається до наміру вбити сонного Семена. Йому на заваді стає Іван, що раптово прокинувся й зупинив Микиту. Зі словами «прощання» та маренням про Одарку Микита помирає.

Ця екранізація визначається довершеністю та простотою. Прикметно, що без зміни декорацій режисерові вдалося відзняти

постановку на досить високому рівні. Зміна місця дії відбувається шляхом руху камери та зміною ракурсу. Використовується наближена до театральної вистави об'ємна кімната; заднє тло скрите довгими нитками, які одночасно застосовуються для створення ефекту туману.

Музичний супровід присутній тільки нейтрально на задньому плані й не відіграє важливої ролі; більше використовується як фонове навантаження під час роздумів героїв, розмов. Залежно від ситуації змінюється ритм і тембр мелодії. У діях «на дворі» на фоні чутно спів птахів і цвіркунів, що застосовується для насичення епізоду голосами живої природи.

Так само використовується світло, яке залежно від ситуації змінює яскравість: «в хаті» – тьмяне, під час роздумів – темне і важке, «в світлиці» та «на дворі» – більш яскраве. Ця постановка п'єси мала великий успіх і популярність.

Заслугує на увагу фільм-вистава «Камінний господар» 1971 року – екранізація драми Лесі Українки «Камінний господар», зафільмованої на студії «Укртелефільм» Мирославом Джинджиристим до століття письменниці. Чи не в одній із перших екранізацій тут порушена проблема захисту домашнього вогнища. Сюжет фільму-вистави «Камінний господар» переноситься до середньовічної Іспанії – Севільї, де й розвиваються всі події драми. Усе починається з весілля молодої аристократки Анни, що виходить заміж, не маючи почуття любові до свого обранця – літнього Командора. Згодом вона зустрічає Дон-Жуана, якому сподобалася. Він домагається її уваги та кохання та йде на вбивство Командора. Одружується з Анною, одягає плащ Командора й посідає його місце. Звернення Лесі Українки до «архетипу “камінного” як узагальнено-образної схеми влади <...> розкриває соціально обумовлені прояви в обстановці ідеологічної та суспільно політичної боротьби, загостренням якої позначався початок ХХ століття» [4, с. 146].

У фільмі-виставі режисер робить акцент не стільки на розкритті образу тогочасного відомого персонажа Дон-Жуана, що вже був представлений еталонним взірцем для наслідування, скільки розкриває риси характеру, які є невід'ємними для досягнення мети цього способу існування. Досить цікаво розкрита тема щодо статусного значення. Сюжетна лінія огортає зміни Дон-Жуаном свого соціального статусу, але аж ніяк не порочних уподобань свого власного егоїстичного сприйняття. Що ж до Анни – головної героїні драми, то вона показана як волелюбна, холодного розрахунку, егоїстична жінка, що прагне до безмежного панування над усіма.

Командор є втіленням консерватизму, і навіть після смерті від руки Дон-Жуана він залишається апологетом установлених вищим аристократичним суспільством ієрархій та правил.

У фільмі-виставі передано неспроможність Дон-Жуана сприйняти кохання і самопожертву Долорес. «Однак феномен драми-обробки “Камінний господар”, вочевидь, не обмежується лише тим, що Леся Українка цією обробкою спонукала суспільство початку ХХ ст. до глибоких роздумів над окресленими у творі ідейними, соціально-політичними, екзистенціальними та філософськими проблемами. Письменниця створила якісно новий образ “камінного”, яким не стільки розкрила сутність суспільно-політичних, моральних, правових відносин, що склалися на початку ХХ ст., скільки передбачила трагічну позначку камінного символу деспотичної тоталітарної влади на подальший хід історії» [4, с. 146].

Екранізація побудована на мінімалізації, що дає глядачеві широкий спектр уявних образів та стимулює до роздумів. Видозміна світло-тіні відіграє роль зміни кадру та акцентує увагу на квінтесенції образу, залишаючи осторонь другорядне, зокрема й контраст сценічних декорацій.

Шлях трансформації від вистави до телевізії зі своїм естетичним наповне-

нням пройшла екранізація «Засідання парткому» (1977, реж.: О. Єфремов та Є. Козловський) за мотивами п'єси А. Гельмана «Протокол одного засідання» в постановці Московського художнього академічного театру. Цей твір набув гучно розголосу за радянських часів.

Естетично фільм починається зовсім інакше, ніж подібні екранізації – ракурс камери зверху, а не з боку, як це робилось завжди. Режисер робить точку опори на ракурсі, що постійно змінюється від нижнього (герої та їхні розмови) до верхнього (який охоплює героїв і те, що відбувається «за кадром»). Умовні декорації переносять глядача на умовний будівельний майданчик.

Прикметно, що сценічні дроти, софіти чи інші предмети зйомки режисер не намагався витіснити з кадру. Це стало новим для кіноекранізацій театральних постановок. Естетика справжньої вистави – ось що намагався зробити режисер, і йому це вдалося, що стало знаковим для всього кінематографа 1970-х. Це була не просто кіноекранізація, а оригінально відзнята постановка, яка спричинила справжній резонанс.

Варто відзначити екранізацію театральної вистави «Хазяїн» за однойменною п'єсою І. Карпенка-Карого (1979, реж. Ю. Некрасов) в постановці Львівського академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької, відзнятий на Укртелефільмі. Головним героєм є Терентій Гаврилович Пузир – такий собі мільйонер, що воліє ще більше збагатитися, удаючись до різних жорстких і шахрайських дій (експлуатація та розорення) стосовно своїх робітників, роблячи їх життя гіршим за собаче. Естетика фільму пронизана життєвими конфліктами, породженими законами життя. Пузир, затьмарений жагою наживи, дає вказівки посилити експлуатацію строкових робітників, аби позбавити їх землі. Цим автор указує на зав'язку комедії. Урешті-решт робітники та селяни зчинили бунт, наслідком якого відбулося розкриття шахрайства. Кульмінацією комедії стало

загострення конфлікту, що призводить до смерті Терентія Пузиря.

Екранізація вистави тяжіє до засобів виразності кіномови: хоча декорації майже не змінюються, динаміка світла та тіні додає героям максимальної достовірності. У фільмі-виставі «Хазяїн» режисер досконало передає реалії тогочасного класового становища багатіїв і бідноти. Відтворює принцип безкарного збагачення головного героя Пузиря за рахунок його впевненості, жадібності та всюдозволеності. І для повноти картини врізноманітнює цей образ портретуванням ще кількох скоробагатьків (Маюфес, Фіноген, Ліхтаренко). Альтернативою виступають позитивні персонажі: донька поміщика Соня і вчитель Калинович, які демонструють моральні переваги освічених представників суспільства, спроможних залишатися самими собою і зберігати свої переконання всупереч життєвим викликам. Загалом, розглядаючи період 1970-х, варто зауважити, що екранізації цього часу тяжіють до реалізації екзистенційних проблем буття. Це фільми, у яких завуальовано реалізуються пориви людської душі до чогось забороненого, але такого бажаного: багатства («Хазяїн»), любові («Ой не ходи, Грицю...») тощо. Кінематограф цього часу ніби досліджує образ відірваної від власних ідеалів людини, яка намагається знайти свою точку опори.

Естетичний досвід фільмів-вистав наповнений душевною втомою головного героя, і ця тема розвивалася в радянському кінематографі з року в рік дедалі більше. Ексцентризм кіноекранізацій означеного часу тяжіє до трагізму («Хазяїн») та пошуку нових форм подачі матеріалу.

Цей час став початком формування та розвитку нових витоків кіноекранізацій, що удосконалювалися й водночас змінювали форми подачі, чергуючи засоби кіно та телемови.

Естетика кіноекранізацій театральних постановок у СРСР у 1970-х роках віддзеркалює зміну напрямку, що тяжіє до екзистенційних проблем людського існування. Головною

темою цієї естетики є образ людини, яка відчуває відчуження та шукає свою внутрішню опору, веде боротьбу між традиціями і реальністю, що її контролює партійна влада.

Висновки. Отже, процес екранізації театральних вистав у кіно- та телевізійних форматах став важливим явищем для радянської культури 1970-х років (з розвитком екранізацій, починаючи з 1952-го, на екрани щорічно випускалось до 10 фільмів-вистав). Це відбувалося в контексті зростаючого впливу кіно- та телетехнологій на мистецьке середовище.

Слід також зазначити, що екранізація театральних постановок вимагала нового підходу до мистецтва та креативного спілкування між театром і кіноіндустрією. Це означало адаптацію сценічних ефектів, акторської гри та візуальної естетики під вимоги кінематографа й телевізійного формату.

Звертаємо також увагу на значущість синтезу мистецтв у рамках екранізацій театральних постановок. Цей процес не лише відкривав нові можливості для творчого вираження, але й сприяв обміну ідеями та методами між різними галузями мистецтва.

Джерела та література

1. Алфьорова З. Кінематограф 1970 рр.: соціокультурний контекст. *Нариси з історії кіномистецтва України*. 2006. С. 267–288.
2. Васильєв Є. Інтермедіальні виміри метадраматичності: дитячий кінематограф 1960–1980-х років. *Питання літературознавства*. 2018. № 98. 234 с. DOI: <https://doi.org/10.31861/pytlit2018.98.229>.
3. Дай серцю волю, заведе в неволю. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка БЕРЕЗІЛЬ. 1987. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4Q7WdIX00jA>.
4. Новобранець О. Б. Досвітні вогні української літератури (драма-обробка Лесі Українки «Камінний господар»). *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. Філологічні науки*. Житомир, 2006. Вип. 30. С. 143–147.

References

1. ALFIOROVA, Zoia. Cinematography of the 1970s. Sociocultural Context. *Essays on the History of Cinema Art of Ukraine*, 2006, pp. 267–288 [in Ukrainian].
2. VASYLIEV, Yevhen. Intermedial Metadramatic Measurements: Children's Cinema of the 1960s–1980s. *The Issues of Literary Criticism*, 2018, no. 98, pp. 229–252. DOI: <https://doi.org/10.31861/pytlit2018.98.229> [in Ukrainian].
3. Give Your Heart Freedom, It will Lead You into Captivity. *BEREZIL T. Shevchenko Kharkiv Theatre*. 1987 [online]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=4Q7WdIX00jA> [in Ukrainian].
4. NOVOBRANETS, Olena. Dawning Lights of Ukrainian Literature (Drama-Adaptation of Lesia Ukrainka *Kaminnyi Hospodar (A Stone Master)*). *Bulletin of I. Franko Zhytomyr State University. Philological Sciences*. Zhytomyr, 2006, iss. 30, pp. 143–147 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 17.01.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024