

УДК 791.633:[7.094:791.22](477) «197»

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220606>**Цитування:**

Москаленко-Висоцька О. М. Субституція жанру і стилю в українській екранізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. №2. С. 296-300.

Moskalenko-Vysotska O. (2020). Substitution of genre and style in the Ukrainian film adaptation. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 296-300 [in Ukrainian].

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна, заслужений працівник культури України, доцент кафедри кіно,-телемистецтва факультету кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1474-7741>
film_editor@ukr.net

СУБСТИТУЦІЯ ЖАНРУ І СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕКРАНІЗАЦІЇ

Мета дослідження – виявлення спектру художніх засобів, які використовувалися українськими кінорежисерами при створенні екранізацій; визначення ступеню відповідності авторських поглядів між літературним та екранним твором, а також знаходження міри субституції, жанрової і стилістичної відповідності книги і фільму у рамках історичного контексту, на основі екранізацій періоду 70-х років ХХ сторіччя. **Методологічною основою дослідження** є порівняльний аналіз між літературними джерелами – новелами А. Гайдара та екранізацією режисерів М. Рашеєва та А. Народицького – фільмом «Бумбараш», проведений для визначення характерних рис при трансформації літературного твору у інший вид мистецтва та для визначення амплітуди міри залежності стилю та жанру фільму від твору письменника. **Наукова новизна**. Попри потужний пласт наукових досліджень процесу екранного втілення літературних творів, історія української екранізації залишається недостатньо вивченою, а надто теоретичні засади на кшталт відповідності стилю і жанру у фільмах, що створені на основі літературних першоджерел. У даній науковій статті вперше на вітчизняному матеріалі досліджено механізм субституції жанру і стилю на прикладі однієї з українських екранізацій, що розширює наукові розвідки в історії вітчизняного кіно. **Висновки**. У авторському баченні кожного митця проявляється свій особистий погляд на певний твір, особливо, якщо він його створює на основі вже існуючого художнього джерела. Це яскраво простежується на прикладі жанру екранізації. Шляхом герменевтичних інтерпретацій автори екранізації талановито продемонстрували вдалий приклад жанрово-стилістичної субституції у фільмі «Бумбараш». У цій екранізації гармонійно знайдено баланс між гайдарівською драматичною пафосністю і ліричним романтизмом, який органічно сублемований режисерами у своїй екранізації; між поетикою героїзму у А. Гайдара і трагіфарсовою жанровістю, шляхом застосування авторами ексцентричних прийомів кінодраматургії; між легкою гумористичністю літературних гайдарівських новел і гротескною трагедійністю екранного твору. Також, використання своєрідного музично-драматичного рішення фільму призвело до суттєвих змін у жанровому спектрі літературного першоджерела, та все ж, це дозволило авторам зберегти неповторне «творче обличчя» письменника.

Ключові слова: українська екранізація, заміна жанру, трансфер стилю, се, субституція, авторське вирішення, за мотивами.

Москаленко-Висоцька Елена Николаевна, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры кино,-телеискусства, факультет кино и телевидения Киевского национального университета культуры и искусств

Субституция жанра и стиля в украинской экранизации

Цель исследования – выявление спектра художественных средств, которые использовались украинскими кинорежиссерами при создании экранизаций; определение степени соответствия авторских взглядов между литературным и экранным произведением, а также нахождение меры субституции, жанрового и стилестического соответствия книги и фильма в рамках исторического контекста, на основе экранизации периода 70-х годов ХХ столетия. **Методологической основой** исследования является сравнительный анализ между литературными источниками – новеллами А. Гайдара и экранизацией режиссеров Н. Рашеева и А. Народицкого – фильмом «Бумбараш», проведенный для определения характерных черт при трансформации литературного произведения в иной вид искусства и для определения амплитуды меры зависимости стиля и жанра фильма от произведения писателя. **Научная новизна**. Несмотря на мощный пласт научных исследований процесса экранного воплощения литературных произведений, история украинской экранизации остается недостаточно изученной, особенно теоретические вопросы о соответствии стиля и жанра в фильмах, созданных на основе литературных первоисточников. В данной научной статье впервые на отечественном материале исследован механизм субституции жанра и стиля на примере одной из украинских экранизаций, что расширяет научные исследования в истории отечественного кино. **Выводы**. В авторском видении каждого художника проявляется свой личный взгляд на определенное произведение, особенно, если он его

создаёт на основе уже существующего художественного источника. Это ярко прослеживается на примере жанра экранизации. Путём герменевтических интерпретаций авторы экранизации талантливо подтвердили удачный пример жанрово-стилистической субституции в фильме «Бумбараш». В этой экранизации гармонично найден баланс между гайдаровской драматической пафосностью и лирическим романтизмом, который органично сублимирован режиссерами в своей экранизации; между поэтикой героизма у А. Гайдара и трагифарсовой жанровостью, путём применения авторами эксцентричных приемов кинодраматургии; между легкой юмористичностью литературных гайдаровских новелл и гротескной трагедийностью экранного произведения. Также, использование своеобразного музыкально-драматического решение фильма привело к существенным изменениям в жанровом спектре литературного первоисточника, все же, это позволило авторам сохранить неповторимое «творческое лицо» писателя.

Ключевые слова: украинская экранизация, замена жанра, трансфер стиля, субституция, авторское решение, по мотивам.

Moskalenko-Vysotska Olena, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Cinema, Telecommunications, Faculty of Cinema and Television of the Kyiv National University of Culture and Arts

Substitution of genre and style in the Ukrainian film adaptation

The purpose of the article is to identify the range of artistic tools that were used by Ukrainian filmmakers to create adaptations; determination of the degree of correspondence of the author's views between the literary and on-screen work, as well as finding substitution measures, genre and stylistic correspondence of the book and film within the historical context, based on the film adaptation of the period of the 70s of the XX century. **The methodology** of the study is a comparative analysis between literary sources - the short stories by A. Gaidar and the film adaptation of the directors N. Rashev and A. Naroditsky - the film "Bumbarash", conducted to determine the characteristics of the transformation of a literary work into a different kind of art and to determine the amplitude of the measure of style dependence and the genre of the film from the work of the writer. **Scientific novelty.** Despite the powerful layer of scientific research on the screen embodiment of literary works, the history of Ukrainian film adaptation remains poorly studied, especially the theoretical questions about the correspondence of style and genre in films created on the basis of literary primary sources. This scientific article for the first time on domestic material explores the mechanism of substitution of the genre and style on the example of one of the Ukrainian adaptations, which expands scientific research in the history of domestic cinema. **Conclusions.** The author's vision of each artist reveals his personal view of a particular work, especially if he creates it on the basis of an existing artistic source. This is clearly seen in the example of the film adaptation genre. Through hermeneutic interpretations, the authors of the film adaptation talentedly confirmed a successful example of the genre-stylistic substitution in the film "Bumbarash". In this film adaptation, a balance was found harmoniously between Gaidar's dramatic pathos and lyrical romanticism, which is organically sublime by directors in its film adaptation; between the poetics of heroism in A. Gaidar and tragedy genre, through the use of eccentric filmmaking techniques by the authors; between the light humor of literary Gaidar short stories and the grotesque tragedy of screen work. Also, the use of a peculiar musical and dramatic solution to the film led to significant changes in the genre spectrum of the literary source, nevertheless, this allowed the authors to preserve the unique "creative face" of the writer.

Key words: Ukrainian film adaptation, replacement of the genre, style transfer, substitution, author's decision, based on motives.

Актуальність теми дослідження. У пошуках повноцінної драматургічної основи фільму у всі періоди свого розвитку кінематограф повсякчас звертався до літератури. Історично склалося так, що основою, зокрема, і українських екранізацій доби «німого кіно» поставала література – це екранізації популярних творів українських класиків – «Наталка Полтавка» (1909), «Москаль-чарівник» (1910), «Наймичка» (1910). Ще з тих часів кіно виявляє інтерес до проблем взаємодії кінематографу і літератури, до особливості «інтеграційного зв'язку словесного мистецтва із кінематографічним» [7, 16]. Художники всіх епох намагалися дати своє тлумачення способу перенесення літературних героїв і духу твору з одного виду мистецтва в інший. Німецький поет, драматург та естетик Готгольд Ефраїм Лессінг у 1766 році в своєму трактаті «Лаокоон, чи про кордони живопису і поезії», посилаючись на приклад живописців, які звертались до поезії, зазначав: «Вони мали вірець, але їм потрібно було перенести його в інший вид мистецтва, то ж не раз доводилося їй самим добре подумати. І ті їхні думки, що прозирають у відхиленнях від

узірця, доводять, що в своєму мистецтві вони були такі самі великі, як і поет у своєму» [5, 102].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З появою кінематографа актуальним постало питання субституції певних елементів драматургії при створенні екранізації, а також загальної характеристики цього процесу. Низка авторів, позначаючи процес, відправною точкою якого є літературне першоджерело, а завершальним моментом – фільм, вважали, що точніше за все цей процес виражає слово «переклад». Близькі до цього і ті теоретики, котрі пропонували називати це «перенесенням». Але існують визначення й іншого роду. Доволі часто можна зустріти поняття «єдиноборство», «творче змагання», «друге народження». Так, на думку Б. Бланка, екранізація – це «...спроба засобами кіно виразити найбільш точно власні відчуття... першооснови при «перекладі»... літератури... на мову кіно» [1, 206].

Полемічною до цієї позиції є думка автора декількох робіт з проблем екранізації Л. З. Фрадкіна. У книзі «Друге народження. Деякі питання екранізації» він, зокрема, пише:

«Говорячи про екранізацію літературних творів, залюбки вживають вираз “переклад на мову кіно”. Вважають, що він був вдалим чи невдалим і т. п. Саме уявлення про «мову» того чи іншого мистецтва, як сукупності його зображувальних засобів і прийомів зовсім не передбачає прямої відповідності цієї мови мові літературного твору, а отже – і можливості перекладу з більшим чи меншим ступенем точності» [11, 10]. Ось чому автор цієї цитати рішуче заперечує саме визначення «перекладу». На його думку більш відповідним справжньому стану речей буде формулювання: «Проникнення» образів одного мистецтва у сферу іншого в результаті чого і відбувається “друге народження”» [11, 10]. Іншої точки зору дотримується мистецтвознавець М. М. Кузнецов: «Екранізація ніколи не була і не буде простим перекладом з однієї «мови» на іншу. – пише автор, – Вона була і залишається творчим змаганням» [4, 7]. Цю ж точку зору поділяє і кінокритик М. Туровська, проте, в своїх міркуваннях вона йде ще далі, вважаючи, що в цьому випадку слід вести мову не стільки про змагання, скільки про боротьбу: «Адекватний, або навіть конгеніальний, твір кіномистецтва створюється не точним наслідуванням оригіналу, – стверджує критик, – а у боротьбі з ним» [9, 229].

Таким чином, лише декілька наведених нами позицій критиків та практиків доволі переконливо свідчать про кардинальні розходження теоретиків у трактовці найбільш принципових питань екранізації.

Мета дослідження – виявити якими мистецькими способами вирішували питання екранізації українські кінорежисери 70-х років минулого століття. Ці дослідження автором вже розпочаті у попередній науковій роботі «Особливості релевантності української екранізації», у якій зроблені спроби визначити ступінь відповідності авторських поглядів між літературним та екранним творами, а також віднайти типові ознаки української екранізації того періоду. Продовжуючи наукові розвідки, завдання статті – визначити характерні риси та міру залежності відмінностей фільму від твору письменника, а також міру жанрової і стилістичної відповідності книги і фільму у рамках історичного контексту, на основі фільму – екранізації періоду 70-х – «Бумбараш».

Виклад основного матеріалу. Ще на початку ХХ століття теоретиків у мистецтві хвилювало питання – наскільки допустима межа відходу від першоджерела, міра субституції, заміщення одних образів іншими, при переносі твору у інший вид мистецтва. Хтось не бачив сенсу в такому відтворенні, деякі вбачали таку можливість, але лише за умови дотримання ідейного, стилістичного та жанрового задуму першоджерела, а хтось, навпаки, закликав до

нового прочитання. Частина мистецтвознавців категорично заперечувала доцільність перенесення скопійованих образів. Так, відомий мистецтвознавець, письменник Ю. М. Тинянов, категорично не сприймав «трансфер» з будь-якого мистецтва. Свій погляд він виказав, побачивши, зокрема, стилізовані орнаментальні композиції і вигадливі арабески у малюнках В. М. Конашевича, які художник створив як ілюстрації до віршів поета А. А. Фета: «Ми живемо, – писав Юрій Тинянов, – у вік диференціації діяльностей. Танцювальне ілюстрування Шопена і графічне ілюстрування Фета заважає Шопену і Фету, і танцю, і графіці. Ілюстрована книга – поганий виховний засіб. Чим він «розкішніший», тим претензійніше, тим гірше» [10, 318]. Значним досвідом у субституції образів літератури на підмостки сцени володіє театральне мистецтво. Найбільш авторитетний діяч світового сценічного мистецтва К. С. Станіславський вважав, що: «На відміну від інших діячів театру, які сприймають будь-яку драму лише як матеріал для сценічної переробки, я дотримуюсь тієї точки зору, що при постановці кожного значного художнього твору, режисер і актори повинні прагнути по можливості до більш точного і глибокого осягнення духу задуму драматурга, а не підміняти цей задум своїм» [8, 486]. Протилежну думку сформулював відомий театральний режисер-експериментатор В. Е. Мейєрхольд: «Не вірно, – говорив він, – що ми повинні давати точнісінько те, що написав Островський. Якщо б Островський воскрес, він повинен був би радіти тому, що його твори розвивають так, як того потребує епоха. Островський знаходився в лещатах техніки його часу, від якої ми пішли далеко вперед» [6, 55].

Серед інших проблем перенесення твору у інший вид мистецтва чільне місце займають проблеми жанру і стилю. Це так само стосується і проблем екранізованих творів. Особливість їх положення полягає у відсутності серед практиків і теоретиків кіно єдиного підходу у питаннях жанрової та стилістичної відповідності співвідношення фільму і літературного першоджерела. Так автор згадуваної книги «Друге народження. Деякі питання екранізації» Л. Фрадкін, стверджує, що режисером обов'язково повинні «зберігатися суттєві особливості стилю і жанру літературного твору» [11, 90].

Практика кінематографу, все ж, не дає підстав беззастережно погодитися з таким твердженням. Для прикладу звернемося до фільму М. Рашеєва та А. Народицького «Бумбараш» (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1972 р.). Сценарій екранізації був написаний Є. Митько за творами А. Гайдара: незакінченої повісті «Бумбараш», оповідання «Перебіщик» та кількох нарисів. Органічно поєднавши в одному художньому творі персонажі

із різних повістей та оповідань, автори відважилися здійснити досить своєрідний задум. *Героїко-романтичні* твори А. Гайдара отримали своє екранне життя у жанрі *ліричної трагіфарсової комедії*. Відомо, що «вибір того чи іншого жанру визначається як своєрідністю зображального матеріалу, так і відношенням до нього митця» [3, 94]. Очевидно, що поява фільму з такою авторською трактовкою твору А. Гайдара відносно жанру і стилю, припустимо, у 30-50-ті роки була б виключена. Лише з часом, у міру накопичення кінематографом художнього досвіду, пошуку нових виражальних засобів, збагачення специфічної мови кіно, а також в міру набування більш об'ємного погляду на події історичного минулого, стало можливим художнє осмислення матеріалу в інших форматах, ніж ті, що закладені в основу гайдарівських творів. Постановники фільму продемонстрували можливість другого народження прози А. Гайдара в іншій жанрово-стилістичній фактурі. Характерним для цієї екранізації є відхід від героїчного пафосу стилістики творів А. Гайдара, а також органічне злиття смішного і трагічного. Так в епізоді втечі, головний герой кумедно біжить, ховаючись городами від самодура-отамана, котрий вимагає, намалювати йому «кунгуру». Але в наступному епізоді вже зовсім не до сміху, адже куля отамана здоганяє людину.

Також органічно вплетений в жанрову палітру фільму ще один жанр, не притаманний першоджерелу – це відвертий гротеск. Підтвердженням цього є епізод, що відбувається на перехресті доріг: з одного боку під звуки барабанів промаршували кайзерівські війська, з іншого кінця дороги під акомпанемент фривольної пісеньки проскакала містечкова банда, а згодом чуто революційний марш, під який пронесуться на конях будьонівці. Виникає образний контрапункт реальності і якоїсь фантазмагорії: дійство схоже на дитячу гру в солдатики, але в той же час – це відображення сутності класової боротьби, тобто фактичної історичної дійсності, коли за одну добу влада могла змінитися кілька разів. Такий художній прийом викликає ускладнене сприйняття екранного дійства: комедійне і трагедійне одночасно.

Хоча ідейне звучання фільму повністю відповідає творам А. Гайдара (романтичний настрій у розкритті теми набування людиною ідейної позиції, прояви героями таких якостей, як любові та морального боргу), але вибрана постановниками форма тісного переплетіння комедійного і трагічного надає стрічці іншу художню образність, а також інший жанрово-стилістичний напрямок.

Часто позначення «за мотивами» передбачає не тільки відхід від першоджерела, але й від духу твору письменника. Від його неповторної мови і

стилю. Попри це, творцям «Бумбараша» при зміні жанру і стилю, вдалося зберегти і донести неповторне «творче обличчя» письменника.

Стильові особливості фільму зумовлені як своєрідною фігурою його головного героя, так і яскравими замальовками інших персонажів. Образ епохи соціальних потрясінь створюється авторами ніби за законами народної комедії: поєднання народного гумору з фарсом, близькість смішного з трагічним. Використовуючи спочатку традиційні ексцентричні прийоми (недоречності, безглуздості, випадковості), творці фільму поступово змінюють ознаки «легкого» жанру, переходячи до серйозних тем, на кшталт, морального вибору та пробудження нового світогляду головного героя.

Спочатку нічого не віщує трагедії. Кумедні пригоди Бумбараша на повітряній кулі; кумедно-абсурдне подвір'я бандита Григорія Полуванова, заставлене аматорськими скульптурами античних богів; кумедна «онука Степана Разіна» – отаманша Софія. Але після відчайдушної пісеньки «Начхати!» звучить ностальгічна, сумна мелодія «Ходять коні», в якій відчувається і туга за домівкою, минулим безтурботним життям, мирним хліборобським полем, за коханою дівчиною. Так сміх поступається місцем суму, а веселість обертається трагедією, як, наприклад, в таких епізодах: сидить на троні отаманша Сонька, філософствує перед своїми підлеглими «бійцями». Її філософія вбога, вульгарна і смішна. Та, почавши епізод з гумору, автори фільму завершують його трагічно: сидячі в засідці, Бумбараш бачить, як отаманша наказує закопати живцем наївного мрійника Яшку – кращого друга головного героя. Тут вперше звук балалайки змінює закличний звук труби. Таке музично-драматичне рішення підказує різку зміну в свідомості головного героя, зміну в його долі. Він розуміє, що не можливо відсидітись осторонь від реальних подій, треба, нарешті, прийняти рішення і діяти, пристати на чийсь бік. Так, трансформуючи і поєднуючи жанри, М. Рашеев та А. Народицький розвивають одну з головних думок твору – не можна ховатися в кущах, коли вбивають твоїх близьких, щастя і своє, і народне завойовується в битві.

У багатозначній і барвистій стихії дійства відчутно проступає епічне начало. Від слова – до реальності, від гротеску – до трагедії, такий принцип осягнення сутності буття героєм екранного твору «Бумбараш». Перехід від сміху до глибоких роздумів ретельно підготовлено авторами і точно втілено виконавцем ролі Бумбараша актором Валерієм Золотухініним – одним із небагатьох акторів, який вмів бути природним саме в ситуаціях подвійного змісту, коли з одного боку означена комічна грань подій, а з другого – їх драматична сутність. Авторі екранізації змогли органічно об'єднати ці дві

крайнощі. Так вороги головного героя змальовані не тільки смішними, але й страшними, досить згадати кінцівку фільму, коли від безсилля отаман вбиває на очах у Бумбараша ними обома кохану дівчину. Легка сатира, що передувала цим подіям переходить в страшну фантазмагорію. В такій же стилістиці витримана вся драматургія фільму. Вже в ті часи намітився процес, завдяки якому в творах вітчизняних кінематографістів все частіше було складно виявити чіткий, «чистий» жанр фільму, тому що певні кордони розмивались завдяки сміливому взаємопроникненню жанрів. На їх межі виникали нові жанри. Так, у фільмі «Бумбараш» драматургічно сполучились кілька жанрів: романтичний епос, комедія, пригодницький, сатира, драма, фарс, а також трагедія. Тому робота молодого тоді режисера Миколи Рашеєва під керівництвом досвідченого майстра екрану Аркадія Народицького виявилася різнобічною, багатобарвною екранізацією, глибокою у своєму новому прочитанні літературного першоджерела.

Висновки. На підставі порівняльного аналізу оповідань і екранізації «Бумбараш» доведено, що вдалий творчий результат не залежить від належності до того чи іншого виду екранізації: «прямої» як перенесення, копіювання літературного першоджерела, авторської екранізації, що передбачає «власне прочитання», змінену концепцію твору, чи за мотивами кількох творів письменника, як у даному випадку. Подібно тому, як немає у мистецтві кращих чи гірших жанрів, так само немає кращих чи гірших видів екранізації. Є невдалі чи добрі фільми, але їх якість не залежить від приналежності до виду екранізації. «Якщо на літературній основі постає твір іншого жанру – талановитий, але майже не схожий на своє джерело, ми не ревнуємо: тільки твір мистецтва може бути еквівалентним твору мистецтва. Відповідність турбує нас тим менше, чим кращий кінофільм створено на літературній основі» [2, 3]. На прикладі вдалої вітчизняної екранізації "Бумбараш" доведено, що українські режисери 70-х сміливо змагалися, пропонуючи свої концепції оригінального перенесення літературного джерела на мову екрану. Кінострічка, створена за мотивами творів письменника, виявилася витриманою у дусі А. Гайдара. І, не зважаючи на жанрово-стилістичні зміни та доповнення художніх нюансів і мотивів, загальний художній меседж прозвучав повністю суголосним гайдарівським творам. На прикладі української екранізації доведено, що не зважаючи на заміну, перенесення, своєрідну авторську субституцію жанру і стилю, твір може залишатися у межах духу автора, не порушуючи ідейно-психологічної єдності його літературної основи.

Література

1. Бланк Б. Изобразительная среда // Книга спорит с фильмом: Сборник / Ред. коллегия: В. С. Беляев [и др.]. М. : Искусство, 1973. С. 206–214.
2. Брюховецька Л. Поетичне кіно: заборонена школа. *Кіно-Театр*. 2001. № 3 (35). С. 3.
3. Краткий словарь по эстетике / под общ. ред. М. Ф. Овсянникова, В. А. Разумного. М. : Политиздат, 1963. 542 с.
4. Кузнецов М. Книги и фильмы. М. : Знание, серия Искусство. №7, 1978. 66 с.
5. Лессинг Г. Лаокоон / Г. Лессинг; пер. з англ. Є. Попович. К. : Мистецтво, 1968. 290 с.
6. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / Ком. А. В. Февральского: в 2 ч. М. : Искусство. 1968. Ч. 2. (1917 – 1939). 644 с.
7. Миславський В. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Х. : Дім Реклами, 2018. 680 с. : 506 іл
8. Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма / состав. Г. Кристи, Н. Чушкин. М. : Искусство, 1953. 782 с.
9. Туровская М. И мое мнение об экранизации. Книга спорит с фильмом: Сборник / Ред. коллегия: В. С. Беляев [и др.]. М.: Искусство. 1973. С. 222–232.
10. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука. 1977. 575 с.
11. Фрадкин Л. Второе рождение. Некоторые вопросы экранизации. М. : Искусство, 1967. 184 с.

References

1. Blank, B. (1973). Fine environment. V. S. Belyaev (Eds.), Book argues with the movie, (pp. 206–214). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Briukhovetska, L. (2001). Poetic cinema: the forbidden school. *Kino-Teatr*, 2, 3 [in Ukrainian].
3. Ovsyannikova, M. F., Razumnyy, V. A. (Eds.). (1963). A Brief Dictionary of Aesthetics. Moscow: Politizdat [in Russian].
4. Kuznetsov, M. (1978). Books and films. Moscow: Znanie Art Series No 7 [in Russian].
5. Lessing, G. (2010). Laocoon. (E. Popovych, Trans). Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].
6. Meyerhold, V. E. (1968). Articles. Letters. Speech. Conversations. A. V. Fevralsky (Comments). Moscow: Iskusstvo. Part 2. [in Russian].
7. Mislavsky, V. (2018). History of the Ukrainian film 1896–1930: facts and documents. (Vols. 1). Kharkiv: Dim Reklamy [in Ukrainian].
8. Stanislavsky, K. S. (1953). Articles, speeches, conversations, letters. G. Christie, N. Chushkin (compilers). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Turovskaya, M. (1973). And my opinion about the film adaptation. V. S. Belyaev (Eds.), Book argues with the movie, (pp. 222–232). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
10. Tyunyanov, Yu. (1977). Poetics. History of literature. Movie. Moscow: Nauka [in Russian].
11. Fradkin, L. (1967). Rebirth. Some issues of a film adaptation. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.03.2020
Прийнято до друку 20.04.2020