

УДК 791.094:792.08](477)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2025.01.081>

ЄЛЬЧИК ОКСАНА

аспірантка 4-го курсу Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

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

YELCHYK OKSANA

the 4th-year postgraduate student of M. Rylskyi 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:

Єльчик, О. (2025) Екранізації театральних вистав в українському кінематографі періоду СРСР. *Народна творчість та етнологія*, 1 (405), 81–87.

Yelchyk, O. (2025) Film Adaptations of the Theatrical Performances in Ukrainian Cinematography during the USSR Period. *Folk Art and Ethnology*, 1 (405), 81–87.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ЕКРАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ПЕРІОДУ СРСР

Анотація / Abstract

У статті основну увагу приділено процесам екранізації театральних вистав в українському кінематографі в період СРСР; проаналізовано їх вплив на розвиток кіноіндустрії й національної ідентичності; виокремлено ключові тенденції та досягнення в цьому напрямі. Важливу роль у розвитку українського кіно відіграли екранізації театральних вистав, які стали важливим етапом у формуванні національного кінематографа. Вивчення історії екранізації в СРСР (УРСР) крізь призму особливостей розвитку України дозволяє краще зрозуміти вплив політичних та соціокультурних умов на кінематографічні процеси. Екранізація театральних вистав в Україні починається ще в 1900-х роках, коли перші спроби інтеграції театральних елементів у кінематографічну форму були започатковані українськими кінематографістами. Перші екранізації відрізнялися своєю простотою і технічним обмеженням, проте закладався фундамент для подальшого розвитку кіноіндустрії. Українські кінематографісти використовували театральні декорації, костюми та акторську гру, що надавало фільмам особливого шарму й автентичності. Водночас ці стрічки допомагають формувати національну ідентичність, оскільки вони базуються на відомих літературних і театральних творах. Із розвитком у кінематографі ознак самостійного мистецтва формувалася його образна система, удосконалювалася кіномова. Кіномитці переважно працювали з оригінальними сценаріями. До екранізацій літературних творів режисери підходили досить обачно, щоб запобігти надмірній ілюстрованості. З появою звукового кіно виникають різні можливості для екранізацій не тільки літературних творів, але й театральних вистав, використовуються нові можливості як для режисерів, так і акторів. Кінострічки ставали більш складними й багатограними, передаючи не тільки візуальні, але й аудіальні аспекти драматичних творів.

Ключові слова: екранізація, театральні вистави, український кінематограф, СРСР, кіномова, фільм-вистава.

The article is focused on the processes of film adaptation of theatrical performances in Ukrainian cinema during the period of the Union of Soviet Socialist Republics; their impact on the development of the film industry and national identity is analyzed; the key trends and achievements in this direction are highlighted. The film adaptations of theatrical performances are of a great significance in the development of Ukrainian national cinematography. Studying the history of film adaptation in the USSR (Ukrainian SSR) in the light of the peculiarities of Ukraine's development enables better understanding of the influence of political and socio-cultural conditions on cinematographic processes. The film adaptation of theatrical performances in Ukraine have started in the 1900s, when the first attempts to integrate theatrical elements into the cinematic form are made by Ukrainian cinematographers. The first film adaptations are distinguished by their simplicity and technical limitations. However, the foundation is laid for the further development of the film industry. Ukrainian filmmakers have used theatrical sets, costumes and acting, those give the films a special charm and authenticity. At the same time, these films help to form a national identity, since they are based on the well-known literary and theatrical works. The figurative system of the cinematography is formed, the film language system is improved with the development of signs of independent art in it. Filmmakers have worked with the original scripts mostly. With regard to film adaptations of literary works, the directors have approached rather cautiously to prevent excessive illustrativeness. Various possibilities for film adaptations of literary works as well as also of theatrical performances have appeared with the advent of sound cinema. New opportunities are used for both directors and actors. The films have become more complex and multifaceted, conveying not only visual, but also auditory aspects of dramatic works.

Keywords: film adaptation, theatrical performances, Ukrainian cinematography, USSR, film language, film-performance.

Постановка проблеми й актуальність дослідження. Кіномистецтво – одна з найпотужніших форм художнього вираження, яке впливає на суспільну свідомість та культурну ідентичність нації. Особливо важливу роль у розвитку українського кіно відіграли екранізації театральних вистав, які стали важливим етапом у формуванні національного кінематографа. Вивчення історії екранізації в СРСР (УРСР) крізь призму особливостей розвитку України дозволяє краще зрозуміти вплив політичних і соціокультурних умов на кінематографічні процеси.

Метою статті є аналіз процесів екранізації театральних вистав в українському кінематографі в період СРСР; вивчення їх впливу на розвиток кіноіндустрії та національної ідентичності; виокремлення ключових тенденцій і досягнень у цьому напрямі.

Наукова новизна полягає в розвитку кіно- й телемистецтва в Україні. Дослідження сприяють глибшому розумінню процесів та впливу екранізацій на розвій українського кіно. Утім, аспекти взаємодії театального й кіномистецтва залишаються недостатньо вивченими.

Екранізація театральних вистав в Україні починається ще в 1900-х роках, коли перші спроби інтеграції театральних елементів

у кінематографічну форму були започатковані українськими кінематографістами, це, зокрема, «Наталка Полтавка» (1911 р., реж. Д. Сахненко), «Шельменко-денщик» (1912 р., реж. Ф. Сердюк, Д. Байда-Суховій) та інші популяризовані театральні постановки того часу. Ці спроби були значущими не тільки з погляду мистецьких досягнень, але й з точки зору збереження та популяризації національної культури.

Перші екранізації відрізнялися своєю простотою та технічним обмеженням, проте закладався фундамент для подальшого розвитку кіноіндустрії. Українські кінематографісти використовували театральні декорації, костюми та акторську гру, що надавало фільмам особливого шарму й автентичності. Водночас ці стрічки допомагають формувати національну ідентичність, оскільки вони базуються на відомих літературних і театральних творах. За словами радянського кінокритика О. І. Липкова, «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 коротші епізоди, що нагадують кінематограф, замінювати тих чи інших акторів іншими, які

більше підходили за зовнішністю або віком. Відбувалася еволюція фільму-вистави...» [3, с. 102–103].

З розвитком у кінематографі ознак самостійного мистецтва формувалася його образна система, удосконалювалася кіномова. Так, «під “кіномовою” ми розуміємо не лише безпосередньо систему виразально-зображальних засобів мистецтва кіно, що побутує в літературному тексті, а й комплекс змістово формальних трансформацій, що відбуваються в мистецтві слова під впливом кіно» [2, с. 20]. Кіномитці переважно працювали з оригінальними сценаріями. До екранізацій літературних творів режисери підходили досить обачно, щоб запобігти надмірній ілюстрованості. Українські кінематографісти 1920-х років основну увагу приділяють настроям часу, працюючи з матеріалами, що стосуються гострих соціальних тем. На екранах починають з'являтися такі стрічки, як «Дорогою ціною» за повістю М. Коцюбинського «Навздогін за долею» (1927 р., реж. М. Терещенко), «Микола Джеря» (1927 р., реж. Й. Рона, М. Терещенко), «Василина» за повістю «Бурлачка» І. Нечуя-Левицького (1928 р., реж. Ф. Лопатинський). Варто зауважити, що «літературні твори є основою екранних образів кіно з перших днів його існування, а інтерпретації цих творів є частиною кіномистецтва» [4, с. 256].

З появою звукового кіно виникають різні можливості для екранізацій не тільки літературних творів, але й театральних вистав, використовуються нові можливості як для режисерів, так і акторів. Кінострічки ставали більш складними й багатогранними, передаючи не тільки візуальні, але й аудіальні аспекти драматичних творів. «Безсумнівно, введення звуку в кіно розширило його пізнавальні можливості, привело до посилення інтелектуального начала» [5, с. 98]. Цей період став важливим етапом у розвитку українського кінематографу, який почав знаходити свій голос і стиль у світовій кіноіндустрії.

Показ вистав у кінотеатрі – досить складний процес, який вимагає максимальних

зусиль не тільки від режисера та всіх учасників. Для того, щоб вистава стала доступною для широкого загалу глядачів, проводилася досить кропітка робота під час знімального процесу. Тобто постановка знімалася заздалегідь, робилося її розкадрування, з подальшим визначенням планів (великий, загальний та середній). Метою цього процесу є те, щоб глядач не відчув різниці між перебуванням у театральній залі та по той бік екрана. «Виробництво фільму – це поєднання зусиль численного колективу творчих працівників, їх помічників, технічного персоналу. Але головні дійові особи цього процесу, що включає драматургічну, образотворчу, звукову, монтажну фази, – сценарист, художник, оператор, режисер, актор» [1, с. 87].

Не завжди кінострічка мала у своєму підґрунті якісний сценічний матеріал. Кіноекранізації театральних вистав спричинили нове наслідування сценаристами канонів театральної драматургії: надмірно довгі діалоги, зловживання розмовами, нехтування кінематографічною мовою, формою, вбудовування мізансцени за нормами та правилами сценічного мізансценування тощо. Усе це призводило до того, що фільми-вистави програвали за силою емоційної дієвості й динамізму. Театральні режисери в кіно часто не змінювали свої навички, а тому продовжували трактувати твори з боку драматургії, нехтуючи можливостями та ролю екранних мистецтв.

1950-ті роки відзначилися приходом в українське кіномистецтво В. Івченка, Ю. Лисенка та інших режисерів, які не тільки досить успішно екранізували театральні вистави, але й активно опановували виразальні засоби мови кіно, знімали фільми за оригінальними сценаріями. В. Івченко відзняв такі вистави: «Назар Стодоля» Тараса Шевченка (1954), «Лісова пісня» Лесі Українки (1961).

Освоєнням національної культури, традицій, звичаїв народу, пошуком можливості проникнення до глибини характеризувалися 1960-ті роки. Представники українсько-

го поетичного кінематографа ставили на передній план «людину і світ», «людину та історію».

Твори української літературної класики надихали кіномитців поетичної школи. Автори відмовлялися від буквалізму в екранному прочитанні прозаїчних творів, шукаючи для них кінематографічне естетико-філософське підґрунтя. Це стосується, зокрема, таких стрічок: «Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським (1964 р., реж. С. Параджанов), «Ніч на Івана Купала» за М. Гоголем (1968 р., реж. Ю. Іллєнко), «Камінний хрест» за В. Стефаником (1968 р., реж. Л. Осика), «Захар Беркут» за І. Франком (1971 р., реж. Л. Осика), «Пропала грамота» за М. Гоголем (1972 р., реж. Б. Івченко), «Вавилон XX» за романом «Лебедина зграя» В. Земляка (1979 р., реж. І. Миколайчук).

Український театр 1960–1970-х років часто звертався до національних пісенних традицій українського фольклору. Розвинута ще класиками української драматургії (такими як І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Старицький) традиція використання народної пісні слугувала способом розкриття психології, характеру, духовного світу своїх героїв. Народні пісні, видозмінюючись і трансформуючись, упродовж вистави та її екранної версії поступово набували ролі лейтмотивів. «Марія Заньковецька» за п'єсою І. Рябокляча (Львів), «Дівчина з легенди» Н. Забашти (Тернопіль), «Лісова пісня» Лесі Українки, «Маруся Богуславка» М. Старицького (Запоріжжя, Тернопіль), «Лимерівна» П. Мирного і «Дві сім'ї» М. Кропивницького (Київ) – далеко не повний перелік вистав, різних за жанром, стильовими особливостями й цілями. Музична драматургія вищезазначених творів базується на народнопісенному матеріалі. Це визначає своєрідний спосіб характеристики персонажів, опису їх морального стану, думок, бажань та настроїв.

В історії розвитку України 1970–1980-ті роки ознаменувались економічною депресією

та застоєм буквально всіх царин життя суспільства. Цей час став періодом економічних, соціальних та політичних втрат, коли суспільство, хоч і досить пасивно, але здійснювало спроби відкидати те, що багато років нав'язувалося владою.

Кіномистецтво зазнало так званого періоду «другого цивілізаційного зламу», що характеризувався змінами в політиці та культурі, появою ідеологічних, соціально-політичних течій, які мали покласти початок кінця кризи.

У радянському союзі, зокрема УРСР, починається урбанізація, що розвинулася завдяки соціальним та економічним процесам усередині СРСР. В Україні в цей час нарощує темпи не тільки масове виробництво, але й масове споживання всього, зосібна й культурного надбання.

Така тенденція зберігалася і в кіномистецтві як частині великої радянської культури: 1970–1980-ті роки стали основою поєднання соціокультурних, інколи конфліктуючих систем, що було причиною уповільнення культурної самоідентифікації українського глядача.

Україна залишалася частиною соціального, економічного та політичного життя радянського союзу, тому це досить відчутно впливає на розвиток усіх галузей життя УРСР, зокрема й кінематографа. Саме завдяки цьому впливу викривається «межовість» життя України 1970–1980-х років.

Соціально-політична аспекція життя радянського кіномистецтва віддзеркалює зміни в суспільній свідомості. Цей час характеризується змінами в суспільній свідомості, частковою спотвореністю відображення дійсності – так званою деформацією свідомості особистості. Тобто це є свідченням розпаду цілісної свідомості суспільства, що супроводжується занепадом економічної та політичної системи держави.

У межах єдиної суспільної свідомості формувалися різні підтипи: «ринкова», «маргінальна», «ідеологія маленької людини» та «офіційна» ідеологічна свідомість з її неви-

знанням суспільних догм. Це початок «руйнації класових стилів» і тяжіння до гомогенності радянського суспільства. Навіть деяке економічне покращення та стабільність не привели до поліпшення психологічного суспільного життя не тільки в Україні, але й у всьому радянському союзі.

Це стає способом певного урівняння між прошарками населення та герметизації цього стану. Однак усе це ускладнювалося багатьма чинниками, зокрема і протидією суспільства такому державному стану. Відбулося фактичне прирівнювання всіх станів суспільства, зв'язки між якими були опосередковані міцною бюрократичною системою. Саме ця система запустила безпрецедентний механізм маніпулювання суспільною свідомістю, засобом якої став кінематограф.

Утім, кінець 1970-х років запустив механізм економічних і соціальних структур, що руйнувало загальноприйняті стандарти та стереотипи масової свідомості. Українська радянська культура цього часу здійснювала спроби дотримуватися світових тенденцій змін, але специфічним способом, оскільки звідусіль відчувався тотальний контроль з боку системи.

У 1971 році відбувся 2-й з'їзд кінематографістів СРСР, що проголосив у кінематографі принцип комуністичної партійності та народності. Основою художнього світогляду в кіно став провідний, він же і єдиний, метод соціалістичного реалізму.

Будівництво так званого розвинутого соціалізму характеризується втратою власного «Я» особистості. У цей час формується тип онтологічно не визначеної особистості. Свідомість людини в цей час характеризується розщепленням свідомості особистості, невизначеністю у власних переконаннях, відчуттям ірреальності.

Історія українського кіно цього періоду розгортається на тлі усвідомлення української національно-етнічної свідомості, що своєрідно еволюціонує, хоча й досить примітивно. Ідеї української національної сві-

домості, пробудження їх у руслі радянського тотального контролю стали основою українського кінематографа зазначеного періоду.

Неодноразовим було звернення до засобів кіномови: вирізання незвичних ракурсів, зменшення крупних планів, деталей, зміна світлотіні – повне стирання індивідуальності автора. Поширюється коло естетичних, тематичних та ідейних заборон.

Кіномистецтво української радянської дійсності ввбрало в себе «кризу часу» й формувалося в сукупності офіційної радянської культури, яка намагалася тотально контролювати все, що тільки можна, та симуляційної світової культури, яка розвивалася згідно з вимогами часу.

Кінематограф став одним з найбільш ідеологічно заангажованих форм мистецького спрямування й характеризувався жанрово-тематичними експериментами. Таким чином партійний апарат намагався утримати український кінематограф, що поривався до змін, у руслі соціалістичної естетики.

Дисидентство, насамперед українського радянського прошарку населення, стає основою українського кіновиробництва цього часу. Саме ним засновано нові нестандартні засоби створення художнього посилу до своїх глядачів своєрідним прихованим способом.

Кіновиробництво означеного періоду прийнято називати «межовим», адже воно стало своєрідним засобом гри між офіційно визнаними та прихованими принципами культурної комунікації. Образний світ кінематографа цього часу є дещо театралізованим і симуляційним, але також ексцентричним, що передусім проявляється в поєднанні непеєднуваного та суміші трагічного з комічним.

Варто згадати екранізацію театральної вистави «Хазяїн» за однойменною п'єсою І. Карпенка-Карого (1979 р., реж. Ю. Некрасов). Головним героєм є Терентій Гаврилович Пузир. Він зображений українським землеласником. Метою його життя було збагачення заради збагачення. Естетика фільму-вистави пронизана життєвими суперечками, за якими криється закон

життя. Пузир прагне за будь-яку ціну збагатитися, довівши селян до зубожіння, не хтуючи навіть шахрайськими методами, посиливши експлуатацію своїх робітників, а згодом і привласнивши їхню землю. Не витримуючи таких нелюдських умов, робітники зчиняють бунт, так було розкрито шахрайство. Пузир тяжко захворів, що і призвело до його смерті. Фактично весь трагізм ситуації з розкрадання й грабунку селян заради власної наживи суміщено з комічністю досить дивної та абсурдної смерті Пузиря.

У 1980-х роках україномовні фільми майже повністю були відсутні в кінопрокаті, кінотеатри демонстрували переважно російськомовні фільми. В Україні не випускали жодної україномовної стрічки. Тільки після того, як у Москві затверджувався російськомовний варіант фільму, можна було працювати над україномовною версією. Така сама ситуація спостерігалася і в інших жанрах, насамперед кіноекранізаціях театральних вистав, які певний час були досить небезпечним для держави методом інформаційного впливу на суспільство.

Прикладом цього можна назвати комедійний фільм-екранізацію театральної вистави «За двома зайцями» (1961 р., реж. В. Іванов, драматург М. Старицький). Фільм здобув неабияку популярність завдяки не тільки майстерності режисера, який зумів передати колорит того часу, але й незрівнянній грі героїв (М. Кринициної, О. Борисова, М. Яковченко, Г. Кушниренко, Н. Копержинської та ін.). Примітним є той факт, що спочатку кіноекранізація була знята українською мовою, але згодом через російськомовну політику радянського союзу дубльована російською.

Союзна політична верхівка не просто нав'язувала ідеологічні стандарти, але й пильно контролювала їх виконання. Відносна творча свобода, належна матеріальна підтримка забезпечували саме існування та розвиток ідеологічно вивіреного напряму кінематографа.

Можемо зауважити, що в період 1990-х років виробництво російськомовних фільмів не припинялося. Так, із загальної кількості 136 фільмів, що були зняті в Україні, російськомовних стрічок – 82, у свою чергу україномовних – 54.

Саме телебачення перейняло на себе естафету в показах екранізованих літературних творів, продовжуючи пошуки в поєднанні різноманітних видів та жанрів, що можуть створити нові художні можливості. Оскільки саме «телекіно приділяє значно більшу увагу, ніж кінематограф, екранізаціям літературних творів. У телекіно склалися особливі відносини з літературою, навіть більш тісні, ніж у кінематографі» [5, с. 100]. Роман ставав найбільш екранізованим літературним жанром.

В українському кіно прикладами таких екранізацій є: «Вавилон ХХ» за романом «Лебедина зграя» В. Земляка (1979 р., реж. І. Миколайчук), «Овід» (1980 р., реж. М. Мащенко), 10-серійний телефільм «Острів любові» (1996 р., реж. О. Бійма), який був знятий на основі новел В. Винниченка, телесеріал «Чорна рада» за романом П. Куліша (2000 р., реж. М. Засєєв-Руденко) та ін.

1980–1990-ті роки охарактеризувалися початком кризового періоду не тільки для екранізації театральних вистав, але й для всього українського кінематографа. Це період так званого малокартиння, що стало проявом негативних тенденцій в естетико-поетичному просторі кінокультури, як наслідок політико-культурних змін у державі.

Висновки. Екранізація театральних вистав в українському кінематографі була важливим етапом у формуванні національної кіномистецької школи. Вона сприяла збереженню й популяризації театральних традицій, а також створенню високохудожніх кінопроектів. Незважаючи на політичні та соціальні виклики, українське кіно змогло знайти власний шлях розвитку, поєднуючи театральні й кінематографічні елементи та створюючи унікальні твори, що стали частиною світової культурної спадщини.

Джерела та література

1. Агафонова Н. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 392 с.
2. Кондрашов В. Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті (з досвіду українських письменників-шістдесятників). *Питання літературознавства*. Чернівці, 2012. Вип. 86. 319 с.
3. Липков А. Проблемы телефильма-спектакля. Поэтика телевизионного театра. Москва : Искусство, 1979. С. 102–103.
4. Мельникова М. Роль слова у контексті екранного зображення / Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького. Черкаси : Брама, 2018. 256 с.
5. Холодинська С. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія*. Маріуполь : Новий світ, 2012. Вип. 4. С. 96 –102.

References

1. AHAFONOVA, Natalya. *The General Theory of Cinema and the Basics of Film Analysis*. Minsk: Theseus, 2008, 392 pp. [in Belarusian].
2. KONDRASHOV, Volodymyr. Cinema Language as a Specific System of the Artistic Means in a Literary Text (From the Experience of Ukrainian Writers the Sixtiers). *Problems of Literary Criticism*. Chernivtsi, 2012, iss. 86, 319 pp. [in Ukrainian].
3. LIPKOV, Aleksandr. Problems of the TV Film-Performance. *Poetics of the Television Theatre*. Moscow: Art, 1979, pp. 102–103 [in Russian].
4. MELNYKOVA, M. *The Significance of the Word in the Context of the Screen Image*. Bohdan Khmelnytskyi Cherkasy National University. Cherkasy: Brama [A City Gate], 2018, 256 pp. [in Ukrainian].
5. KHOLODYNSKA, Svitlana. Cinematography and television are the “Polyphonic” Kinds of Art (Aesthetic and Artistic Features). *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Sociology*. Mariupol: New World, 2012, iss. 4, pp. 96–102 [in Ukrainian].

Отримано / Received 02.01.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.02.2025