

Міністерство освіти і науки України

Львівський національний університет імені Івана Франка

Філологічний факультет

Кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства

ОСОБЛИВОСТІ РОМАННОЇ КІНОПОЕТИКИ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

Магістерська робота

студентки II курсу

спеціальності 035 Філологія

(українська мова та література)

Кориневич Ангеліни Миколаївни

Науковий керівник –

доц. Челецька М. М.

Львів – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Традиції та новаторство зарубіжної та української кінематографії в орієнтації на масового глядача.....	6
1.1. Традиції світових письменників-сценаристів ХХ ст.....	6
1.2. Новаторство українських письменників–сценаристів ХХ ст. у створенні масової кінопродукції.....	25
Розділ II. Впливи сценаристської практики Ірен Роздобудько на поетику роману ХХІ століття.....	39
2.2. Секрети І. Роздобудько щодо створення вдалих кіносюжетів (за навчально-публіцистичними нотатками «Кіно на папері»).....	39
2.2. Практична діяльність Ірен Роздобудько та закладання основ новітньої української кінематографічної школи.....	48
РОЗДІЛ III. Жанрово-стильова кіноспецифіка романів І. Роздобудько.....	71
3.1. Особливості романного диптиху «Перейти темряву» – «Метелик не кричить» з погляду кінопоетики.....	71
3.2. Мистецтво побудови діалогів та створення характерів у романі «Метелик не кричить».....	93
ВИСНОВКИ.....	112
Список використаної літератури.....	114

ВСТУП

Творчість Ірен Роздобудько посідає особливе місце в сучасному українському літературному процесі. З одного боку, її можна віднести до масової літератури, з іншого – авторка вирізняється своєрідним стилем та серйозним підходом до психологічної проблематики у творах. Проте досі творчість Ірен Роздобудько залишається малодослідженою в аспекті особливостей кінопоетики та ідейно-естетичного змісту її романів. Загалом явище «кінематографізації літератури» фактично не досліджувалося. Дослідження впливу кінопоетики на творення образної системи, сюжетів та мотивів у літературі є доволі актуальним і цікавим для розуміння ідіостилю сучасних письменників. Щодо Ірен Роздобудько, яка, окрім літературної творчості, достатньо заявила вже про себе в культурному просторі як авторка кіносценаріїв, що також розуміється та досліджує теорію сценарного мистецтва. Тому спроба проаналізувати романи цієї письменниці з погляду на особливості їхнього кіностилю є актуальним та перспективним для виявлення художньої своєрідності авторського голосу цієї сучасної письменниці з талантом сценаристки.

Актуальність магістерської роботи полягає в тому, що вперше досліджується вплив кінопоетики, яку розробила І. Роздобудько, на жанрово-стильову природу та поетику її власних найновіших романів.

Об'єктом дослідження є художній романний диптих І. Роздобудько «Перейти темряву» та «Метелик не кричить».

Предмет дослідження – особливості поетики роману ХХІ ст. крізь призму кінопоетики (на прикладі романів І. Роздобудько «Перейти темряву» та «Метелик не кричить»).

Допоміжним матеріалом слугують публіцистично-навчальні нотатки І. Роздобудько «Кіно на папері», Карела Чапека «Театр і кіно», Юрія Яновського «Голлівуд на березі Чорного моря».

Мета магістерської роботи – виявити особливості кінопоетики романів І. Роздобудько; проаналізувати прямий та опосередкований вплив сценаристської практики та кінотеорії авторки на поетику її романів.

Така мета зумовлює основні **завдання** роботи:

- проаналізувати навчально-публіцистичні нотатки І. Роздобудько «Кіно на папері» як запис її власної кінотеорії та визначити їх вплив на сценарну практику авторки;
- схарактеризувати жанрово-стильові особливості романів І. Роздобудько та визначити в них специфічно кінематографічні елементи;
- дослідити особливості побудови сюжету, системи персонажів та мотивно-тематичної структури творів І. Роздобудько;
- з'ясувати вплив кінотеорії та сценаристської практики письменниці на особливості поетики її романів.

Тема та мета **магістерської роботи** зумовлюють застосування описово-аналітичного, системного, семіотично-структурного, порівняльного **методів** дослідження, а також герменевтичного та рецептивного підходів до інтерпретації художніх текстів.

Теоретико-методологічним підґрунтям роботи є праці українських та зарубіжних науковців, присвячені дослідженням теорії літератури в аспектах інтермедіальності, зокрема кіномистецтва (О. Бульбачинська, У. Левко, О. Кирилова, А. Кузьменко), та вивченню масової літератури як явища з погляду сучасних тенденцій (С. Філоненко).

Використано міждисциплінарний (інтермедіальний) підхід, що поєднує літературознавчий, кінознавчий та культурологічний аспекти для комплексного аналізу досліджуваного матеріалу.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їхнього використання:

- у курсах вищих навчальних закладів з історії української літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття та історії кіномистецтва;

- для дальших наукових розвідок, присвячених дослідженню кінематографічних впливів у літературі;
- під час розробки спецкурсів і семінарів з питань компаративістики, проблем інтермедіальності та взаємодії мистецтв;
- для написання курсових, дипломних, магістерських робіт з порівняльно-семіотичного аналізу літератури і кіномистецтва.

Основні результати дослідження можуть бути використані для подальшого поглибленого вивчення ідіостилю І. Роздобудько та особливостей сучасного літературного процесу.

Магістерська робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ I. Традиції та новаторство зарубіжної та української кінематографії в орієнтації на масового глядача

1.1. Традиції світових письменників–сценаристів ХХ ст.

Кіно і театр тісно взаємопов'язані, на що звернув увагу чеський письменник Карл Чапек у своїх публіцистично-гумористичних нарисах «Як робиться фільм» (*Jak se dělá film*, 1937), «Як ставиться п'єса» (1938). Він як драматург був тісно пов'язаний і з театром, і з раннім німим кіно, розумів їх спорідненість та відмінність. Його художній досвід, гумор та спостережливість допомогли йому гостро й цікаво змалювати процеси творення і в театрі, і в кіно.

К. Чапек виокремлює такі моменти, які стали набуток певної світової кінематографічної традиції:

1) Багато процесів у кіно та театрі дуже схожі – підготовка сценарію, репетиції, створення декорацій, робота з акторами тощо. І в кіно, і в театрі є режисер, художник–постановник, актори, освітлювачі та інший персонал.

2) Кіно часто запозичує сюжети з літератури та театру, екранізує п'єси і романи, використовує фахівців та досвід театральної роботи. Багато акторів працюють і в кіно, і в театрі.

3) У той же час, у кіно є свої особливості, пов'язані з можливістю монтажу та спецефектів. Є вимоги специфічно «кіногенічності» сюжету та образів: «повинні бути дотримані “закони об'єктиву”» [40, с. 43].

4) Кіно впливає на глядача інакше, ніж театр – більшою видовищністю та динамізмом дії, створює свого роду «коротке замикання» між оком і мозком глядача, приглушує роль слова [40, с. 71].

Окрім вже згаданого, Карл Чапек у своєму нарисі робить ще низку важливих спостережень щодо кіно і театру. Зокрема пише про складнощі роботи драматурга, якому доводиться переробляти п'єсу під вимоги театру. Згадує «прокляття останньої дії», яку завжди переробляють: «З якихось незрозумілих причин переробці завжди підлягає тільки остання дія. І все ж саме ця дія не

вдається на сцені, в чому критики із завидною одностайністю вбачатимуть слабкість п'єси» [40, с. 3].

Письменник іронізує з приводу «творчих суперечок» між авторами і режисерами щодо трактування творів. Описує хаотичність репетиційного процесу, постійні зміни в тексті і декораціях.

Звертає увагу на важливість взаємодії багатьох фахівців в театрі та кіно – режисерів, акторів, художників, музикантів, освітлювачів і т. д. Пізніше на цьому моменті також буде наголошувати й Ірен Роздобудько у своїх нотатках «Кіно на папері».

Карл Чапек досить іронічно писав про комерційний бік кіновиробництва та орієнтацію на глядацький попит. Ось декілька його спостережень з цього приводу:

1. Сюжет для фільму має бути «кіногенічним», тобто відповідати певним законам жанру і формату, які сподобаються глядачеві. Наприклад, обов'язково мати пригодницьку лінію, любовну історію, ефектні погоні та бійки тощо.

2. До сюжету часто додають нові персонажі та лінії, аби залучити популярних акторів чи зробити фільм більш видовищним. Мистецька цінність відходить на другий план.

3. Зйомки та монтаж фільму теж підлаштовують під глядацькі смаки – вирізають «зайві» діалоги, змінюють фінали, вставляють додаткові пригодницькі сцени.

4. Чапек глузує з маркетингової гонитви студій за «кращим бойовиком сезону», завищеними очікуваннями продюсерів щодо касових зборів.

5. Загалом комерційна складова часто переважає мистецьку в кіновиробництві, на думку Чапека. Фільми орієнтуються на масовий невибагливий попит.

Драматург вдається до гумору та сатири, аби показати «кухню» прем'єр та прокату фільмів. Ось кілька прикладів:

1) Він описує запеклу конкуренцію кіностудій, коли кожна оголошує свій новий фільм «кращим бойовиком сезону». Решта студій намагаються це заперечити.

2) Змальовує ажіотаж навколо зйомок і штучну таємничість («жоден директор не переступить поріг студії конкурента» [40, с. 69]). Таким чином, процес зйомок отримує статус «підвищеної секретності» та закритості для сторонніх, на кшталт режимних об'єктів, де зберігають державні таємниці. Насправді ж, така конфіденційність навколо кінопродукту є штучно створеним мітом, який тільки сприяє маркетинговим цілям та підвищує інтерес аудиторії.

3) Висміює пафосні прем'єри та «кровожерливість» глядачів, які чекають провалу і скандалу. Згадує римські бої гладіаторів як прообраз кінопрем'єр.

4) Іронізує з приводу швидкого забуття фільмів після прокату, коли гучні постановки стоять занедбані на території студії.

Загалом, Чапек підкреслює істотну комерціалізацію кінопроцесу, орієнтацію на швидкий успіх і гроші. Його сатира і гумор добре розкривають цей бік кіновиробництва.

Тобто Чапек досить глибоко аналізує обидва види мистецтва, помічає багато цікавих деталей і закономірностей. Його сатиричний погляд допомагає розкрити і переваги, й проблеми кіно і театру.

Міркування К. Чапека на початках зародження кінематографу були новаторськими й експериментальними, але невдовзі його погляди на фільмографію стануть актуальними для розвитку будь-якої національної кіносправи та кінопрокату.

На відміну від, радше, гумористичної, ніж навчальної позиції Чапека, польський теоретик кінематографу Кароль Іжиковський на десятиліття раніше (1924) у своїй студії «Десята муза» (Dziesiąta Muza) обґрунтував ідею «чистого руху» в кіно [46, с. 12]. На його думку, якщо живопис і архітектура є мистецтвами спокою, то кіно відкриває перед нами «королівство руху».

Іжиковський зауважує, що в більшості кінофільмів присутні сцени, які можна назвати «контемплативними» [46, с. 13]. Це епізоди, де рух сам по собі

стає естетичною цінністю, наприклад: сцени мисливців, що крадуться; мандрівник п'є воду з водоспаду; човни ковзають по хвилях; бійці в смертельній сутичці.

Над такими епізодами панує ореол окремої краси. Це щось на кшталт «лірики руху». Рух тут не обов'язково має бути швидким чи драматичним. Його естетичні вартості часто проявляються несподівано.

Іжиковський також відзначає, що завдяки своїй швидкості та схематичності кіно краще за театр може відтворити стрибки уяви та асоціативні зв'язки. Воно гнучкіше за театр і ближче до музики чи поезії.

При цьому він проводить важливе розмежування між «рухом» та «руханням» [46, с. 14]. На його думку, кіно відкриває царство саме «чистого руху», а не просто фіксує пересування об'єктів. Це ширше поняття, яке охоплює різноманітні прояви динаміки – від бурі на морі до людських пристрастей.

Кароль Іжиковський стверджує, що кінематограф може адекватно відобразити сам процес становлення та еволюцію явищ, а не просто фіксувати окремі етапи чи фрагменти.

Одним з найвідоміших діячів радянського та світового кінематографа був Сергій Айзенштайн. Він заклав основи кіношколи на ранньому етапі розвитку та справив величезний вплив на розвиток теорії монтажу та кіномистецтва загалом. Як режисер Айзенштайн створив такі шедеври німого кіно, як «Броненосець «Потьомкін»» (1925), «Жовтень» (1928) та «Старий і новий» (1929). Його фільми відрізнялися новаторською монтажною технікою.

Айзенштайн розробив власну теорію кіномонтажу, згідно якої зіткнення монтажних кадрів породжує нову якість – образ, що емоційно впливає на глядача. Його ідеї мали величезне значення для розуміння природи кіномистецтва.

Сергій Айзенштайн аналізує природу та принципи кінематографічного монтажу. Він висловлює такі основні ідеї про монтаж:

1. Монтаж є невід'ємною та важливою частиною кінотвору, яка допомагає створювати емоційно вражаючі образи та оповіді.

2. Суть монтажу полягає в тому, що окремі фрагменти (кадри), поставлені поруч, створюють нову якість, нове уявлення, яке виникає з цього зіставлення.
3. Завдання монтажера – відібрати такі фрагменти (кадри), зіставлення яких викликало б у глядача потрібний емоційний образ чи уявлення, що втілює тему твору.
4. Монтаж допомагає не просто показувати події, а створювати процес, в якому глядач бере активну участь у народженні художніх образів. Це робить сприйняття емоційно насиченим.
5. Принципи монтажу застосовуються не лише при склеюванні шматків плівки, але й в інших мистецтвах – літературі, театрі, живописі тощо. Вони дозволяють створювати динамічні, емоційно вражаючі образи.

Айзенштайн бачив в монтажі потужний засіб викликати певні емоції та асоціації у глядача, об'єднуючи окремі фрагменти у нову емоційно-сміслову єдність.

Режисер у своїй конструктивістській теорії кіно розробляв дві основні концепції: «монтаж атракціонів» та теорію «інтелектуального кіна» [24, с. 162–164].

1. Теорія «монтаж атракціонів».

Основа ідея теорії – глядач як основний матеріал театру. Мета – максимальний агітаційний вплив на глядача за допомогою видовища. Це видовище будується з «атракціонів» – агресивних моментів, що впливають на почуття та психологію глядача [24, с. 162]. Атракціони розраховуються на певний емоційний ефект.

Атракціони монтуються для досягнення математично розрахованого впливу та подальшого сприйняття ідеологічного посилення твору. Замість традиційного сюжету і фабули, атракціони та їх система стають єдиною основою дієвості вистави.

Теорія пропонує монтажну композицію вистави з окремих «атракціонів». Звідси назва – «монтаж атракціонів». Це була спроба створити нове революційне

агітаційне видовище для максимального ідеологічного впливу на глядача за допомогою «атракціонів».

2. Теорія «інтелектуального кіно».

Айзенштайн вбачав наступний етап розвитку кіно у створенні «інтелектуального атракціону» і «інтелектуального кіно». Це кіно має впливати на розум глядача, «інтелектуальні тканини мозку», перетворюючи абстрактні ідеї на конкретні образи [24, с. 163–164]. Кадри виступають ієрогліфами, що несуть певні поняття. Через монтажне зіткнення кадрів-ієрогліфів глядач має досягти філософські, ідеологічні сентенції.

Проте на практиці жодну з цих теорій не було повністю реалізовано. Концепція «інтелектуального кіно» зазнала нищівної критики і так і не знайшла практичного застосування за життя Айзенштайна. Втім, обидві ці теорії були важливим етапом розвитку радянської кінотеорії і суттєво вплинули на подальший розвиток кіномистецтва.

Поява нових кіножанрів у 1950–1960-і роки, зокрема фільмів Мікеланджело Антоніоні, Федеріко Фелліні, Франческо Розі, Джузеппе Де Сантіс, Вітторіо Де Сіка, дали змогу подивитися по-новому на «інтелектуальне кіно» як мистецтво, що буде пізніше цікавим для герменевтичного аналізу. Діяльність перерахованих режисерів багато в чому залежала від філософії сценарного мислення італійського поета, художника і кінодраматурга Тоніно Гверра, який залишив помітний слід в історії світового кіно, написав сценарії до понад 100 фільмів, зокрема для Антоніоні Гверра написав сценарії до 8 фільмів, серед яких такі відомі стрічки, як «Пригода», «Затемнення», «Червона пустеля». Разом з Фелліні придумав сюжет до фільму «Амаркорд», який згодом отримав «Оскар» як найкращий іноземний фільм. Гверра написав також сценарії до двох фільмів Андрія Тарковського – «Ностальгія» та «Подорож у часі». Тричі номінувався на «Оскар» за найкращий оригінальний сценарій до фільмів «Казанова», «Фотозбільшення» та «Амаркорд». Серед останніх робіт – сценарії до фільмів грецького режисера Тео Ангелопулоса та голлівудської стрічки «У них все добре».

Уляна Левко в авторефераті дисертації «Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема)» пояснює суть герменевтичного підходу до художнього твору та його ключових принципів на прикладі романів «Соляріс», «Зоряні щоденники», циклу «Розповіді про пілота Піркса» польського письменника Станіслава Лема та їхніх екранізацій. Свій аналіз дослідниця здійснює на основі ключових понять герменевтики та рецептивної естетики, а саме – герменевтичного кола (принципу, згідно з яким розуміння частин тексту можливе лише через розуміння цілого, і навпаки) [20, с. 15]; злиття горизонтів автора та інтерпретатора для адекватної інтерпретації, автора і режисера фільму [20, с. 17], а також «горизонту сподівання» (очікування) Г. Р. Яусса, використаного стосовно аналізу сприйняття глядачами кіноінтерпретацій літературних творів. Зокрема, У. Левко аналізує реалізацію цих горизонтів у різних екранізаціях науково-фантастичних творів С. Лема, вплив на них попередніх стереотипів щодо фантастики [20, с. 12-13]. У. Левко застосовує ці принципи в аналізі кіноінтерпретацій, зокрема під час виявлення конфлікту «горизонтів сподівань» між С. Лемом і режисерами його творів.

Декадентський кінематограф початку ХХ століття започаткував цілу традицію в артгаузному кіно. О. Кирилова у статті «Філософія кіно, метод моделювання та проблема декадентського кінотвору» пропонує реконструкція узагальненої багаторівневої моделі декадентського фільму як окремого культурного феномену. Насамперед виділено морфологічний рівень як такий, що конституює пластичну структуру та хронотоп кінореальності [15, с. 18]. Поряд із ним розглядаються стилістичний, інтертекстуальний, ритмічний та інші рівні з їхньою специфікою.

Морфологічний рівень є вихідним, він визначає пластичну структуру кінореальності на основі лінії модерну (*coup de fouet*). Стилiстичний рівень орієнтований на естетику модерну. Ритмічний, аудіальний, тактильний рівні пов'язані з морфологічним і відтворюють його лінеарність. Інтертекстуальний рівень поєднує інтертексти модерну та специфічно кінематографічну

інтертекстуальність. Антропологічний і наративний рівні мають свою специфіку порівняно зі звичайною кінодрамою.

Запропонована інтерпретаційна модель дозволяє оцінювати відповідність кінотвору критеріям декадентського стилю та проводити його культурологічний аналіз.

Розвиток кінематографу у світі, як і у Франції зокрема, розпочався з винаходу кінокамери братами Люм'єр та першого публічного кіносеансу, що відбувся 28 грудня 1895 року у Парижі. Цей винахід назвали «сінематограф», який і поклав початок як ігровому, так і анімаційному кіно [3, с. 8].

Основні віхи розвитку світового кінематографу маркують за Францією, адже «до 1914 року Франція займала панівне становище у світі з виробництва й реалізації фільмів. Тільки в американському прокаті було 80% картин французького виробництва, що змусило США шукати захисту власного ринку. Але Перша світова війна підірвала кінематографічну потужність Франції і перекрила доступ до міжнародних ринків. Відтоді Франція втратила монополію в кіно, яку захопило США» [3, с. 31].

Етапи розвитку французького кіно коротко можна описати таким чином:

- з винаходом кінокамери починають знімати перші короткометражні фільми;
- 28 грудня 1895 року – у Парижі відбувається перший платний кіносеанс для глядачів. Демонстрували фільми братів Люм'єр, які вразили публіку реалістичністю зображення;
- від 1896 року Люм'єри починають відкривати кінотеатри та знімати перші хронікально-документальні фільми у різних куточках світу;
- у 1897 році з'являється компанія «Пате», яка стає головним конкурентом Люм'єрів у виробництві та прокаті фільмів;
- у 1902 році Жорж Мельєс створює перші ігрові фільми у Франції, зокрема науково-фантастичну стрічку «Подорож на Місяць» [3, с. 30].

У 1920-ті роки у Франції виникає авангардне кіно. Його представниками були Луї Деллюк, Абель Ганс, Жермена Дюлак, Жан Апштайн та інші. Вони експериментували з формою, прагнули створити «кіно для кіно».

У 1930-ті з'являється напрям «поетичного реалізму», який представлений такими режисерами як Марсель Карне, Жульєн Дювів'є, Жан Ренуар. Їх фільми позначені ліризмом та гуманізмом.

Після Другої світової війни французьке кіно потрапляє у складне становище через конкуренцію з боку голлівудських фільмів. Але завдяки державній підтримці вдається відродити національне кіновиробництво.

У 1950-60-ті роки з'являється «нова хвиля» французького кіно, яку представляли молоді режисери Годар, Трюффо, Маль, Рене та інші. Це кіно експериментальне, новаторське, часто з гострою соціальною тематикою. «Вони заперечували свою приналежність до єдиного напрямку, але їхні роботи були схожими. Основні її риси:

1. Розширення життєвого матеріалу.
2. Заглиблення в актуальні проблеми.
3. Вираження настроїв невдоволеності молодих людей та їхнє скептичне ставлення до соціальних цінностей» [3, с. 45].

Разом із братами Люм'єр кінематограф прийшов і в Італію: вони показували свої короткометражні фільми в Римі, Мілані та інших містах. Це були насамперед документальні сценки повсякденного життя.

Перші спроби зняти власне італійське кіно відносяться до 1905 року. Це були комедії тривалістю кілька хвилин на зразок французьких фільмів братів Люм'єр чи ранніх комедій Жоржа Мельєса. Сюжети запозичувалися з комедії дель арте, а також використовувалися різні трюки і спецефекти [3, с. 188].

Серед перших італійських фільмів відомі такі стрічки: «Політ тарілок» Філотео Альберіні (1905), «Помста колумбіни» Роберто Омейні (1909), «Дон Жуан» Ернесто Марія Паскуалі (1910). Вони мали комедійний характер і явно копіювали зразки французького кіно того часу як за жанром, так і за стилістикою.

Перші італійські фільми були дуже короткими, комедійними і значною мірою запозичували форму та зміст у французьких фільмів, адаптуючи їх для італійської аудиторії. Проте вже на початку 1910-х років італійське кіно почало шукати власний шлях і національну самобутність.

Так, у 1910–1912 роках в італійському кіно почав формуватися національний стиль. З'явилися перші великі історичні фільми, зокрема «Останні дні Помпеї» та «Кабірія». Вони відзначалися пишними декораціями і костюмами, масовими сценами.

Також з'явилися перші соціальні драми на кшталт «Ассунта Спіна», де головну роль зіграла легендарна Франческа Бертіні. Її порівнювали з Астою Нільсен, вона уславилась ролями трагічних жінок.

Крім того, з'явилися мелодрами, що переносили на екран традиції італійської опери – з простими інтригами, пишними декораціями та масовими сценами.

У 1920–1930-х роках провідне місце в італійському кіно посіли масштабні історичні фільми-епопеї. Найвідомішими з них були:

- 1) «Кабірія» (1914) режисера Джованні Пастроне за участю Габріеле д'Аннунціо [3, с. 189]. Фільм розповідав про Другу Пунічну війну, битви стародавніх римлян і карфагенян. Відзначався надзвичайним розмахом та новаторськими для того часу спецефектами.
- 2) «Останні дні Помпеї» (1926) режисера Карміне Галлоне. Епічна стрічка про загибель Помпей під час виверження Везувію.
- 3) «Сципіон Африканський» (1937) того ж Карміне Галлоне. Розповідь про подвиги легендарного римського полководця Сципіона та його боротьбу з Ганнібалом. Ці історичні фільми користувалися величезною популярністю як в Італії, так і за кордоном. Вони утвердили історичний жанр як провідний у національному італійському кінематографі у міжвоєнний період.

У роки фашистського режиму Муссоліні (1922–1943) італійська держава взяла під свій контроль кіноіндустрію і всіляко її підтримувала. Зокрема, надавалися великі державні субсидії та пільгові кредити на виробництво фільмів. Встановлювалися високі імпорتنі мита на іноземні стрічки для захисту національного ринку. Діяла система квот – італійським фільмам гарантувався мінімум 30-50% екранного часу в кінотеатрах [3, с. 190]. У результаті зросла

кількість вироблених фільмів – якщо у 1930 році було випущено 18 стрічок, то у 1942 році їх кількість досягла 86 [3, с. 190]. Державні гроші йшли в основному на пропагандистські і патріотичні стрічки, хоча знімалися і розважальні жанри – комедії, мелодрами.

Після Другої світової війни, в кінці 1940-х років в італійському кіно зародився неореалізм [3, с. 188, 192]. Це був новий напрям у кінематографі, очолюваний такими режисерами як Роберто Росселіні («Рим - відкрите місто»), Лукіно Вісконті («Земля тремтить»), Вітторіо Де Сіка («Викрадачі велосипедів»).

Неореалісти знімали соціально-критичні фільми про повоєнну дійсність Італії, з її бідністю, безробіттям, злиднями. Героями були прості італійці, що боролися за виживання. Зйомки часто велися на вулицях і з непрофесійними акторами. Ці надзвичайно правдиві та реалістичні фільми мали великий успіх у Європі та Америці. Вони стали взірцями соціально-заангажованого гуманістичного кіно. Італійський неореалізм вважається однією з найвизначніших сторінок в історії світового кінематографу.

1950–1960-ті роки стали «золотою ерою» італійського кінематографа. Саме тоді досягли творчої зрілості і світової слави такі видатні режисери як: Федеріко Фелліні – автор всесвітньо відомих «Дороги», «Ночей Кабірії», «Вісім з половиною». Його фільми позначені яскравою образністю, ліризмом, гротеском.

Мікеланджело Антоніоні – майстер психологічної драми («Пригода», «Затемнення»). Досліджував відчуження людини у тогочасному суспільстві.

П'єр Паоло Пазоліні – автор складних модерністських стрічок, що поєднували неореалізм з експресіонізмом та абсурдом («Теорема», «Едіп-цар»).

Інші знакові фігури італійського кіно 1960-х – Бертолуччі, Беллоккіо, Петрі. Їхні фільми відзначалися новаторством, глибиною змісту і філософським осмисленням дійсності.

1970-ті роки – це кризовий період в італійському кіно. Головними причинами кризи стали:

1. Поява приватного телебачення в Італії. З 1970-х років масово з'являються приватні телеканали, які швидко витісняють глядацьку аудиторію з кінотеатрів. Кількість глядачів у кінотеатрах за 10 років (1975-1985) скоротилася в 3 рази [3, с. 231].

2. Закриття кінотеатрів через нерентабельність. Якщо в 1970-х в Італії було близько 10 000 кінозалів, то до середини 1980-х їх залишилося близько 5 тис.

3. Комерціалізація кіноіндустрії. Італійське кіно стає бізнесом, орієнтованим лише на прибуток. Занепадає концептуальне авторське кіно.

4. Домінування голлівудських блокбастерів. Італійські фільми витісняються з ринку американським комерційним кінематографом.

Проте такі яскраві режисери, як Нанні Моретті, Паоло Соррентіно, Маттео Гарроне продовжують традиції великого авторського італійського кіно. Їхні роботи здобувають нагороди престижних фестивалів, мають успіх у глядачів. Тому говорити про повний занепад італійського кіно все ж зарано.

Наступною моделлю, яка закладає напрям кінематографічної модернізації є розвиток кіна у Німеччині. Його етапи можна означити таким чином:

1) Раннє німецьке кіно (1895–1918).

У 1895 році брати Макс і Еміль Складановські здійснили перші експерименти з кінематографом у Німеччині, ще до братів Люм'єр. Спочатку у Німеччині поширювалися короткі німі або з концертним супроводом фільми різних жанрів – комедії, мелодрами, пригодницькі.

У 1913 році вийшов фільм Стеллана Рійє «Празький студент» за повістю Ганса Еверса – це був один з перших німецьких художніх історичних фільмів [с. 60]. У фільмі актор Пауль Вегенер зіграв бідного студента Болдуїна, який підписав договір з чарівником і його починає переслідувати двійник, врешті Болдуїн стріляє у свого двійника, але куля вбиває його самого.

Так само популярним був фільм 1914 року «Голем» (режисер Пауль Вегенер, Генріх Гален) про штучно створену істоту, яка стає жорстоким тираном у єврейському гетто Праги. Ці історичні фільми фантастичного характеру стали важливими для зародження німецького кіно.

2) Ваймарський період в німецькому кіно (1919–1933).

У 1918 році засновано кіноконцерн UFA (Universum Film Aktengesellschaft), що сприяло розквіту німецької кіноіндустрії у 1920-х роках [3, с. 61].

Популярними були великі історичні та костюмовані постановки режисера Ернста Любича на зразок «Мадам Дюбаррі» та «Анна Бoleйн». Його фільми відзначалися масштабністю та видовищністю.

У 1920 році Роберт Віне поставив фільм «Кабінет доктора Калігарі» [3, с. 63], який започаткував експресіонізм у кіно. Цей стиль характеризувався суб'єктивним зображенням дійсності, деформацією зовнішності, акцентом на внутрішніх переживаннях героїв. Експресіонізм справив великий вплив на подальший розвиток німецького та світового кіно.

3) Період нацизму (1933–1945).

Після приходу Гітлера до влади у 1933 році кіно було поставлене на службу нацистській пропаганді. Найвідомішими пропагандистськими фільмами стали «Тріумф волі» (1935) та «Олімпія» (1938) режисерки Лені Ріфеншталь.

Водночас комерційні фільми різних жанрів – мелодрами, комедії, детективи, екранізації класики – залишалися домінуючими і користувалися популярністю глядачів. Хоча вони й піддавалися цензурі, проте давали глядачам відпочинок від воєнної дійсності.

Кіно використовувалося і з метою пропаганди проти ворогів режиму – євреїв, комуністів, іноземців. Зразком такого фільму є «Єврей Зюсс» (1940) [3, с. 71].

5) Післявоєнний період (1945–1962).

У післявоєнні роки кінопромисловість Західної Німеччини занепала. Американська військова адміністрація вважала, що немає потреби у виробництві німецьких фільмів, оскільки є багато іноземних стрічок.

Проте деякі режисери продовжували знімати фільми. Серед них – Гельмут Койтнер, який ставив соціально-психологічні драми на кшталт «Під мостами» та

«Романс у мінорі». Також Вольфганг Штаудте звертався до теми «звичайного фашизму» у фільмі «Вбивці серед нас» [3, с. 73-74].

У 1950-х роках поступово відновлюється UFA та німецька кіноіндустрія. Проте фільми цього періоду уникали гострих тем, зображуючи заможне життя верхівки суспільства.

Лише наприкінці 1950-х режисери починають критично переосмислювати німецьке минуле та сучасність у своїх фільмах.

б) «Молоде німецьке кіно» (1962-1982).

У 1962 році на кінофестивалі в Обергаузені група молодих режисерів виступила з маніфестом, спрямованим проти застарілого комерційного кіно. Вони закликали до оновлення німецької кінематографії.

Серед лідерів цього руху були Александр Клюге, Вім Вендерс, Фолькер Шлендорф, Райнер Вернер Фасбіндер, Вернер Герцог. Їхні фільми відзначалися новаторством, гострою соціальною критикою, акцентом на внутрішньому світі героїв.

Завдяки активній громадській позиції «молодого кіно» вдалося домогтися державної підтримки кіновиробництва та прокату авторських стрічок. Це сприяло небувалому піднесенню німецького кіно у 1970-1980-х роках.

7) Сучасне німецьке кіно.

У 1990-2000-х роках приходять нове покоління режисерів на кшталт Тома Тиквера («Біжи, Лоло, біжи»), Фатіха Акіна («Головою вниз», «На межі раю»), Вольфганга Беккера («Гуд бай, Ленін!»).

Їхні фільми здебільшого розгортаються у сучасних містах, зображують молодих героїв та їхні проблеми. Часто використовуються постмодерністські прийоми фрагментації сюжету, гри з кінематографічними жанрами.

Такі фільми орієнтовані на молодіжну та міську аудиторію. Разом з тим, вони не втрачають зв'язку з кращими традиціями німецького авторського кіно минулих десятиліть.

Розвиток кіно у Великобританії починається із діяльності Роберта Вільяма Пола ще в 1889 році, який вперше продемонстрував короткий фільм тривалістю

кілька секунд, знятий за допомогою власної кінокамери. А у березні 1896 року він провів перший публічний кіносеанс у Лондоні, показавши фільми «Бурхливе море біля Дувра» та «Індійський військовий танець» [3, с. 122].

Невдовзі у Брайтоні сформувалася ціла група ентузіастів, яка увійшла в історію як Брайтонська школа. Серед них були Есме Коллінз, Джордж Альберт Сміт, Джеймс Вільямсон. Вони експериментували з кінозйомкою, винайшли деякі кінематографічні прийоми – крупний план, зміну місця дії, зйомку з руху.

Завдяки Брайтонській школі були закладені основи британського кіномистецтва. Їхні короткі фільми кінця 1890-х - початку 1900-х років демонстрували небачену доти виразність повсякденних речей і явищ. Це були перші кроки британського кіно.

У 1910–1920-ті роки британське кіно розвивалося повільно через конкуренцію з боку американських фільмів, але все ж були закладені передумови для його подальшого зростання. Зокрема з'являються перші професійні кіностудії у Великобританії. Роберт Пол будує власну кіностудію, що стала першою в Англії. Також зароджується зіркова система. Популярні актори німого кіно – Чарльз Чаплін, Грейсі Філдс, Вілл Гей та інші.

Однак через брак інвестицій британське кіновиробництво поступається американському. До 1925 року 95% фільмів у британському прокаті – американські [3, с. 123].

Починається громадський рух за підтримку національного кіно, приймаються відповідні закони про кіноквоти. Це стимулює зростання виробництва британських фільмів.

1930-ті роки стали часом піднесення британського кіно. Відбувається перехід до звукового кіно. З'являються перші звукові фільми британського виробництва. Приймаються нові закони на підтримку національного кінематографа, зокрема закони про кіноквоти. Спостерігається розквіт окремих жанрів:

- Історичні фільми Олександра Корди («Приватне життя Генріха VIII»).

- Комедії з Віллом Гейєм, Грейсі Філдс.
- Трилери Альфреда Гічкока.

Здобувають міжнародне визнання такі діячі британського кіно, як Олександр Корда, Альфред Гічкок, Керол Рід та інші.

У 1940-1950-ті роки позначені активним кіновиробництвом, появою нових імен та напрямків у британському кіно.

З'являється значна кількість фільмів на воєнну тематику та фільмів, присвячених повоєнним настроям суспільства.

Плідно працюють такі видатні режисери, як:

- Девід Лін («В якому ми служимо», «Коротка зустріч»)
- Керол Рід (воєнна трилогія, зокрема «Третя людина»)

Виникає течія «розгніваних» або «сердитих» молодих митців, які критикують суспільство і усталені норми [3, с. 137]. Серед них – Тоні Річардсон, Ліндсей Андерсон, Карел Рейш.

1960–1970-ті роки стали складним періодом для британського кіно:

Спостерігається криза національного кінематографа – різке падіння кіновиробництва і відвідуваності кінотеатрів. Багато провідних британських кінодіячів емігрують до Голлівуду: Тоні Річардсон, Карел Рейш, Девід Лін, Керол Рід та інші.

У британському кіно домінують переважно поліцейські фільми, мюзикли та мелодрами. Бракує яскравих режисерських індивідуальностей. Проте завдяки підтримці Британського кіноінституту продовжують знімати такі режисери, як Кен Рассел, Майк Лі, Білл Дуглас.

Починаючи з 1980-х років відбувається відродження британського кіно. Фільм «Карети вогню» (1981) здобуває «Оскар» як найкращий іноземний фільм і започатковує успіх британського кіно на міжнародній арені.

Завдяки підтримці телебачення (зокрема, 4-го каналу) відбувається піднесення національного кіновиробництва.

Сучасне британське кіно відзначається жанровим та стилістичним розмаїттям: історичні фільми і мелодрами співіснують з експериментальним кіно

та комедіями. Міжнародне визнання здобувають такі сучасні британські режисери, як Кен Лоуч, Стівен Фрірз, Денні Бойл.

Кіновиробництво в Голлівуді започаткували у 1913 році, коли Сесіл Б. Де Міль зняв там вестерн «Чоловік індіанки» (The Squaw Man) [17, с. 14]. До 1920 року в Голлівуді щорічно знімали близько 800 фільмів завдяки швидкому зростанню великих кіностудій та появі системи кінозірок. Так фактично було створено потужну кіноіндустрію.

Ранній період розвитку кіно у США (1905-1914 рр.) має такі ключові риси:

- 1892 року в лабораторії Томаса Едісона було сконструйовано кінетоскоп, апарат для перегляду рухомих зображень [3, с. 91]. Це дало поштовх для подальшого розвитку кінотехніки.
- У 1902 році з'являються перші стаціонарні кінотеатри у США, а в 1905 році – їх різновид нікельодеони, де вхід коштував 5 центів [3, с. 91].
- Виникають перші кіностудії, такі як «Едісон», «Байограф», «Вайтограф». Випускається до 400 короткометражних одночастинних фільмів на місяць.
- Поширюються жанри вестерну (із шерифами, ковбоями) та гротескної комедії. З'являються перші кінозірки (Мері Пікфорд, Чаплін).
- У 1909 р. створюється Патентний трест з метою монополізації кіновиробництва та прокату. Це спричинює відтік незалежних кінокомпаній до Каліфорнії, де 1912 р. виникає Голлівуд. Тобто це був період зародження американської кіноіндустрії, коли закладались її основи щодо технологій, економіки, жанрової системи та зірок.
- 1915–1917-ті рр. – період становлення потужної голлівудської кіноімперії. Відбувається процес монополізації кіновиробництва, з розпадом Патентного тресту 1915 року формуються великі кінокомпанії на кшталт «Парамаунт». З'являється система кінозірок,

таких як Рудольф Валентино, Чаплін, Бастер Кітон. Популяризуються повнометражні фільми. Американське кіно починає домінувати на світовому ринку – до 1914 року на нього припадало близько 50% світової кінопродукції [3, с. 190].

- Золотий вік Голлівуду (1927–1941) – панування голлівудських фільмів у світі, прихід звуку, розквіт жанрів мюзиклу і гангстерського кіно. 1927 рік – поява першого повнометражного звукового фільму «Співак джазу», який започаткував звукову еру в кіно [3, с. 102-103]. Голлівудські фільми домінують на світовому ринку, визначаючи тенденції для інших кінематографій. Розквіту зазнають жанри мюзиклу (завдяки можливостям звуку) та гангстерського кіно. Популярність набувають мелодрами. З'являються видатні режисери нової генерації, зокрема Орсон Веллс з легендарним «Громадянином Кейном» (1941). Джон Форд прославився як майстер жанру вестерну, зокрема стрічкою «Диліжанс» (1939).
- Основні тенденції в американському кінематографі 1940–1950-х років. Посилення соціально-критичних тенденцій, зокрема у «чорних фільмах» про злочинність та корупцію в суспільстві [3, с. 111]. Приклад – «Мальтійський сокіл» Джона Х'юстона. Проте через участь США у Другій світовій війні домінують розважальні, відволікаючі від реальності жанри – комедії, мелодрами, мюзикли. Знімаються численні військові пропагандистські фільми як документальні, так і ігрові. Незважаючи на вплив війни, голлівудська кіноіндустрія працює досить активно, хоча творчо це були не найкращі часи для кіномистецтва. Водночас формуються передумови для подальшої кризи голлівудської студійної системи у 1950-1960-х роках.
- «Нове голлівудське кіно» з'явилося у 1960–1970-х як реакція молодого покоління кінематографістів на кризові явища. Його

представники (Коппола, Скорсезе, Спілберг та ін.) відкидали стандарти студійної системи і пропонували новаторські, часто радикальні фільми [3, с. 114]. Період позначений активним розвитком жанрів бойовика, фантастики, фільмів катастроф. Популярність отримують фільми про В'єтнамську війну. Світове визнання здобувають «кіногенії» – Френсіс Форд Коппола («Кум», «Апокаліпсис сьогодні») та Стівен Спілберг («Щелепи»). Головна складова бойовиків та трилерів – посилення теми насильства в кіно, жорстокість. Відбувається технічна революція – поява широкоекранних і стереоскопічних фільмів, комп'ютерних спецефектів. Загалом – це перехід до нової моделі голлівудського кіновиробництва, позначений як кризовими явищами, так і значним творчим піднесенням.

Початок освоєння космосу наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років (польоти Гагаріна і американців) спричинив появу багатьох науково-фантастичних фільмів на космічну тематику. Серед них – культова «Космічна одісея 2001 року» (1968) Стенлі Кубрика, де показана міжзоряна подорож людства до Юпітера.

У 1970-х вийшла низка масштабних голлівудських постановок на космічні теми: «Зоряні війни» (1977) Джорджа Лукаса, «Близькі контакти третього ступеня» (1977) Стівена Спілберга. Ці фантастичні фільми-блокбастери значною мірою визначали обличчя Голлівуду 1970-80-х років, демонструючи небачені досі можливості спецефектів і започатковуючи цілі кінофраншизи як «Зоряні війни».

Кінець 1980-х – 2000-х років – це епоха голлівудських блокбастерів – масштабних високобюджетних фільмів розрахованих на широку аудиторію [3, с. 118]. Приклад – «Титанік» Джеймса Кемерона.

Розпочинається панування комп'ютерних спецефектів та цифрових технологій, що дозволяють створювати фантастичні світи і неймовірні візуальні видовища.

Успіх отримують незалежні кінокомпанії, засновані самими режисерами – Lucasfilm Джорджа Лукаса, Amblin Стівена Спілберга. Вони конкурують із голлівудськими студіями.

Відбувається стрімкий розвиток комп'ютерної анімації після успіху студії Pixar. Вихід анімаційних блокбастерів як «Шрек», так і повністю комп'ютерних – «Аватар».

Кінематограф трансформується у кіноіндустрію хай-тек технологій, спрямовану на створення дедалі більш вражаючих візуальних ефектів та зрештою – повне злиття з ігровою індустрією.

1.2. Новаторство українських письменників–сценаристів ХХ ст. у створенні масової кінопродукції

В українському кінематографі утвердження сценарного жанру, на нашу думку, пройшло такі три етапи свого розвитку:

1) етап раннього модернізму та авангардизму у засвоєнні та трансформації світових тенденцій на ґрунті кінопрокату та кінопродукції (1920-і роки);

2) етап зрілого модернізму, пов'язаний з появою авторського жанру кіноповісті у творчості О. Довженка;

3) етап пізнього модернізму в кінематографічній практиці, який визначається тенденціями у розвитку українського поетичного кіна та експериментальних пошуків на стику літератури і кінематографа, що стосується, в першому випадку, участі багатьох письменників–шістдесятників, зокрема І. Драча, Є. Гуцала, братів Тютюнників, Вал. Шевчука, Ліни Костенко («Перевірте свої годинники») у написанні сценаріїв, а також, у другому випадку, інтересу до фільмотворчості серед покоління сімдесятників (передусім Олега Лишеги та його співпраці з режисеркою Дарією Ткач).

Першою кіноповістю в українській літературі вважається повість Ольги Кобилянської «За ситуаціями» (1913–1914).

Однак, на відміну від світового кінематографа, в Україні це мистецтво не має змоги повноцінно розвиватися через ідеологічні обставини та розвиток

радянського кіно не дали змогу повноцінно реалізуватися саме популярному українському кіно, а згодом і телебаченню щодо забезпечення потреб масового глядача. Хоч у 1920-і роки усі підстави для розвитку національного кінотеатру були, про що може свідчити насамперед оцифрований архів фонду ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління). ВУФКУ проіснувало трохи менше дев'яти років (1922–1930), проте встигло випустити понад 140 ігрових фільмів, кількост неігрових стрічок і кінохронік, десятки анімаційних мультфільмів. ВУФКУ здобуло славу «українського Голлівуду» та взяло під контроль усі аспекти кінематографічного процесу – кіновиробництво, прокат, кінопресу, пропаганду, освіту [7].

ВУФКУ працювало в різних жанрах кінематографа, зокрема:

1) Ігрове кіно – створювались фільми різних жанрів: мелодрами («Отаман Хміль»), пригодницькі фільми про громадянську війну («Остап Бандура», «Лісовий звір»), комедії тощо.

2) Документальне кіно – ВУФКУ активно розвивало жанр кінохроніки, випускаючи такі кінохронікальні журнали, як «Живий журнал», «Маховик», «Хроніка ВУФКУ», «Кінотиждень».

3) Науково-популярне та навчальне кіно – створювали так звані «культурфільми», тобто науково-популярні, сільськогосподарські, навчально-інструктивні та інші просвітницькі стрічки («Джальма», «Контакт», «Людина і мавпа», «Троє»).

Фільм «Шкурник» (1928) режисера М. Шпиковського вважають першим популярним детективом – «авантюрно-пригодницьке роуд-муві, у якому радянська влада побачила карикатуру на себе...» [41]. Це єдиний український фільм у програмі Другого міжнародного фестивалю німого кіно у Києві. Дія фільму відбувається під час громадянської війни в Україні. Головний герой Аполлон Шмигуєв – «нейтральний обиватель», який намагається всіма засобами нажитися на безладді війни. Класифікують як роуд-муві через те, що Аполлона закидає то до червоних, то до білих, то до анархістів. Режисер хотів висміяти

героя-пристосуванця, але саме такий тип згодом став поширеним в радянському суспільстві.

«Тарас Шевченко» – це екранізація біографії Тараса Шевченка 1925 року, яка стала першим українським біографічним фільмом про відомого діяча. Ця картина на час свого створення була однією з найдорожчих постановок, адже вперше для підготовки до зйомок залучили фахівців з історії, етнографії та літературознавства. Оформлення фільму виконав відомий художник-модерніст, академік Василь Кричевський, а консультував стрічку професор Сергій Єфремов.

Цей фільм, складений з багатьох новел, що показують життя Шевченка як юнака, солдата та поета, з успіхом демонструвався в Україні й за кордоном. Роль Шевченка зіграв актор Амвросій Бучма. Стрічка стала найпопулярнішим кінопроектом 1926 року.

4) Анімаційне кіно – у 1926 році було створено анімаційний комбінат на чолі з В. Левандовським, який випускав мультиплікаційні та анімаційні фільми, зокрема короткометражний фільм «Українізація», «Казка про солом'яного бичка» тощо.

ВУФКУ розбудовувало кіноінфраструктуру в Україні – кінотеатри, кіностудії, навчальні заклади. Також налагоджували експорт українських фільмів та обмін кінострічками з іншими країнами: «Починаючи з 1929 року, ВУФКУ експортує до США, Німеччини, Франції та Японії перші свої великі фільми – “Отаман Хміль”, “Слюсар і канцлер”, “Остап Бандура”. 1926 року Україна стає другим кінопостачальником для німців після США. Серед авторів 13 фільмів, що їх закупив 1928 року у ВУФКУ для французької фірми Pathe-Nord Л. Енфруа, – деякі вже відомі в Україні: Петро Чардинін, Григорій Гричер-Чериковер, Георгій Тасін, Георгій Стабовий, Фавст Лопатинський, Петро Долина, Марко Терещенко, Дзига Вертов, Олександр Довженко. На кошти від цих продажів є змога закупити матеріали, чисту плівку й нові фільми» [8, с. 25].

Однак у 1929 році ВУФКУ було реорганізовано в «Українфільм» і підпорядковано союзному «Союзкіно». Це поклало край періоду «золотої доби» українського національного кіно 1920-х років.

У 1920-і роки важливу роль для становлення українського кіна відіграє сценарна практика Юрія Яновського.

В есеї «Голлівуд на березі Чорного моря» Юрій Яновський ділиться своїми спогадами та спостереженнями про роботу Одеської кіностудії та творчість режисера Олександра Довженка у 1920-х роках.

Яновський наголошує на важливій ролі сценарної практики та форми подання сценарію для кіно. Він вважає за доцільну більш лаконічну та «театралізовану» форму сценарію, адаптовану специфічно під кіно: «Я припускаю лише таке розуміння постанови певного сценарію, коли режисер творчо переломив у собі первісні ідеї й прагнення. Цей мій сценарій, можливо, не потребує в жодній натурі, він – мелодрама, він – театралізований вигук акторів на котурнах» [42, с. 264].

Пише Яновський і про німе кіно в контексті роботи Одеської кіностудії у 1920-х роках. Зокрема, він згадує такі моменти, що на кіностудії часто перекручували назви фільмів, надаючи їм комічного забарвлення: ««Франкфурт–на–Майні». (На фабриці кожену назву перекручують по–своєму: там є ще – «Синій компот», «Підозріле барахло», «В пазурах операторів», «Той, хто одержує ляпаси», «К. П. П.» – «Коли пити перестануть?» й інше.)» [40, с. 268].

Також описує процес зйомок сцени в «німецькому кафе», де брали участь німецький архітектор та актори. Коли режисер свариться з архітектором, той обурено вигукує по–німецьки: «Що я вам – халтурщик?! Ich bin Künstler!» (Я – художник) [42, с. 271].

Письменник відгукується про Довженка як про надзвичайно енергійного, талановитого і захопленого кінематографом режисера. Його роботи порівнюються з «прокламаціями», що несуть потужний емоційний та ідейний посыл.

Окрім цього, Ю. Яновський підкреслює важливість новаторського підходу Довженка до зйомки батальних сцен, епізодів народного горя та історичних подій. Його роботи вирізнялись натуралістичністю та психологізмом.

Яновський детально описує новаторство Довженка в зйомці складних сцен:

1. Батальні сцени (епізод партизанського бою на селі) – передані дуже реалістично та психологічно впливово за допомогою монтажу, звуку, деталей. Глядач ніби сам стає центром подій.
2. Епізоди народного горя (проблеми новобранців на війну) – Довженко вдало налаштовує акторів і створює атмосферу розпачу та безвиході. Всі присутні не стримували сліз.
3. Історичні події (напад варягів на слов'ян) – передано відчуття давнини через умовну зйомку, пози акторів, туман.

Загалом, діяльність Довженка відзначалася здатністю створювати максимально правдоподібні та психологічно насичені сцени будь-якого жанру чи епохи. Це було новим для українського кінематографа і свідчило про його талант.

В есеї письменник кілька разів критично згадує про деяких постановників, які гальмували розвиток українського радянського кіно. До прикладу, він говорить про «бездарних і злочинних п'явок, що ссуть нас і гальмують розвиток культури» [42, с. 282]. Тобто ці ті режисери та сценаристи, які ставили низькопробні фільми, що дискредитували українське кіно.

Згадує «вісліюки в мистецтві», «хахли, що й досі розуміють мистецтво кіно, як виявника тої дурної традиції пишно вдягнених довговусих козаків» [42, с. 283]. Тут йдеться про застарілі погляди деяких кінематографістів.

Яновський критикує віддаленість кіностудій (у Одесі та Ялті) від центру української культури, що ускладнювало громадський контроль за якістю фільмів.

Письменник відзначає існування гальмівних тенденцій в українському радянському кіно того часу, деяких режисерів та сценаристів з застарілими поглядами, що заважало його прогресивному розвитку.

Натомість Яновський підкреслює ключову роль Довженка як новатора українського кінематографа того часу. Його практика сценарної роботи та режисури мала визначальне значення для подальшого розвитку українського кіна.

У 1920-х роках у творчості Олександра Довженка сценарій утверджується як жанр кіноповісті. Режисер почав свою кар'єру з того, що малював кіноплакати у Харкові для ВУФКУ. У 1925 році – стажист по агітфільму «Червона Армія» А.Строева. У той період починає цікавитися режисурою в кіногрупі Арнольда Кордюма при постановці картини «За лісом» – про класову боротьбу на селі [8, с. 36].

О. Довженко розпочав свою кар'єру в кіно з таких стрічок:

«Вася-реформатор» – його перший сценарій для дітей, поставлений у комедійному жанрі. Розповідає про хлопчика Васю, який намагається реформувати корумповане суспільство. Ю. Яновський відхилив сценарій, проте за клопотанням московської комісії його запустили у виробництво, та не без пригод. Після відходу Лопатинського, який займався постановкою, директор Одеської кіностудії Павло Нечеса доручає Довженку закінчити кінострічку. «Не володіючи технікою, початківець створює під час зйомок інцидент за інцидентом» [8, с. 36]. Тому юний сценарист йде, залишаючи оператора Йозефа Рону самого все закінчити, проте фільм зазнає фіаско.

«Ягідка кохання» – друга стрічка Довженка, ексцентрична комедія про пригоди перукаря-ловеласа з немовлям. Обидві кінострічки сам Довженко ніколи не зарахує до свого кінотворчого доробку [8, с. 36].

«Сумка дипкур'єра» – політичний детектив за участю самого Довженка (у ролі кочегара). Розповідає про викрадення дипломатичної сумки радянського розвідника. «Запрошений на цю постановку завдяки своєму знанню дипломатичного середовища, Довженко сипле штампами, запозиченими з німецьких

детективів та з фексів, і справляє враження, що володіє технікою зображення з широкою вибіркою незвичайних ракурсів, багатократною експозицією та експресіоністськими ефектами» [8, с. 40].

«Звенигора» – фільм, що відіграв важливу роль у становленні Довженка як режисера та увійшов в історію українського кіно своєю неординарністю.

Під час перебування у Харкові в режисера виникає ідея створення цього фільму. Довженко зустрічається з отаманом Юрієм Тютюнником, який пропонує сюжет про скарб, закопаний гайдамаками у горі Звенигорі. Разом із сценаристом Майком Йогансенем створюється сценарій фільму, який Довженко потім перероблює майже на 90 відсотків.

Фільм є еkleктичною поетичною фрескою, що «охоплює дві тисячі років буття на двох тисячах метрах кіноплівки» [8, с. 47]. Це експериментальний твір, який поєднує легенди, міфи та історичні події.

«Звенигора» зазнала критики за націоналістичні тенденції, містицизм та відхід від пролетарського реалізму. Це стало початком тиску на Довженка з боку комуністичної влади.

Довженко прагнув максимально насичувати кожен кадр глибоким змістом та емоціями. Він володів неабияким талантом бачити знайомі речі під абсолютно новим кутом і розкривати в них приховані сенси.

Наприклад, у фільмі «Земля» є епізод із зображенням виробничого процесу – від оранки поля до випікання хліба. Здавалося б, проста послідовність технологічних операцій. Але Довженко бачить в цій звичайній роботі глибокий філософський зміст.

Він знаходить такі ракурси, так грає світлом і тінями, так вибудовує монтаж, що кожен етап виробництва набуває особливої ваги й значущості. Речі і процеси постають наче вперше. І виникає масштабний, епічний за силою впливу образ людської праці.

Або ж взяти славнозвісний кадр із поховальної процесії та ланом соняшників. Зіставлення смерті героя і живої, пульсуючої природи – це вже не просто пейзаж, а філософський символ вічного колообігу життя.

Композиція фільмів Довженка відзначається багатоплановістю знаків та символів, асоціативними зв'язками між образами. Монтаж часто контрастний і несподіваний. Режисер активно використовує символіку та різноманітні знаки, які можуть нести приховані смисли. Наприклад, у «Землі» плідючий чорнозем і сонце символізують оновлення життя.

Між окремими образами у фільмах виникають складні асоціативні зв'язки, що створюють багатоплановість оповіді. Наприклад, в «Арсеналі» революційні події пов'язуються з мітологічними мотивами смерті та воскресіння героя.

Контрастність сюжету полягає в тому, що у фільмах стикаються протилежні за змістом кадри. Це створює ефект раптовості та динамізму, посилює емоційний вплив. Наприклад, у тій же «Землі» поховання Василя монтується з кадрами народження дитини [26, с. 55].

Синтетичність та узагальненість – важливі риси кіностилю Довженка. Режисер прагнув осмислювати в своїх фільмах широку історичну та соціальну проблематику. Він охоплював значні за масштабом події та явища. Наприклад, у «Звенигорі» – це багатовікова історія українського народу [26, с. 278–279].

Усі масштабні процеси Довженко намагався піднести до рівня філософських узагальнень про сенс історії та людського життя. Скажімо, революційні події в «Арсеналі» переростають в метафору загальнолюдського оновлення світу.

Довженко поєднував в своїх фільмах різні жанрові складові – від драми до комедії. Це теж прояв синтетичності його мислення та творчості.

Письменник вмів надавати звичайним речам та процесам глибшого концептуального значення і прихованого психологічного змісту через знаходження нетривіальних ракурсів та монтажних рішень.

Фільмам Довженка притаманне яскраво виражене авторське ставлення та суб'єктивний погляд на світ. До прикладу, він завжди відверто висловлює власну позицію щодо зображуваних подій та героїв, не приховує своїх симпатій і антипатій.

Його бачення дійсності суб'єктивне, воно пропущене крізь призму його світогляду та переживань. Наприклад, революція в «Арсеналі» постає як всеохопне оновлення світу.

Фільмографія Довженка пройнята піднесеним, урочистим пафосом, що виражає захоплення автора революційними зрушеннями епохи. Наприклад, фінал «Землі» сповнений життєствердного оптимізму.

Авторська тенденційність, суб'єктивне бачення і пафос – стильова ознака кіно Довженка, що вирізняє його серед інших майстрів кіно.

Олександр Довженко був новатором українського радянського кіно, який заклав основи поетичного, образного кінематографа. Його фільми відрізнялись ліризмом та метафоричністю, активним використанням символіки і народнопоетичних мотивів. Він прагнув створювати узагальнені, філософські за змістом кінотвори, що розкривали епохальні суспільно–історичні процеси. Його кіно стиль характеризувався синтезом різних виражальних засобів, потужним емоційним впливом на глядача, яскраво вираженою авторською позицією. Фільми Довженка мали величезний вплив на подальший розвиток не лише українського, а й світового кінематографу.

Чільним представником, який втілював у власних сценаріях тенденції покоління шістдесятників у кінематографічній практиці був Іван Драч.

Кінолітературна поетика Івана Драча – це сукупність художніх засобів, якими поет послуговувався для створення кіносценаріїв. І. Драч був не тільки видатним поетом, але й драматургом, який написав кілька кіноповістей та сценаріїв для фільмів. Один із найвідоміших його творів – кіноповість «Криниця для спраглих» (1967), за якою був знятий однойменний фільм режисера Юрія Іллєнка.

І. Драч належав до покоління шістдесятників, які прагнули до знань, естетичного осягнення світу, синтезу народної та світової культури. В його творчості бачимо такі риси, як асоціативність, метафоричність, гіперболізація, космізм, солярні мотиви. Водночас він був сміливим новатором у галузі поетики, поєднуючи правила класицизму з традиціями народного театру.

Щодо створення кіносюжетів з інтригою, то Іван Драч використовував такий прийом, як драматична поема. Це жанр, що поєднує епічне, ліричне та драматичне начало. Драматична поема має складний сюжет з конфліктом, розвитком дії та розв'язкою. Вона також має художньо–філософське осмислення проблеми, що стосується життя людини та суспільства. Такими були драматичні поеми Івана Драча «Дума про Вчителя» (1976), «Соловейко-Сольвейг» (1978), «Смерть Шевченка».

Анатолій Ткаченко у статті «Кінодраматургія Івана Драча» аналізує кіносценарний доробок письменника. Зокрема він пише про те, що І. Драч поєднує художній вимисел з документальною основою. Багато сценаріїв І. Драча ґрунтуються на реальних подіях та документах, але мають художнє осмислення (наприклад, «Камінний хрест», «Іду до тебе», «Гора»).

Спираючись на історичні факти, документи, Драч творчо їх переосмислює, домислює, створюючи багатозначну художню реальність. Так постає оригінальний синтез документалістики та мистецтва. До прикладу, сценарій «Камінний хрест» ґрунтується на реальних новелах В. Стефаніка «Камінний хрест» та «Злодій», але має авторське бачення, додаткові художні образи, символіку.

Кіноповість «Іду до тебе» про Лесю Українку містить справжні документи з її життя, листи, але водночас є художнім вимислом, інтерпретацією біографії митця.

«Гора» – «документальна драма-колаж» [37, с. 96] про похорон Т. Шевченка на Чернечій горі, де авторським є тільки монтаж документів, але саме в цьому монтажі виникає нове художнє осмислення долі митця.

Ткаченко зауважує, що Іван Драч використовує наскрізні символи та метафори у своїх кіносценаріях. Образ криниці в «Криниці для спраглих» – це символ роду, родинних традицій, єднання поколінь. Водночас криниця асоціюється з духовними витокami народу. Шипшина в «Київській фантазії на тему дикої троянди-шипшини» – уособлення народної пісні, фолк-душі, що її підносить до рівня високої музики М. Лисенко [37, с. 93]. Числа в однойменній

поємі – це і математичні закони світобудови, і порядок буття, і хаос випадковостей, між якими метається герой.

Кожен символ у Драча багатозначний, створює асоціативні ланцюжки між різними явищами, текстами, героями, відкриває безліч інтерпретацій.

У своїх сценаріях Іван Драч тяжіє до синтезу мистецтв. Наприклад, в «Числах» є алюзії на картину Боттічеллі «Народження Венери», в «Київській фантазії...» – на портрети та пейзажі Т. Шевченка.

Багато сценаріїв відзначаються своєю музичністю – численні музичні твори, мотиви лунають у «Київській фантазії на тему дикої троянди-шипшини», «Числах», «Іду до тебе». Яскраві діалоги, ремарки, «словесна сценографія» наближають текст до п'єси, а не тільки суто кіносценарію. Цитати та алюзії на твори світової класики, фольклору, віршовані вставки в прозі – все це допомагає створити синтетичний «гіпертекст», що поєднує різні види мистецтва в кінематографі.

Психологізм і філософічність – невід'ємні складові поезики Драча–кінодраматурга. Наприклад, образ вченого Юрія Сушка в «Числах» розкриває глибоке занурення у внутрішній світ героя, розкриття його суперечностей, комплексів, пристрастей.

У кінодоробку відчитуємо глобальні філософські та етичні питання про співвідношення Добра і Зла, гріха і спокути, знання і кохання. Так у «Криниці для спраглих» досліджується проблема зв'язку людини з рідною землею.

Для «Київської фантазії...» характерне осмислення буттєвих, екзистенційних проблем – сенсу життя, шляху особистості, її вибору між кар'єрою і творчістю, родиною і суспільством.

«Гора» розкриває питання занурення в психологію творчості – муки слова, натхнення, конфлікту таланту і влади.

Кіносценарії Івана Драча – це яскраве та самобутнє явище в українському кіномистецтві 1960-1980-х років. Для нього характерний синтез документального та художнього, сполучення поезії, музики, живопису, що проявилось у поетичному, алегоричному кіно. Сценарії Драча мають складну

образну систему, багатозначні символи та метафори, що дозволяють вести багатопланову, філософську розмову з глядачем. Кінодраматург заглиблюється у психологію творчої особистості, осмислює найгостріші морально–етичні дилеми людства. Значна частина сценаріїв Драча не знайшла втілення на екрані, що засвідчує складну долю автора у кінематографі, але не зменшує їхньої художньої вартості.

Українське «поетичне кіно» 1960-1970-х років стало справжнім естетичним проривом у національному кінематографі та яскравим явищем у культурі того часу. Однією з найвідоміших і впливових стрічок, що започаткували цю кінохвилю, були «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова – екранізація однойменної повісті Михайла Коцюбинського. Цей фільм 1964 року не лише здобув широке визнання, а й спричинив подальший розвиток «поетичного» напрямку в українському та світовому кіно.

У статті «Українське «поетичне кіно»: екранна трансформація повісті М.Коцюбинського “Тіні забутих предків”» С. Хороб вивчає проблеми українського «поетичного кіно» саме у зв’язку з екранною версією твору Коцюбинського «Тіні забутих предків». Дослідник акцентує увагу на ролі цієї кінострічки у формуванні не стільки окремої школи, скільки цілої системи національного поетичного кінематографу.

Окрему увагу С. Хороб приділяє аналізу відмінностей між літературним першоджерелом (повістю М. Коцюбинського «Тіні забутих предків») та його екранною версією у фільмі С. Параджанова.

Зокрема, досліджено, як у кінострічці відбувається свідоме опоетизування образів та ситуацій порівняно з прозовим оригіналом. Наприклад, сцени смерті різних персонажів подані у фільмі за допомогою яскравих візуальних метафор, тоді як у повісті вони описані більш стримано й натуралістично.

Також у статті простежена відмінність у характері психологізму творів: якщо в літературному тексті присутні розлогі словесні характеристики персонажів, то у стрічці глибокий психологізм досягається через зорові образи, кінематографічну пластику тощо [39, с. 233-234].

О. Бульбачинська у дисертації «Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980-1990-х років» досліджує як Є. Гуцало використовує прийоми та категорії кінематографа у своїх творах, щоб створити певні художні ефекти й таким чином вплинути на читача.

Дослідниця пише, що фольклорно-фантастичну трилогію Є. Гуцала «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» визначають як кінороман через пластичність образотворення [5, с. 81]. Наприклад, головного героя Хому Прищепу він порівнює з грибом масляком. Це порівняння проходить через увесь твір, надаючи образу особливої виразності.

Також Гуцало часто звертається до українського фольклору – приказок, прислів'їв, загадок. Використовуючи їх, він активізує уяву читача, залучає його до процесу візуалізації персонажів та подій.

Аналізуючи емоційно-сміслові навантаження кадрів у трилогії, О. Бульбачинська звертає увагу на використання Гуцалом таких кінематографічних засобів, як ритм і ракурс.

Зокрема, ритм допомагає структурувати кадри, надавати їм динамічності чи, навпаки, уповільненості. Наприклад, стрімкий ритм посилює напруженість зображення гніву персонажів, а уповільнений ритм спонукає читача до роздумів і осмислення побаченого.

Ракурс, в свою чергу, дозволяє акцентувати певні деталі в кадрі, підкреслювати переживання героїв. Зокрема, фронтальний ракурс часто фокусує увагу на очах персонажів, проникаючи у їх внутрішній світ [5, с. 93-94].

Окрім ритму та ракурсу, Є. Гуцало застосовує ще й принципи монтажу. Зокрема, він застосовує монтаж за сюжетною послідовністю, щоб логічно і нерозривно з'єднати окремі частини трилогії – «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» – в єдине ціле.

Також Гуцало вдається до смислового інтелектуального монтажу. Він поєднує різні соціальні площини (село Яблунівка та Америку), приховуючи за фантастикою та фольклором гострі суспільні проблеми. Лише уважний читач здатен розкодувати цей прихований зміст.

О. Бульбачинська пише про те, що творчому методу Є. Гуцала притаманний яскраво виражений кінематографізм художнього мислення. Письменник ефективно застосовує широкий спектр кінематографічних засобів: плани, ракурси, монтаж, ритм, пластичність та ін. Ці кінематографічні прийоми дозволяють Гуцалу створювати динамічні, образні картини, які читач може «побачити» у своїй уяві. Так формується ефект «кіно в літературі».

Сімдесятники, зокрема О. Лишега, були експериментаторами в жанрі нового кіна, яке можна вважати елітарним. Позаяк предметом нашого дослідження є кінематографічні шукання у масовій літературі, до якої і належить творчість Ірен Роздобудько, тому, безумовно, цікава поетика фільмотворчості представників андеграунду може бути предметом окремого дослідження.

Розділ II. Впливи сценаристської практики Ірен Роздобудько на поетику роману XXI століття

2.2. Секрети І. Роздобудько щодо створення вдалих кіносюжетів (за навчально–публіцистичними нотатками «Кіно на папері»)

«Кіно на папері» – посібник, створений Ірен Роздобудько для осіб, які прагнуть стати сценаристами кінематографу. Це короткі нариси публіцистичного характеру на тему специфіки професії кінодраматурга та методології написання сценаріїв для кінофільмів. Авторка у доступній формі ділиться практичними рекомендаціями щодо створення сценарію, вибудовування сюжету та розвитку персонажів. Завдяки інформативному і разом з тим лаконічному викладу матеріалу, ці нотатки корисні для початківців, що прагнуть оволодіти мистецтвом написання сценаріїв.

У вступі до своєї роботи Ірен Роздобудько риторично ставить питання – чи є професія кінодраматурга справжньою спеціальністю, чи радше гобі. Вона наголошує, що сценарист – ключова постать у процесі створення кінофільму, адже саме він генерує основну ідею та створює сюжет. Проте, незважаючи на те, що робота сценариста претендує на статус окремої професії, кінематограф залишається передусім режисерським мистецтвом. На практиці процес написання сценарію є досить складним завданням, а форма співпраці між сценаристом, режисером та продюсером різниться залежно від проєкту. Іноді ідея фільму приходить від продюсера, який знаходить потрібного сценариста, а інколи остаточний сценарій надає безпосередньо сценарист.

Зазвичай шлях у професію кіносценариста починається з того, що людина, обдарована літературним хистом, переглядає фільми з типовими та нескладними сюжетами. Як зазначає автор, «Подивиться і замислиться: якщо хтось заробляє гроші–то чому то не я? Як каже досвід, це–найперша мотивація до сценарної праці. Тому і стрибають по екранах клоновані серіальні образи. А професія перетворюється на хобі» [31, с. 6]. Проте, незважаючи на певну тенденцію до спрощення, кінодраматургія залишається наукою із власними законами та

правилами. Справжній сценарист має ґрунтовно розуміти структуру та концепцію свого твору.

Авторка радить уявляти структуру сценарію у вигляді «триярусної шафи з полицками» [31, с. 7]. Ці «полички» можуть представляти різні частини сюжету: зав'язка–кульмінація–розв'язка, експозиція–розвиток–фінал. На думку відомого американського актора і теоретика сценарної справи Річарда Уолтера: «Головне в сценарії: 1) структура; 2) структура; 3) структура...» [31, с. 8].

Отже, недостатньо лише вигадати сюжетну лінію, важливо вміти розподілити її за чіткою структурою. Уміння побудувати драматургічний каркас твору є ключовим для кіносценариста.

Основними складовими сюжету є початок, розвиток подій та кінцівка. Ірен Роздобудько уявляє всю оповідь у відсотковому співвідношенні: «Із цих ста відсотків – 25 складова першої частини, 50 – іде на “розвиток”, і ще 25 – на фінал» [31, с. 9]. Кожен з цих етапів має свої завдання та правила побудови.

Перша частина – «зав'язка», що знайомить з усією історією: часом і місцем дії, жанром, основною інтригою, персонажами. Її функція – заінтригувати глядача.

Друга частина – «основна», де подія, задекларована на початку, переходить в активну фазу розвитку.

Третя частина – розв'язка, в якій відбувається кульмінація і герой вирішує центральну проблему твору.

Таким чином, кожен етап сюжету виконує певне завдання в загальній структурі оповіді.

Основна «оповідна частина» повинна складатися з поворотних пунктів різної ваги та кількості. Спрощена схема лінійного сюжету виглядає так:

Експозиція («зав'язка»): «перша частина сюжету художнього твору, в якій стисло подається ситуація, що логічно випереджає зав'язку, представляє час і місце події (дії), мовби експонує обставини, в яких діятимуть персонажі, допомагає глибше зрозуміти характер, причини колізії і конфлікту, які рухають

сюжет твору. Від прологу експозиція відрізняється більш органічним включенням в основну дію» [21, с. 222].

Експозиція (тривалістю 2–5 хвилин) має дати глядачеві розуміння суті фільму та зацікавити. Вона задає тон всьому твору, окреслюючи подію, за якою спостерігатиме глядач.

Альтернатива (перший поворотний пункт) – подія, що переводить сюжет у площину основної історії.

Зміна планів (другий поворотний пункт) – раптова несподіванка, яка ставить персонажів в нові умови.

Ускладнення ситуації – нові колізії, котрі впливають на розвиток сюжету.

Точка неповернення – подія, після якої досягнення мети героєм ускладнюється або стає неможливим. «Ця точка – маленька смерть в розвитку сюжету, спад після якого має відбутися злам всієї історії і та нова висхідна лінія, котра приведе до фіналу. Після цього пункту герой починає діяти активніше» [31, с. 13].

Розв'язка – вирішення центральної проблеми. Над фіналом варто замислитися ще до початку роботи над сюжетом.

Поворотні пункти завжди:

- а) спрямовують сюжет до несподіваного розвитку;
- б) дозволяють по-новому оцінити ситуацію;
- в) дають поштовх до розвитку сюжету в наступній частині фільму;
- г) інтригують.

Структурний план дає змогу розподілити історію, задуману автором, за чіткими етапами–частинами. Він допомагає систематизувати сюжет та розташувати його складові в логічній послідовності згідно із заданою структурою. Застосування структурного планування сприяє кращій організації матеріалу та контролю за драматургічною побудовою твору на всіх етапах роботи над сценарієм.

Важливим елементом кіносценарію є дотримання правил його технічного оформлення. На титульному аркуші вказуються ім'я, прізвище, адреса та

контактний номер автора. Далі по центру сторінки напівжирним шрифтом зазначаються відомості про твір, а саме: назва, жанр у круглих дужках під назвою, тривалість твору та інформація про головних героїв – вік, характерні особливості. Бажано додати короткий і влучний анонс – декілька речень про основну ідею сценарію. Дотримання правил оформлення тексту полегшує сприйняття та аналіз сценарію.

Сценарне полотно має певну структуру:

1. Номер сцени.
2. Локація – місце і час події. Спочатку вказується загальне місце дії – НАТ. (натура), ІНТ. (інтер'єр), далі конкретизується (ліс, приміщення), потім зазначається час дії (ДЕНЬ, НІЧ).
3. Перелік дійових осіб сцени.
4. Ремарка – короткий опис подій перед діалогом героїв. Секретом успішної ремарки, як зазначає Роздобудько, є її лаконічність.
5. Ім'я персонажа пишеться великими літерами посередині рядка.
6. Репліка персонажа розташовується з відступом від країв аркуша, щоб залишити місце для зауважень режисера, акторів та інших членів знімальної групи.
7. За потреби, в середині репліки може міститися коротка ремарка, яка підкреслює певну дію персонажа.

На думку І. Роздобудько, існує п'ять основних кроків до успішного сценарію:

Крок 1. Ідея. Сценарій починається з формулювання центральної ідеї (бажано в одному реченні) та двадцяти п'яти–тридцяти слів короткого опису (заявки), прочитавши який, продюсер чи режисер зацікавиться майбутньою стрічкою.

Головна ідея – це центральне повідомлення, яке сценарист прагне донести до глядача у фільмі. Вона виражає основну думку твору, навколо якої будується весь сюжет. Чітке формулювання головної ідеї допомагає сценаристові зберігати тематичну єдність та смислову цілісність фільму. «Фільм не може бути “просто

історією», з життя якоїсь людини, ця історія мусить привести до висновку, який ви в неї закладаєте» [31, с. 22].

Крок 2. Заявка – стислий виклад сюжету, який розширює основну ідею, зберігаючи інтригу і натякаючи на подальший розвиток подій.

Крок 3. Синопис – коротке резюме історії (до 2 сторінок), що розкриває суть конфлікту, характери героїв, мотивацію їхніх вчинків.

Також на прохання кінокомпанії, сценарист може написати літературний синопис – він більший за обсягом (до чотирьох сторінок), а за змістом – розкриває більше емоцій, пояснень мотивації вчинків героїв, їхні характери. «Це маленький літературний твір, завдяки якому стає зрозумілою загальна атмосфера майбутнього фільму».

Крок 4. Поепізодний план.

Поепізодник складається після схвалення заявки та синопису. Кожен пункт поепізодника має містити стисло відповідь на запитання «Про що цей епізод?». Тобто це короткий виклад подій епізоду: хто бере участь, дії персонажів, зміст їхніх діалогів. Поепізодник є основою майбутнього сценарію. Епізод може складатися з декількох сцен. Поява нового персонажа чи зміна локації, як правило, позначає початок нової сцени, проте ці зміни можуть відбуватися в межах одного епізоду. Поепізодник дає загальне уявлення про структуру та зміст сценарію.

Крок останній. Сценарій:

Після написання поепізодника можна переходити безпосередньо до роботи над сценарієм. Він має містити зміст, дію, візуалізацію, діалоги та характеристики персонажів – всі складові, що утворюють «магію кіно» і виражаються формулою «2С + 2Д»:

Співчуття – Співпереживання плюс Дія–Діалог.

Якісне кіно спонукає глядача до співпереживання та співчуття. «Коли глядач замислиться, як би він вчинив у тій чи іншій ситуації – це вже половина успіху стрічки» [31, с. 28]. Важливо, щоб глядач емоційно залучався до долі

персонажів. Для цього сценарист має оцінити, чи викличе його власний текст відповідну реакцію.

Для досягнення емоційного залучення глядача сценарист має приділити увагу психологічній мотивації вчинків персонажів. Логічна та переконлива мотивація сприяє співпереживанню та розумінню дій героїв. Також важливою є наявність динамічного сюжету з непередбачуваними поворотами, які створюють інтригу та тримають увагу глядача. Зрештою, для емоційного впливу потрібні яскраві, об'ємні характери зі складною внутрішньою боротьбою. Поєднання цих елементів у сценарії сприятиме ефективному емоційному залученню аудиторії.

Кіно будується за принципом двох Д – Діалог і Дія. «Головна помилка тих, хто починає писати сценарії – “літературщина”... Сценарист – це не письменник, а сценарій – не літературний твір» [31, с. 29]. Сценарист має створити лаконічний за формою твір. За певних умов достатньо коротко описати дію. Мистецтво полягає в тому, щоб декількома словами передати сутність події.

Крім уникнення зайвої літературності, сценаристу варто звертати увагу на вибір слів у діалогах. Мова персонажів має відповідати їхньому характеру, віку, освіті. Діалоги повинні звучати природно, а не штучно. Також важливою є чітка структура сценарію з дотриманням пропорцій між експозицією, зав'язкою, розвитком та кульмінацією. Зрештою, сценарій має бути «кінематографічним», тобто придатним для екранізації без зайвих описів та роздумів.

Діалог у кіно є важливим засобом розкриття характеру персонажів. Через мову героїв глядач дізнається про їхній соціальний статус, освіту, світогляд, мотивацію. Діалоги допомагають розуміти взаємини між персонажами, їхні конфлікти і протиріччя. Майстерно написаний діалог звучить природно і органічно вписується у сюжет. Вміння створювати яскраві діалоги, що розкривають характери та рухають сюжет – одна з ключових навичок сценариста.

Для створення якісних персонажів та атмосфери не потрібні розлогі тексти. Вдалий діалог завжди емоційно насичений, інтригує і рухає сюжет. Він спонукає до дії, а дія просуває сюжет. Розкриття емоційного стану персонажа – робота

акторів. Кожен рядок діалогу має нести зміст, розкривати характер чи сюжет. «Сценарист мусить думати і про порядок розстановки цих слів у діалозі. Аби не створювати мовних конструкцій, які складно вимовляти акторам» [31, с. 39]. Отже, кожна репліка впливає на розвиток подій. Сценарист має продумати ємність і зміст кожного слова для досягнення максимального ефекту.

При написанні діалогів варто також зважати на їх ритм та мелодику. Добре продуманий ритм реплік полегшує сприйняття та запам'ятовування тексту. Доречне чергування коротких і довгих фраз, пауз та прискорень надає діалогу жвавості та динаміки. Гармонійна мелодика сприяє природності мовлення персонажів. Крім того, важливо уникати одноманітності – різноманітність інтонацій та емоційного забарвлення тексту робить діалог цікавішим.

За кожною реплікою має стояти підтекст, який створює об'ємність персонажів, інтелектуалізує текст та впливає на підсвідомість глядача. «Власне саме він і створює об'ємність образів, інтелектуалізує текст, і впливає на підсвідомість глядача» [31, с. 44]. Уникнення підтексту та прямолінійність доречні хіба що у фіналі.

Підтекст може виражатися не лише словами, а й невербальними засобами – мімікою, жестами, інтонаціями. Тому важливо продумати ремарки, що пояснюють невербальну поведінку персонажа під час діалогу. Зіткнення слів і невербальних сигналів створює глибину й багатоплановість. Для підсилення підтексту можуть також використовуватися прийоми алюзії, натяку, іронії. Головне – робити це вміло й доречно, не перевантажуючи текст. Тоді підтекст органічно доповнюватиме діалоги, збагачуючи зміст.

Для створення переконливого головного героя сценарист має детально вивчити його характер. З цією метою Ірен Роздобудько рекомендує написати передісторію персонажа у формі монологів від першої особи. Такий монолог не обов'язково використовувати в сценарії повністю, проте він допомагає глибше зрозуміти й проаналізувати героя, наділивши його індивідуальними рисами. Попередня робота над характером персонажа сприяє створенню об'ємного та реалістичного образу у сценарії.

«Характери персонажів розкладаються за трьома параметрами: фізіологія, психологія, соціологія. Фізіологія: стать, вік, зріст, зовнішність, комплекція, вади. Психологія: темперамент, особиста мета, невдачі, ставлення до життя, комплекси, здібності, людські якості, рівень розвитку, особисте життя. Соціологія: статус, професія, освіта, сімейний стан, суспільно–політичні погляди, захоплення, хобі, оточення, рівень прибутків» [31, с. 56].

Такий детальний аналіз допоможе органічно вписати героя в сюжет, зробити його поведінку та вчинки психологічно обґрунтованими. Це сприятиме створенню живого, реалістичного образу, якому глядач зможе співпереживати.

Головним аспектом у розробці сценарію є конструювання характеру героя, який каталізує сюжет. «Надзвичайно важливими в розвитку характеру є два критерії, які треба визначити одразу: мета героя (по життю і в контексті історії), «больова точка» або його слабке місце» [31, с. 61]. Сценарист має визначити: що бажає герой, що мотивує його до дії, які його слабкі місця, як минуле впливає на нього. Потрібно пам'ятати, що розкриття цих питань має відбуватися не тільки безпосередньо, але й через підтекст.

Поряд з головним героєм, сценаристу необхідно ретельно продумати ролі персонажів другого плану. Вони мають виконати та завершити свою роль в сюжеті. Ці герої доповнюють головного та сприяють прискоренню розвитку конфлікту.

Конфлікт у кінодраматургії – це причина дії, він виступає як каталізатор, стимулює та сприяє подальшому розвитку сюжету. Конфлікт не виникає без попередньої мотивації, і найбільш ефективним є той конфлікт, який розвивається поступово. «Глядач має розуміти через що персонажі наважились на нестандартні вчинки, що передувало їхнім діям...» [31, с. 67]. Конфлікт може виявляти приховані аспекти особистості героя, які були непомітними до певного моменту. Таким чином, поступовий розвиток конфлікту сприяє більш глибокому розумінню персонажа та його мотивації.

Також слід пам'ятати, що конфлікт не обмежується лише зовнішньою боротьбою між персонажами. Внутрішній конфлікт, який виникає у головного

героя через його власні суперечності та боротьбу з самим собою, може бути також потужним інструментом для розвитку сюжету та характеру персонажа.

Окрім персонажів та їх характерів, сценарист повинен продумати ще й головні та другорядні сюжетні лінії. «Беручись до роботи, сценарист мусить визначитися, яка з сюжетних ліній буде чільною. Тобто такою, яка пронесе через увесь фільм головну ідею, викличе найбільше емоцій і буде цікава для більшості глядачів» [31, с. 68].

Кінематограф – це потужний інструмент, який може впливати на емоції, думки та переконання людей. Через кіно можна відчувати радість, смуток, страх, захоплення та багато інших емоцій. Однак, що робить фільм дійсно великим? Що робить його універсальним та здатним торкнутися сердець глядачів незалежно від їхнього походження, культури або життєвого досвіду?

Універсальність високоякісного кінофільму полягає в його здатності торкнутися душі глядача через постановку та розв'язання проблеми, яка має велике значення для всіх. Це може бути загальнолюдська проблема, яка впливає на багатьох людей, або життєвий виклик, з яким може стикнутися кожна людина. Це створює емоційний зв'язок між глядачем і персонажами фільму, дозволяючи глядачу відчувати та пережити їхні переживання.

Такий фільм не лише розважає, але й змушує задуматися, сприяє осмисленню та розумінню важливих життєвих питань. Він може стимулювати дискусію, надихати на зміни або навіть допомогти глядачам краще зрозуміти себе та своє місце у світі. Крім того, універсальний фільм часто має значення, яке перевищує час і культуру, що робить його релевантним і цінним для широкого спектра аудиторії.

Три елементи створення універсальності: вибір теми, оригінальність, спільність інтересів. «Секрет перший: герої здійснюють те, що ми й самі хотіли здійснити. Секрет другий: глядача зачіпає оригінальність і несподіваність подачі знайомого матеріалу. Секрет третій: глядач ідентифікує себе з екранними героями». Універсальний блокбастер завжди побудований на підсвідомих почуттях і потаємних бажаннях глядача» [31, с. 71].

Епілог у кінодраматургії виконує декілька важливих функцій і повинен мати певні характеристики:

1. Висновок: Епілог слугує висновком фільму, допомагаючи глядачам зрозуміти загальну мораль. Він може підсумовувати ключові теми та ідеї фільму.

2. Роз'яснення кінцівки: Епілог може пояснити долю персонажів після закінчення основної дії, відповідаючи на питання, які можуть виникнути у глядачів.

3. Відчуття завершеності: Важливо, щоб епілог створював відчуття завершеності і вирішеності для глядачів, допомагаючи їм після перегляду отримати внутрішнє задоволення.

4. Підсилення емоцій: Емоційний ефект може стати частиною епілогу, додатково підсилюючи атмосферу або почуття фільму.

5. Розвиток персонажів: У деяких випадках епілог може показувати, як персонажі змінилися під час подій фільму.

6. Відкриття додаткових аспектів: Епілог може вводити нові цікаві аспекти або загадки, які можуть вказувати на можливість продовження або залишати глядачів з відкритим фіналом.

Усі ці аспекти повинні бути збалансовані так, щоб епілог відповідав загальному настрою і цілям фільму, створюючи важливу завершальну точку для історії та задоволення для аудиторії.

2.2. Практична діяльність Ірен Роздобуцько та закладання основ новітньої української кінематографічної школи

Теорію, викладену з навчальною метою у своїх нотатках «Кіно на папері», Ірен Роздобуцько успішно втілює під час власних практичних розробок сценаріїв та літературних синопсисів до них. Зокрема, у співавторстві з Олесем Саніним з'явився текст «Садок вишневий...», який отримав спеціальну відзнаку у номінації «Кіносценарії» на Міжнародному літературному конкурсі «Коронація слова – 2011». За цим сценарієм у 2013 р. Олесь Санін зрежисировав фільмову версію «Поводир».

Така співпраця сценариста з режисером є прикладом ефективного поєднання теорії та практичної діяльності у сфері кіномистецтва. Подібний підхід демонструє й науковиця Уляна Левко у своїх дослідженнях кіноінтерпретацій творів Станіслава Лема. Застосовуючи принципи герменевтичного аналізу, вона виявляє й аналізує конфлікт «горизонтів сподівань» між автором літературних творів та режисерами їхніх екранізацій. Отже, і теоретики, і практики кіно демонструють плідний синтез науково-дослідної та безпосередньо творчої діяльності у цій царині.

Із власних синопсисів у доробку І. Роздобудько є такі тексти: «М'яч Лобановського» (проект сценарію для «Євро-2012»), «У неділю рано зілля копала...» (на основі однойменної повісті О. Кобилянської), а також повноцінний сценарій, який було створено для кримськотатарського актора Артема Сейтаблаєва, «Я повернусь!». Його сюжет було написано задовго до анексії Криму як епічну історію 50-річної (від 1930 до 1980 р.) тривалості про долю однієї кримськотатарської дівчини.

У синопсисі «М'яч Лобановського» авторка дотримується класичної структури синопсису, розпочинаючи з визначення основних характеристик майбутнього твору.

Авторка визначає жанр твору як «динамічна міні-драма» [33], що вказує на стислий хронометраж, драматичний сюжет з динамічним розвитком подій. Дія відбувається впродовж однієї доби, що створює часові рамки.

У вступі зазначено: «Анджея, одного з гравців польської футбольної команди, давно вже ніхто не кличе Андрієм. Він вже й сам ніби забув, що народився в Україні, в маленькому шахтарському містечку, де всі хлопчиська мріяли про “великий футбол”» [33] – це дає експозицію головного героя та його складне минуле.

Експозиція детально представляє головного героя Андрія, його шлях до нинішнього амплу професійного футболіста за кордоном. Це дозволяє глядачеві зануритися у передісторію та особистість персонажа.

Зав'язкою виступає цей епізод: «Нині йому належить провести матч у себе на батьківщині в великих міжнародних змаганнях (Євро–2012). Напередодні від'їзду від нього йде дружина до одного з його більш успішних колег, кредитори вимагають сплатити всі борги – за будинок і авто» [33].

Інтрига полягає в прагненні протагоніста Андрія повернути втрачений талісман – футбольний м'яч з автографом легендарного українського тренера Лобановського, а також відновити колишні любовні стосунки з дівчиною Ольгою напередодні відповідального футбольного матчу. Це створює гострий внутрішній конфлікт між актуальними обставинами життя головного героя та його глибинними прагненнями.

Під час поїздки до рідного міста з метою повернення втрачених символів минулого, Андрій стикається з низкою курйозних пригод та зустрічей. Ці перипетії передбачають складну взаємодію головного героя з його власним минулим, подолання різноманітних випробувань та перешкод на шляху досягнення мети. Зіткнення з тінями минулого, необхідність долати несподівані труднощі та ризики – усе це вносить елемент невизначеності та динаміки у розгортання сюжету, підсилюючи інтригу та емоційну напругу.

Кульмінація – протистояння з Марадоною: «Анджей приймає умови. В містечку Марадона дає Андрію ключі від будинку Ольги, а сам лишається чекати в кав'ярні навпроти... Схвильований Андрій входить в будинок...» [33]

Розв'язка є неочікуваною – герой програє парі, але отримує головне – кохання, яке важливіше за талісман. Андрій постає перед глядачем як складний персонаж з непростим минулим, внутрішнім суперечками та ностальгією. Це робить його реалістичним та викликає співпереживання. Короткий епілог натякає, що герой змінився та присвятив себе вихованню молоді.

Основна тематика синопсису полягає у зображенні ностальгії головного героя та його спробі повернути втрачену в минулому особисту ідентичність. Сюжет розгортається навколо складних пошуків протагоністом свого справжнього внутрішнього «Я», загубленого в процесі еміграції та професійної самореалізації. Центральна ідея полягає в усвідомленні того, що автентичні

людські цінності є значно важливішими за минуці матеріальні здобутки та статус. Таким чином, твір порушує загальнолюдську проблематику сенсу життя, складних компромісів задля успіху та втрати особистісної цілісності в процесі.

З погляду побудови кіносценарію, синопсис «М'яч Лобановського» демонструє дотримання основних принципів кінодраматургії та відповідність класичній структурі.

Зокрема, простежується традиційний триактний поділ:

- Експозиція, де вводиться головний герой та окреслюється його складне минуле.
- Зав'язка, що містить основний конфлікт – прагнення героя повернути м'яч і кохану перед матчем.
- Динамічний розвиток подій з поворотними пунктами та кульмінацією у протистоянні героя і антагоніста.
- Несподівана розв'язка та лаконічний епілог.

Окрім класичної структури, І. Роздобудько вдається до прийомів, що посилюють інтригу та утримують увагу читача/глядача – підтекст у взаєминах героїв, неоднозначність характерів, філософське підґрунтя історії.

На основі проведеного аналізу синопсису «М'яч Лобановського» та теоретичних засад, викладених у нотатках «Кіно на папері» Ірен Роздобудько, можна зробити такі висновки:

Синопсис містить усі ключові складові, необхідні для зацікавлення читача/глядача – конфлікт, динамічний сюжет з поворотними пунктами, неоднозначність характерів.

Сюжетна лінія відповідає класичній тричастинній структурі з експозицією, зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою.

Наявні прийоми, що посилюють емоційний вплив на глядача – підтекст, філософське підґрунтя, звернення до загальнолюдських цінностей.

Загалом, синопсис демонструє дотримання автором основних принципів та правил побудови кіносценарію, проаналізованих у наведеній теоретичній статті.

У вступній частині синопсису «У неділю рано зілля копала» кіносценаристка слідує загальноприйнятим канонам жанру, розпочинаючи з викладення необхідної експозиційної інформації. Зокрема, спочатку читаємо характеристику обставин місця та часу, а також соціально–історичного контексту, в якому відбуватимуться події сценарію («Середина вісімдесятих років. В селі Н. мешкає «циганський барон» Радуга» [34]). Такий прийом дозволяє глядачеві налаштуватися на атмосферу твору. Далі йде представлення ключових персонажів та взаємозв'язків між ними, що є важливою складовою експозиційної частини. Таким чином, у вступі наявні усі необхідні елементи для формування первинних уявлень про світ твору та його героїв.

Експозиційна частина виконує ключову функцію знайомства аудиторії з головним героєм твору та основним конфліктом, що запустить подальший розвиток подій. Зокрема, ситуація в родині Дончуків вводить протагоніста Грицька та його особливості – «у парубка два хисти – до техніки і музики» [34]. Подарунок батьків у вигляді мотоцикла слугує каталізатором сюжету, оскільки саме хизуванням ним викликає реакцію заздрісників. Так формується стартовий конфлікт твору, котрий виведе події зі стану рівноваги та запустить драматичний розвиток. Отже, експозиція виконує свої основні функції введення головних героїв та зав'язки сюжету.

Фрагмент синопсису, де Грицько почув закиди щодо свого можливого нерідного походження, виконує функцію зав'язки сюжету. Саме ця подія формулює основну проблему та запускає розвиток інтриги всього твору. З одного боку, слова заздрісників різко порушують звичний хід життя головного героя, кидаючи виклик його ідентичності та стосункам у родині. З іншого боку, це ставить під питання майбутнє одруження Грицька з Настею, адже виникає невизначеність щодо його походження. Так у декількох репліках автор формулює головну проблему та запускає розвиток основної сюжетної інтриги: «Хвастаючи своїм “сталевим конем”» [34], Гриць почув від сільських заздрісників–добродіїв, що він – не рідна дитина Дончуків – мовляв, «не рідного

пестять, мов свого!» [34] Грицько був вражений і тепер допитується в батьків, чи правда це чи ні». Тому цей епізод виконує класичну функцію зав'язки сюжету.

Після зав'язки синопсис переходить до наступного важливого етапу – розвитку подій та розгортання основних сюжетних ліній. Ця частина характеризується появою декількох паралельних історій, пов'язаних спільними персонажами.

Зокрема, розвивається складний любовний трикутник між Грицьком, його нареченою Настею та лікаркою Тетяною, в яку закохується головний герой. Це створює емоційну напруженість та невизначеність. «Одного разу аби розважити Тетяну, Гриць везе її на мотоциклі в гори. Там, на природі і відбувається їхнє взаємне освідчення» [34] – поворотний момент у відносинах героїв.

«Він покинув роботу, тиняється в місті і якось натрапляє на циганку Мавру, сідає поруч і питає, не називаючи себе, що йому робити?» [34] – внутрішня боротьба Грицька.

Сюжетна лінія Маври вводиться через характеристику її як ворожки, що «ворожить, заговорює рани» [34]. Пізніше вона в іронічний спосіб впливає на розвиток подій: «Та радить не любити “чорнооку”, а жити з “білявою” – вона і гадки не має, що намовляє хлопця проти своєї Тетяни» [34] – ця цитата є яскравим прикладом іронії долі та містить натяк на подальший хід сюжету.

По-перше, іронічним є те, що Мавра, намагаючись допомогти анонівному хлопцю, насправді радить йому кинути її ж подругу Тетяну. Вона не усвідомлює, що це той самий Грицько, про якого їй розповідала Тетяна. Так сценаристка створює комічний ефект за допомогою гри випадку та непоінформованості героїні.

По-друге, рекомендація Маври щодо вибору Грицьком нареченої містить прихований натяк стосовно можливого напрямку розгортання сюжету. Її рада «жити з білявою» передбачає, що Грицько одружиться з Настею, а не з «чорноокою» Тетяною. Це програмує певні очікування в читача/глядача та створює підґрунтя для несподіваної розв'язки, коли ці очікування можуть бути порушені.

Сюжетна лінія, пов'язана з пошуком Маврою її зниклих багато років тому рідних – батька та сина, є важливою складовою сценарію. З одного боку, ця історія додає глибини образу Маври, розкриваючи трагічні події в минулому, які сформували її характер та спосіб життя. Зникнення немовляти та батька стає психологічною травмою, що штовхає героїню на пошук втрачених зв'язків.

З іншого боку, ця сюжетна лінія переплітається з основною через зв'язок Маври з іншими персонажами – дружбою з Тетяною та можливу спорідненість з Грицьком. Саме ці перетини дозволяють поступово розкривати таємниці минулого і вести сюжет до фінальної розв'язки. «Паралельна» історія Маври органічно доповнює основний сюжет, забезпечуючи поглиблення характерів та підготовку розв'язки.

Обидві сюжетні гілки містять поворотні моменти та перипетії, що підтримують динаміку розвитку подій. Так розгортається центральна частина синопсису.

Любовний трикутник у синопсисі вирізняється гострими поворотами та драматичними колізіями. По-перше, Грицько зраджує свою наречену Настю, розпочавши роман з лікаркою Тетяною. Це різко ускладнює стосунки між персонажами та ставить під питання майбутнє одруження головного героя.

По-друге, Грицько виявляє дволикість, адже продовжує кохати і Настю, незважаючи на зв'язок з Тетяною. Його почуття до обох жінок є щирими, що породжує внутрішню суперечність.

Така ситуація створює складні морально–етичні колізії для персонажів та гострий внутрішній конфлікт для Грицька. Він постає перед вибором між двома коханими людьми, не маючи можливості задовольнити обидва почуття. Це загострює драматизм сюжету.

Кульмінаційний момент синопсису полягає у фразі про те, як Мавра та Андронаті «радісно збираються на весілля – там все розкриється!» [34]. Цей епізод виконує ключову функцію розкриття багаторічних таємниць минулого героїв. Адже сам факт радісної підготовки Маври та Андронаті до весілля Грицька свідчить про їхнє усвідомлення спорідненості з нареченим, що раніше

приховувалося, а фраза «там все розкриється!» містить пряму вказівку на остаточне з'ясування прихованих родинних зв'язків під час весільного обряду.

Ірен Роздобудько робить весілля кульмінаційним моментом для розкриття правди, до якого вела вся попередня інтрига синопсису. Цей епізод концентрує головну сюжетну напругу твору. Чому саме обрано весілля? На мою думку, це пов'язано з декількома факторами: сама атмосфера весілля з її урочистістю та згуртованістю найбільш сприятлива для таких одкровень; зібрання всіх ключових героїв в одному місці дозволяє органічно розкрити їхні взаємозв'язки; сподівання персонажів, що «там все розкриється» створює відчуття неминучості фіналу.

Розв'язка синопсису характеризується тим, що авторка пропонує декілька можливих варіантів завершення історії, при тому залишаючи фінал відкритим.

Такий підхід відповідає прийомам постмодерністської поетики, де кінцівка може бути багатоваріантною або невизначеною. На відміну від традиційної оповіді з однозначним фіналом, тут читачеві/глядачеві надається можливість обрати бажаний варіант розв'язки.

Така стратегія також підсилює інтерактивність сприйняття, залучаючи реципієнта до творчого процесу та наділяючи його певною автономією щодо інтерпретації фіналу. Зрештою, відкрита розв'язка дозволяє зберегти таємничість та запитання для подальших роздумів.

Ірен Роздобудько вдало використовує різноманітні художні прийоми, що посилюють емоційний вплив на глядача та залучення в сюжет, до прикладу, іронію, таємниці минулого, які тримають в напрузі, складні моральні колізії, які загострюють драматизм. Такі прийоми утримують увагу глядача, викликають співпереживання та роздуми. Їх поєднання свідчить про високу майстерність авторки у створенні захопливого сюжету.

У перших п'яти сценах сценарію «Я повернусь!», що виконують роль експозиції, авторка вправно знайомить глядача з ключовими персонажами та закладає основи сюжету. Зокрема, з самого початку ми дізнаємося про двох

головних героїв – татарську дівчину Саїде та українського хлопця Льошку, чії сім'ї мешкають по сусідству в невеликому кримському містечку.

Уже в перших коротких сценах окреслюється основний драматичний конфлікт сценарію – пристрасні почуття Саїде та Льошки, яким перешкоджають усталені традиції їхніх народів. Це підкреслюється таким діалогом у 4 сцені: «Його батько моєму коня подарував! А кінь – для татарів — це все!!» [31, с. 181] З цієї репліки стає зрозуміло, що Саїде вже заручена з іншим хлопцем відповідно до звичаю.

Окрім головних героїв та конфлікту, експозиція чітко задає часопросторові координати сюжету – 30-ті роки минулого століття, мальовниче кримське містечко. Так авторка створює необхідний контекст для подальшого розгортання подій.

Загалом, експозиція сценарію виконує свої функції введення глядача в світ історії, сфокусувавши його увагу на головних героях та їхньому драматичному конфлікті.

У другій частині сценарію (сцени 6–46) авторка послідовно розгортає низку драматичних подій, які змінюють життя головної героїні Саїде.

Спочатку, незважаючи на кохання до Льошки, Саїде вимушена вийти заміж за іншого, обраного батьками нареченого: «Вони з Рустемом ще малими спарували... Його батько моєму коня подарував!» [31, с. 181] (Сцена 4). Цей неминучий шлюб стає першим важливим поворотом у долі Саїде.

Далі починається війна, і це кардинально змінює як особисте життя героїні, так і долі усіх мешканців містечка. Зокрема, Льошка відправляється на фронт і зникає там безвісти: «Ще до німців написали – «зник без вісти»...» [31, с. 228] (Сцена 34). Втрата коханого ще більше ускладнює становище Саїде.

Водночас розгортається її героїчна лінія порятунку єврейських дітей від нацистів – вона приймає їх у дитсадок під вигаданими іменами. Цей вчинок стає для неї найважливішою місією на війні.

І нарешті, ще одним драматичним поворотом є зрада Фатіми, яка через страх видає подругу німцям. Це руйнує їхню дружбу і кидає Саїде у вир жахливих випробувань.

Щодо сюжетних ліній у другій частині цього сценарію, можна відзначити таке:

Основна сюжетна лінія пов'язана безпосередньо з головною героїнею Саїде та її долею на тлі воєнних подій. Тут простежуємо її вимушений шлюб, втрату коханого на війні, героїчні вчинки по порятунку дітей та зраду подруги. Ця лінія є центральною.

Другорядна, але важлива сюжетна лінія пов'язана з єврейськими дітьми, яких рятує Саїде. Їхні історії та долі переплітаються з основною сюжетною лінією. Після початку німецької окупації, Саїде дізнається від місцевого чиновника Миколи, що німці планують депортувати всіх євреїв. Вона розуміє, що єврейським дітям, яких вона виховує в дитячому садку, загрожує небезпека. Саїде вирішує врятувати їх, змінивши їхні документи і оголосивши сиротами.

В емоційній сцені вона зізнається батькам єврейських дітей у своєму плані, і ті погоджуються, розуміючи, що це єдиний шлях врятувати їх. Саїде переховує дітей у приміщенні зруйнованого садка, дає їм татарські імена і видає за сиріт. Коли німці приходять перевірити, Саїде стверджує, що це діти татар.

Протягом окупації Саїде турбується про них як про рідних, ставиться до них з любов'ю і теплотою. Особливо сильний зв'язок у неї складається з дівчинкою Розою, донькою єврейки Сари. Роза сприймає Саїде як свою другу маму.

Коли наближається звільнення Криму, Саїде розуміє, що тепер єврейські діти знову можуть опинитися в небезпеці – радянська влада може репресувати всіх колабораціоністів. Вона приймає важке рішення відректися від дітей, щоб врятувати їх. Емоційна сцена прощання Саїде з Розою демонструє її жертвність і самовідданість.

Ця сюжетна лінія дозволяє глибше розкрити характер Саїде, її милосердя і готовність пожертвувати собою заради інших. Вона органічно переплітається з

основним сюжетом, додаючи йому гуманістичного пафосу. Згідно зі статтею Роздобудько, ця лінія є добре структурованою, має свій розвиток і кульмінацію, та емоційно пов'язана з головними героями.

Ще одна лінія – дружба і зрада Фатіми. Вона теж тісно пов'язана з головною героїнею. Фатіма – подруга Саїде з дитинства. Вони разом виростили, гралися, мріяли. Коли починається війна, Фатіма, на відміну від сміливої Саїде, поводить боязко і розгублено.

Коли в її будинку розквартировується німецький офіцер, перелякана Фатіма потрапляє під його вплив. Він починає її шантажувати і вимагати, щоб вона видала єврейських дітей, яких переховує Саїде. Розгублена Фатіма зізнається німцю, де перебувають діти.

Після цієї зради Саїде дистанціюється від подруги. Але після повернення з заслання вона знаходить в собі сили пробачити Фатіму, розуміючи, що та діяла через слабкість і страх.

Ця лінія демонструє, як війна і окупація руйнують не лише життя, але й людські стосунки. Вона контрастує мужність Саїде із слабкістю Фатіми. Але фінальне примирення показує торжество прощення і людяності над помилками минулого. Так само, як і попередня лінія, вона органічно доповнює та поглиблює основний конфлікт твору.

Окремо можна виділити лінію Льошки, який зникає на війні, але потім з'являється знову в житті Саїде. Льошка – син сусідів Саїде, з дитинства закоханий у неї. Перед війною він обіцяє Саїде посадити високу чинару (як символ щасливої родини) в її саду. Але Льошка йде на фронт і зникає безвісти.

Після повернення з заслання Саїде випадково зустрічає Льошку на вокзалі – він повернувся з війни калікою, озлобленим на весь світ. Саїде просить його допомогти їй та сироті Атему. Льошка погоджується, і Саїде деякий час живе в його квартирі.

Льошка досі кохає Саїде і пропонує їй залишитися з ним. Але вона розуміє, що мусить повернутися на батьківщину і домогтися реабілітації свого народу. Розчарований Льошка намагається завадити їй поїхати, але Саїде тікає.

Ця лінія додає твору ліричності та ностальгії, демонструє, як війна калічить долі звичайних людей. Вона має свою зав'язку, кульмінацію і розв'язку. Фінал залишається відкритим, створюючи відчуття незавершеності, як і в долях багатьох героїв.

Кульмінація настає у сценах повернення Саїде на батьківщину після тривалого заслання. Спочатку вона йде самотньою дорогою до рідного села. Бачить зміни, що сталися за роки. Але раптом натрапляє на суперечку між новими і старими мешканцями – конфлікт між приїжджими та корінним народом триває.

Наступна кульмінаційна сцена – зустріч Саїде зі своїми вихованцями, вже дорослими людьми. Вони влаштовують їй сюрприз на мітингу. Саїде називає їх тими іменами, які дала під час окупації. Це дуже емоційний момент.

Ще один важливий епізод – зустріч з Фатімою, котра колись зрадила Саїде, але якій вона знаходить сили пробачити.

У фіналі Саїде йде самотньою дорогою до рідного села – тією самою, якою йшла на початку фільму. Тепер це вже літня жінка, але з тією самою незламною вірою у повернення на батьківщину. Це оптимістична розв'язка – Саїде повернулася додому і знову відчувається тут щасливою, незважаючи на всі випробування долі.

У творі є кілька яскравих метафоричних образів, що несуть глибоке смислове навантаження. Наприклад, чинара в саду Саїде, яку мав посадити Льошка, – символ щасливої родини і нерозділеного кохання. Це дерево традиційно вважається у татарській культурі символом щасливої родини. Його саджали перед шлюбом як знак кохання та вірності.

Льошка в дитинстві пообіцяв Саїде посадити чинару під її вікном. Але не зміг виконати обіцянку через війну та поранення. Тому це дерево стає уособленням їхнього чистого, але нерозділеного кохання, яке розірвала війна.

Коли Саїде повертається в рідне село, вона бачить високу чинару в саду Атема, сина свого вихованця. Це дає їй надію, що кохання і родинне щастя все ж можливі, незважаючи на всі випробування долі.

Образ чинари проходить через увесь твір, набуваючи глибокого символічного змісту. Він уособлює віру Саїде у повернення на батьківщину та возз'єднання з рідними і близькими.

Сценарій «Я повернусь!» містить яскраві візуальні образи, які передають колорит Криму та створюють атмосферу часу і місця. Описи природи Криму – моря, гір, степу – відіграють важливу роль у творі. Вони не лише створюють мальовничі пейзажі, але й підкреслюють глибокий зв'язок героїв з рідною землею. Наприклад, сцена, де Саїде з дітьми дивляться з пагорба на рідне містечко, створює ностальгійний настрій приналежності до цієї землі.

Описи старовинних вулиць та будинків, виноградників та садів також відтворюють атмосферу довоєнного Криму. Завдяки таким яскравим візуальним образам глядач занурюється в часи і місця подій, співпереживає героям, для яких повернення в рідний Крим є заповітною мрією.

Музика відіграє важливу роль у створенні атмосфери багатонаціонального Криму в сценарії. І. Роздобудько описує використання на весіллі Саїде пісень різних народів – татарської, української, єврейської. Це підкреслює толерантність та дружні стосунки між національними громадами в довоєнному Криму.

Також акцентується, що Льошка грає на баяні українські мелодії, а єврей Давид – на скрипці єврейські мотиви. Це демонструє збереження кожною громадою своєї культурної ідентичності.

Музика стає ще одним засобом підкреслення багатокультурності Криму, де представники різних народів мирно співіснували до війни. Це робить образ краю ще більш привабливим і неповторним.

Жіночі персонажі створюють гуманістичний пафос твору та викликають захоплення й співпереживання глядача. Вони уособлюють такі риси, як милосердя, всебічну жертвовність, емоційну силу. Жіночі образи в сценарії «Я повернусь» відіграють дуже важливу роль. Головна героїня Саїде – це взірць мужності та самопожертви. Вона ризикує власним життям, щоб врятувати

єврейських дітей під час окупації. Її подруга дитинства Фатіма – слабша натура, яка через страх зраджує Саїде. Проте Саїде знаходить в собі сили пробачити її.

Особливо теплий зв'язок Саїде складається з дівчинкою Розою. Вони стають одна одній рідними людьми. Роза теж демонструє хоробрість та відданість «другій мамі».

Сценарій «Я повернусь!» поєднує риси кількох жанрів, що надає йому різноманітності та динамізму. До прикладу, елементи історичної драми. Твір містить достовірні історичні події – Друга світова війна, німецька окупація Криму, депортація кримських татар. Це надає сюжету масштабності.

Провідними у сюжеті є любовна лінія Саїде та Льошки, тема жертвності заради інших – це робить приналежним «Я повернусь!» до мелодрами, і створює ліризм та емоційну напругу.

Також можна зауважити прикмети пригодницького фільму. Адже є захопливі сюжетні повороти – втеча Саїде з табору, її мандри з Атемом, сцени погоні. Це додає динамізму.

Таке поєднання жанрів робить сценарій багатоплановим та цікавим для глядача. Він органічно поєднує історичну правду, лірику почуттів та гостросюжетність.

Синопис «Садок вишневий...» розкриває трагічну історію хлопчика Пітера, який в 30-х роках потрапляє в жорна сталінських репресій та Голодомору в Україні. Ця історія розгортається на тлі долі сліпого кобзаря Івана та його дружини Орісі. Синопис майстерно відтворює атмосферу того страшного часу, психологію персонажів, драматизм подій.

Структура його традиційна:

Експозиція:

Вступ – початок 6 ранку, приїзд головної героїні Мері до мальовничого містечка в Швейцарії. Головна мета – знайти будинок No14 та людину, яка там колись жила.

Визначено основний конфлікт та інтригу – таємниця минулого Мері, яку вона хоче розкрити, знаходячи зв'язок між своєю родиною та цим притулком у Швейцарії.

Також з експозиції стає зрозуміло, що у Мері є давня таємниця, пов'язана з її пращуром, який загинув в Монголії у 1930-х роках. Вона хоче знайти відповіді на питання, що стосуються дивної книжки з адресою цього швейцарського притулку, яка зберігалася в родині Мері.

Розвиток сюжету:

Альтернатива. Мері дізнається від місцевих жителів, що на місці шуканого нею будинку №14 колись був притулок для сиріт. Його засновником був один з вихованців – Пітер Шемрок. Мері має зустрітися з ним, аби почути правду про загиблого пращура з книги, яка зберігалася в їхній родині.

Зміна планів. Однак замість розповіді про притулок та книгу, Пітер Шемрок несподівано починає оповідати Мері власну трагічну історію свого дитинства під час Голодомору в Україні.

Ускладнення ситуації. Пітер детально описує жахи того часу – голод, смерть, репресії. Розповідає, як втратив близьких йому людей та мав виживати серед пекла війни та людських страждань.

Точка неповернення. Кульмінацією трагедії стає момент, коли Пітер вимушений вбити свого вчителя – сліпого кобзаря Івана. Він виконує його останнє прохання та звільняє від страждань. Ця сцена кардинально змінює хлопчика.

Розв'язка. Наприкінці своєї трагічної розповіді Пітер Шемрок повертається до основної сюжетної лінії – Мері та її прабатька. Він згадує, що після втечі з СРСР американські журналісти влаштували його в швейцарському сиротинці. Через них Пітер нарешті зміг виконати обіцянку батькові та передати таємничу книгу журналісту Гарету Джонсу. Саме ця книга з адресою швейцарського притулку зберігалася в родині Мері. Так Мері дізнається правду про свого пращура – журналіста, якого репресували в СРСР за публікації про Голодомор. Виявляється він був знайомий з Пітером та його батьком, які передали йому

важливі свідчення. Завершує свою історію Пітер вже як літня людина, що оселилася у Швейцарії та прожила тут все життя. Це свого роду «гепі енд», який дає надію та позитивний фінал після всіх жахів і трагедій Голодомору та війни.

I. Роздобудько створює яскравих, неординарних персонажів з глибокою внутрішньою драмою – сліпий кобзар Іван, співачка Ольга, хлопчик Пітер та інші.

Сліпий кобзар Іван – колишній викладач, який втратив зір, але зберіг дар бачити світ душею. Він – останній представник давньої традиції українських мандрівних співців–кобзарів. Іван живе за кодексом честі цього цеху, незважаючи ні на що. Його внутрішня драма полягає в суперечності між вірністю традиціям та неминучістю їх зникнення в новому радянському світі.

Співачка Ольга – тендітна і вразлива жінка в жорсткому світі чоловічої боротьби та насилля сталінської доби. Вона намагається вижити та зберегти людяність, попри зради й втрати. Її трагедія – вимушений компроміс із сумлінням, коли вона йде на останній злочин заради порятунку Пітера.

Хлопчик Пітер – головний герой, доля якого переплітає всі сюжетні лінії синопсису. Втрата батьків, жорстокі випробування війною роблять його дорослим раніше часу. Проте в душі Пітер зберігає крихку дитячу чистоту та обстоює людську гідність. Його внутрішній світ і переродження є головною драмою твору.

У синопсисі «Садок вишневий...» Ірен Роздобудько демонструє вправне володіння прийомами сценаристики та драматургії.

Вона майстерно вибудовує сюжет, застосовуючи класичні поворотні пункти та принцип триактної структури. Експозиція – зав'язка – розвиток дії – кульмінація – розв'язка.

Сценаристка тонко працює з характерами та мотивацією персонажів. Кожен герой має внутрішню драму, приховані мотиви, зіткнення цінностей. Це робить їх живими та об'ємними.

Роздобудько вправно використовує прийом паралельної дії та монтажу епізодів. У синопсисі переплітаються кілька сюжетних ліній, що створює динаміку та напруження.

Синопсис наповнений яскравими метафорами, символами та подвійними сенсами, як–от образи саду, пісні, сліпоти та зору. Вони викликають глибокий емоційний резонанс.

Локація кожної сцени є важливою деталлю, адже вони формують атмосферу та візуальний ряд майбутнього фільму. У синопсисі «Садок вишневий...» можна виділити кілька ключових локацій:

Мальовниче швейцарське містечко – це локація, де розгортаються події сьогодення. Воно уособлює спокійне і розмірене життя, контрастуючи з минулим. Опис приїзду головної героїні створює таємничу атмосферу цієї локації.

Будинок №14 і садок на його місці – центральна локація загадки минулого, яку розкриватиме герой Пітер. Тут переплітаються усі сюжетні лінії.

Українські села і містечка 1930-х років – осереддя трагічних подій Голодомору та репресій. Ця локація відтворює атмосферу болю, страху і смерті, через які проходить хлопчик Пітер.

Кобзарські збори в лісі – це сакральне місце, де вирішується доля одвічних традицій у новому радянському світі. Тут Пітер проходить випробування на звання учня.

Відповідно до своїх рекомендацій, І. Роздобудько будує діалоги за такими принципами:

Вони лаконічні, емоційно насичені, інтригують. Кожна репліка несе певне смислове навантаження, розкриває характер чи сюжет. До прикладу, коли Шемрок цитує напис на книзі – «“Я вас шукав... Гарету Джонсу з вдячністю за правду” Після паузи каже стишеним голосом: – Так... Це мій підпис. – Ваш?! – вигукує Мері» [31, с. 85], – то цей діалог пояснює одну з головних загадок сюжету.

Діалоги природні, персоніфіковані відповідно до професії, характеру та соціального статусу персонажів. Сліпий кобзар Іван розмовляє уривчастими, метафоричними фразами, як і личить мудрому мандрівному співцеві: «Гряде біда велика. Не можу... Треба казати про це людям» [31, с. 99]. Молода співачка Ольга емоційна, щиросердна – її промовисті репліки сповнені турботи про Пітера: «Рятуйся. Чекай–но... Візьми – це належить тобі» [31, с. 164]. Діловий, цинічний чекіст Володимир розмовляє командними фразами, показуючи зверхнє ставлення: «Ще побачимось... Байструка шукати негайно!» [31, с. 118]. Наївний Пітер ще зберігає дитячу непосидючість у мові та фантазування: «Це, дядечку, садівник листя палить... Щоб чисто було на... на газонах» [31, с. 155].

Через діалоги розкриваються приховані мотиви, підтексти, внутрішні конфлікти героїв. Коли Володимир пропонує Іванові об'єднати кобзарів під комуністичною владою, з його слів просвічує бажання контролю та тиску, а не турбота: «Можна всяку контру співати, а можна – про світле життя, яке ми будуємо» [31, с. 146]. Коли Ольга каже Пітеру тікати й розповісти правду за кордоном, вона видає свої страждання та розчарування у радянській системі: «Як ми тут живемо... Як вмираємо» [31, с. 164]. Фраза Івана – «Я маю великий вплив... великий!» [31, с. 188] розкриває справжні мотиви Володимира – прагнення влади та контролю. Навіть жарт Пітера про садівника та газони вимовляється ним, аби приховати від Івана страшну правду голодомору.

Діалоги жваві й динамічні завдяки швидкому обміну короткими фразами та репліками.

1. Діалог Пітера та Івана під час підготовки до подорожі:

«– А куди ми йдемо?

– Вперед.

– А там хто живе?

– Не лізь поперед батька в пекло!» [31, с. 119]

2. Суперечка Володимира та партійця Миколи з приводу хлібозаготівель:

«– Сорок чоловік послати на село...

– А хто на заводі працювати буде? Можу дати лише двадцять!

– Сорок! Сорок одиниць. Підписуйте!» [31, с. 95]

3. Запрошення на весілля від нареченої:

«– Доброго здоров'я!

– І тобі, красуне, нехай Бог помагає!

– Приходьте, дядько, до нас в неділю на весілля! Пограйте!» [31, с. 127]

Як бачимо, репліки лаконічні, різкі, пульсують та створюють динаміку.

Тобто діалоги синопсису відповідають канонам якісного кіносценарію та справлятимуть потрібний емоційний вплив на глядача.

Також у синопсисі бачимо чітко прописаний візуальний ряд, який виконує різні функції:

1. Створює яскраві образи, допомагає читачеві уявити атмосферу, персонажів, локації майбутнього фільму. Описи вранішньої станції, інтер'єрів, портретів героїв – все це малює картину перед очима реципієнта: «...Зустріч пароплава в Одеському порту. Натовп, музика, фоторепортер знімає кадри для газети» [31, с. 87].

2. Підсилює емоційний вплив, адже зорові образи сприймаються набагато яскравіше, ніж словесні описи. Сцени бійки, погоні, розстрілу кобзарів викликають сильний емоційний резонанс: «...По хатах нишпорять комсомольці, забирають зерно, виводять худобу. Жінки голосять, хапають їх за руки і т. ін.» [31, с. 142].

3. Динамізує розповідь, насичує її рухом та дією, не дає читачеві розслабитися. Чергування візуальних кадрів тримає увагу на межі: «Динамічний візуальний ряд: з друкарського верстата вилітають газети. На першій сторінці фото Пітера» [31, с. 111].

4. Компенсує лаконізм синопсису, дозволяє авторці стисло обіграти великі за обсягом події та проміжки часу, від яких залежить сюжет: «...На одному з подвір'їв готуються до весілля – виносять столи, накривають обрусами. Жінки ставлять сулії з самогоном, розставляють тарілки. ...По селу йдуть корови. ...Панотець в церкві зодягає рясу, готується вінчати молодих» [31, с. 138].

Візуальний рівень є невід'ємною та надзвичайно дієвою складовою сінOPSISу саме як першооснови майбутнього екранного твору. У поєднанні зі словом він створює магію кіно.

Проаналізувавши сінOPSIS «Садок вишневий...» можна зробити такі висновки: це дуже яскравий, емоційно насичений твір, який містить усі складові для створення потужного та видовищного фільму.

СінOPSIS демонструє високий рівень авторської майстерності – вміння будувати складний сюжет, створювати образи, які вриваються в пам'ять, вибудовувати гостросюжетну інтригу.

Особливу силу творові надає поєднання вигаданих персонажів та реальних трагічних подій української історії (Голодомор, репресії). Це створює мостик між минулим і майбутнім.

СінOPSIS доводить високу кваліфікацію авторки як професійного сценариста – тут яскраво втілені всі її поради та принципи, викладені у фаховій статті.

Анна Кузьменко у своїй дисертації «Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму» виокремлює такі функції музики в кіно:

- Ілюстративна – підкреслює та доповнює візуальний ряд.
- Емоційно-психологічна – створює настрій, передає емоційний стан персонажів та глядача.
- Драматургічна – бере участь у розгортанні сюжету, акцентує увагу на певних моментах.
- Ідейно-змістова – втілює основну ідею твору, авторське бачення.
- Характерологічна – розкриває характери персонажів.
- Жанрово-стильова – створює стилістику певного історичного періоду, відтворює жанрові ознаки.

Проте функції музики можуть трансформуватися протягом фільму, один тематичний матеріал може отримувати новий смисл та значення в процесі розвитку дії.

Також дослідниця зауважує, що музика у кіно має декілька форм побутування – внутрішньокадрова (дієгетична) та закадрова (недієгетична) [19, с. 37]. Внутрішньокадрова музика пов'язана із зображенням і є частиною сюжету фільму, наприклад музика, яку виконують персонажі. Закадрова музика звучить поза кадром і коментує події, поглиблює емоційний вплив тощо [19, с. 28].

Музика у кіно взаємодіє з вербальним та візуальним компонентами фільму, може бути паралельна з ними чи контрапунктична (створює смислове протиріччя) [19, с. 170].

Таким чином, музика є важливим і багатофункціональним елементом кінематографічного цілого, що впливає як на художню структуру фільму, так і на емоційне сприйняття глядача.

Анна Кузьменко досліджувала роль функціонування музики у фільмі «Поводир». Зокрема, вона зауважує таке:

Музика – інструмент створення атмосфери 1930-х років. У фільмі використано джазові мотиви та мелодії, а також радянські марші для ілюстрації історичної епохи та її культури.

Передача національного колориту відбувається через мелос української народної музики, кобзарства. Використання автентичних інструментів та інтонацій українського фольклору.

Стрічці притаманні характерні музичні образи, зокрема героїчні образи кобзарів, трагічні — чекістів.

Лірико-психологічна музика коментує події та посилює емоційний вплив, при тому втілює психологічні стани героїв — тривоги, спокою, ностальгії, надії.

Музика динамізує сюжет, підсилює напругу в кульмінаційних епізодах. Відбувається розвиток лейтмотивів протягом фільму, що створює єдину музичну драматургію.

Отже, музика стала провідним засобом реалізації авторського задуму, вона не лише доповнює, а й активно формує візуальний образ фільму.

Узагальнюючий аналіз синопсисів та сценаріїв Ірен Роздобудько дозволяє зробити такі висновки щодо її внеску у становлення та розвиток новітньої української кінематографічної школи:

1. Ірен Роздобудько демонструє високий професіоналізм у створенні якісних синопсисів та сценаріїв, що відповідають усім канонам жанру. Її твори є яскравим прикладом для наслідування молодими сценаристами.

2. Вона вправно володіє інструментарієм побудови складних сюжетних ліній, створення об'ємних персонажів, вибудовування гострої інтриги та динамічної дії. Це формує взірець якісної драматургії сценарію.

3. Її твори відзначаються емоційною насиченістю, глибоким підтекстом, яскравими метафорами та образною мовою. Ці якості роблять синопсиси та сценарії Роздобудько привабливим матеріалом для екранізації.

4. Сценаристка вдало порушує актуальні суспільні теми та проблематику національної пам'яті. Це робить її сценарії резонансними та такими, що формують громадянську позицію.

5. Стиль письменниці відзначається вмінням органічно поєднувати документальність та вигадку, реалізм та фантазію, що поглиблює сприйняття її творів.

6. Творчість Роздобудько є важливим надбанням сучасної української кінематографії, вона створила якісні зразки сценарної майстерності та зробила великий внесок у розвиток теоретичних засад. Її доробок значно вплинув на становлення новітньої національної кіношколи.

Щодо впливу Ірен Роздобудько на становлення новітньої української кіношколи, можна додати такі міркування:

1. Вона є однією з небагатьох українських сценаристок, чії роботи регулярно екранізуються. Це підвищує інтерес суспільства до професії кіносценариста та заохочує молодь обирати цей фах.

2. Роздобудько активно співпрацює з молодими режисерами, даючи їм можливість екранізувати власні сценарії. Таким чином вона підтримує новітні кінематографічні імена.

3. Вона викладає для студентів кіношкіл, ділиться досвідом на майстер-класах, передаючи знання молодому поколінню.

4. Ірен Роздобудько є активним учасником професійної спільноти, виступає на конференціях, бере участь в обговореннях стратегій розвитку українського кіно.

5. Вона популяризує українське кіно на міжнародній арені, представляючи свої роботи та здобуваючи нагороди за кордоном (перше місце за найкращий сценарій (фільм «Гудзик») на міжнародному телевізійному фестивалі «Maslina–Oliva» в м. Бар (Чорногорія), 2008 рік).

Отже, багатогранна діяльність Ірен Роздобудько справляє значний вплив на процес становлення нового покоління українських кінематографістів та розвиток національної кіноіндустрії загалом.

РОЗДІЛ III. Жанрово-стильова кіноспецифіка романів І. Роздобудько

3.1. Особливості романного диптиху «Перейти темряву» – «Метелик не кричить» з погляду кінопоетики

Література, будучи віддзеркаленням людського життя, часто звертається до аналізу складних психологічних явищ. Однією з найбільш гострих проблем, що хвилює митців, є феномен людської жорстокості та її першопричини. Адже насилля та соціальні девіації притаманні не лише окремим індивідам, а й цілим спільнотам, особливо в періоди соціальних потрясінь. Існує кілька причин, чому твори на цю тематику найчастіше екранізуються:

1. Гостросюжетність. Брутальні сцени, кримінальні історії приваблюють увагу глядача, тримають в напрузі.

2. Кінематограф краще передає натуралістичні подробиці злочинів, насилля. Зоровий ряд посилює враження, ефект присутності.

3. Можливість залучити відомих акторів для ролей маніяків, вбивць, бандитів. Це теж притягує увагу глядача.

4. Закладена в сюжеті інтрига, напруженість, непередбачувані повороти. Глядачі люблять гостросюжетні фільми.

5. Тема насилля завжди актуальна, тому екранізації психологічних трилерів чи детективів користуються стабільним попитом.

Отже, поєднання хвилюючого сюжету і можливостей візуалізації забезпечує успіх екранізаціям подібних літературних творів.

Прикладом твору, який аналізує корені агресії крізь призму особистої драми, є трилер сучасної української письменниці Ірен Роздобудько «Перейти темряву». Її головний персонаж Міка зображений як жертва складних обставин, що перетворюють хлопця на кривдника. Його поступова деградація особистості демонструє складність взаємодії біологічних, психологічних та соціальних чинників у формуванні людської поведінки.

Ірен Роздобудько чітко керується прописаними для кіносценаріями правилами (які вона сама й описала у нарисі «Кіно на папері») щодо побудови

сюжету та розвитку характерів. Відтак, і в першому романі «Перейти темряву», і в його сиквел-версії «Метелик не кричить» можна побачити деякі засоби та особливості кінопоетики.

Роман «Перейти темряву» має класичну структуру сюжету, схожу на побудову кіносценарію, а саме – дотримано основних вимог щодо правила «25 : 50 : 25». Спочатку авторка знайомить нас з головною героїнею та описує її буденне життя – це експозиція, як у фільмі. Далі йде зав'язка: випадкова знахідка мобільника кардинально змінює життя жінки. Події розгортаються, героїня закохується – це розвиток сюжету. Кульмінацією стає момент розкриття таємниці мобільного телефону. І, нарешті, розв'язка: психологічна травма героїні після пізнання правди. Таким чином, твір має чітку драматургічну структуру, властиву сценаріям.

Структура роману «Метелик не кричить» також відповідає класичній схемі побудови кіносценарію за правилом «25:50:25»:

Зав'язка (25%) – знайдений Мартою мобільний телефон з погрозами, зникнення Зої.

Оповідь, експозиція (50%) – пошуки Мартою правди про долю Зої та власника телефону; знайомство і роман з Дмитром.

Кульмінація, поворотні пункти – запрошення Дмитра на зустріч, несподівана поява Сергія і Зої.

Ускладнення – таємниче зникнення Дмитра з вікна і втрата свідомості Мартою.

Точка неповернення – Марта розуміє, що Дмитро і є таємничим власником телефону.

6. Фінал, розв'язка (25%) – епілог розкриває злочини Дмитра і долю всіх героїв.

«Метелик не кричить» має кінцівку із відкритим фіналом, що залишає можливість для продовження історії, як у кінофраншизах. Це й стало для романістки поштовхом до створення роману-сиквелу.

Головна ідея, яку транслює диптих Ірен Роздобудько «Перейти темряву» та «Метелик не кричить» полягає у тому, що зло може приховуватися в зовнішньо привабливій оболонці.

Жорстокі маніяки та вбивці не завжди схожі на чудовиськ – вони можуть мати ошатний вигляд, чарівну посмішку і вміти зачаровувати жертв. Саме цим користуються такі «хижаки», як Дмитро, аби заманювати в пастку наївних дівчат, що шукають любові та пригод.

Тому авторка закликає не довіряти зовнішньому блиску, красивим словам і обіцянкам. Бути пильнішими і розпізнавати справжню сутність людини. Адже, натрапивши на маніяка чи соціопата, шансів урятуватися майже немає. Бо той здатен перетворити життя жертв на справжнє пекло.

Отож, головна повчальна ідея полягає в тому, аби навчитися вбачати за гарною «обкладинкою» справжнє обличчя «книги», бо помилка може коштувати дуже дорого.

Авторка використовує монтажні переходи – «стрибки» у часі, коли дія раптово переноситься в минуле героїв, а потім повертається до сьогодення. Це нагадує монтаж в кіно. Наприклад, розповідь про теперішнє життя Марти несподівано переривається спогадом про її дитинство та батьків. Такі темпоральні переходи дозволяють швидко змінювати часові площини, динамізуючи розповідь.

Кожен епізод роману складається з окремих сцен, які є завершеними смисловими фрагментами. І в цьому вбачається подібність до кінострічки, де теж дія складається з низки епізодів–сцен.

Розглянемо це на прикладі уривку з розділу «Частина перша» («Метелик не кричить»).

Спочатку подано локацію, тобто зазначено місце, де відбувається дія – центральна вулиця міста: «Йдучи сквером, вона помітила, як з–під ніг випурхнув зелений папірець...» [32, с. 14]. Далі йде ремарка – короткий опис того, що відбувається, поведінки персонажа: «Вона уповільнила крок, аби придивитися не нахилиючись. Придивилась: папірець мав правильну форму...» [32, с. 14]. І

врешті подано репліку – монолог самої Марти: «Пробач, Господи...», – тричі промовивши, підняла купюру, зібгала в долоні...» [29, с. 15].

Отож, чіткий поділ на локацію, ремарки та репліки персонажів притаманний і кіносценарію, й аналізованому літературному твору.

Авторка намагається також адаптувати до своїх сюжетів і «золоті правила» в кінематографі, прописані Вільямом Мартелом, зокрема, правила «Тільки не натюрморти!», «Ховайте розлогі змалювання!», «Персоналізуйте героя» [31, с. 19]. Кожна деталь виконує певну художню функцію – розкриває персонажів, їх внутрішній світ, посилює атмосферу твору.

Важливою, до прикладу, є деталь мобільного телефону – вона запускає розвиток сюжету та психологічний розвиток героїні.

Ірен Роздобудько вміло використовує описи деталей для створення атмосфери та характеристики персонажів. Наприклад, опис інтер'єру квартири Марти – темні шпалери, застарілі меблі, пожовклі фіранки – створює відчуття самотності, занедбаності, втрачених надій. Це віддзеркалює внутрішній світ героїні.

Або детальний опис зовнішності Дмитра – чорні очі, кучеряве волосся – який акцентує його загадковість та привабливість для Марти.

Бачимо чітко описи ракурсів, з яких знімається та чи інша сцена. Наприклад, у першій сцені – знайомство з Мартою, дівчина бачить своє відображення у вітрині разом з манекеном – це ніби зйомка її образу в дзеркальній площині. Такі ракурси впливають на зорове сприйняття глядача.

Змальовуються епізоди з великою кількістю дійових осіб, як-от пасажирів метро чи відвідувачів ресторану, створює ефект занурення у натовп, типовий для кіно. Описи природи – моря, квітів – створюють ліричний настрій, відображають емоційний стан закоханості.

І. Роздобудько використовує у своїх романах використовує монтаж паралельної дії – різкі стрибки між сюжетними лініями, що відбуваються одночасно. Наприклад, розповідь про минуле Льолі та Міккі раптово переривається описом того, як Марта йде до будинку Сергія. Такий перехід

нагадує кінематографічний прийом монтажу паралельної дії, коли події різких сюжетних ліній починають швидко змінювати одна одну. Це створює динаміку та напруження.

Також письменниця використовує раптові переходи між окремими фрагментами, епізодами, ніби «склеюючи» їх, як кадри у фільмі. Наприклад, різко обривається розповідь про дитинство Марти і починається опис її теперішнього життя. Такі стрибки у часі та просторі створюють динамічну, насичену розповідь.

Локації в художньому творі відіграють важливу роль, адже впливають на атмосферу, допомагають краще розкрити характери, посилити символіку чи вказати на певні мотиви.

В обох романах є декілька ключових локацій:

1. Старезний ставок на околиці міста – символізує занедбаність, дитячі спогади і пригоди. Саме там Міккі проводить свої жорстокі «досліди».

2. Бутик ексклюзивного одягу у місті – уособлює недосяжний світ гламуру і розкоші. Там відбувається знайомство Марти з майбутнім коханим.

3. Квартира Марти – осередок її нових стосунків і водночас злочинної діяльності коханого.

4. Село, де живе мати Зої, – уособлює тихий, статичний і небезпечний провінційний світ.

5. Гірські пейзажі Тунісу – символізують екзотику і небезпеку для дівчат, що потрапляють в осередок торгівлі людьми.

Вдало підібрані локації у кожній сцені посилюють атмосферу, символіку, характеристику персонажів у романі.

Ірен Роздобудько звертається до такого прийому як крупні плани – детальні описи облич персонажів, їхніх емоцій, почуттів, що візуалізують сцени. Докладні «зближення» на обличчя чи деталі зовнішності персонажів – їхній одяг, взуття, аксесуари. Ці описи створюють ефект наближення камери у фільмі. Наприклад, акцент на поношених джинсах та кросівках Марти, що характеризує їх соціальний статус.

Одним із важливих компонентів художнього твору є деталізований опис подій та дій персонажів – так звані мізансцени [17, с. 111]. Вони дозволяють читачеві краще візуалізувати те, про що йдеться в сюжеті, ніби переглядаючи фільм. А для можливої екранізації твору мізансцени – це готові режисерські рішення щодо розташування акторів та реквізиту у кадрі.

Ірен Роздобудько детально описує поведінку та емоції персонажів у ключових епізодах. Скажімо, коли Марта, передчуваючи прихід Дмитра, прикидається сплячою, а потім раптово дістає зі шухляди мобільний телефон. Такі скрупульозні мізансцени полегшують читачеві візуалізацію подій, а режисерові – створення відповідної кіноінтерпретації твору.

Не забуває письменниця і про музичний супровід у романах – згадки про мелодії, що відіграють символічну роль. Авторка згадує конкретні музичні твори, що супроводжують знакові моменти сюжету. Наприклад, Адажіо Альбіноні лунає з телефону Дмитра в кульмінаційний момент. Такі музичні акценти дозволяють уявити звуковий ряд майбутньої екранізації. Вони несуть символічне навантаження, підсилюючи емоційний вплив сцен.

Окремі звуки виконують символічну роль, увиразнюючи зміст сцен. Наприклад, шелест дощу за вікном підкреслює самотність Марти. Таке звукове тло полегшує уявити авдіоряд майбутнього фільму.

Авторка підтримує напруження та інтригу, розкриваючи інформацію частинами, з паузами. Це тримає увагу, як детективний сюжет у фільмі. Таке явище має назву – саспенс [16, с. 32]. Наприклад, читач дізнається про злочинну діяльність Льолі та Міккі поступово – спочатку про дитячі експерименти Міккі, потім про ідею торгівлі людьми, і лише наприкінці розповіді – про їхній жорстокий бізнес. Такі інформаційні «паузи» тримають читача в напрузі, як детективний сюжет у фільмі.

Таке контрастування пасивності та активності, самотності та сили духу робить образ Марти живим, динамічним, психологічно переконливим. Її вчинки розкривають нові грані характеру.

Кінематографічні ремарки та репліки персонажів органічно вписані в канву обох романів Ірени Роздобудько. Вони не лише описують та коментують дію, але й рухають її вперед.

Реалізується принцип, який у кіновиробництві має назву формули 2С+2Д (Співчуття–Співпереживання плюс Діалог–Дія).

Динамічній дії відповідають швидкі діалоги, постійна зміна локацій, події розгортаються в русі.

В обох романах Ірен Роздобудько активно використовує діалоги для розгортання сюжету, розкриття характерів персонажів та створення драматичної напруги.

Діалоги органічно вписуються в оповідь, допомагають читачеві краще зрозуміти мотивацію вчинків героїв. Наприклад, розмови Марти з Сергієм, її колишньою подругою Тетяною чи з Дмитром.

Авторка вдало використовує прийоми підтексту, недомовленості, що змушує читача шукати прихований зміст слів.

Діалоги лаконічні, економні, без зайвих деталей. Динаміка розмов підкреслюється чергуванням коротких фраз та емоційних реплік.

Отже, діалоги в романі виконують важливу художню функцію та демонструють вправність авторки в оволодінні прийомами драматургічного мистецтва.

Внутрішні монологи героїв демонструють розкриття їх думок, переживань, як у «внутрішньому голосі» в кіно.

Романна історія розкриває складність людської психології.

Міка зображений як людина з комплексними внутрішніми конфліктами та суперечливими мотиваціями. Його дитинство було травматичним через смерть матері, що, ймовірно, спричинило певні розлади особистості.

Постать Міки є також втіленням складнощів підліткової психіки. З одного боку, хлопець прагне любові та розуміння, з іншого – відчуває глибоку огиду до оточення та до себе. Його опікунка Льоля намагається замінити Міці матір, проте між ними складаються хворобливі стосунки.

Хлопець шукає сенс життя в «наукових» експериментах над тваринами, що є проєкцією його пригніченої жорстокості. Бажання контролювати і калічити живе створіння компенсує відчуття власної слабкості та неповноцінності: «Спрага досліджень та спрага її тепла і запаху – от дві рушійних сили, які надають йому наснаги бути кращим. Найкращим. Першим!» [30, с. 55].

Епізод з безпритульною дівчиною демонструє його спробу подолати комплекс неповноцінності через насильство. Він намагається стати «дорослим» шляхом дегуманізації іншої людини. Це свідчить про глибокі порушення моральності: «Міккі з захопленням розглядає її нігті з чорною каймою й відчуває, що спрага дослідника досягає свого апогею: її треба негайно відмити, подивитися, що криється під лускою бруду» [30, с. 56].

Авторка показує атмосферу бездуховності та цинізму в оточенні Міки. Його опікунка Льоля та інші дорослі демонструють аморальну поведінку та нехтування моральними нормами. Дитина переймає ці агресивні моделі через спостереження та наслідування:

«Міккі знає, що, попри це щовечірне “полювання”, він не пропустить жодного заняття в школі. Вона задоволена його успіхами, тому контролю над собою він не відчуває. Та його, дякувати Богу, і нема!» [30, с. 55].

Льоля байдужа до морального розвитку хлопця. Жорстокість Міки частково є результатом згубного впливу найближчого оточення. Це демонструє роль соціуму у формуванні моральних якостей людини.

Мотив втечі від реальності в художніх творах часто пов'язаний з психологічним захистом героя та його внутрішніми конфліктами.

У романі «Перейти темряву» І. Роздобудько розкриває «наукові» експерименти Міки над тваринами як своєрідну втечу у світ фантазій та ілюзій. Згідно з психоаналітичною концепцією З. Фрейда, це є проявом механізму сублимації – перенесення незадоволених бажань у сферу соціально–прийнятної діяльності.

Міка намагається компенсувати брак любові, уваги та розуміння через жорстокі досліди. Він уникає складних міжособистісних стосунків, переживання

яких лякає його. Так авторка психологічно достовірно зображує внутрішній світ героя та його втечу в ілюзорний світ.

Крім компенсації емоційних проблем, «наукові» експерименти також є для Міки способом самоствердження та підвищення самооцінки. Він прагне довести собі та оточенню, що є «кращим, найкращим, першим»:

«Спрага досліджень жене його на вулицю, у найбрудніші закапелки міста, де можна пополювати на жаб» [30, с. 55]. Таким чином Міка ніби підкорює навколишній світ і демонструє власну зрілість та силу. Але насправді це лише вдавана дорослість та втеча від реальних складнощів дорослого життя: «Він боєць! Тепер точно знає, що йому потрібно, щоб не відчувати себе “мамчиним синком”» [30, с. 62].

Через образи–символи тварин авторка глибше розкриває внутрішній світ героя, його приховані мотиви та страхи. Згідно з концепцією архетипів, тварини часто символізують пригнічені інстинкти та підсвідоме. Образ жаби уособлює слабкість, беззахисність, потворність – те, що Міка ненавидить в собі. Він мучить її, намагаючись подолати власні комплекси. Миша символізує його інфантильність та залежність від Льолі. Знищуючи мишу, підліток позбавляється цих рис: «Він лягає на підлогу, наближає обличчя до об'єкта спостережень, уважно вдивляється, аби розгледіти очі, ротик. Миша польова. Надріз черева. Тривалість конвульсій – дві хвилини сорок секунд» [30, с. 7].

Гендерний ракурс у творі дозволяє глибше проникнути в суперечливу вдачу Міки. У ставленні хлопця до жінок спостерігається тенденція до приниження та підпорядкування. Наприклад, його опікунку Льолю він сприймає як об'єкт для задоволення власних емоційних потреб.

Безпритульна дівчина – спроба Міки ствердити свою чоловічу силу та владу шляхом насильства. За допомогою цих образів авторка показує, що жорстоке ставлення до жінки є для Міки способом компенсувати глибинне відчуття власної слабкості та неповноцінності.

Передчасна трагічна смерть матері стала психологічною травмою для хлопця. Втрата материнської любові та турботи призвела до глибоких

особистісних порушень. У тексті є згадки, що мати була відомою акторкою, проте приділяла мало уваги синові. Це могло сформувати у Міки почуття емоційного відторгнення та комплекс неповноцінності. Образ матері постійно супроводжує Міку, зокрема він намагається задовольнити її амбіції, стати кращим учнем. Але нездійсненність цього бажання лише поглиблює його внутрішній конфлікт.

Одним з ключових персонажів твору Ірен Роздобудько «Перейти темряву» є Марта – молода жінка, яка намагається допомогти незнайомій людині. На противагу аморальному Міці, її образ уособлює співчуття, милосердя та гуманізм. Історія Марти розкриває проблему самотності в мегаполісі та збереження моральних цінностей в умовах жорстокого світу. Її доля та вчинки дозволяють авторці порушити низку філософських питань.

На відміну від жорстокого хлопця, Марта виявляє співчуття до незнайомої їй людини, намагаючись допомогти жінці, яка може перебувати в небезпеці. Попри власні проблеми, вона готова пожертвувати часом та зусиллями, аби застерегти іншу людину.

Це демонструє відмінність їхніх світоглядів: якщо для Міки оточення є лише об'єктами для маніпуляцій та задоволення власних потреб, то Марта сприймає людей як рівних собі, здатна до емпатії.

Попри життєві негаразди, вона зберігає моральні принципи, на відміну від Міки, душа якого почорніла. Таке протиставлення двох героїв дозволяє авторці глибше розкрити філософську проблематику твору.

В обох романах авторка створює цілу галерею другорядних персонажів, котрі допомагають розкрити характери головних героїв, впливають на розвиток сюжету.

Авторка ретельно підбирає і другорядних персонажів для свого роману що є дуже суттєвим принципом роботи успішного сценариста.

Отож, у романі «Перейти темряву» другорядними є такі персонажі:

1. Тетяна – подруга Марти, яка радить їй піти на курси водіння, аби розважитися і можливо знайти чоловіка. Це вона стає причиною основних подій твору.

2. Сергій – колишній хлопець Зої, ревнивець і, можливо, маніяк, котрий переслідує Марту і лякає її. Він стоїть наче на заваді її новим стосункам.

3. Зоя – дівчина, яку шукали Марта і Сергій. З нею трапляється жахлива історія, що впливає на долі інших персонажів.

4. Мати Зої, Валентина – проста сільська жінка, яку Марта занепокоює зникненням доньки.

Образи другорядних героїв добре прописані, вони мають свої мотивації та характери. Їхня участь рухає сюжет та поглиблює психологізм твору.

Саме вони створюють ефект несподіванок у розвитку подій, спонукають головних героїв до активних дій. Вдало підібрані авторкою.

Основні другорядні персонажі («Метелик не кричить»):

Сергій – колишній Зої.

Аліса – дівчина, яку звабили обіцянками і продали в рабство за кордоном. Її історія перегукується із долею Зої.

Льоля–Олена Олександрівна, мати та подруги Зої – персонажі, які допомагають розкрити деталі життя головних героїв.

Образи другорядних героїв добре прописані, вони мають свої мотивації та характери. Їхня участь рухає сюжет та поглиблює психологізм твору.

Саме вони створюють ефект несподіванок у розвитку подій, спонукають головних героїв до активних дій. Кожен герой відіграє свою роль.

У романі Ірен Роздобудько «Метелик не кричить» можна виокремити кілька основних конфліктів:

1. Внутрішній психологічний конфлікт головної героїні Марти, яка відчувається самотньою і нещасною після розлучення. Вона намагається знайти сенс у житті, але їй це дається важко.

2. Конфлікт Марти з колишнім чоловіком Андрієм через розлучення. Хоча вони вже не разом, Марта досі переживає через розрив стосунків.

3. Конфлікт Марти із Сергієм через викрадений нею мобільний телефон. Сергій намагається повернути телефон своєї зниклої дівчини Зої. Але Марта вперто не хоче його віддавати.

4. Внутрішній конфлікт Марти при виборі нового коханого – вона сумнівається у правильності свого вибору, остерігається нових розчарувань.

5. Конфлікт між Мартою і таємничим Дмитром, пов'язаний з їхніми поглядами на мораль та спосіб життя.

У творі «Перейти темряву» описано кілька конфліктів:

1. Марта знаходить мобільний телефон у сукні в ексклюзивному магазині. Це призводить до низки конфліктів:

– Марта починає отримувати погрози від чоловіка, який шукає свою наречену Зою. Цей конфлікт породжує страх і небезпеку для Марти.

2. Марта намагається допомогти знайти Зою, але наражається на конфлікт з її колишнім хлопцем Сергієм, який виявляється ревнивцем.

3. Коли Марта закохується в Дмитра, то потрапляє в конфліктну ситуацію – Дмитро має зв'язки з торгівлею людьми. Цей конфлікт між Мартою та Дмитром загострюється і призводить до трагедії.

4. У ретроспективних спогадах Льолі описуються її складні стосунки з Крихіткою – подругою, яка стала її суперницею у всьому. Врешті-решт цей конфлікт вирішується трагічною загибеллю Крихітки.

5. Конфлікт між Льолею та її прийомним сином Міккою, який має садистські нахили. Коли Льоля дізнається про його злочини, це стає для неї шоком і водночас поштовхом для того, щоб почати бізнес з торгівлі жінками. Цей конфлікт має нищівні наслідки для всіх.

Отже, конфлікт є рушійною силою сюжету, впливає на розвиток подій та вчинки героїв. У романах вдало використані різні види і форми конфлікту.

У творі «Перейти темряву» можна виділити кілька основних сюжетних ліній:

1. Історія Марти та її пригода зі знайденим мобільним телефоном. Ця лінія є центральною і охоплює знайомство Марти з Дмитром, загрози на адресу Марти, пошуки зниклої Зої та трагічну розв'язку.

2. Історія Льолі та її складні стосунки з подругою Крихіткою, а пізніше – з прийомним сином Міккою. Ця лінія дає ретроспективний погляд на події та пояснює, чому Льоля зайнялася торгівлею людьми.

3. Історія Зої та її коханців – спочатку Сергія, а потім таємничого бізнесмена. Ця лінія переплітається з основною, адже саме Зоя є власницею знайденого Мартою телефону.

4. Історія Аліси та її знайомство з благодійником, який купує їй дорогу сукню. Ця лінія контрастує з основною, демонструючи, що є ще й позитивні випадкові зустрічі.

Поєднання детективної інтриги та особистої драми Марти робить сюжет багатоплановим. Розкриття таємниці анонімних дзвінків лише частково захоплює Марту. Водночас вона переживає власну екзистенційну кризу, сумніваючись у сенсі свого існування.

Її рефлексії про самотність, втрати, марноту повсякдення перегукуються з пошуками загрозливого абонента та його жертви. Марта ніби намагається врятувати не лише незнайомку, а й власне життя.

Так особиста драма героїні та детективний сюжет взаємодоповнюють один одного. Це створює ефект багатовимірності, об'ємності. Читач бачить складність внутрішнього світу Марти, її суперечності. Такий багатоплановий сюжет розширює філософську та психологічну проблематику твору, робить його нешаблонним.

Після знайомства з Дмитром Марта переживає справжнє переродження. Вона розквітає, її авторка описує як щасливу, закохану жінку. Проте Марта демонструє наївність, ідеалізує коханого. Її сліпота до правди стає трагічною.

У фіналі Марта усвідомлює власну помилку, але це призводить до психологічної травми. Вона замикається, уникає реальності, що символізує темрява, в яку вона поринає. Так автор показує складність людської душі.

Образ Марти репрезентує жінку в пошуках щастя, яка стає жертвою маніпуляцій через власні ілюзії. Її внутрішній світ розкривається через вчинки, діалоги, описи психічних станів. Це динамічний персонаж, що пройшов складну внутрішню еволюцію.

Події фіналу стають трагічною розв'язкою для Марти, руйнуючи її ілюзії та сподівання. Коли вона розуміє, що Дмитро насправді злочинець, а не ідеальний коханий, це шокує Марту.

Авторка детально змальовує її реакцію – вона кричить, намагається вдарити в двері, але терпить невдачу. Описуючи наступну втрату свідомості Мартою та її подальшу коматозну реакцію, І. Роздобудько акцентує глибину психологічної травми героїні.

Марта уникає реальності, заплющує очі, не бажає бачити світла, ознак життя. Це є проявом глибокої депресії, викликаній розчаруванням та відчаєм. Метафора темряви, в яку поринає Марта – це її спроба сховатися від болісної правди всередині себе.

Таким чином, авторка підкреслює складність людської психіки на прикладі Марти. Руйнування її ідеалізованого образу коханого призводить до глибокої душевної травми. Це трагедія пошуку сенсу життя через іншу людину, яка виявляється оманною. Автор створює переконливий жіночий образ, демонструючи драму людських емоцій.

Образ темряви, в яку поринає Марта, є багатозначним символом.

По-перше, це темрява її внутрішнього світу, хаос почуттів, розпач, депресія. Занурення у цю темряву – це спроба уникнути страждань, втеча від реальності в безпечний внутрішній простір.

По-друге, темрява може символізувати відсутність духовного світла, розгубленість, коли руйнуються ідеали та цінності. Марта втрачає орієнтири, що робити далі.

По-третє, це темрява невідання, незнання правди про людей та світ. Марта усвідомлює, наскільки наївною та сліпою була, довіряючи Дмитру.

Метафора темряви багатшарово передає стан душі Марти після жорстокого розчарування. Це – темрява відчаю, розгубленості, прозріння власної наївності.

Тема грошей і влади є однією з ключових для розуміння мотивації та вчинків головних героїв.

Найяскравіше це втілено в образах Льолі та Міккі. Спочатку їхній злочинний бізнес здається грою, експериментом для Міккі. Проте поступово жага наживи поглинає обох.

Особливо помітною є трансформація Льолі – з люблячої матері вона перетворюється на холодну бізнес-леді, для якої головне – прибуток. Її моральність затьмарює бажання влади та грошей. Авторка показує, як гроші можуть абсолютно змінити людину, стати її єдиним сенсом життя. Багатство для Льолі та Міккі стає метою, що виправдовує засоби.

Спочатку Льоля постає турботливою матір'ю для Міккі, яка любить його більше за життя. Вона приділяє йому максимум уваги, намагається виховати, годує, одягає, ходить з ним на прогулянки. Для неї він – центр всесвіту. Проте з часом, коли їхній бізнес набирає обертів, Льоля поступово втрачає материнську ніжність. Вона все більше часу приділяє організації «поставок товару», веденню бухгалтерії, зустрічам з клієнтами. Міккі для неї стає лише партнером по бізнесу. Авторка акцентує, що Льоля вже не помічає ознак душевної деградації Міккі. Її хвилює лише ефективність його «полювання» за новими жертвами. Вона сама підшукує йому «кандидатури» серед клієнток бутику.

У фіналі Льоля уособлює цілковиту втрату моралі, здатність без жалю прирікати молодих дівчат на страшну долю. Її очі вже не виражають ніяких емоцій, крім холодного розрахунку. Так гроші і влада абсолютно деформували її особистість.

У дитинстві Міккі проявляє жорстокість до комах, розчленовуючи їх. Це вказує на його садистські нахили. Проте пізніше, коли Льоля пропонує йому бізнес з торгівлі людьми, Міккі трансформує свою агресію в соціально «прийнятне» русло.

Міккі отримує не лише гроші, а й моральне виправдання своїм діям. Адже на перший погляд він лише задовольняє попит. Його жертви самі потрапляють в пастку через власні амбіції та пошук розваг.

Описуючи «полювання» Міккі на нових дівчат у бутику Льолі, І. Роздобудько паралельно згадує його дитяче захоплення упійманими комахами. Тобто насправді його садизм нікуди не зник, а лише набув соціально прийнятних форм, завдяки грошам.

Так, читач бачить, як фінансова вигода може не лише пробудити приховане зло в людині, але й «цивілізувати» його, перетворити на систему. Це дає матеріал для роздумів про моральну ціну наживи.

Постає детальна картина того, як Міккі через подвійне скло стежить за клієнтками бутику Льолі, оцінює їхній вигляд, робить фотографії. Це нагадує сцени з дитинства Міккі, коли він видивлявся комах для своєї «колекції», а потім ловив їх.

Письменниця вказує, що й тепер Міккі дивиться на дівчат, як на якихось істот, що існують для його задоволення. Він байдужий до їхніх дол, емоцій, бажань. Його хвилює лише зовнішній вигляд «екземпляра».

Кульмінацією цих «полювань» є момент, коли дівчина заходить до вбиральні і стає цілком беззахисною. Міккі може безкарно спостерігати за нею, як колись підглядав і ловив комах.

Такі паралелі вказують, що гроші лише сублімували його внутрішню сутність, але не змінили природи. Міккі як був мучителем, так і залишився ним.

І. Роздобудько вдало використовує зіставлення епізодів з минулого й сьогодення Міккі, аби показати незмінність його характеру при будь-яких обставинах.

Здається, що як Льоля, так і Міккі, повністю втрачають здатність адекватно оцінювати вплив грошей та влади на власні вчинки та особистість. Вони цілком поглинені процесом заробітку грошей. Будь-які моральні міркування для них відсутні. Метою є лише збільшення прибутку та влади.

Навіть коли Міккі вдається до вбивств, Льоля не бачить у цьому нічого, що слід засуджувати. Вона лише турбується, щоб це не нашкодило їхньому бізнесу.

Можна припустити, що така моральна сліпота є свідомим чи підсвідомим захисним механізмом. Адже усвідомлення власної деградації було б надто болісним для гордості Льолі та Міккі. Тому вони йдуть до кінця обраним шляхом, не озираючись на наслідки та не аналізуючи себе. Це типово для людей, осліплених грошима та владою.

Спочатку стосунки Льолі та Міккі будуються на щирій прихильності та любові. Льоля опікується ним як рідним сином, Міккі бачить в ній сенс всього свого життя. Проте з часом гроші та влада починають руйнувати цей зв'язок. Льоля і Міккі все більше часу приділяють бізнесу, ніж одне одному. Емоційна складова їхніх стосунків згасає. Авторка показує, що в розмовах між ними домінують лише ділові питання: фінансові звіти, плани розширення бізнесу, обговорення «товару». Раніше теплі жести замінює холодний розрахунок.

Таким чином, гонитва за наживою та владою перетворює глибокий емоційний зв'язок між Льолею і Міккі на суто прагматичне партнерство. Вони стають чужими одне одному в моральному сенсі. Це трагедія згубного впливу грошей.

У романі «Метелик не кричить» можна виокремити кілька основних сюжетних ліній:

1. Лінія Марти – головної героїні, яка переживає кризу після розлучення з чоловіком. У неї виникає захоплення пригодницьким пошуком зниклої Зої. Згодом Марта знаходить нове кохання з Дмитром, але цей зв'язок обертається трагедією.

2. Лінія пошуків Зої – сільської дівчини, яка їде до міста і зникає за загадкових обставин. Марта та Сергій намагаються з'ясувати її долю. Згодом Зоя повертається, але в небезпеці.

3. Кримінальна лінія торгівлі жінками, до якої виявляються причетними Дмитро та власниця бутику. Вона тісно переплітається з долями Марти та Зої.

4. Любовна лінія стосунків Марти та Дмитра. Їхній роман швидко розвивається, але завершується трагічно через злочинну діяльність Дмитра.

5. Лінія минулого Крихітки та її сина, яка пояснює поведінку Міккі в дорослому віці.

У цьому романі кілька розгалужених сюжетних гілок, що тісно переплітаються між собою та сходяться в кульмінаційній розв'язці.

Таким чином, багато елементів твору органічно транслюються у формат кіно, що свідчить про сценарну природу роману.

У цьому психологічному трилері Ірен Роздобудько майстерно зображує складність людських взаємин та мотивацій. Головна героїня Марта уособлює жінку, що шукає сенс життя і любові. Проте її наївність та ідеалізація обранця призводять до трагедії.

Використання свого досвіду роботи в кіногалузі, засобів кіносценарію та сценаристської практики у створенні роману нового тисячоліття Ірен Роздобудько вдається створити твір із динамічним сюжетом, несподіваними поворотами й загадковою розв'язкою. Метафори, деталі, музичні мотиви підсилюють атмосферу трилеру, розкривають психологію персонажів.

Жанрова своєрідність романів Ірен Роздобудько полягає в органічному синтезі рис детективу, мелодрами, психологічного роману, трилеру. Таке поєднання створює багатоплановість, що задовольняє читацькі смаки шанувальників різних жанрів.

Передусім в обох романах простежуємо класичні ознаки детективу – наявність загадкового злочину (зникнення Зої), поетапне розслідування, аналіз доказів та версій. Саме ця сюжетна лінія є стрижнем, що тримає увагу читачів.

У «Метелику...» органічно переплітаються риси детективної та психологічної прози, що дозволяє створити цікавий багатогранний сюжет та реалістичні образи персонажів.

Детективна складова полягає в ретельному розслідуванні загадкового зникнення молодої дівчини Зої. Головна героїня Марта виступає своєрідним

«детективом–аматором», який з ентузіазмом намагається зібрати та проаналізувати факти, що стосуються цієї кримінальної історії.

Однак це лише зовнішня канва твору. Насправді авторка надає величезного значення саме психологічному аспекту. Детально аналізує внутрішнє життя персонажів, їхній складний емоційний стан, глибинні мотиви поведінки.

Таке поєднання елементів детективу та психологізму дозволяє створити динамічний сюжет з гостросюжетною інтригою та реалістичними образами цікавих для аналізу героїв.

Водночас важливе місце посідає мелодраматична історія кохання головних героїв. Змалювання почуттів Марти і Дмитра, їхніх внутрішніх переживань та прагнень. Це надає твору емоційності та ліризму.

Велика частка уваги приділяється і психологізму – докладному аналізу внутрішнього світу персонажів, розкриттю їхніх суперечливих характерів та прихованих мотивів.

Роман «Перейти темряву» за своїм жанром є радше психологічним детективом. Тут ретельно досліджується характер маніяка–вбивці Дмитра, етапи формування його особистості.

Історія Марти зі знайденою мобількою має риси детективного сюжету, що створює інтригу та тримає увагу читача. Епізод із викраденням телефону з магазину одягу можна трактувати як зав'язку детективної лінії. Марта береться розкрити загадку, виступаючи в ролі аматорського детектива. Її пошуки власниці мобільного телефону, спроби з'ясувати обставини та допомогти жінці, котра можливо перебуває у небезпеці, містять елементи розслідування.

Такі перипетії приваблюють читача, викликають інтерес до подальшого розгортання подій. Детективна лінія динамізує сюжет, додає йому гостросюжетності. Авторка вміло поєднує її з філософсько-психологічними мотивами.

Епізоди з дзвінками та погрозами на мобільний телефон створюють атмосферу таємниці й тривоги, характерну для детективів.

Перший дзвінок з оксамитовим голосом викликає зацікавленість та інтригу. Другий, з погрозами, породжує страх і напруження. Подальші повідомлення про загрозу матері та обіцянки помсти нарощують відчуття жаху.

Марта і читач разом намагаються розгадати загадку: хто телефонує і чому погрожує? Чиї це голоси? Яка небезпека насправді чигає на жінку? Брак відповідей тримає в напрузі.

Невідомість породжує страх та уяву. Марта і читачі генерують припущення, версії, намагаючись розкрити таємницю. Це типово для детективного жанру з його логічними загадками.

Так І. Роздобудько вміло поєднує тривожну атмосферу детективу з рефлексіями героїні та читача. Це створює багатоплановість сюжету.

Пошуки Марти мають не лише детективний, але й морально–етичний мотив. Розкриття таємниці анонімних дзвінків для неї не є основною ціллю. Вона прагне дізнатися правду, аби допомогти конкретній людині, яка можливо перебуває у небезпеці.

Намагаючись знайти власницю телефону, Марта керується не цікавістю чи бажанням пригод, а співчуттям та милосердям. Вона не залишає в біді незнайомку, про яку знає лише з погрозливих повідомлень.

Такі моральні мотиви надають детективній лінії глибшого гуманістичного змісту. Розкриття злочину або загадки тут не основа, а засіб врятувати людину. Це робить образ Марти психологічно переконливим та виходить за рамки жанрових штампів, поглиблюючи твір.

Роль аматорського детектива в історії з мобільним телефоном дозволяє по–новому розкрити характер Марти.

На початку твору вона постає пасивною, самотньою, безініціативною. Проте отримавши загадкові повідомлення, Марта перетворюється на активного слідчого. Вона цілеспрямована, ретельно збирає всі деталі. Дівчина винахідливо веде розслідування, вдаючись до хитрощів та вигадок.

Марта вже не бездіяльна й покинута – тепер вона готова прийняти виклик долі, проявити характер та допомогти скривдженій жінці.

Натомість друга книга – «Метелик не кричить» тяжіє до жанру психологічного трилера.

По-перше, в ньому більше уваги зосереджено на самому розслідуванні злочинів Дмитра. Це вже не просто аналіз його психологічного портрету, а спроба відтворити картину подій.

По-друге, посилюються характерні ознаки трилера – атмосфера тривоги, відчуття наростаючої небезпеки для головної героїні, несподівані повороти сюжету. І, зрештою, шокуюча розв'язка у фіналі.

Можна сказати, що друга частина діалогії розвиває тему жорстокості в руслі трилера – з більшою гостротою та динамікою сюжету. Водночас зберігається глибоке психологічне підґрунтя.

Роман Ірени Роздобудько «Метелик не кричить» за багатьма ознаками належить до зразків масової літератури. Це помітно вже на рівні жанрово–стильових особливостей твору.

Тут присутнє характерне для мас–літу поєднання кількох популярних жанрів – детективу, мелодрами, любовного роману. Такий «гібрид» розрахований на широку читацьку аудиторію з різними уподобаннями.

Софія Філоненко пише, що твір масової літератури зазнає «діахронних» повторів: «Насамперед це сіквели (англ. *sequel* – наслідок, продовження), тобто тексти, які продовжують, розвивають сюжет початкового твору, використовуючи його персонажів» [38, с. 48]. Є. Васильєв зокрема зауважує ще про таке поняття як автосіквел – «продовження драматургами власних текстів» [6, с. 59], що у цій ситуації вживати доречніше.

«Перейти темряву» та «Метелик не кричить» – це два романи, що об'єднані однією темою та ідеєю. «Метелик не кричить» виступає сиквелом, тобто продовженням, а в цьому випадку, радше доповненням до першого твору. Ми не можемо говорити тут про серійність, тому що «Метелик не кричить» тільки детальніше розкриває свого попередника. В основі – ті ж події. Проте бачимо різницю. До прикладу, стилі оповіді і сюжетні лінії істотно різняться – перша історія швидше розвивається, має більше подій та персонажів, тоді як друга

більш зосереджена на внутрішньому світі головних героїв. Твори мають різний емоційний фон – перша дещо похмуріша і тривожна, а друга – більш романтична та оптимістична.

Також є відмінності в характерах та мотивації персонажів. Наприклад, Марта більш наївна і довірлива, а Льоля з «Метелик не кричить» здається цинічнішою й обізнанішою зі злочинною діяльністю свого партнера.

Крім того, якщо в першому романі більше уваги приділялося психологічному аналізу характерів та причин, що штовхнули Дмитра на злочинний шлях, то в другому – саме детективному розслідуванню та розкриттю його злочинів.

Ще кілька аспектів, у яких можна простежити відмінності між двома романами та доповнення один одного:

1. У «Перейти темряву» більше розкрито психологію самого Дмитра – його дитинство, формування жорстоких нахилів. Натомість у «Метелику...» фокус зміщено на жертв, мотиви їхньої поведінки, трагічну долю обманутих дівчат.

2. Якщо в першій книзі Дмитро показаний більше з точки зору Льолі, то в другій він постає в очах Марти – більш романтичної і довірливої жертви, оманутої його чарами.

3. В обох романах приділено увагу жіночим образам – подругам, коханкам Дмитра. Проте в «Метелику...» їх розкрито глибше, показано внутрішній світ, мрії, сподівання.

Тобто другий роман доповнює загальну картину жахів Дмитра, розширює її до панорамного полотна.

Окрім жанрово–стильових особливостей, простежуємо ще є такі риси масової белетристики:

Створення яскравих образів головних героїв. Їхні характери трохи схематичні, поділені на «позитивних» і «негативних». Це полегшує сприйняття масовим читачем.

Любовна лінія подається досить спрощено й ідеалізовано. Головні герої одразу розуміють одне одного, швидко проходять шлях від захоплення до глибокого кохання.

Використання типових прийомів – несподіваних поворотів, фатальних випадковостей, таємниць та інтриг, що створюють інтерес до читання.

Певна передбачуваність фабули. Незважаючи на неочікувану розв'язку, сам розвиток подій відбувається досить традиційно для мас-літу.

Роман Ірен Роздобудько «Метелик не кричить» має значний потенціал для перетворення на «універсальний блокбастер», судячи з його змістових та жанрових особливостей.

По-перше, авторка обирає тему, цікаву широкому загалу – жіноча доля, пошук кохання, кримінальна інтрига. Це близько читачам різних вікових та соціальних груп.

По-друге, сюжет роману досить неординарний і динамічний – жанрова суміш мелодрами, детективу та трилера з несподіваними поворотами та інтригою. Такий симбіоз зацікавить прихильників різних жанрів.

По-третє, авторка зображує героїню з народу – просту скромну жінку, яка потрапляє у вир несподіваних життєвих перипетій. Це також полегшить співпереживання масової аудиторії.

Отже, твір має значний потенціал зацікавити різні аудиторії та може бути широко екранізований, як «універсальний блокбастер» для великої кількості глядачів.

3.2. Мистецтво побудови діалогів та створення характерів у романі «Метелик не кричить»

Діалог є одним із ключових засобів розкриття характерів персонажів у жанрі роману. Це пов'язано з кількома його функціями.

По-перше, саме в діалозі природним чином розкриваються інтереси, світогляд героїв, їхнє ставлення до подій чи інших персонажів.

По-друге, діалог демонструє відмінності між героями, виявляючи розбіжності в поглядах, поведінці, мовленні.

По-третє, в діалозі читач бачить емоційні реакції персонажів на певні слова чи вчинки, що теж формує їхні живі образи.

Отож, діалог органічно вписується в канву роману та сприяє створенню яскравих характерів героїв завдяки вищезазначеним функціям.

У нотатках «Кіно на папері» Ірен Роздобудько пропонує принципи створення діалогів, що розкриває і у романі «Метелик не кричить», зокрема:

1. Діалоги в романі дійсно лаконічні, але змістовні. Вони розкривають характери героїв, їхні стосунки та приховані мотиви.

Наприклад, діалоги Марти і Дмитра підкреслюють романтичність та прагнення подорожувати. Коли вони разом обирають путівники, Дмитро захоплено розповідає про країни та міста, які хотів би показати Марті. Він детально описує маршрути, транспорт, пам'ятки. Це свідчить про його ерудицію та бажання поділитися знаннями і враженнями з коханою. Марта, слухаючи його розповіді, уявляє незбагненні для неї міста, які раптом наближаються і набувають реальних обрисів. Це показує її прагнення романтики, цікавих пригод та спільних подорожей з Дмитром. Вони обоє сповнені мрійливості та надії на щасливе майбутнє, яке пов'язують зі спільними мандрями по світу.

Таким чином, письменниця лаконічно, але детально розкриває їхній стан закоханості, оптимізму, єднання в прагненні пізнати світ пліч-о-пліч.

2. Діалоги рухають сюжет – через них відбувається розслідування зникнення Зої, розкривається поступово правда про Дмитра. Марта розпитує матір дівчини, продавчиню в бутику, знайомиться з Сергієм і поступово отримує інформацію про Зоїні стосунки, характер, можливі мотиви втечі.

Також саме діалоги стають ключовими для розкриття моторошної правди про Дмитра. Спочатку Марта в розмові з Сергієм робить жахливе відкриття, що всі погрози виходили від Дмитра. А вже фінальна фраза Дмитра «Слухняна дівчинка...» довершує картину і вказує на його приховане жорстоке обличчя.

Через діалоги авторка поступово «підводить» читача до розв'язки сюжету, розгортає розслідування і фатальне викриття лиходіїв. Так діалоги значно динамізують розвиток подій у романі.

3. Діалоги в романі звичайно стилізовані, а не копіюють реальність дослівно. Вони відточені і несуть певне смислове навантаження, навіть тоді, коли герої розмовляють і на побутові теми.

4. Діалоги досить економні, автор тримає увагу на сюжетних поворотах, а не на «порожніх» розмовах. Хоча для розкриття героїв значення має і побутове спілкування.

Наприклад, розмова Марти і Сергія про те, що він бачив Зою. Тут немає зайвих слів – лише жорстка констатація факту та реакція Марти. Це прискорює розвиток подій.

Проте побутове спілкування теж важливе. Адже саме воно розкриває характери, ставлення, приховані мотиви героїв. Наприклад, розмова Марти і Дмитра про вибір путівників. Вона показує його ерудицію, романтичність, прагнення подорожувати з коханою, а для Марти – це шанс втекти від сірості життя.

Ірен Роздобудько вдало поєднує сюжетотворчі та характеротворчі діалоги. Перші – економні та динамічні. Інші – розкривають внутрішній світ героїв. Разом це створює цілісний реалістичний твір.

5. Практично немає повторів чи затягнутих епізодів у діалогах.

Кожна репліка несе певне смислове навантаження, рухає розвиток подій вперед. Наприклад, коротка розмова Марти і Дмитра про підозрілого Сергія. Вона лаконічно констатує проблему і пропонує рішення – зустріч з Сергієм та викриття.

Чи ось сцена розмови Марти з матір'ю Зої. Тут також немає затягнутості – лише жорстка констатація фактів про зникнення дочки і можливі причини.

Письменниця вміло вибудовує діалоги, уникаючи зайвої балаканини. Адже це динамізує сюжет, концентрує увагу на головному. Крім того, створює ефект реалістичної розмови, де кожне слово важливе.

Тож компактність та вивіреність діалогів – чітка риса індивідуального стилю авторки.

6. Ритм діалогів досить жвавий, репліки короткі, а їх швидка зміна створює відчуття динаміки.

Яскравим прикладом є діалоги Марти та Сергія:

« – Марто?

– Так, Сергію, це я.

– Дякую, що не кидаєте слухавку, – сказав він зі своєю звичною іронією. – Ви, нарешті, здається, згодні поговорити?

– Поза сумнівом!

– Чудово. У мене приголомшливі новини!

– Так, я згодна поговорити, – увірвала його Марта. – Але не по телефону.

– Не смів сподіватися на краще! – весело каже Сергій. – Чи не буде запізно зустрітися просто зараз?

– Буде...

– Але справа важлива! – прийшов у відчай співрозмовник. – Вона стосується не лише мене! Вас також...

– В місто я не поїду. Вже пізно.

– Ну... Я міг би приїхати до вас... – стримано відповів Сергій. – Впустите?

– Добре, – відповіла, вдаючи байдужість, але радіючи такому повороту подій. – Записуйте адресу.

І не втрималась від запитання: – Ви будете сам?

– Сам? Звісно сам... – промимрив він і чемно додав: – А ви? Я не поламаю ваші плани на вечір?

– Ну що ви! – якомога приязніше відповіла вона, почувуючись справжньою актрисою. – У мене жодних планів. Приїжджайте» [32, с. 165–166].

Така стрімка зміна коротких реплік створює враження стрімкості подій, хвилювання персонажів. Це динамізує сюжет, не дає читачеві розслабитися. Чіткий ритм та лаконізм діалогів посилює виразність роману, його динаміку та експресію.

7. Є певні професійні риси в мові героїв, які розкривають їх заняття чи гобі.

Дмитро в розмовах часто демонструє глибокі знання з географії, історії, мистецтва. Він детально розповідає про різні країни, архітектурні та культурні пам'ятки, традиції народів світу. Це вказує на його захоплення подорожами та прагнення поділитися цими знаннями.

Мова власниці бутики вирізняється інтелігентністю, ерудицією та вмінням вести вишукані світські бесіди. Це підкреслює її статус та професію.

А ось у мовленні Зої, Марти та інших персонажів таких рис не помітно. Їхня мова радше проста й невибаглива, що відповідає їхньому колу та соціальному статусу.

Отож, мовні особливості допомагають краще розкрити професію та соціальне становище персонажів.

Ірен Роздобудько досить вправно використовує діалоги для розкриття характерів у романі. Вони допомагають зрозуміти мотиви та долі персонажів. Деякі діалоги досить інтригують та несуть таємничість, що теж створює напругу в сюжеті.

Також діалоги роману містять підтекст – прихований, глибинний зміст висловлювань персонажів, який не завжди збігається з буквальним сенсом сказаного, або ж містить додаткову інформацію про них, розвиває стосунки.

Підтекст може розкриватися кількома способами:

1. Через невідповідність тону та змісту фрази. Наприклад, персонаж говорить щось нейтральне, але ремарки–інтонації видають зневагу, ревності тощо.

2. Коли висловлювання містять натяки, двозначності або слова з прихованим смислом. Тобто буквальне значення відрізняється від того, що мав на увазі мовець.

3. За допомогою несловесних засобів – міміки, жестів, які суперечать сказаному. Чи навпаки – слова говорять одне, а поведінка інше.

4. Коли подальший розвиток подій чи вчинки героїв розкривають справжній прихований сенс попередніх діалогів.

Роль підтексту полягає в тому, щоб:

- поглибити характеристику персонажів, показати їхню неоднозначність, суперечливість. Адже в реальному житті люди не завжди говорять те, що думають;
- створити інтригу, натяк на подальший розвиток подій. Це тримає читача в напрузі, не дає одразу дізнатися розв'язку;
- висловити те, про що відверто сказати неприйнятно через моральні норми, тобто підтекст дозволяє обійти певні табу в комунікації;
- підтекст виконує важливу роль у розкритті характерів і внутрішнього світу героїв, а також створенні інтриги та динаміки сюжету.

Підтекстом насичені стосунки Марти та Сергія. Формально вони говорять про пошуки зниклої дівчини. Сергій ділиться з Мартою інформацією, яку з'ясував про Зоїні контакти, можливі причини втечі.

Проте насправді він ревнує Марту. Адже в якийсь момент вона раптом втрачає до нього інтерес, починає уникати зустрічей. І Сергій розуміє – в її житті з'явився інший чоловік. Саме тому він наполягає на особистій зустрічі, а не телефонній розмові.

Його репліки: «– Ви змінилися... – зауважив він. – Невже? – здивувалась Марта. – Як саме? – Не знаю... Але щось змінилось. Ви вся сяєте...» [32, с. 126–127] – це ревності і спроба повернути її увагу до себе. Натяк, що він зацікавлений в Марті як в жінці, а не просто в розслідуванні. За видимістю ділової розмови ховається приховане прагнення Сергія створити стосунки з Мартою та ревності до її нового коханого.

Стосунки Льолі та Міки теж побудовані на підтекстах. Зокрема, читаємо це у пролозі. На перший погляд, вона просто гуляє з хлопчиком, як лагідна няня, заспокоює його, коли той запитує, чи буде вона його любити як мати помре, але Льоля таким чином намагається завоювати прихильність Міки, зробити його залежним від себе. Адже самотня жінка прагне уваги, ласки, а малий може задовольнити ці потреби.

Крім того, Міка для неї – шанс компенсувати власні комплекси та невдачі. Поруч з ним вона може відчувати себе потрібною, головною в його житті. Отримати бодай ілюзію материнства та любові.

Тому Льоля всіляко намагається прив'язати Міку до себе. Вона робить йому подарунки, дозволяє порушувати заборони, стає його єдиною опорою після смерті матері. Фактично виховує з себе в прихильника та раба. Тому попри безтурботний тон, діалог містить в собі прагнення жінки маніпулювати і підпорядкувати собі хлопчика.

Характери та внутрішній світ персонажів роману розкриваються насамперед через їхнє мовлення – діалоги та монологи. Саме вони дають уявлення про особливості натури, погляди, цінності, мотиви вчинків головних та другорядних героїв твору.

Так, приміром, за мелодійними фразами власниці бутики можна вгадати її інтелігентність, вихованість та схильність до естетизму. А от пронизливі, владні репліки Дмитра чи Сергія виказують їхню приховану жорстокість та схильність до маніпулювання іншими.

Крім того, підтексти у діалогах, інтонації, невербальні прояви (жести, міміка) теж багато розповідають про внутрішній світ героїв. Наприклад, за обережністю мовлення Зої чи її матері можна здогадатись про їхні приховані мотиви чи страхи.

Під час аналізу портретних характеристик персонажів, варто спиратись насамперед на їхнє мовлення та невербальну поведінку під час діалогів. Саме це найповніше розкриває особливості вдачі та приховані грані внутрішнього світу героїв твору.

На мою думку, у романі «Метелик не кричить» можна виділити таких головних та другорядних персонажів:

Головні персонажі:

Марта – молода жінка, яка знайшла мобільний телефон Зої та намагалася з'ясувати обставини її зникнення. Саме пригоди Марти становлять основу сюжету твору.

Дмитро – чоловік, з яким випадково познайомилася Марта, причетний до зникнення Зої.

Зоя – дівчина, яка зникла за дивних обставин після побачення у дорогому бутику. Її доля – основна загадка твору.

Другорядні персонажі, тобто ті «хто в човні»:

Сергій – колишній хлопець Зої, який намагався її розшукати.

Аліса – ще одна дівчина, яку звабили обіцянками і продали в рабство за кордоном. Її історія перегукується із долею Зої.

Маленький Міка – хлопчик, син акторки, яка покінчила життя самогубством. Він залишається на вихованні у Льолі. Хоча спочатку авторка приділяє певну увагу його дитинству та формуванню особистості, згодом бачимо еволюцію Міки в Дмитра.

Маленький Міка є важливим для розкриття образу Льолі, демонструє її ставлення до нього та взагалі особливості її характеру.

Льоля–Олена Олександрівна, мати та подруги Зої – персонажі, які допомагають розкрити деталі життя головних героїв.

Деякі другорядні персонажі теж відіграють помітну роль у розвитку подій, але саме навколо Марти, Дмитра та Зої розгортається основний сюжет. Решта є фоном або допоміжними ланками для розкриття характерів та обставин головних героїв.

Марта:

1. Фізіологічний портрет.

Зовнішність: «... така молода, гарна, струнка і, як запевняли подруги, сексапільна...» [32, с. 121]. Вона молодша за 30 років.

Рухи, жести: Її рухи спокійні, врівноважені, невимушені: «Марта заморожено спостерігала, як віртуозно жінка веде бесіду з незнайомими людьми» [32, с. 100]; «Марта розсміялась від лоскоту і несподіванки» [32, с. 107]; «Марта кивнула, знизала плечима невизначено» [29, с. 90]. Вона любить гуляти, милується відображенням у вітринах: «Все ж таки краще прогулятися, подивитись на вітрини. Вони такі вишукані в центрі міста!» [32, с. 58]

Мова: Марта розмовляє спокійним, виваженим тоном. У неї приємний голос: «Вона посміхнулася і вирішила розпочати гру» [32, с. 39]; «– Решти не треба, – посміхнулась у відповідь Марта» [32, с. 18].

2. Психологічний портрет.

Риси характеру: добросерда, співчутлива, сентиментальна. Любить читати, мріє про власну майстерню: «Нахилилася, ніби поправляє ретязь на босоніжках, і тричі промовивши «Пробач, Господи...», підняла купюру, зібгала в долоні» [32, с. 15]; «Їй кортіло скоріше піти до себе (вона жила неподалік від сестри) і щось вирішити зі своєю знахідкою, яка вже відчутно попсувала нерви» [32, с. 30]; ««Прості люди – довірливі», – якось сказав їй Андрій. Вона тоді збунтувалася проти цього визначення – «прості», адже і сама вважала себе звичайною, а отже – простою» [32, с. 48].

Внутрішній світ: переживає через розлучення, але прагне знайти своє кохання. Захоплюється подорожами, мистецтвом: «Марта, тільки зараз зрозуміла, що зовсім не може бути сама, що її гнітить самотність, тиша, порожнеча в квартирі і в душі» [32, с. 25].

3. Соціологічний портрет.

Сімейний стан: розлучена, колишній чоловік Андрій.

Стосунки з Дмитром: закохується у нього, бачить у ньому ідеал. Вірить йому: «Вона з ніжністю поглянула на чоловіка, що спав поруч. З ним не буде побутової метушні» [32, с. 122]; «Як дивно: коли вона ще була з Андрієм (до речі, відмітила Марта, за останні тижні вона не згадала його жодного разу!)...» [32, с. 148]; Тепер вона не ходитиме абияк! Тяжкий період позаду» [32, с. 108].

Стосунки з друзями: «Отже, приятельки сиділи в затінку просто неба, пили пиво, ліниво перекидаючись репліками. Марта зловила себе на думці, що спілкування із колишньою однокласницею давно вже втратило сенс» [32, с. 21].

Робота: «Марта працювала на швейній фабриці, котра ледь жевріла під пресом новітніх технологій конкуруючих фірм, і мала мрію коли–небудь відкрити свою майстерню, де кожна річ мала б свою історію» [32, с. 20].

Отже, Марта постає як романтична натура, яка прагне кохання і пригод. Вона довірлива і щиросерда. Цим і користуються інші персонажі у творі.

Дмитро:

1. Фізіологічний портрет.

Зовнішність: Високий, статний чоловік, має кучеряве волосся. Носить дорогий одяг і годинник: «І коротке ледь кучеряве волосся, що підступно свідчило про лагідну вдачу і сором'язливість» [32, с. 74]; «На ньому дорогий одяг і не менш коштовний годинник» [32, с. 104]; «Він виходить з ванної кімнати, мов немовля – для неї він завжди пахне полуницею і молоком» [32, с. 111]; «Ніби надолужуючи втрачений час, він добре вчився, був охайним, педантичним, зосередженим, багато читав і не товаришував з ровесниками. Починаючи з шостого класу весь час сидів за анатомічним атласом, мріючи про вступ до медичного університету» [32, с. 185].

Руки, жести: Рухається плавно, жестикулює в невимушеній манері. Іноді ніяковіє, червоніє. Має делікатні, витончені долоні: «Він легкою ходою обійшов машину, розчахнув їй дверцята» [32, с. 73]; «Він зніяковів і раптом вимовив зовсім по-дитячому» [32, с. 72]; «Дмитро одразу відчув її настрій і відмовився замовляти «гаряче»» [32, с. 118]; «Він ніжно обійняв її за талію і зарився у її волосся» [32, с. 120]; «У нього був погляд дитини і гарні вузькі долоні з довгими «музичними» пальцями» [32, с. 74].

Мова: Говорить приємним голосом, багато цитує літературу та поезію. Красномовний: «Він захоплено заговорив. – Тапіо – це язичницький північний бог води, каменю та дерев» [32, с. 149]; «Він також посміхнувся, але остання фраза солодко різанула по ще незагоєні рані» [32, с. 142]; «Говорив з нашими закордонними партнерами по телефону, коли чергова кандидатура перебувала в сусідній кімнаті» [32, с. 188].

2. Психологічний портрет.

Риси характеру: інтелігентний, делікатний, уважний. Мрійник, переймається високими матеріями. Трохи сентиментальний і довірливий: «Я не можу дозволити собі подорожувати світом – сядь біля порогу, і світ сам прийде

до тебе» [32, с. 149]; «Звикай. Мобілка – річ необхідна. Звичайно, мене божеволіє, коли не знаю, де ти, що з тобою!» [32, с. 162]

Внутрішній світ: цікавиться літературою, мистецтвом, історією. Захоплюється подорожами. Переймається добром і злом: «Ти ще побачиш, як я мандрівник. А географію і історію люблю з дитинства».

3. Соціологічний портрет.

Заняття: бізнесмен із власним офісом та справами. Йому зобов'язані партнер: «У твоєму розпорядженні тиждень, – буркнув Микита і, звертаючись до Марти, вклонився з удаваною чемністю» [32, с. 119].

Статки: досить заможний, купує дорогі речі та подарунки своєю коханій Марті. Має автомобіль: «Він підводить її до під'їзду, поцілував руку і пішов, не озираючись. Авто від'їхало» [32, с. 174]; «Він присів біля неї на ліжку, поцілував у маківку, запитав: “Ну, що ти обрала, принцесо?”» [32, с. 148]; «Дмитро ж завжди приходив у доброму гуморі і сам починав виставляти на стіл різну смакоту» [32, с. 148]; «Дмитро лишив їй гроші на... путівники» [32, с. 144].

Сімейний стан: холостяк, але готовий одружитися з Мартою: «Я давно живу в такому божевільному ритмі. І нема на те ради! Якщо я одружуватимусь, це буде блискавично» [32, с. 108]; «Добре. А ще краще, пришвидшити наш від'їзд. Щось сталося?» [32, с. 150]; «Власне, нічого особливого, але... занепокоєння є» [32, с. 150].

Дмитро – дещо загадковий і романтичний інтелігент, який захопив Марту. Проте наприкінці відкривається його темний бік.

Важливим персонажем, який формує світогляд та характер Міки–Дмитра є його покійна мама.

По-перше, саме вона своєю холодністю та байдужістю до сина з дитинства породжує в ньому комплекс неповноцінності та прагнення уваги. Міка відчуває себе зайвим, і це штовхає його шукати розради та любові в інших жінок, зокрема в Льолі.

По-друге, драматична загибель матері стає сильною психологічною травмою для хлопчика. Він намагається «вбити» в собі спогади про неї, і це,

поряд з генетичною схильністю, призводить до розвитку жорстоких нахилів. Адже Міка починає проводити звірячі «досліди» над комахами.

Тож образ матері впливає на формування складного внутрішнього світу Міки. Її холодність і раптова смерть закладають підвалини його майбутніх вчинків та стосунків з іншими жінками. Вона стає своєрідною психологічною причиною трагічної долі сина.

Зоя безпосередньо не бере участі в діалогах, тому її портрет можна окреслити лише опосередковано через слова інших персонажів:

1. Фізіологічний портрет.

Зовнішність: має модельну зовнішність, струнка, з світлим волоссям. Носить дорогий одяг та коштовності: «...дівчина була вродливою. Навіть надто вродливою. Проте й надто шаблонною, її можна було змалювати двома словами, які так збурюють уяву юних дівчат – «модельна зовнішність». Ідеальна матриця, божественний стандарт. Єдине, що потішило Марту, що вона з дівчиною має один розмір одягу...» [32, с. 48]

Рухи, жести: брак інформації.

Мова: брак безпосередніх цитат Зої.

2. Психологічний портрет.

Риси характеру: амбітна, прагне швидкого успіху та розкішного життя. Водночас легковажна та довірлива: «Вона втікала звідти у «красиве» життя. Хіба мало таких у місті?» [32, с. 35]; «Сукню вона віддала разом із телефоном в кишені» [32, с. 174].

Внутрішній світ: її більше цікавить собою та власним життям, аніж рідними чи переживаннями інших: «Зоя казала, що у її нареченого висока посада, репутація» [32, с. 45].

3. Соціологічний портрет.

Сімейний стан: дівчина з провінції, є мати: «Їдуть за ілюзіями замість того, аби створювати собі умови тут, в цій затишній розкоші» [32, с. 43].

Освіта: навчається в університеті. Заради заможного життя готова пожертвувати навчанням: «Вона вступила до університету – вона ж у мене

відмінниця» [32, с. 44]; «В університеті не з'являлася. Я тоді так переживала!» [32, с. 45]

Стосунки з чоловіками: міняє залицяльників, покинувши заради багатого життя свого хлопця Сергія: «Мовляв, зустріла такого мужчину, яких вже на світі немає: розумний, лагідний, має свій бізнес» [32, с. 44].

Сергій:

1. Фізіологічний портрет.

Зовнішність: виглядає занедбано – кольорові шкарпетки не пасують до джинсів, скуйовджене волосся.

Рухи, жести: нервово жестикулює, тримає руки в кишенях. Іноді замикається в собі.

Мова: говорить з іронією, часто перебиває співрозмовника. Мова емоційна, різка: «– Дякую, що не кидаєте слухавку, – сказав він зі своєю звичною іронією. – Ви, нарешті, здається, згодні поговорити? – Поза сумнівом! – Чудово. У мене приголомшливі новини! – Так, я згодна поговорити, – увірвала його Марта. – Але не по телефону. – Не смів сподіватися на краще! – весело каже Сергій. – Чи не буде запізно зустрітися просто зараз? – Буде, – спокійно і суворо відповіла вона...» [32, с. 165]

2. Психологічний портрет.

Риси характеру: запальний, ревнивий. Схильний до помсти та агресії.

Внутрішній світ: переживає через втрату коханої, ревнує її до інших. Його мучать нав'язливі думки про неї: «– Мені здається, я не давала вам приводу втручатися в моє життя! – роздратовано сказала Марта. – Так, звісно. Але, згадайте, що першою це зробили ви! – парирував Сергій. Це дійсно був аргумент. І Марта вирішила не кидати слухавку. – Так от, – вів далі Сергій. – Ви самі закрутили це колесо! Я вже був цілком спокійний, моє життя майже входило в нормальну колію – і тут ви» [32, с. 125]; «– Відверто кажучи, хотів би забути про своє фіаско. Якому чоловіку присмнено згадувати про такі речі? Про Зою нічого не можу сказати. Я не знаю, де вона. І, до речі, знати не хочу! Гадаю, треба просто знайти того жартівника і натовкти йому пику!» [32, с. 54]

3. Соціологічний портрет.

Робота: нещодавно звільнився, працював на фірмі з вікон.

Сімейний стан: холостяк, колишня дівчина – Зоя, яку намагається повернути.

Сергій постає як запальна і ревнива натура, що не в змозі позбутися почуття власництва щодо Зої. Його портрет переважно розкривається тільки через діалоги з Мартою.

Льоля-Олена Олександрівна:

1. Фізіологічний портрет.

Зовнішність: жінка близько 35 років, але виглядає молодшою. Має гарне обличчя і фігуру, носить відкритий одяг: «Ой, як довго Льоля застібає свої модні черевички, підфарбовує і без того яскраві вуста!» [32, с. 5]; «Крізь білу тканину легкої спідниці світяться ніжно–рожеві коліна» [32, с. 7]; «Це була жінка, про яких кажуть – “без віку”: виглядала на тридцять, хоча, певно, була старша. Бездоганна фігура, затагнута в білосніжний брючний костюм, на ногах черевички на підборах, насичений, але не нав'язливий аромат парфумів, модна зачіска, ледь помітний макіяж. Одне слово, жінка з рекламного проспекту, типова “бізнес-леді”, від якої просто тхне успішністю» [32, с. 59].

Рухи, жести: рухається плавно і граційно, любить танцювати. Емоційна в жестах: «Від того самого початку, коли я увійшла до аудиторії, показала етюд, прочитала уривок з моновистави, проспівала і станцювала фанданго. “Метри” акторської майстерності лагідно переглядалися, ставили “плюсики” в своїх нотатках, схвально кивали головами, я навіть почула шепіт – “Бездоганно. Яка фактура!”» [29, с. 177].

Мова: говорить впевнено, іноді декламує вірші. Мелодійний голос.

2. Психологічний портрет.

Риси характеру: егоїстична, жорстока, байдужа до чужих проблем.

Внутрішній світ: думає лише про власне задоволення і комфорт. Любить розваги і алкоголь: «Льоля полюбляє гострі відчуття, це Міккі вже знає напевно» [32, с. 111]. Має великий вплив на Міку: «Є Льоля. Гарна, чудова, добра, тепла

Льоля. Вона дихає поруч, дарує йому свій аромат, мов квітка. Від однієї думки, що вона збирається купити йому окреме ліжко, у Міккі паморочиться в голові, світ руйнується. Він весь час вигадує нові і нові заперечення: він не хоче спати на розкладачці, а дивани чи ліжка коштують дорого. Хитрує про головний біль, каже, що боїться темряви і того, що може миттєво померти, якщо лишиться на самоті. Говорить про дитячу звичку, якої важко позбутися. Він не може бути довго без неї. Як у дитинстві. Почне погано вчитися. Зап'є. Пуститься берега. Підє світ за очі! Йому нестерпно без її волосся, пасемко якого він таємно тримає в руці аж до ранку, без споглядання її мережива на нічній сорочці, без її теплої ямки в ліжку, в яку він забирається, коли вона йде на роботу. Ні, він цього не переживе» [32, с. 93].

3. Соціологічний портрет.

Сімейний стан: незаміжня, прийомного сина Міку виховує одна.

Робота: працює, власниця дорогогo бутика.

Льоля – вродлива і егоїстична жінка, не здатна на глибокі почуття. Вона байдужа як до сина, так і до чоловіків з якими зустрічається. Її характер розкривається через ставлення до Міки.

Цікавими є стосунки Льолі та покійної мами Міки. Вони – приховані суперниці. Льоля працює та старається, а мама Міки – все бере харизмою. Тому Льоля звинувачує її у тому, що через неї вона не стала акторкою, що її не брали на головні ролі: «Я завжди підіграла їй. Як кажуть, була на других ролях. Інакше і бути не могло: її завжди помічали першою».

Льоля називає маму Міки «Крихіткою Цахес» – «вона вмiла замилювати очі будь-кому» [32, с. 177], що вказує на її зверхнє ставлення. На її думку, мати Міки була слабкою і нікчемною жінкою, яка навіть не змогла виховати сина.

Льоля вважала, що у мами не було жодних перспектив чи талантів, які дозволили б їй досягти успіху. На відміну від самої Льолі, котра реалізувалася як телеведуча.

На думку Льолі, мама Міки була легковажною і не могла нести відповідальності за інших. Вона кидає натяк, що мати могла свідомо наразити сина на небезпеку.

В епілозі вона говорить: «А я шкодую лише про одне, що не встигла сказати йому: «Я знаю, ХТО допоміг Їй полетіти. Це зробили ми разом...» [32, с. 191]. Також жінка згадує, як малий Міка сказав їй, що мама мріє літати, але не може. А Льоля відповіла, що крила виростуть в польоті, і треба трохи допомогти. Тобто ці слова вказують, що Льоля та Міка разом спровокували загибель його матері. Мовляв, вони «допомогли» їй «полетіти», штовхнувши з вікна.

Адже мама Міки була перешкодою для Льолі та її впливу на хлопчика. Тому вони позбулися її, щоб мати змогу повністю контролювати Міку та маніпулювати ним.

Цю страшну таємницю Льоля тепер шкодує, що не встигла відкрити Міці. Бо, можливо, це якимось вплинуло б на його подальшу жорстоку долю.

Валентина Миколаївна (мати Зої):

1. Фізіологічний портрет.

Зовнішність: невисока, худорлява жінка: «Приємне вузьке обличчя, великі світлі очі... Вона приязно посміхнулася і поквапилася відчинити перекошену хвіртку» [32, с. 42].

Рухи, жести: нервові, тривожні (тремтить, коли хвилюється): «Жінка захитала головою, механічним жестом скинула стиглі розчавлені вишні зі столу, заговорила, нервово жестикулюючи...»

Мова: емоційна: «— О, господи! — сплеснула руками Валентина Миколаївна, — Я завжди знала: великі гроші — великий клопіт! Що ж тепер робити? Чому вони до мене не приїхали?» [32, с. 45]

2. Психологічний портрет.

Риси характеру: турботлива, любляча мати: «— Відпочиньте з дороги, — припросила вона, — зараз принесу вам соку. У мене чудовий сік. Свій. Як нині кажуть — без ГМО» [32, с. 43]. Переживає за долю доньки: «— Від Зої давно немає ніяких звісток. Вона завжди дзвонила мені раз на тиждень... — тихо промовила

Валентина і запитально поглянула на Марту. – Ви її подруга? Щось сталося?» [32, с. 43]

Внутрішній світ: орієнтований на сімейні цінності та добробут доньки.

3. Соціологічний портрет.

Сімейний стан: вдова (чоловік помер).

Соціальний статус: мешканка села, небагата.

Валентина Миколаївна постає як звичайна сільська жінка, все життя якої зосереджене довкола родини. Переживає за долю дочки Зої, яка втекла до міста.

Аліса:

1. Фізіологічний портрет.

Зовнішність: гарна, струнка фігура: «... тобі підійде все, що тут є – у тебе цілком модельна зовнішність. І ти, певно, про це знаєш» [32, с. 60].

Рухи, жести: плавні, спокійні. З посмішкою повертається перед дзеркалом у новій сукні.

Мова: розмовляє впевнено, іноді із зверхністю. Володіє іноземними мовами.

2. Психологічний портрет.

Риси характеру: амбітна, впевнена в собі. Мріє про краще життя.

Внутрішній світ: прагне розкішних речей, комфорту, багатого чоловіка. Захоплена подарунками і увагою: «Внизу стояв білий «лексус». – Круто? Ну, що скажеш?! Спокійний погляд Аліси здивував її. Вона обернулася до чотирьох розпашілих облич. Вона була в піжамі з дурнуватими мікі–маусами і розкуйовдженим волоссям. Але яке це мало значення? – Скажу, що... у цьому немає нічого дивного... – відповіла Аліса. І додала спокійно: – І не треба так кричати» [32, с. 75].

3. Соціологічний портрет.

Сімейний стан: незаміжня студентка.

Соціальний статус: живе у гуртожитку, небагато заробляє.

Аліса – амбітна дівчина, яка потрапила в пастку через бажання розкішного життя та ілюзій. Її портрет перегукується з портретом Зої.

Аліса та Олена Олександрівна – персонажі, що ілюструють механізми заманювання і зникнення жінок.

Дівчата–подруги Аліси з'являються в епізоді, коли до них телефонують її батьки і питають, де Аліса.

Їхня роль полягає в тому, щоб:

а) Продемонструвати байдуже ставлення «подруг» до зниклої дівчини.

Вони говорять про неї заздрісно і зневажливо, не хвилюючись за її долю:

«– Загуляла Аліска не на жарт! Могла б купити предакам по мобілці, якщо стала така багата, – знизала плечима Марина» [32, с. 78];

«– Хоча б, свиня, нам подзвонила! Ми ж були, як рідні. – «Рідні»! – увірвала її Настя. – А що ми насправді про неї знаємо? – Ну, що? – почала розмірковувати Наталка. – Знаємо, що завіялась зі своїм “принцем”. Все похерила. І на рідних їй начхати» [32, с. 78].

б) Підкреслити самотність Аліси серед цих дівчат, яким вона начебто довіряла. Але їх насправді цікавили лише гроші та подарунки від неї.

3. Продемонструвати байдужість оточення до проблеми зникнення Аліси. Це підсилює враження від її історії:

«Вони ніяк не могли вирішити, кому розмовляти з батьками дівчини, яка от вже третій місяць не ночувала на своєму ліжку і не з'являлася на заняттях. Судячи з того, що батьки додзвонилися на прохідну гуртожитка, дівчина не давала про себе знати і їм» [32, с. 78].

Подруги дівчини відіграють роль тла, на якому вимальовується самотність і беззахисність Аліси. Вони егоїстичні і байдужі до її долі.

Можемо зробити висновок, що навіть другорядні персонажі (подруги Зої, Аліса) в романі виконують певну художню функцію – створюють фон, на якому вимальовуються характери головних героїв.

У романі «Метелик не кричить» Ірен Роздобудько демонструє високу майстерність у створенні реалістичних характерів та органічних діалогів між ними. Саме через мовлення персонажів читач дізнається про їхній внутрішній світ, приховані мотиви, особливості натури.

У цьому підрозділі проаналізовано основні засоби розкриття характерів у романі – портретні характеристики, діалоги, вчинки героїв. Також приділено увагу функціям підтексту та ролі другорядних персонажів у творі.

На основі проведеного аналізу можна зробити такі узагальнені висновки:

1. Діалоги в романі вправно побудовані, лаконічні, але змістовні. Вони органічно розкривають характери персонажів, їхні приховані мотиви та стосунки. Також динамізують сюжет.

2. У діалогах присутній підтекст – прихований зміст реплік, який поглиблює характеристики персонажів, створює інтригу та емоційну напругу.

3. Мова персонажів відображає їхній соціальний статус, заняття, захоплення. Це допомагає повніше окреслити образи героїв.

4. Діалоги органічно доповнені ремарками – описами міміки, жестів, інтонацій. Це вносить додаткові штрихи до характеристик дійових осіб.

5. Головні та другорядні герої мають індивідуальні портретні характеристики. Їхні образи психологічно достовірні та реалістичні.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі проаналізовано вплив кінопоетики на жанрово–стильові особливості та поетику романів Ірен Роздобудько.

1. Встановлено, що авторка в навчально–публіцистичних нотатках «Кіно на папері» сформулювала власну кінотеорію, яка визначає її підхід до написання сценаріїв. Ця теорія ґрунтується на класичних засадах драматургії та враховує специфіку кіномистецтва.

2. З'ясовано прямий та опосередкований вплив кінопоетики Роздобудько на особливості її романів. Це виявляється в динамічній сюжетній побудові, чітких портретних характеристиках, насичених діалогах, яскравих візуальних образах.

3. Визначено, що авторка вправно володіє драматургічними прийомами – створює переконливих персонажів, будує складні конфлікти, розвиває багатоплановий сюжет з непередбаченими поворотами та інтригою.

4. Доведено поєднання у творах Роздобудько рис детективу, мелодрами, психологічного роману і трилера. Така жанрова гібридність є характерною ознакою як масової літератури, так і екранних творів.

5. Описано основні етапи становлення світового та українського кінематографа – від німих фільмів 1920-х років до сучасності. Виокремлено ключові постаті та напрями, що визначали обличчя національного кіно на певних історичних етапах, як приклад, зокрема, проаналізовано феномен «поетичного кіно» 1960-70-х років як визначного явища в українській культурі, що започаткувало традиції ліричного, метафоричного кіно. Простежено тісний зв'язок між теоретичними поглядами та художньою творчістю відомих діячів українського кіно.

6. Проаналізовано сучасний стан світового та українського кінематографа. Визначено провідні тенденції – пошук нових форм, розвиток короткометражного артгаузного кіно, звернення до патріотичної та історичної тематики.

7. Розглянуто традиції світових письменників-сценаристів ХХ століття, таких як Карл Чапек, Кароль Іжиковський, Тоніно Гверра та інші та їхній внесок у розвиток драматургії та теорії кіномистецтва.

8. Обґрунтовано перспективи розвитку масових жанрів (комедія, історичний бойовик, фентезі) з акцентом на національному культурному контексті.

9. Доведено, що своєю творчістю Ірен Роздобудько сприяє розвитку жанрового розмаїття українського кіно та утвердженню високих стандартів фаховості сценарної майстерності. Вона зробила помітний вклад у новітню історію сучасного кінематографу.

10. Висвітлено новаторство українських письменників-сценаристів 1920–1960-х років, зокрема Юрія Яновського, Олександра Довженка, Івана Драча та інших. Значну увагу приділено аналізу їхньої сценарної практики та шляхів утвердження жанру кіносценарію в українській літературі того часу.

11. Досліджено тенденцію до комерціалізації та орієнтації на масового глядача в історії кінематографу. Проаналізовано шляхи гармонійного поєднання мистецької та комерційної складових.

Список використаної літератури

1. Арто А. Театр і його двійник / переклад з французької Р. Осадчук. Київ : Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
2. Брайко О. Монтажні засоби в малій прозі Євгена Гуцала. *Слово і Час*. 2017. № 10. С. 42–54.
3. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Логос, 2011. 391 с.
4. Брюховецька Л. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х. АртЕк, 2003. 384 с.
5. Бульбачинська О. Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980–1990-х років : Дисертація. Київ, 2021. 205 с.
6. Васильєв Є. Драма–сіквел: особливості поетики. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2016. № 7. С. 51–63.
7. ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління): онлайн-колекція медіатеки Довженко–Центру. URL: <https://vufku.org/>.
8. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896-1995 = Histoire du cinema Ukrainien / Любомир Госейко, переклад з французької С. Довганюк, Л.Госейко. Київ: KINO-КОЛО, 2005. – 464 с.
9. Гуляк Т. Модифікації жіночого детективного роману у творчості Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько : Дисертація. Івано–Франківськ, 2019. 193 с.
10. Демещенко В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва. *Вісник Книжкової палати: науково–практичний журнал*. 2008. № 2. С. 36–42.
11. Драч І. Криниця для спраглих / упорядник С. Рябчий. Харків : Folio, 2017. 146 с.
12. Зонтаг С. Нотатки про «кемп». Проти інтерпретації та інші есеї / переклад з англійської В. Дмитрук. Кальварія, 2006. С. 387–305.
13. Зонтаг С. Хепенінги: мистецтво радикального зіставлення. Проти інтерпретації та інші есеї / переклад з англійської В. Дмитрук. Кальварія, 2006. С. 274–286.

- 14.Йогансен М. Як будується оповідання. Київ : Rabulum, 2019. 128 с.
- 15.Кирилова О. Філософія кіно, метод моделювання та проблема декадентського кінотвору. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2018. Т. 1. С. 17–23.
- 16.Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми / Володимир Миславський [та ін.]; Харківський державний університет мистецтв імені М.П.Котляревського, 2007. 327 с.
- 17.Кондратьєва М. Мізансцена як засіб втілення режисерського бачення. *Сучасне мистецтво*. 2010. № 7. С. 111–114.
- 18.Кузьменко А. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ - початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму : Дисертація. Київ, 2021. 222 с.
- 19.Культурологія/[Гриценко Т. Б., Гриценко С. П., Кондратюк А. Ю. та ін.]; за ред. Т. Б. Гриценко. [2-ге вид.]. Київ: Центр учбової літератури, 2009. 392 с.
- 20.Левко У. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема) : автореф. Дисертація. Тернопіль, 2010. 20 с.
- 21.Літературознавчий словник–довідник. За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2–е видання, виправлене, доповнене. Серія: Nota bene. Київ: видавництво Академія, 2007. 752 с.
- 22.Лядов М. Сценарії: основи кіно–драматургії та техніка сценарію / за редакцією художнього відділу управи ВУФКУ; УКРТЕАКІНОВИДАВ, 1930. 94 с.
- 23.Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів). *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені В.Винниченка. Серія : Філологічні науки*. 2010. № 92. С. 446-454
- 24.Наумова Л. Від монтажу атракціонів до теорії інтелектуального кіно. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2016. № 19. С. 161–170.

- 25.Паві П. Словник театру / переклад з французької М. Якуб'як. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 641 с.
- 26.Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упорядник і автор коментарів В. Н. Миславський. Харків : Дім реклами, 2019. 528 с.
- 27.Попіль Д. Сіль та підводні камені нового українського серіалу «Століття Якова». *Наше слово*. 2017. №8. URL: <https://nasze-slowo.pl/sil-ta-pidvodni-kameni-novogo-ukrayin/>.
- 28.Просалова В. Літературна і кінематографічна версія роману М. Хвильового «Вальдшнепи»: конфлікт конкретизацій. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2017. № 25. С.100–115.
- 29.Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30–ті роки ХХ століття): монографія / ДонНУ, 2012. 332 с.
- 30.Роздобудько І. Перейти темряву: роман / художник–оформлювач О.М. Артеменко; Фоліо, 2012. 155 с.
- 31.Роздобудько І., Санін О. Кіно на папері. Збірка. Київ: Нора–друк, 2016. 288 с.
- 32.Роздобудько І. Метелик не кричить. Київ : Нора–друк, 2012. 224 с.
- 33.Роздобудько І. М'яч Лобановського. *Сценарна майстерня*. URL: <https://screenplay.com.ua/synopsises/?id=113>.
- 34.Роздобудько І. У неділю рано зілля копала. *Сценарна майстерня*. URL: <https://screenplay.com.ua/synopsises/?id=29>.
- 35.Сторожова застава. *MEGOGO.NET – movies and TV channels online*. URL: <https://megogo.net/ua/view/3829071-storozhova-zastava.html>.
- 36.Тетерюк М. «Артист»: енциклопедія голлівудського німого кіно. *Журнал «Іно-Театр»*. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1363.
- 37.Ткаченко А. Кінодраматургія Івана Драча. *Слово і Час*. 2016. № 12. С. 90–96.
- 38.Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : Ландон–XXI, 2011. 430 с.

- 39.Хороб С. Українське «поетичне кіно»: екранна трансформація повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків». *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. № 3 (39). С. 228–239.
- 40.Чапек К. Театр і кіно / упорядник В. Лисенко. Київ: Приватний проект «1000-ліття української культури», 2009. 75 с.
- 41.Шкурник – ВУФКУ. *ВУФКУ*. URL: <https://vufku.org/found/shkurnyk/>.
- 42.Яновський Ю. Чотири шаблі. Харків : Folio, 2013. 572 с.
- 43.Bellamy R.V., McDonald D.G., Walker J.R. The spin-off as television program form and strategy. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. Routledge, 1990. Т. 34, вип. 3.
- 44.Bignell J. *An Introduction to Television Studies*. Routledge, 2012. 344 p.
- 45.DzygaMDB: рецензії на кінофільми. URL: <https://dzygamdb.com/uk/reviews?page=7&pageSize=10>
- 46.Irzykowski K. *Dziesiąta Muza*. Kraków : Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924. 248 p.
- 47.Pfefferman R. *Strategic Reinvention in Popular Culture: The Encore Impulse*. Palgrave Macmillan, 2013. 260 p.
- 48.Sajenko W. «Голлівуд на березі чорного моря» в інтерпретації митців епохи Розстріляного Відродження. *Odessa w literaturach słowiańskich ; redakcja naukowa Jarosław Ławski i Natalia Maliutina; Wydawnictwo Prymat*, 2016. Vol. 21. С. 907–939.