

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПРИКЛАДНИХ СТУДІЙ

До захисту допустити:

Зав. кафедри Педченко О.В. 

«18» листопада 2025 р.

Специфіка кіновтілення роману Дж. Апдайка
«Іствікські відьми»

Кваліфікаційна робота
здобувача освіти другого
(магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»,
спеціалізації «Англійська мова, друга
іноземна мова та зарубіжна література»
Грекової Ангеліни Віталіївни

Науковий керівник:

Городнюк Наталія Андріївна
доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри англійської
філології МДУ

Рецензент:

Кулакевич Людмила Миколаївна,
доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри філології та
перекладу Українського державного
університету науки і технологій

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою 75 С Добре

Секретар ЕК Наталія БОРИСОВА

« 15 » грудня 2025__ р.

Київ – 2025

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ ДЖ. АПДАЙКА «ІСТВІКСЬКІ ВІДЬМИ» У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	5
1.1. Образ відьми в культурній та літературній традиції.....	5
1.2. Оцінка роману Дж. Апдайка «Іствікські відьми» та фільму Дж. Міллера у критиці.....	14
1.3. До питання взаємодії літератури та кіно: особливості екранізації художнього тексту.....	18
Висновки до 1 розділу.....	24
РОЗДІЛ 2. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КІНОВТІЛЕННЯ РОМАНУ ДЖ. АПДАЙКА «ІСТВІКСЬКІ ВІДЬМИ»: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ.....	26
2.1. Тематика, проблематика, особливості сюжету роману та їх інтерпретація у фільмі Джорджа Міллера.....	26
2.2. Готичні елементи в романі «Іствікські відьми».....	47
2.3. Порівняння образів головних героїнь у романі й кіноадаптації.....	62
2.4. Образ Дерріла Ван Горна, специфіка його кіновтілення.....	67
Висновки до 2 розділу.....	72
ВИСНОВКИ.....	76
СПИСОК ДЖЕРЕЛ.....	78

ВСТУП

Кваліфікаційна робота присвячена аналізу готичного роману Дж. Апдайка «Іствікські відьми» та його кіноадаптації режисером Джорджем Міллером, а також порівнянню особливостей художнього втілення образів між літературним першоджерелом та кінострічкою.

Дана робота звертає увагу на взаємодію тексту з кіноадаптацією, враховуючи той факт, що завдяки популярності екранізації зростає зацікавленість до оригіналу автора.

Роман «Іствікські відьми» був екранізований у вигляді фільму та серіалу. Зокрема великою популярністю користується американська готична комедія «Іствікські відьми» режисера Джорджа Міллера 1987 року.

Актуальність роботи зумовлена зростанням інтересу до феномену інтермедіальності, зокрема до специфіки трансформації літературного тексту у кінотекст, а також необхідністю розглянути відмінності кіноадаптації та роману «Іствікські відьми» Дж. Апдайка, тому що кіноверсія, створена режисером, популяризує роман автора, при цьому видозмінюючи сюжет, образи, сенс та впливає на загальне сприйняття теми відьомства глядачем.

Новизна роботи полягає в комплексному аналізі образу відьом і мотиву чаклунства та специфіки їхнього художнього втілення у романі Дж. Апдайка «Іствікські відьми» й у його кіноадаптації Джорджа Міллера, що досі не отримало достатньої уваги у вітчизняному літературознавстві. У роботі вперше здійснено зіставлення способів зображення чаклунства, демонічного начала та готичних елементів у двох медіумах, а також виявлено відмінності у розкритті характерів головних героїнь та образу Дерріла Ван Горна в контексті зміни художньої оптики від літературного тексту до кіноверсії.

Об'єкт дослідження – роман «Іствікські відьми» Дж. Апдайка та кіноадаптація режисера Дж. Міллера.

Предмет дослідження – особливості кінорецепції роману Дж. Апдайка «Іствікські відьми».

Мета роботи – проаналізувати роман «Іствікські відьми» Дж. Апдайка та специфіку кіновтілення твору режисером Джорджем Міллером.

Завдання дослідження:

1. розглянути генезу та специфіку образу відьми у культурі та літературі;
2. систематизувати оцінки роману «Іствікські відьми» Дж. Апдайка у критиці;
3. проаналізувати ідейно-естетичні особливості твору;
4. описати й дослідити сюжет твору як систему мотивів;
5. порівняти особливості режисерського бачення мотивів та образів твору.

Методи дослідження: культурно-історичний, філологічний, компаративний, а також елементи феміністської критики та гендерних студій.

Теоретична значущість полягає у з'ясуванні особливостей трансформації літературного образу під час екранізації та уточненні ролі готичних і міфологічних мотивів у формуванні образу відьми. Результати поглиблюють розуміння механізмів адаптації художнього тексту до кіномови та можуть слугувати основою для подальших досліджень у галузі компаративістики й інтермедіальності.

Практична значущість: результати роботи можуть бути використані при підготовці до лекцій та семінарів із курсу «ІЗЛ» у закладах вищої освіти чи/та до уроків у ЗСО, а також при підготовці спецкурсів, присвячених сучасній американській прозі, жанру готики, літературі та кіно, а також теорії та практиці екранізації художнього тексту.

Структура роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У першому розділі розкрито питання рецепції роману Дж. Апдайка «Іствікські відьми» у літературознавстві: розглянуто образ відьми в культурній та

літературній традиції, проаналізовано критичні оцінки твору та визначено готичні елементи роману.

У другому розділі досліджено ідейно-естетичні особливості кіновтілення роману: проаналізовано тематику, проблематику та сюжет твору й особливості їх інтерпретації у фільмі Джорджа Міллера, порівняно образи головних героїнь, а також простежено специфіку кінематографічного образу Дерріла Ван Горна.

Апробація роботи:

Результати дослідження було представлено на наукових заходах і відображено у тезах конференцій:

1. Грекова А. Образи відьом у романі «Іствікські відьми» Джона Апдайка та його кіноверсії. **МОВИ І ЛІТЕРАТУРИ У КРОС-КУЛЬТУРНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ.** Збірник матеріалів II МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ ОНЛАЙН КОНФЕРЕНЦІЇ 27-28 листопада 2024.

2. Грекова А. Роман «Іствікські відьми» Дж. Апдайка та кіноадаптація Дж. Міллера: порівняльний аспект. **МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ У КРОС -КУЛЬТУРНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ.** Збірник матеріалів III МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ ОНЛАЙН КОНФЕРЕНЦІЇ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ 13-14 листопада 2025.

3. Грекова А. Медіатрансформація художнього тексту: культура взаємодії літератури й кіно у випадку «Іствікських відьом» Дж. Апдайка. **Феномен культури постглобалізму: культурна демократизація, креативні простори та культурні політики.** VI Міжнародна науково-практична конференція 27-28.11.2025.

РОЗДІЛ 1.

РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ ДЖ. АПДАЙКА «ІСТВІКСЬКІ ВІДЬМИ» У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

1.1. Образ відьми в культурній та літературній традиції

Образ відьми є одним з наймістичніших, найцікавіших і найпристрасніших у літературі. Популярна література та загальні міфи часто представляють відьму як бунтівницю: зловісну, оголену чарівницю з мітлою, яка ховається в темних лісах, або мудру, справедливу цілительку, яка використовує свої знання магії для досягнення можливостей. З часом відьомським персонажам почали приписувати такі риси, як вразливість, тендітність, сміливість, боротьба проти патріархату.

Слово “відьма” у давньоруській та старослов’янській мовній традиції спочатку вживалося у значенні “та, що все знає”, тобто жінка, наділена знаннями про природу, лікування, трави, обряди та таємниці світу. З часом це поняття зазнало семантичного звуження та трансформації: воно почало позначати, жінку, здатну передбачати майбутнє або ворожити. У подальшому у народній уяві слово набуло негативного відтінку і стало асоціюватися зі злою, сварливою жінкою, на яку покладали відповідальність за нещастя, хвороби та лиха [40].

Коріння відьомства сягають ще часів Давньої Греції, де образи жінок, наділених магичними здібностями, поєднували в собі страх, захоплення й величну силу природи. Одним із найдавніших прикладів є постать Цирцеї – чарівниці, що з’являється в “Одіссеї” Гомера та часто розглядається як перша “канонічна” відьма в грецькій міфологічній традиції. Її образ уособлює синтез краси, спокуси та небезпечної надприродної влади, яка лякає й водночас приваблює.

Цирцея володіла знаннями про отруйні рослини, лікувальні трави та магичні формули. Її острів Еея – випробування для моряків, що піддаються впливу її

магічних умінь. Заманюючи чоловіків своєю спокусливою красою та гостинністю, вона перетворювала непроханих гостей на свиней. Здатність перетворювати людей за допомогою магії не лише втілює в її фігурі відьму, а й підкреслює страх перед жінкою при владі в античній культурі, яку неможливо контролювати чи раціонально пояснити.

Образ Цирцеї стає одним із перших міфологічних утілень відьми: мудрої, небезпечної, спокусливої, що використовує свої сили на межі між людським і божественним світами [7].

Достатньо використання образу відьми і в українській культурі та літературі.

Найчастішим уявленням про відьом в Україні протягом модерної доби було те, що вони можуть красти молоко в сусідів, ходячи до них в образі кішки, чи підсилаючи жабу; або ж можуть керувати погодою: закривати дощ у горщику [48].

“Оляна то родима була. Вона як бере молоко, то корова так не страдає. Вона бере половину. Хтось бачив її, на мітлі їхала.. Ішла на Юра, а дядько, ніби, Василь, тий рубав дрова, а вона йшла так поза хату туди... в саду дровітня було. Тий зігнулася тріску взяла. Чи то на Благовіщення...Тий тріску взяла, тий сховала. А він бачив! А тут корова – нема молока ! А він кає: “Мамо, прийшла Оляна взяла тріску!” – Горенюк Лідія Юхимівна, 1932 р.н., с. Гута -Мовчанська, Жмеринського р-ну, Вінницької обл., 12.08.2011р. Кметь В.С. [40].

Українська відьма також відрізняється від європейської важливою ознакою: вона не укладає угод з дияволом, як це поширено в європейській міфології. Вона може водитися з чортом, вкладаючи тимчасові угоди, але в більшості в українській демонології поширено уявлення, що є лише два типи відьом: вроджені та навчені іншою відьмою, про диявола тут не йдеться [48]. В. Милорадович зазначає: «В основі будь-якої діяльності відьом лежить уміння перевертатись на живі істоти і неживі предмети... Здатність перевтілюватися зазвичай обмежується лише дванадцятьма предметами» [44, с 50].

Походження стереотипного уявлення про «відьму» як небезпечну фігуру закладається у пізньому Середньовіччі та на початку Нового часу, коли демонологічні інтерпретації слугували основним поясненням складних або незрозумілих подій.

Попри поширене уявлення, що полювання на відьом є виключно середньовічним феноменом, дослідники наголошують: ранні форми переслідування виникають саме на межі Середньовіччя і Нового часу. До XIV століття в європейській традиції ставлення до магічних практик було відносно нейтральним – чаклунство розуміли як наявність знань або вмінь, які могли мати як позитивний, так і негативний вплив залежно від намірів людини та методів застосування. Ситуація змінилася із посиленням позицій католицької Церкви, поширенням домініканського ордену та формуванням нових теологічних уявлень, згідно з якими чаклунство розглядалося як свідоме відступництво і служіння Сатані. У такій парадигмі «відьми» постають як ті, хто свідомо чинить зло, вступає у зв'язок із демонічними істотами та загрожує суспільному порядку та церковному впливу.

На формування масових переслідувань вплинули численні соціально-історичні чинники XIV–XV століть: епідемії чуми й холери, кліматичні зміни, що увійшли в історію як Малий льодовиковий період, активна урбанізація та загальна нестабільність. Неконтрольовані явища, які неможливо було пояснити через нестачу знань, часто інтерпретувалися як наслідок злих чар. Звинувачення у відьомстві ставали механізмом пояснення трагедій, а також способом відновити порушений порядок [27].

У XV столітті Церква офіційно заборонила ворожіння й магічні практики. Перші масові переслідування розпочалися в Італії та Іспанії у 1420-х роках, а публікація трактату Гайнріха Крамера «Malleus Maleficarum» («Молот відьом») у 1480-х роках систематизувала ідеологію та практику боротьби з «чаклунством».

Трактат став стандартним посібником щодо виявлення, суду та знищення «відьом» і значно вплинув на європейське полювання на відьом протягом майже трьох століть. Його створення було санкціоноване папою Іннокентієм VIII, який у 1484 році видав буллу *Summis desiderantes affectibus*, дозволивши авторам боротися з чаклунством у Німеччині. Трактат поділений на три частини:

1. Перша підкреслює реальність та гріховність відьом і засуджує заперечення демонології як єресь.

2. Друга містить опис фантастичних дій відьом, включно з диавольськими угодами, сексуальними контактами з демонами, «нічними польотами» та метаморфозами.

3. Третя присвячена юридичним процедурам судів над «відьмами», допускаючи застосування тортур для отримання зізнань і залучення світських та місцевих влади до знищення тих, кого вважали прислужниками Сатани [27].

Саме з цього історичного періоду розпочинається тривалий етап масових полювань на відьом, який охоплював приблизно три століття. У художній літературі цей період став джерелом численних сюжетів і символів, які письменники використовували для висвітлення тем насильства, соціальної несправедливості, морального вибору та долі людини в умовах страху і нетерпимості.

Хоча полювання на відьом охопили значну частину Західної Європи, судові процеси мали локальний характер і були прив'язані до конкретних громад. Показовим прикладом є Салемський процес 1692 року в Массачусетсі. Соціальна напруга, викликана наслідками війни, епідеміями, конфліктами та релігійними страхами, стала підґрунтям для виникнення масової істерії.

Звинувачення в Салемі розпочалися на початку 1692 року, коли дві дівчинки, віком дев'ять і одинадцять років, захворіли на загадкову хворобу. Лікар дійшов висновку, що симптоми можуть бути наслідком чаклунства. Сьогодні це може здатися неймовірним, проте на той час такий діагноз вважався легітимним. Для

пуритан відьомство сприймалося як реальна загроза, і чаклунство входило до другого за серйозністю злочину в кримінальному кодексі колонії Массачусетс-Бей.

До травня 1692 року в'язниці Салема були переповнені обвинуваченими. Після створення спеціального суду «Оер і Термінер» (*"Oyer et terminer"*, що з французької мови означає – «вислухати і визначити») 27 травня 1692 року почалися перші вироки та страти. 2 червня 1692 року Бріджит Бішоп стала першою засудженою за чаклунство. За висунутим обвинуваченням через вісім днів її було страчено [26].

Частина підозрюваних під тортурами зізнавалася та «викривала» інших, що спричинило ланцюгову реакцію переслідувань і страти близько 150 осіб.

Варварські методи судочинства – «випробування» водою, публічні огляди тіла, порізи, примус до «зняття проклять» – стали звичним інструментом репресій. Вони не стільки доводили факт злочину, скільки відтворювали механізми соціального контролю. Пуританська колонія залишалася патріархальною та ієрархічною, а люди, особливо жінки, які виходили за межі визначених ролей, викликали підозру.

Переважна більшість обвинувачених – до 90% – були жінками. Це пов'язано з давніми мізогінними уявленнями, які існували в європейській культурі: образ жінки як одночасно спокусниці та жертви, берегині та загрози, праведниці та «служниці Диявола». За церковною традицією, гріх Єви трактувався як успадкований кожною жінкою, що нібито робило їх більш вразливими до впливу «нечистої сили». Тому соціальна репутація жінки залежала від її відповідності жорстким патріархальним стандартам: побожності, скромності, статусу заміжньої, покірності та відсутності публічної активності. Ті, хто виходив за межі цих норм – не одружувався, демонстрував автономність, займався ремеслами або діяльністю, нехарактерною для «жіночої» ролі, – опинялися під особливою підозрою.

У XIV–XVII століттях соціальні зміни посилили недовіру до жінок: зростав середній вік вступу в шлюб, жінки частіше працювали поза домом, поширювалися елементарні форми контрацепції. Усе це трактувалося як «відхід» від усталених норм, а звинувачення у відьомстві нерідко ставали способом покарання тих, хто не вписувався у традиційні моделі поведінки.

У фундаментальних трактатах, зокрема в «Молоті відьом», жіночу природу описували як від природи гріховну, слабку у вірі та більш схильну до демонічного впливу. Пізніші інструкції інквізиторів могли різнитися у деталях, проте незмінним залишався базовий стереотип про «злу» жіночу сутність [27].

Особливість полювань полягає й у тому, що звинувачення нерідко ініціювали самі жінки. Це зумовлено тим, що сфера «приписаної» відьомської діяльності охоплювала переважно «жіночі» сфери – вагітність, пологи, догляд за дітьми, молочарство, домашнє господарство. Тому повитуху, сусідку чи родичку могли звинуватити у смерті дитини, псуванні продуктів або безплідді. Іншою причиною стала внутрішня конкуренція в патріархальному суспільстві: жінки з вищим соціальним статусом могли звинувачувати тих, хто «не відповідав нормам», намагаючись здобути схвалення або зміцнити власну позицію.

Зрештою, феномен полювання на «відьом» демонструє глибоко мізогінну природу патріархального ладу, у якому будь-який відступ від соціальних очікувань перетворював жінку на підозрювану. Тому ці переслідування є не лише релігійним чи юридичним явищем, а й механізмом дисциплінування, що формував і контролював жіночу роль у суспільстві [45].

Проводячі паралелі з відьомством та судовими процесами на території України К. Діса зазначає, що українська відьми – не те саме, що європейська, оскільки в ній мало містичного, а більше практичного [48]. І основну шкоду українська відьма становить власне більше для своїх сусідів, ніж для християнства та церкви. Діса, досліджуючи судові справи проти відьом, підводить нас до того, що більшість судових справ – соціально-побутові сюжети. Не через кожне

звинувачення велося слідство. Слідство починали вести, коли це були звинувачення щодо завдання матеріальної чи фізичної шкоди через чаклунство [39].

Образ відьми є одним із найбільш тривалих і багатозначних культурних конструктів європейської літератури. Він формувався протягом століть – від демонізованих фігур Середньовіччя до багатовимірних, психологічно глибоких персонажів у літературі різних епох. У часи романтизму відьма стає не лише сюжетоутворювальним елементом, а й символом трансцендентного, бунтівного, «іншого». У ХХ столітті її образ трансформується під впливом феміністичної критики, перетворюючись на уособлення жіночої автономії, протесту проти патріархальних структур та відновлення жіночої сили.

Романтизм (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) характеризується інтересом до ірраціонального, надприродного, до темних аспектів людської душі. Відьма у цей період – не просто носій «зла», а фігура, яка втілює стихійність, пристрасть, знання, що виходить за межі раціонального. Вона поєднує в собі еротичний і демонічний потенціал, стаючи маркером конфлікту між соціальними нормами та індивідуальною свободою.

Романтизм у літературі має кілька особливих рис: звернення до минулого або його критичне осмислення, культ «чутливості», особливо стосовно образів жінок і дітей, ізоляваність художника або оповідача, а також шанобливе ставлення до природи. Деякі послідовники романтизму, зокрема Едгар Аллан По, Чарльз Метерін і Натаніель Готорн, черпали сюжети з надприродного та досліджували психологічну складову людини [27, с. 18].

У творчості Г. Гейне, Й. В. Гете, Е. Т. А. Гофмана відьма постає не лише як антагоніст, а як провідниця в сферу ірраціонального світу. У романтиків вона часто набуває рис «фатальної жінки», яка випробовує героя, розкриваючи його внутрішні суперечності [14].

У «Фаусті» Гете відьма постає як амбівалентна істота – комічна, але водночас пов'язана з темними, хаотичними силами. Її образ демонструє романтичну тенденцію до поєднання піднесеного і гротескного.

У Гофмана відьми належать до світу «нічної сторони» людини – стихій, що символізують підсвідоме, неусвідомлені бажання і страхи. Романтична відьма втілює внутрішній хаос, що розкриває глибинну природу героя.

Романтична відьма часто виявляється символом протесту проти нав'язаних норм. На відміну від середньовічної традиції, романтики не розглядають її лише як загрозу: вона постає альтернативною формою знання, мудрості, тілесності та автономії [14].

Романтики вводять мотив «жінки-посередниці» між людським і надприродним. У цьому сенсі відьма нагадує античних сивіл або середньовічних повитух – жінок, чия сила пов'язана з природою, тілом і циклічністю.

У німецькому романтизмі відьма часто позначає критику раціоналізму Просвітництва [14]. У французькому романтизмі (В. Гюго, Ш. Нодьє) з'являється співчуття до «відьом» як жінок, переслідуваних через інакшість [14].

У ХХ столітті образ відьми набуває нового змісту під впливом:

- другої хвилі фемінізму (1960–1970-ті);
- концепцій тілесності та жіночої автономії;
- переосмислення історії європейських «полювань на відьом» як геноциду жінок (Сільвія Федерічі);
- появи неоязичницьких та «відьомських» рухів (Wicca) [14].

У цей час відьма перестає бути лише злою чарівницею; вона стає символом опору патріархальній системі, архетипом «непокірної жінки», а також джерелом жіночої сили, знання та самодостатності.

У ХХ столітті відьма стає ключовою фігурою феміністичного мистецтва та літератури. У текстах Анджели Картер, Мері Дейлі, Сільвії Федерічі відьма репрезентує:

- жінку, що володіє тілом і сексуальністю,
- жінку, яка кидає виклик соціальним нормам,
- жінку, що опирається економічному й політичному підкоренню,
- жінку, яка повертає собі голос і суб'єктність [14].

Феміністична критика стверджує, що історичні «відьми» були жінками, які не вписувалися в патріархальні очікування: вдовами, травницями, жінками з майном, тими, хто мав медичні знання або просто жив поза соціальними нормами [14].

У літературі ХХ століття образ відьми поєднує міфологічне та соціальне – вона виступає не лише персонажем, але й політичним образом. Це добре видно у русі «WITCH» (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell, 1968), який використовував образ відьми як форму протесту [14].

«Міжнародна терористична жіноча змова з пекла» (WITCH) стала відгалуженням радикальної феміністичної групи «Радикальні жінки Нью-Йорка» (NYRW), WITCH зосереджувалася на скоординованих актах того, що радикальна феміністка Сюзан Браунміллер називала *«партизанським театром типу “вдарив і втік”»* – формою публічної демонстрації, відомою як «зар», яка поєднувала поезію, відьомські ритуали та протест. Пеггі Доббінс, Джудіт Даффетт, Бев Грант, Флоріка Реметьер, Синтія Фанк, Робін Морган і Наомі Джеффі були серед учасниць WITCH. Членкині WITCH належали до течії фемінізму другої хвилі, яка прагнула викрити капіталізм – а не чоловіків – як справжнього ворога жінок [35].

W.I.T.C.H. прагнули повалити патріархальне домінування в суспільстві [10] і, за словами дослідниці Сінтії Еллер, вони вирішили робити це «дотепними, яскравими та театралізованими способами», проводячи політичні акції з

відьомською тематикою [12]. Першу акцію групи було проведено на Гелловін 1968 року: учасниці W.I.T.C.H. переодяглися у відьом і пройшлися Волл-стріт, щоб «накласти прокляття» на фінансовий район Нью-Йорка [11]. Морган зазначала, що індекс Доу-Джонса наступного дня різко впав [5]. Вона також підкреслювала, що ця акція робила наголос радше на боротьбі робітничого класу проти капіталізму, ніж на власне феміністській боротьбі [11].

Образ відьми продемонстрував надзвичайну гнучкість і довговічність, трансформуючись відповідно до інтелектуальних запитів епохи. У романтизмі відьма виступає символом бунту проти раціоналізму, уособленням неприборканої стихії та еротичного потягу, архетипом «нічної» сторони людської природи.

У ХХ столітті на перший план виходить її феміністичне трактування: відьма стає символом жіночої суб'єктності, автономії та протесту проти патріархальних структур. Ця фігура вбирає в себе політичні, соціальні й культурні значення, а отже – перетворюється на інструмент переосмислення жіночої історії.

Отже, можна зробити висновок, що трансформація образу відьми відображає соціальні, релігійні та політичні зміни в історії, а також розвиток літературних епох і філософських течій, зокрема романтизму та феміністичної критики ХХ століття. Відьма демонструє здатність поєднувати надприродне й реальне, міфологічне й соціальне, виступаючи символом непокори, сили та альтернативного способу розуміння світу. Її образ лишається актуальним, адже він дозволяє осмислювати роль жінки в суспільстві, ставлення до знання, влади та індивідуальної свободи.

1.2. Оцінка роману Дж. Апдайка «Іствікські відьми» та фільму Дж. Міллера у критиці

Роман Апдайка неодноразово виступав об'єктом літературознавчого аналізу. Літературознавчий інтерес до роману зумовлений також його здатністю поєднувати елементи фантастики, містики та реалістичного зображення життя сучасного суспільства, що робить його плодом як інтелектуальної, так і емоційної роботи автора. Зокрема у роботі Laura Luque Brugué «Bright and Beguiling. Representations of the Witch in Young Adult Fantasy Fiction (1990s – 2010s)» представлено аналіз зміни уявлення про образ відьми у фентезійній літературі. Показано, як фігура, яка раніше уособлювала зло, нечисть та страх перетворилася на особу, яка постає проти патріархального режиму [4].

Вона трансформується в образ, який не тільки володіє надприродною силою, але й є символом жіночої автономії, боротьби з патріархальним порядком і переосмислення застарілих соціальних і гендерних норм. Завдяки цьому методу можна по-новому розглянути образи відьом у романі Апдайка, аналізуючи їх у більш широкому контексті сучасних представлень зображення жінки.

Anna Artyushenko у праці «Witchcraft in Literature Series: Social Commentary in "The Witches of Eastwick"» звертає увагу на те, що впродовж тривалого історичного періоду чаклунство сприймалося як явище, з яким слід уникати будь-якого зв'язку, адже воно асоціювалося з небезпекою, табуванням моральним та соціальним відхиленням. Дослідниця підкреслює, що з часом це уявлення зазнало суттєвих трансформацій: образ відьми поступово позбувався винятково негативних конотацій і почав набувати нових рис та втілень, стаючи дедалі привабливішим та багатогранним персонажем. Таке переосмислення відкриває можливість розглядати відьму не лише як уособлення загрози, зла, посланника диявола, а й як фігуру, здатну репрезентувати альтернативні моделі жіночої ролі, сили та самовизначення [1].

К. В. Пріщенко у науковій роботі «Лінгвістичні засоби відтворення жіночих образів при перекладі художнього тексту» досліджує, яким чином у перекладі роману Джона Апдайка «Іствікські відьми» реалізуються образи жіночих персонажів, зокрема головних героїнь – Зукі, Александри та Джейн. Аналіз

зосереджується на використанні перекладачем різних перекладацьких трансформацій і лінгвістичних засобів для відтворення ключових характеристик жінок: їхньої зовнішності, поведінки, внутрішнього світу та мовлення. Особлива увага приділяється тому, як у перекладі передано складні стилістичні прийоми оригіналу – метафори, порівняння, експресивні та емоційно забарвлені висловлювання, що дозволяє максимально точно передати авторське бачення образу жінки-відьми, її привабливість, жіночність і психологічну глибину. Робота демонструє, що переклад не лише передає зміст, а й відтворює художню виразність і функціональність оригінального тексту у контексті культурних і мовних особливостей [46].

У контексті кіноадаптації Orquídea Cadilhe та Laura Triviño Cabrera у роботі «Deconstructing Masculinities in the Classroom with George Miller’s Film Adaptation of John Updike’s Novel “The Witches of Eastwick”» аналізують, як фільм Джорджа Міллера «The Witches of Eastwick» переосмислює роман Джона Апдайка, показуючи відьом більш сильними та незалежними. Дія перенесена у 1980-ті роки, і героїні постають постмодерними «дамами у біді», які шукають свого «принца на білому коні». Фільм підкреслює дружбу та колективну силу жінок, їхню здатність протистояти чоловічому домінуванню. Таким чином, кіноадаптація показує, що традиційні гендерні ролі та стереотипи є соціально сконструйованими, а їхнє порушення дозволяє створювати нові культурні наративи і деконструювати гегемонну маскуліність [6].

Автор Emma Moorhouse аналізує у «Smoke and mirrors: women as witches in American cinema» фільм «Іствікські відьми», де режисер демонструє, як три головні героїні – Джейн, Зукі та Александра – здобувають силу та самостійність, втілюючи образ сучасних незалежних жінок. Їхні магічні здібності символізують внутрішню силу, свободу та прагнення до самореалізації, а архетип відьми використовується для показу конфлікту між жіночою автономією та патріархальними очікуваннями суспільства. Через фільм Міллер демонструє, як незалежні жінки здатні об’єднуватися, підтримувати одна одну та впливати на

своє оточення, водночас відображаючи реакцію суспільства на успіхи другої хвилі фемінізму 1980-х років. Поява Дерріла Ван Горна порушує жіночу єдність і викликає суперництво, що дозволяє дослідити взаємодію сили, бажання і свободи з соціальними обмеженнями. Фільм також підкреслює, що магія у героїнь – це не лише фантастичний елемент, а метафора їхньої здатності до самоствердження, перетворення власного життя та розширення можливостей у межах обмеженого провінційного середовища. Таким чином, кіноадаптація виступає як засіб дослідження ролі жінки в суспільстві, показуючи баланс між індивідуальною свободою, соціальною відповідальністю та взаємодією з чоловічою владою [22].

Критика щодо фільму має місце й на популярних сайтах, як от сайт-агрегатор рецензій Rotten Tomatoes, де завдяки оцінці критиків фільм «Іствікські відьми» отримав рейтинг 67% схвалення на основі 95 відгуків. Глядачі позитивно оцінили фільм у 62% [25]. За даними сайту Metacritic фільм отримав “загально схвальну” оцінку від критиків 67/100 та 7/10 від глядачів [21].

У провідних американських газетах і журналах, присвячених кіно та шоу-бізнесу, було опубліковано рецензії на кінематографічну адаптацію, де критики дали свої оцінки акторської гри, режисерської роботи, відповідності сценарію оригінальному тексту та загального художнього враження від фільму.

Американські видання загалом позитивно оцінили кіноадаптацію. The Washington Post відзначило, що Голлівуд зробив постановку максимально видовищною, навіть змінивши структуру оригінального роману Апдайка, аби створити динамічну й сповнену сюрпризів історію [15]. Кінокритикиня The New York Times Джанет Маслін підкреслила яскравість та експресивність візуальної й оповідної манери стрічки [19]. Variety акцентувало на її дотепності й привабливому сюжетному задумі [32].

Time Out у своїй рецензії зазначав, що «фінальні двадцять хвилин стрічки йдуть на дно і перетворюються на грубу оргію спецефектів» [31]. У Chicago Sun-Times кінокритик Роджер Еберт висловив свою думку щодо стрічки, поставивши

фільмі 3.5 балів із 4 можливих, зазначивши, що кульмінацію фільму було перебільшено й додавши, що фільм демонструє правдоподібну історію про нереальних людей [10].

Як висновок, образ відьми постає складним і багатовимірним культурним феноменом, що формувався протягом століть – від античних чарівниць на кшталт Цирцеї до демонізованих фігур Середньовіччя, романтичних героїнь і феміністичних символів ХХ століття. Відьми переходять від ролі загрози та «служниць темних сил» до втілення автономних, сильних і свідомих жінок, здатних кидати виклик патріархальним нормам і пропонувати альтернативні моделі жіночої суб'єктності. Сучасні дослідження й мистецькі інтерпретації – зокрема у романі Дж. Апдайк «Іствікські відьми» та його екранізації – підтверджують, що відьма сьогодні є не лише міфологічним чи літературним персонажем, а й символом культурної пам'яті, критичного переосмислення минулого та інструментом осмислення соціальної нерівності, жіночої сили та свободи.

1.3. До питання взаємодії літератури та кіно: особливості екранізації художнього тексту

Один із аспектів, який зазвичай розглядають при аналізі адаптацій, – це точність. Він стосується обговорень між науковцями, критиками або фанатами, які оцінюють ефективність та успішність адаптації, виходячи з того, наскільки точно вона відповідає оригінальному сюжету та окремим деталям [3]. Це може включати поширену дискусію «книга краща за фільм», не беручи до уваги зусилля, вкладені у створення кіноадаптації [20, с. 163-169].

Одним з перших критеріїв для оцінки кінотранскрипції вважали її «вірність» першотворові [8] у межах цього поняття виділяли «вірність букві» і «вірність духові» оригіналу [38].

А. Хелман і А. Пітрус так співвідносять «дві вірності»: «Випадки вірності букві чи духові оригіналу слід трактувати як один з рівнів шкали, на якій ми можемо локалізувати фільми, що поступово віддаляються від першотвору, щоб досягнути рівня цілковитої зради, коли фільм стає полемікою з літературним текстом, його пастишем чи якоюсь іншою формою його заперечення» [9].

Кінематограф є універсальним синтетичним мистецтвом, що інтегрує риси різних творчих сфер – літератури, театру, живопису, музики, фотографії тощо – й водночас володіє власним комплексом засобів вираження, серед яких провідну роль відіграють кадр і монтаж. Хоча звуко-візуальний динамічний образ відрізняється від словесного, між ними існує низка спільних характеристик: у художньому творі автор також надає описи кольорів, звуку, додає пояснення щодо простору, особливості руху та інших аспектів, які впливають на сприйняття тексту. Одним із дискусійних аспектів у дослідженні взаємодії літератури й кіно є питання специфіки слова та мовної організації: уявні зліпки, знімки з дійсності, закріплені в значеннях слів, мають бути декодовані в звуко-зображальну систему певних людських стосунків, обраних конкретним об'єктом зображення. Логіка цих стосунків і визначає конструктивно-драматургічну форму їхнього вияву, природу висловлювання автора [47].

Адаптація книги передбачає перетворення її історії, персонажів і тем в інше середовище, найчастіше кіно чи телебачення. Мета полягає в тому, щоб оживити оригінальний наратив по-новому, дозволяючи аудиторії відчувати його заново, часто з візуальними та звуковими елементами, які покращують оповідання.

Однією з найпоширеніших форм екранізації книги є фільм. Багато улюблених історій переходять зі сторінки на екран, захоплюючи увагу глядачів у всьому світі. Взяти, наприклад, серіал «Володар кілець». Епічну сагу Дж. Р. Р. Толкіна майстерно втілював у життя режисер Пітер Джексон, що призвело до створення серії фільмів, удостоєних багатьох нагород. Хоча деякі деталі були змінені або опущені для кінематографічних цілей, основні теми дружби, мужності та боротьби між добром і злом залишилися недоторканими [36].

У літературознавчому словнику-довіднику за ред. Р.Т. Гром'яка читаємо: «Адаптація – це пристосування літературного твору до його розповсюдження в іншому вигляді, ніж оригінальний; результат цього пристосування. Найчастіше переробляють епічні твори для театру, кіно або телебачення» [42].

Зважаючи на неможливість «ідеального» перекладу та водночас визнаючи його практичну ефективність, У. Еко переходить до аналізу перекладу між різними семіотичними системами [46].

Використовуючи поняття «трансмутації», він визначає основні риси цього процесу:

1. Адаптація забезпечує гармонійне співіснування оригінального та цільового текстів у сфері культури, де вони взаємно підтримують один одного. Наприклад, «адаптація музичного твору для балету передбачає одночасну присутність музики (вихідний текст) і хореографічної дії (цільовий текст)» [14, с. 100].

2. Адаптація може маніпулювати джерелом. Так, адаптація музичного твору може радикально реконтекстуалізувати джерело відповідно до власної інтерпретації автора [14, с. 101].

3. Адаптація іноді може показувати те, що не було безпосередньо висловлено в оригінальному тексті. Наприклад, кіноадаптація додасть аудіовізуальні деталі для кращої передачі дизайну, одягу чи хроматичних відтінків персонажа чи історії, чого літературне джерело не передбачало [14, с. 101–103].

4. Адаптація може підкреслювати аспект оригіналу, якому автор адаптації бажає надати особливої уваги. Наприклад, для екранізації можуть взяти роман, виокремити рівень оповіді та відмовитися від збереження його стилістичних аспектів [14, с. 89].

5. Адаптацію можна сприймати як абсолютно новий твір. Наприклад, глядачі не обов'язково оцінюватимуть екранізацію, розмірковуючи, чи вона краща чи

гірша за оригінальний текст, а натомість зосередять свою увагу на тому, як адаптація транслює джерело за допомогою інших семіотичних мов [14, с. 90].

Естонський дослідник П. Тороп виокремив такі типи екранізацій на основі їх співвідношення з літературним джерелом [34]:

1. Макростилістична екранізація, яка має домінанту в тексті або його формальних ознаках. Автори таких фільмів не прагнуть буквальної відповідності літературному тексту, водночас зберігають рамки тексту, його основних персонажів, співвідношення сюжету-фабули, оповідача (навіть у тих випадках, коли він змінюється). Велика вага надається стилізації хронотопу [38].

2. Точна екранізація, в основі якої лежить інформація і зміст. У таких фільмах робиться спроба максимально докладно викласти зміст і навіть за потреби коментувати його. З цією метою часто використовується прийом закадрового оповідача; кіномитці прагнуть до точності в костюмах, меблях, посуді тощо [38].

3. Мікростилістична екранізація зорієнтована насамперед на конкретного персонажа. Вона передбачає психологічне заглиблення в його характер і допускає відхилення від сюжету, хронотопу. Таким, наприклад, є фільм А. Куросави «Трон у крові» (1957), в основі якого лежить «Макбет» В. Шекспіра. Події цієї кіноверсії п'єси перенесено в Японію XVI ст [38].

4. Цитатна екранізація, домінантою якої є мотив. Такі фільми є близькими першому типу, але їх зв'язок з оригіналом слабший. На мотивному рівні можлива екранізація не лише певного тексту, а кількох творів одного автора, поєднаних лейтмотивом творчості [38].

5. Тематична екранізація зберігає насамперед тематику літературного твору, що може бути архаїзованою або модернізованою. Таким є фільм «Украдене щастя» (режисер А. Дончик, 2004) – сучасна версія знаменитої п'єси Івана Франка. Дію перенесено на початок XXI століття, класичну першооснову наповнено сучасними реаліями, трагедію перетворено на мелодраму. Саундтрек до фільму створив лідер легендарної української групи «Океан Ельзи» С. Вакарчук [38].

6. Описова екранізація виходить з конфлікту і прагне як описовий фільм усіма засобами підсилити й узагальнити цей конфлікт. Досягається це за допомогою «асоціативного хронотопу».

7. Експресивна екранізація, де домінантою є жанр. Залежно від жанру текст вільно перероблюють, осучаснюють або намагаються створити фільм, звернений у вічність. Тому ступінь близькості до тексту тут досить різна. Наприклад, «Пігмаліон» Б. Шоу успішно екранізований як мюзикл «Моя чарівна леді» (режисер Дж. Кьюкор, музика Ф. Лоу США, 1964) [38].

8. Вільна екранізація відображає підкреслено індивідуальну версію тексту. Головним у таких фільмах є не стиль автора оригіналу, а стиль перекладача [38].

Водночас як книги створюють сприятливе середовище для опису емоцій і переконань персонажа, на екрані має значення талант актора. Вдалим прикладом може слугувати однойменна екранізація роману Ієна Мак'юена «Спокута» ("Atonement", 2007) режисера Джо Райта. Це – воєнна романтична драма, знята спільно Великою Британією і Францією, де головні ролі виконують Кіра Найтлі та Джеймс Мак-Евой. З огляду на те, що цей роман – своєрідна симфонія, в якій англійський майстер слова поєднав кохання і війну, провину і прощення, багатий стиль і провокацію, перед режисером були поставлені досить складні завдання. Однак фільм мав значний успіх; наразі стрічка має 17 нагород і 63 номінації [2], що стало можливим, зокрема, завдяки вдалій адаптації тексту літературного твору до вимог кінотексту та кіно взагалі, а також завдяки професійному акторському складу [38].

У Кембриджському довіднику з приводу готичної фантастики Міша Кавка стверджує, що готичне кіно не є усталеним жанром, а радше ідея, яка привносить у фільми готичні образи, сюжети, персонажі та стилі. Ці елементи часто зустрічаються в «ширшій категорії жахів» [38]. Кавка цитує визначення готики, дане Вільямом Патріком Деєм: «[вона] спокушає нас страхом, як своїм предметом,

так і своїм ефектом; вона робить це, однак, не в першу чергу через персонажів, сюжети чи навіть мову, а через видовище».

Кінематограф відповідає готичному визначенню у створенні образів, які створюють видовище [17].

Готичні фільми були частиною раннього кінематографа, адаптуючи готичну фантастику на екрані, як це раніше робили сценічні мелодрами. Готичні твори, які сильно вплинули на кінематограф, були створені у 19 столітті: «Франкенштейн» Мері Шеллі, «Доктор Джекіл і містер Хайд» Роберта Луїса Стівенсона та «Дракула» Брема Стокера [18].

Після Першої світової війни жахи війни пронизали готичні фільми. Фільм Роберта Віне «Кабінет доктора Калігарі» (1920), хоч і не заснований на готичному тексті, демонструє німецький експресіонізм, який, за словами Хейді Кайє, «трансформував американський підхід до готичного кіно». Енциклопедія готики стверджує, що «Кабінет доктора Калігарі» став «значною віхою в готичному кіно» [16].

Згідно з «Новими напрямками в готичі 21-го століття: Готичний компас», дослідники вважають готичні фільми «Франкенштейн» (1931) Джеймса Вейла, «Дракула» (1931) Тода Браунінга та «Доктор Джекіл і містер Хайд» (1931) Рубена Мамуляна «основоположним триптихом, від якого вони, своєю чергою, озираються на більш ранні готичні фільми та дивляться вперед на подальші картини» [23, с. 39].

Коли Британський кіноінститут у 2013 році започаткував програму відзначення фільмів і телешоу з готичною тематикою, Гардіан визначив десять найкращих готичних фільмів: Носферату (1922), Дракула (1931), Франкенштейн (1931), Ребекка (1940), Дракула (1958), Яма і маятник (1961), Дитина Розмарі (1968), Суспірія (1977), Біля темряви (1987), Дитячий будинок (2007) [28].

Отже, можна зробити висновок, що взаємодія літератури та кіно є складним і багатогранним процесом, що включає трансформацію оригінального тексту в інший медіум з урахуванням його специфіки. Екранізація не обмежується простим

перенесенням сюжету: вона може змінювати стиль, акценти, образи та навіть додавати нові елементи, одночасно зберігаючи основні теми та ідеї першотвору. Кінематографічна адаптація дозволяє відтворювати літературні наративи через звуко-візуальні засоби, надаючи можливість глядачеві сприймати історію повному. Різноманітність типів екранізацій – від точних до вільних – демонструє, що адаптація може одночасно бути інтерпретацією, новим твором і способом збереження культурного спадку, як показує досвід готичного та сучасного кінематографа.

Висновки до 1 розділу

У результаті аналізу можна стверджувати, що образ відьми виступає потужним культурним та літературним символом, який відображає взаємозв'язок між історичними, соціальними й філософськими процесами та художньою практикою. Його еволюція демонструє, як література та кінематограф здатні переосмислювати традиційні уявлення про жіночу роль, владу та автономію, трансформуючи історичні й міфологічні образи у сучасні культурні сенси.

Як висновок, трансформація образу відьми відображає соціальні, релігійні та політичні зміни в історії, а також розвиток літературних епох і філософських течій, зокрема романтизму та феміністичної критики ХХ століття. Відьма демонструє здатність поєднувати надприродне й реальне, міфологічне й соціальне, виступаючи символом непокори, сили та альтернативного способу розуміння світу. Її образ лишається актуальним, адже він дозволяє осмислювати роль жінки в суспільстві, ставлення до знання, влади та індивідуальної свободи.

Варіації втілення образу відьми постає складним і багатовимірним культурним феноменом, що формувався протягом століть – від античних чарівниць на кшталт Цирцеї до демонізованих фігур Середньовіччя, романтичних героїнь і феміністичних символів ХХ століття. Відьми переходять від ролі загрози та «служниць темних сил» до втілення автономних, сильних і свідомих жінок,

здатних кидати виклик патріархальним нормам і пропонувати альтернативні моделі жіночої суб'єктності. Сучасні дослідження й мистецькі інтерпретації – зокрема у романі Дж. Апдайк «Іствікські відьми» та його екранізації – підтверджують, що відьма сьогодні є не лише міфологічним чи літературним персонажем, а й символом культурної пам'яті, критичного переосмислення минулого та інструментом осмислення соціальної нерівності, жіночої сили та свободи.

Взаємодія літератури та кіно є складним і багатогранним процесом, що включає трансформацію оригінального тексту в інший медіум з урахуванням його специфіки. Екранізація не обмежується простим перенесенням сюжету: вона може змінювати стиль, акценти, образи та навіть додавати нові елементи, одночасно зберігаючи основні теми та ідеї першотвору. Кінематографічна адаптація дозволяє відтворювати літературні наративи через звуко-візуальні засоби, надаючи можливість глядачеві сприймати історію по-новому. Різноманітність типів екранізацій демонструє, що адаптація може одночасно бути інтерпретацією, новим твором і способом збереження культурного спадку, як показує досвід готичного та сучасного кінематографа.

Аналіз літературних і кінематографічних текстів показує, що адаптації не лише відтворюють сюжет, а й служать засобом інтерпретації, осмислення та збереження культурної спадщини, водночас відкриваючи нові можливості для розуміння соціальної нерівності, жіночої сили та індивідуальної свободи.

РОЗДІЛ 2.

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КІНОВТІЛЕННЯ

РОМАНУ ДЖ. АПДАЙКА «ІСТВІКСЬКІ ВІДЬМИ»:

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

2.1. Тематика, проблематика, особливості сюжету роману та їх інтерпретація у фільмі Джорджа Міллера

Тематика роману Дж. Апдайка «Іствікські відьми» є багатошаровою й охоплює як соціальні, так і психологічні виміри життя жінок у провінційному американському містечку 1960-х років. Однією з ключових тем є відьомство, представлене не стільки як магічна практика, скільки як символ внутрішньої сили, витіснених бажань і прихованого потенціалу жінок. Магічні здібності героїнь стають метафорою їхньої спроби здобути контроль над власним життям у середовищі, де домінують усталені правила та очікування.

У центрі твору перебуває також роль жінки в суспільстві. Апдайк показує трьох головних героїнь – Алекс, Джейн і Зукі – як жінок, які намагаються знайти своє місце між традиційними моделями жіночності та власними прагненнями до свободи й самореалізації. Їхнє відьомство, стосунки з чоловіками та особисті пошуки ідентичності відображають контраст між суспільними нормами та індивідуальними потребами.

Важливим аспектом є критика патріархального суспільства. Через образи чоловіків у романі – особливо Дерріла Ван Горна – Апдайк висвітлює маніпулятивні й руйнівні механізми влади, які стримують розвиток жінки як особистості. Чоловічі фігури в романі нерідко стають каталізаторами пригнічення, викликаючи протест і бажання героїнь вирватися з-під контролю. Магічні практики постають своєрідною формою спротиву соціальним нормам.

Тематика роману охоплює також психологічний стан героїнь, їхні внутрішні конфлікти, страхи, невпевненість та прагнення до цілісності. Апдайк досліджує складність жіночої свідомості, показуючи, як репресивні суспільні очікування впливають на емоційне й психологічне самовідчуття. Відьомські ритуали та надприродні прояви стають метафоричними інструментами для виявлення їхніх пригнічених переживань.

Окремою темою є еротичність, що у романі подана відверто й багатовимірно.

Еротична література зачаровує тим, що дозволяє читачеві проникнути у суть персонажа, у глибину його внутрішнього світу, насиченого прихованими бажаннями. Ці бажання відображають надзвичайно людську природу – одночасно сповнену надії, страху та жаги. Через деталі сексуальних контактів письменник робить емоції відчутними і надає переживанням поетичності [29].

Еротика стає простором самовираження, владних ігор і духовного пробудження. Через тілесність Апдайк досліджує жіночу сексуальність поза традиційними рамками стриманості, подаючи її як силу, що може бути визвольною, руйнівною або маніпулятивною залежно від контексту.

Таким чином, тематика «Іствікських відьом» охоплює поєднання містики та соціальної критики, психологічної глибини і еротичної відвертості. Роман розглядає жінку як багатогранну особистість, чия внутрішня сила, емоційність і прагнення до свободи вступають у конфлікт з обмеженнями суспільства.

Проблематика роману Джона Апдайка «Іствікські відьми» охоплює широкий спектр соціальних, психологічних і морально-філософських питань, що відображають становище жінки в американській культурі другої половини ХХ століття. У центрі твору перебуває проблема жіночої самореалізації та самоідентифікації: головні героїні, переживши розлучення, опиняються в пошуках нового життєвого змісту та особистої автономії. Апдайк підкреслює їхнє прагнення до самостійності та свободи, водночас демонструючи, наскільки складним залишається для них процес формування власного «я» у середовищі, де

жіноча роль традиційно зводиться до виконання сімейних обов'язків. Ця проблематика тісно пов'язана з темою гендерної нерівності: провінційне містечко Іствік постає як осередок патріархальних норм, суспільного осуду та подвійних стандартів, що спрямовані проти будь-якої поведінки, яка виходить за рамки загальноприйнятої «жіночності». Поява Дерріла Ван Горна підсилює цю асиметрію влади, адже він легко маніпулює героїнями, використовуючи їхні емоційні потреби й бажання, що свідчить про нерівність можливостей і глибоку вкоріненість чоловічої домінації у соціальній структурі.

У романі також виразно окреслена проблема емоційної ізоляції. Незважаючи на зовнішню незалежність, кожна з жінок переживає самотність, внутрішню порожнечу та невдоволеність власним життям. Їхня дружба стає спробою подолати психологічну ізоляцію, але навіть у цьому колі відчувається напруга, спричинена страхами, ревностями та невпевненістю в собі. Важливу роль відіграє і проблема природи зла: Апдайк пропонує неоднозначне бачення, у якому зло не є суто зовнішньою силою. Хоча фігура Дерріла Ван Горна символізує спокусу та руйнівну енергію, роман показує, що внутрішні слабкості, заздрощі та небажання брати відповідальність також можуть породжувати деструктивні наслідки. Таким чином, зло постає як результат взаємодії зовнішнього впливу та внутрішнього стану людини.

Окрему увагу автор приділяє проблемі людської тілесності та старіння. Героїні переживають тривогу, пов'язану з віком, змінами зовнішності та страхом втратити привабливість. Ці переживання підсилюються соціальними стереотипами щодо «молодості» як головної жіночої цінності. Апдайк досліджує, як тілесність і сексуальність впливають на самооцінку жінок, і якою мірою суспільні очікування формують їхнє уявлення про власну значущість. Водночас роман порушує проблему руйнування традиційної родини: героїні, які розлучилися зі своїми чоловіками, намагаються вибудувати нову модель життя, що не спирається на класичну сімейну структуру. Апдайк показує як можливості,

так і виклики такого шляху, зображуючи і свободу, і розгубленість, що супроводжують жінок у їхньому прагненні переосмислити власну роль у світі.

У комплексі ці проблеми формують багатовимірний образ жіночого досвіду, у якому поєднуються прагнення до свободи, боротьба з соціальними упередженнями, страхи, сумніви й внутрішні суперечності. Роман Апдайка не лише демонструє соціальну динаміку епохи, а й ставить універсальні питання про природу особистості, межі свободи та відповідальності, силу спокуси та складність людських взаємин.

Особливості втілення сюжету роману у фільмі Міллера полягають у тому, що режисер не лише вибірково трансформував окремі епізоди, а й позбавився частини матеріалу. Такі корективи вплинули на сприйняття головних героїнь, модифікували акценти їхніх взаємин із Деррілом Ван Горном і надали нових смислових відтінків ключовим мотивам, зокрема темі жіночого самовираження, природи спокуси та межі між надприродним і буденним.

1. Мотив передбачення (появи майбутнього коханця). У фільмі героїні також обговорювали чоловіка, але описуючи свій ідеал, не маючи гадки, що він приїде до маєтку. Також у фільмі жодна з жінок не була впевнена в тому, що новий власник маєтку стане її коханцем.

2. Мотив єдності протилежностей. Кожна жінка за своєю суттю, характером, поведінкою, зовнішністю та бажаннями є відмінною від іншої. Так само, хоч і тісно пов'язаними, але все ж різними є постаті трьох подруг, що помітно як у романі, так і в кіно. Вони втілюють різні стихії: Алекс – землю, Джейн – вогонь, Зукі – повітря. Кожна по-різному поводить себе в повсякденному житті. Наприклад, Апдайк демонструє кожну з жінок відвертою та з сексуальним досвідом. У Міллера ж жінки ведуть стриманий, класичний спосіб життя: не мають коханців, романів із одруженими чоловіками, стримано поводять себе з дітьми.

Найяскравішим прикладом є Джейн: з приходом Дерріла вона плавно та без різкої зміни поведінки починає проводити спільні вечори в маєтку. Джейн у

виконанні Сьюзан Саррандон є дуже контрастним персонажем, адже до початку стосунків із Ван Горном вона показана як сіра миша, яка поводить себе невпевнено навіть у присутності подруг. І після пристрасного вечора зі спокусником її образ стає яскравим: руде, кучеряве, розпущене волосся до якого додається набагато вневніша та навіть дещо агресивна поведінка.

3. Мотив єднання магії з природою. У фільмі немає глибоких роздумів щодо єднання магії з природою або ж усесвітом. Тоді як у книзі описується зв'язок з природою, повсякденним життям, людьми, готуванням їжі.

4. Мотив володіння чоловіком. У фільмі відсутні глибокі роздуми щодо володіння чоловіком жінкою та потреби в ньому. Хоча є епізод, коли Алекс (Шер) виявляє невдоволення тим, що жінці завжди потрібен чоловік.

5. Мотив місця сили. «Саме повітря Іствіка надавало жінкам сили» [37, с. 11]. Описується вплив місцевості на Александру, адже переїзд розширив можливість її сил. За фільмом саме Ван Горн став провідником у світ магії та розкриття можливостей.

Глядач не бачить на екрані жінку, яка має сили від життя в маленькому містечку, у жодній із трьох подруг. У жінках з'являється щось справді нове з приїздом чоловіка, якого вони «побажали» у четвер.

6. Мотив втрати зв'язку чоловіка з дружиною. Оззі втратив зв'язок з Александрою через що вона почала його зменшувати. У книзі ж він помер без застосування магії.

7. Мотив коханців. У фільмі в жодній з героїнь немає чоловіка або стосунків, які б можна було демонструвати.

8. Мотив забобонів. Згадується стара вдова Ебігейл з роду Леноксів, від чийого, начебто, лихого ока захищалися діти, жбурляючи камінці.

9. Мотив плодючості. У фільмі мотив плодючості втілює персонаж Зукі, адже наголошується на тому, що вона вагітніє навіть, якщо почистить зуби чужою щіткою. У романі описано Алекс, котрій кортіло робити дітей. А також опис плодючості саду Александри, як наслідок чоловіка в її ліжку.

10. Мотив відьомської помсти (за допомогою заклинання). У фільмі відсутній епізод із чаклуванням на пляжі, але мотив відьомської помсти присутній уже на початку: під час промови Уолтера Неффа уся трійця побажала, аби вона швидше закінчилася й почалася злива.

Відьми мстяться – уже навмисне – Ван Горну, а точніше позбуваються його.

Мотив магичної помсти присутній конкретно від Ван Горна: коли він наклав закляття на Фелісію.

11. Мотив самоствердження. Через внутрішні монологи та рефлексії Апдайк демонструє, що самоствердження Алекс пов'язане не лише з її соціальною або сексуальною свободою, а й із здатністю усвідомлювати власну цінність як особистості, а також як представниці жіночої сили у патріархальному середовищі. Цей мотив підкреслює центральну тему роману – відкриття й реалізацію власної суб'єктності та свободи в світі, який часто намагається її обмежити.

12. Мотив використання чорнокнижних імен. У романі Джона Апдайка цей мотив проявляється через свідоме застосування відьмами заборонених імен та магичних практик. Зокрема, на пляжі Алекс використовує заборонені імена, що слугують як засобом впливу на події, так і символом її усвідомленої влади над надприродним. Використання таких імен не є випадковим – воно підкреслює знання героїні про силу магії та здатність спрямовувати її на конкретні цілі, демонструючи активну роль відьми як суб'єкта дії.

У фільмі Джорджа Міллера мотив темної магії подано через сцену варіння зілля, де жінки користуються спеціальною книгою, яка, судячи з усього, відноситься до чорної магії. Тут акцент робиться на колективній магичній практиці та ритуалі, що символізує пробудження їхньої відьомської сили та демонстрацію контролю над навколишнім світом. Книга та ритуал водночас є і джерелом знань, і об'єктом сили, через який героїні взаємодіють із темними силами.

Таким чином, у романі магія виступає більш персоналізованою та усвідомленою – інструментом індивідуального впливу, тоді як у фільмі вона

набуває колективного й ритуального характеру, пов'язаного з емоційним і символічним пробудженням жіночності. У обох випадках темна магія слугує способом демонстрації влади, трансформації реальності та підкреслення готичної атмосфери твору.

13. Мотив жертвоприношення. Сцена давлення крабів Александрою постає як жертвоприношення за керування погодою. Подібне є класичним правилом, яке зустрічається в магічних текстах, фільмах: за магію треба платити, чаклування вимагає жертви. Це може бути будь-яка жива істота, й людина не виключення. Плата залежить від намірів та сили використаної магії.

Тема жертвоприношення дуже об'ємна й мотив описує логічний наслідок використання сил природи, що повністю відсутнє в адаптованій версії «Іствікських відьом».

14. Мотив чуток/підозр. У романі Апдайк чулки в містечку швидко поширюються, особливо через події, які неможливо пояснити раціонально. Наприклад, на пляжі під час зливи всі люди змокли, а Алекс залишилася повністю сухою – така незбагненна подія підсилює відчуття надприродного та стає каталізатором обговорень серед мешканців. Цей мотив демонструє, як надприродні здібності головних героїнь створюють атмосферу таємничості та напруги, змушуючи містян активно обговорювати й робити припущення щодо подібних явищ.

Чулки та підозри поширюються й на особисте життя трьох подруг. Їхня поведінка стає предметом громадського осуду, що підкреслює соціальний аспект конфлікту та роль моралі у маленькому містечку. У фільмі Міллера цей мотив досягає кульмінації в сцені, коли Джейн зустрічається з неприхованим осудом містян у магазині. Реакція оточення настільки сильна, що змушує чотирьох коханців припинити свої зустрічі, демонструючи, як соціальний осуд і чулки впливають на поведінку навіть дорослих і, здавалося б, самостійних персонажів.

Таким чином, як у романі, так і у фільмі, мотив чуток і підозр створює соціальну напруженість і слугує засобом розвитку конфлікту, що взаємопроникає у містичні, так і повсякденні події.

15. Мотив сили в жіночому зв'язку/сестринстві. Роман Джона Апдайка і кіноадаптація Міллера демонструють важливість зв'язку трьох жінок, який можна трактувати як форму сучасного сестринства. У романі цей зв'язок описано особливо глибоко: відьми формують свого роду конус сили, де взаєморозуміння з півслова та емоційна єдність посилюють їхні магичні здібності. Цей тісний зв'язок дозволяє героїням діяти ефективно, координовано й упевнено, створюючи відчуття, що сила кожної з них зростає через взаємодію одна з одною.

Водночас, у романі ковен наприкінці розпадається: кожна відьма йде своїм шляхом, застосовуючи магію індивідуально, без будь-яких конфліктів чи обмежень, що підкреслює автономність і самостійність героїнь. У фільмі ж зв'язок між трьома відьмами зберігається й після кульмінаційної боротьби з дияволом: усі троє разом зі своїми дітьми живуть у маєтку, що символізує не лише магичну, а й життєву єдність та силу зв'язку.

Особливо символічним у романі є опис зустрічі Алекс із вдовою, яка продавала глину: після цієї зустрічі Алекс відчуває, що «світ тримається на жіночій змові» [37, с. 26], що підкреслює віру в силу колективного жіночого зв'язку та солідарності.

Таким чином, мотив сестринства у романі й фільмі поєднує готичний елемент магичної взаємодії з соціальною та психологічною значущістю жіночого зв'язку, показуючи, що справжня сила героїнь проявляється не лише в магії, а й у здатності підтримувати й розуміти одна одну.

16. Мотив розвитку у творчості. Вплив у книзі описано від початку до кінця: Алекс дослухається й починає експериментувати, знайомий Дерріла не пророчить статуям великого майбутнього, Алекс якийсь час відходить від ремесла, але потім повертається до нього, втілюючи саме свої бажання.

У фільмі Міллера розвиток творчості Алекс показує зміни її внутрішнього світу під впливом стосунків із Ван Горном. До зустрічі з ним її «крихітки» – маленькі, скромні вироби – відображають ще не повністю усвідомлену силу та амбіції. Під час стосунків із Ван Горном її творчість змінюється: з'являється величезна статуя, що символізує розкриття потенціалу, самовираження та сміливість мислення. Таким чином, у фільмі творчість Алекс стає маркером її внутрішньої трансформації, пробудження сили.

Таким чином, і у фільмі, і в романі творчість Алекс слугує способом пошуку «свого», але якщо у фільмі акцент робиться на швидку трансформацію під впливом стосунків, то в романі вона постає як тривалий, поступовий процес самовираження та усвідомлення особистості.

Дерріл вплинув на розвиток манери музичного виконання Джейн, вивільнивши приховану у ній пристрасть, та на стиль письма Зукі, порадивши замість коротких репортажів для місцевої газети написати роман. На початку стосунків це було поштовхом для кожної з них, але наприкінці – кожна повернулася до своїх первинних прагнень: Алекс – до своїх маленьких фігурок-«крихіток», Зукі – до журналістики, Джейн – до своєї манери виконання.

17. Мотив протесту. Протест присутній у крихітках, яким Алекс робила зарубку, що нагадувала щілинку вульви, якої не мають усі інші ляльки.

Така відвертість прибрана режисером, але він надав жагу до протесту Алекс, показавши її феміністкою.

У романі Джона Апдайка протест Алекс проявляється як реакція на обмеження, які накладає патріархальне середовище. Незручні речі, з якими доводиться миритися жінкам – одяг, взуття, соціальні очікування – створені саме чоловіками, і їхнє призначення часто полягає в тому, щоб ускладнити життя жінок. Алекс реагує на це по-своєму: вона все частіше вдягає чоловічий одяг, що символізує відмову підкорятися нав'язаним нормам і демонстрацію власної автономності.

Протест Алекс проявляється і через творчість. Наприклад, у «крихітках», які вона робить, вона залишає зарубку, що нагадує щілинку вульви – деталь, якої немає у звичайних ляльок. Це символічне нагадування про жіночу ідентичність і відмову від стерильного, пригноблювального зображення жіночого тіла, що підкреслює її суб'єктність і критичне ставлення до патріархальних стереотипів.

У фільмі Міллера відверті деталі «крихіток» прибрані, але режисер підкреслює жагу Алекс до протесту через її дію та слова. Вона постає як феміністка: під час розмов із подругами Алекс пояснює, що жінці не завжди потрібен чоловік, демонструючи прагнення до самостійності та власного визначення ролі у світі. Таким чином, у фільмі протест трансформується із конкретних символічних деталей у більш явну соціально-психологічну позицію героїні.

18. Мотив відьомського шабашу. У романі Джона Апдайка зустрічі відьом проходять по четвергах і виконують кілька функцій одночасно: це і соціальна взаємодія, і обмін інформацією, і, головне, концентрація магічної сили у своєрідному «конусі сили». Під час цих зборів подруги обговорюють події, координують дії та взаємно посилюють свої надприродні здібності, демонструючи єдність і взаємопідтримку. Конус сили виступає символом колективної влади та того, що сила жінок у їхньому зв'язку значно більша, ніж індивідуальна потужність кожної з них окремо.

У фільмі Міллера ці самі зустрічі також присутні, але вже без демонстрації магічного «конусу сили». Вони радше підкреслюють соціальний і емоційний зв'язок трьох героїнь: спілкування і взаємна підтримка. Разом з тим, персонаж Шер проявляє роздратування щодо таких зборів, оскільки вважає, що подруги ніби ховаються від світу, ізолюючись від решти суспільства. Це додає драматичної напруги і показує різні погляди на жіноче об'єднання – як джерело сили та єдності або як можливе замкнення у вузькому колі.

Таким чином, мотив ковену та шабашу в обох версіях твору демонструє значення жіночого спільного простору: у романі він функціонує як магічний центр

сили, у фільмі – як емоційно-соціальний майданчик для зміцнення дружби та взаємної підтримки, при цьому залишаючи місце для конфлікту через різні бажання.

19. Мотив найбільшого страху. Мотив найбільшого страху відіграє важливу роль як у романі, так і в кіноадаптації, підкреслюючи внутрішню вразливість героїнь та їхню психологічну неоднорідність. В оригінальному тексті Александра сприймає навколишній світ крізь призму загрози й хвороби: природа для неї наче пронизана «раковими клітинами», що стає метафорою прихованого, всепроникного страху перед руйнуванням і смертністю. У фільмі цей мотив трансформується у відкриту розмову трьох жінок про власні фобії, що дозволяє чіткіше окреслити психологічні межі кожної з них. Алекс зізнається у страху перед зміями, Зукі – перед фізичним болем, а Джейн – перед старінням, втратою контролю над тілом і часом.

20. Мотив ієрархії. У романі Джона Апдайка цей мотив проявляється через структуру взаємин між трьома відьмами, яка нагадує сімейну ієрархію. Алекс, будучи найстаршою, сприймається як «матір» групи, що надає їй певного авторитету та впливу на подруг. Така організація відображає, що сила та знання відьми не лише індивідуальні, а й передаються через певний порядок у групі, підкреслюючи важливість віку та досвіду як основи влади і впливу.

У фільмі Міллера пряма демонстрація такого ієрархічного порядку відсутня, однак натяк на нього можна знайти у сцені розмови Алекс із з'їхавшим з глузду колишнім коханцем. Тут показано, що її досвід і впевненість у собі надають їй ваги й авторитету в очах інших, навіть якщо формальна «ієрархія» не проговорюється. Таким чином, мотив віку та ієрархії у романі має більш структурний і соціально-символічний характер, тоді як у фільмі він подається через особисті якості Алекс і її здатність впливати на інших через досвід та внутрішню силу.

21. Мотив ревнощів. У романі Джона Апдайка ревнощі Алекс проявляються як реакція на зміну звичного порядку у ковені. Вона звикла, що під час зустрічей подруги захоплюються лише нею та її діями, тож поява Дерріла порушує цей баланс. Як зазначено у тексті, «їх потривожили» – йдеться про те, що замість звичного чаклування подруги обговорюють нового чоловіка, що стає джерелом внутрішньої напруги та ревнощів Алекс. Цей мотив підкреслює її емоційну залежність від уваги і підтримки подруг, а також складність взаємодії особистого і магічного вимірів життя героїнь.

У кіноверсії Міллера ревнощі набувають іншого характеру: вони пов'язані не стільки з порушенням магічного порядку, скільки із взаємною увагою подруг і чоловіка одне до одного. Яскравим прикладом є сцена на полі, де Джейн демонструє досить агресивні ревнощі, помітивши увагу її коханця до подруги Зукі. Тут ревнощі стають проявом особистих почуттів і соціальної взаємодії, підкреслюючи людський, емоційний вимір конфлікту, на відміну від більш структурованої ревнощів Алекс у романі.

Таким чином, мотив ревнощів у романі й фільмі показує різні аспекти взаємин героїнь: у романі – як реакцію на порушення магічного й соціального балансу у ковені, у фільмі – як прояв емоційної взаємодії та особистих почуттів у межах дружби і романтичних зв'язків.

22. Мотив загадковості. У романі та фільмі мотив загадковості проявляється через невідомість і таємничість персонажів та подій. На початку історії, а також до концерту в церкві, персонажам неможливо пригадати ім'я нового власника маєтку, що створює атмосферу інтриги.

У фільмовій адаптації Міллер акцентує цей мотив у сцені після концерту, надаючи йому більш демонічного вигляду. Режисер підкреслює містичну напругу через драматичний жест: коли Зукі промовляє ім'я Дерріла Ван Горна вголос, її намисто з перлин раптово розривається. Цей ефект не лише символізує силу слова

і владу імені, але й візуально передає атмосферу містики і небезпеки, що супроводжує взаємодію персонажів із надприродним.

23. Мотив вкладення митцем душі в роботи. Крихітки Алекс розходилися швидко з полицок магазинів. І Ван Горн згадує, що «в них відчувається стільки фізичного соку» [37, с. 47]. У фільмі їм не приділяється так багато уваги. Та, дивлячись уважніше, привертає увагу величезна скульптура в будинку Алекс на момент роману/стосунків із Деррілом.

24. Мотив саморозвитку. Вказування Алекс на можливості її скульптур призвели до того, що найстарша з відьом справді вирішила спробувати себе в новому форматі скульптури.

І це не стало успішним експериментом, адже друг Ван Горна сказав, що такі скульптури не підходящі, і сама Алекс почувала себе жахливо під час ліпки. Тому відчула себе краще нарешті повернувшись до роботи саме в своєму звичному стилі, ліплячи ляльку вуду та чаклуючи, щоб нарешті отримати бажане.

Режисер випустив цей момент у повному розмірі, але зберіг факт пливу появи потойбічного чоловіка в житті Алекс, показавши як змінилися розміри тих самих «крихіток» скульпторки. Це вже була не маленька лялечка, здатна вміститися в долоні, а більша та вища за двері скульптура.

Критика гри Джейн після концерту, навіть із компліментами, довела жінку до сліз. Та все ж це те, у чому полягає її пристрасть, тож маючи натхнення вона грала постійно, не зраджуючи собі.

Пристрасть до музики залишилася в героїні завдяки грі Сьюзен Сарандон, хоча так само під впливом Дерріла. Це показано в сцені, де рудоволоса, яскрава жінка каже оркестру перестати грати нерозбірливі звуки та прибирає ноти і починає буквально керувати дітьми та танцювати під час гри «Маленької нічної серенади» («Eine Kleine Nachtmusik») Вольфганга Амадея Моцарта.

Дослухавшись до поради Дерріла Зукі написала книгу, але вже наприкінці. Як і в подруги Алекс її в якийсь момент роздратував факт втручання чоловіка в її професійні та творчі наміри. Це було повністю випущено в сюжеті фільму

25. Мотив роздратування. У романі Джона Апдайка мотив роздратування проявляється через дрібні, але символічно насичені події, що створюють конфлікт і впливають на сюжет. Так, на прийомі після концерту Алекс випадково роздратувала місіс Лавкрат, що спонукало її наказати порватися намисту з перлів жінки та розв'язатися лямкам на її туфлях. Як наслідок, Алекс перечепилася об власне взуття, і всі занепокоїлися, що вона могла зламати ногу. Цей епізод підкреслює, як емоції та дрібні дії впливають на фізичну реальність, а також створюють атмосферу невпевненості та напруженості в соціальному колі героїнь.

У фільмі Міллера ідея роздратування трансформується і набуває містичного відтінку. Перли самі розсипаються на Зукі Ружмон у момент, коли вона нарешті згадує ім'я нового власника маєтку. Містичність сцени посилюється, коли ненароком наступає на перли Фелісія Хафман і падає зі сходів, отримавши неприродно вивернуту ногу. Жінка опиняється в лікарні з травмою, що підкреслює взаємозв'язок між емоційним станом, конфліктом і надприродним впливом.

Таким чином, мотив роздратування у романі проявляється через людські емоції та дрібні соціальні конфлікти, тоді як у фільмі він поєднує психологічний аспект із готичною містиккою, створюючи відчуття того, що негативні емоції і невдоволення можуть матеріалізуватися у надприродний вплив на реальний світ.

26. Мотив порталу. У романі Джона Апдайка цей мотив проявляється через повсякденні об'єкти, які набувають символічного значення. Александра, відчуваючи втому та перенапруження під час вечірки, прагне швидше опинитися вдома зі своїм псом і знаходить у своєму автомобілі – «субару» гарбузового кольору – своєрідний тунель або портал, який переносить її до затишку, спокою та приватного простору. Машина стає символом межі між соціальним світом, що виснажує, і особистим простором, де героїня може відновити сили та відчути себе захищеною.

У фільмі Міллера цей елемент відсутній: Александра приїздить до маєтку Леноксів на велосипеді, і ніякого «порталу» через транспортний засіб немає. Таким чином, режисер відмовляється від метафоричної функції об'єкта як засобу

переходу між зовнішнім світом і власним внутрішнім простором. Відповідно, у фільмі символ затишку та захисту переноситься на саме місце – маєток або приватний простір героїні, а не на об'єкт, що дозволяє фізично та психологічно дистанціюватися від соціального навантаження.

Отже, мотив порталу у романі виконує символічну функцію психологічного відсторонення та переходу до безпечного простору, тоді як у фільмі ця функція передається через місце, а не через об'єкт, що підкреслює різні підходи до зображення внутрішнього стану героїні.

27. Мотив зцілення. Зукі шкода Клайда, адже вона бачить, як він марніє та яким змореним виглядає. Спершу вона не мала з ним романтичних або сексуальних стосунків, але відчувала материнську потребу вилікувати, зцілити, повернути життя. Хоча надалі в них все ж починаються таємні стосунки.

І це бажання зцілити пояснюється не як риса характеру, а як «прагнення фундаментальне й інстинктивне», природне бажання жінки та відьми зцілити чоловіка, проводячи з ним побачення та вечори, аби дати змогу вирватися з буденного сімейного життя. Тобто дати чоловікові те, чого йому не може дати дружина.

Зукі шкода Еда Парслі, якому набридла дружина й він має бажання доєднатися до Руху, та знає, що застарий і непотрібний організації. Це викликає в Зукі бажання пожаліти його. Подібна сцена повністю відсутня у фільмі, але так само Зукі шкода Карла. І це вже задіяно в фільмі, хоча саме в дружній манері, адже в книзі з ним вона також має таємні побачення.

28. Мотив депресії. Цей мотив описується як складне виконання легких повсякденних дій: Алекс хоче їсти й має для цього дістати продукти та посуд, аби приготувати собі щось. Вона відчуває себе «деформованою рибою на дні моря» і це викликано тим, що вона віддавала себе світові й не мала ресурсів для себе. І тут є дві розбіжності у кіноверсії:

1) у фільмі героїня не мала депресії й стан жодної з трьох жінок не розглядався з психологічному боку. Сюжет подано набагато легше. Тож варто

додати, що у кіноверсії також відсутній страх Алекс мати рак, коли в романі жінка впевнена, що має його й вбачає в усьому;

2) переглянувши фільм, одразу помічаємо ретрансляцію думок Алекс з роману героєм Ніколсона щодо самої Алекс (у виконанні Шер). Адже в Апдайк саме жінка роздумує: «Для чого спати на ліжках, які треба застеляти, і їсти лише з тарілок, які треба мити?» [37, с. 89]. У фільмовій адаптації роздуми про ролі жінки у житті вимовляє Дерріл Ван Горн, підкреслюючи певний менторський чи провокативний вплив на Алекс. Через його слова Алекс переконується, що їй не слід миритися з обмеженнями повсякденності та звичної рутини, адже жінка народжена для більшого і здатна на активну самореалізацію.

Фраза «Жінка – це дірка» у фільмі належить персонажу Ван Горну, однак у романі цей роздум відноситься до Алекс. У романі вона не висловлює його власними словами, а цитує його з мемуарів гейші, що додає сцені додатковий культурний та референційний контекст. Ця деталь підкреслює різницю у способі подачі думок персонажів між романом і фільмом: у фільмовій адаптації репліка набуває безпосередньої авторитетності Дерріла, тоді як у романі вона виступає як рефлексія Александри, її засвоєна і переосмислена інформація з чужого досвіду. Таким чином, фраза виконує функцію не лише характеристики персонажа, а й демонстрації його світогляду та взаємодії з культурними текстами, що допомагає глибше зрозуміти психологію та мотивацію героїв.

29. Мотив звільнення. На екрані героїня Алекс висловлює, що не хоче провести життя на самоті після смерті чоловіка Оззі, що підкреслює її потребу у близьких стосунках та небажанні ховатися від світу.

Репрезентації відчуттів у кіноадаптації приділяється не так багато уваги, як у розлогіх описах книги. У романі Алекс відчуває огиду до свого тіла через депресивний стан і вважає прояв пристрасті до себе глузуванням. І кожного разу вона відчуває, що її справжнє тіло за вікном, що свідчить про її міцний зв'язок із природою та світом і вбачанням у цьому світі краси, яка змарніла в ній через постійне марнування себе. Це змінюється після постанови про розлучення: адже

в неї з'являються нові сили, за допомогою яких вона вже о четвертій ранку займається своїм садом і співає під місяцем.

30. Мотив привороту. У романі Джона Апдайка приворот виступає як магичний акт, що демонструє силу жіночої спільноти та взаємозв'язок між подругами. Зукі проводить обряд, щоб організувати зустріч Алекс та Деррілу, оскільки її подруга не відвідає когось без офіційного запрошення. Для цього вона використовує предмети, що символізують обох людей: статтю про Ван Горна для «Вісника» та крихітку-ляльку, подаровану Александрою на тридцятий день народження.

Особливу значимість набуває саме «ланцюг жіноцтва» – спосіб передачі енергії та наміру через дотики до символічних точок на ляльці: Зукі притискає її до вуст, грудей, пупка та геніталій. Ця послідовність символізує жіночу силу, інтимну енергію та взаємозв'язок між жінками, які через обряд можуть впливати на життя інших людей, концентруючи та спрямовуючи власну магію. Таким чином, обряд привороту показує, що сила жінок у романі діє через тіло, емоції та символічні дії, створюючи ланцюг взаємодії та підтримки.

У фільмі Міллера подібна зустріч відбувається без використання магії. Поява Алекс та Дерріла стає можливою завдяки взаємному потягу та обставинам, а не через ритуал. Далі знайомство продовжується на території маєтку Леноксів, де Ван Горн використовує харизму та бесіди про мистецтво й життя, щоб зблизитися з героїнею. Тут відсутній магичний «ланцюг жіноцтва» – сила взаємодії формується через особистий вибір персонажів.

Таким чином, у романі мотив привороту підкреслює магичний потенціал жіночої спільноти та тілесно-символічний «ланцюг жіноцтва», тоді як у фільмі ця роль трансформується у психологічно-емоційний вплив, де зустріч і зближення героїв відбувається через природні почуття та спільну зацікавленість.

31. Мотив ініціації. Подібно до роману в кіноверсії присутня така собі ініціація, яка відбувається під час персонального знайомства кожної з відьом та Дерріла Ван Горна. Міллер змінив самі процеси спілкування.

Відрізняється черга, за якою подруги мали можливість особистого спілкування з Ван Горном.

Першою з подруг була Джейн Сمارт, яка була рада мати можливість повправлятися грі в маєтку за нотами Брамса та Лібераче. Однак у кіноадаптації вона бачиться з ним після Алекс. У сцені також присутнє музиціювання, але Ван Горн сам прийшов до Джейн додому та влаштував жінці яскраве знайомство, чим і спокусив її, адже вже на цьому моменті віолончелістка стає розкутою та накидується на свого гостя.

Другою в романі була Зукі Ружмон. Вона брала інтерв'ю для газети у «винахідника, музиканта та поціновувача мистецтва» [37, с. 80], аби розповісти містянам про його плани, зацікавлення місцевістю та що відбувається в маєтку. Різниця в тому, що, по-перше, за фільмом, Ван Горн сам хотів дати інтерв'ю репортерці. По-друге, побачилася вона з ним останньою й під час гри в теніс.

Останньою, третьою, знайомиться з новоприбульцем Александра під дією закляття зв'язку Зукі.

Зустріч у фільмі відбулася без використання магії. Подоба побачення стала можливою більше через потяг та зацікавленість. Навіть поява Алекс під дією чарів відбулася за погодних умов, бо на пляжі мало б бути вітряно, тому зупинка відбулася біля дороги, що веде до маєтку Леноксів. І вже тут приєднується Ван Горн та влаштовує мініприйом своїй гості, під час якого вони обговорюють мистецтво, подорожі, ремонт маєтку. Після довгоочікуваного близького знайомства Алекс стає розлученою та впадає у відчай, адже піднялася вода й вона хвилюється через пса Вуглика, - свого єдиного друга, - якого залишила на іншому березі в машині. Це змушує її роздягнутися та йти крізь холодну воду.

Кіноадаптація виглядає більш спокійною: Алекс прогулювалася місциною біля маєтку, де зустріла його власника та мала можливість продовжити знайомство на території будинку з подальшою екскурсією. Тут вже Джек Ніколсон майстерно втілює образ спокусника своїми розповідями та роздумами.

Відсутній факт припливу, навпаки – неочікуване побачення відбувається в кімнаті Ван Горна. Тут присутнє роздратування гості, але з інших причин: Ван

Горн показав усі негативні риси, які Алекс неприємні в чоловіках та навіть показав нові. І все ж, розповідаючи, що в прибиранні, догляду за дітьми не має сенсу, чоловік розчулює свою нову подругу та успішно спокушає її.

32. Мотив гри. У сцені гри в теніс демонструються магічні здібності, проте з суттєвими відмінностями між романом і кіноадаптацією. У романі відьми вже усвідомлюють свої сили та цілеспрямовано застосовують їх під час гри: вони перетворюють м'яч і використовують магію для знущення над суперниками, зокрема Дженні.

У фільмі ж відьми та Дерріл Ван Горн вперше збираються разом задля гри, і хоча вони не надають м'ячеві різних подоб, та все ж демонструють здатність керувати ним за допомогою магії. Крім того, у фільмі свої сили застосовує Ван Горн: він відбиває м'яч так, що той летить вище хмар, що спричиняє грозу та зливу. Таким чином, сцена тенісної гри у фільмі стає видовищною демонстрацією надприродних здібностей, водночас підкреслюючи суперництво та магічну взаємодію персонажів.

33. Мотив спільного шабашу з дияволом. Перше купання в маєтку відбувається на Хелловін і має як сюжетне, так і символічне значення. Хелловін традиційно асоціюється з містикою, перевдяганням, межовими станами між реальністю та надприродним, а також із проявами страху і веселоців одночасно. Сцена підкреслює перехід персонажа до нових переживань і відкриттів, створюючи атмосферу таємничості та незвичайності, характерну для святкування цього дня. Поєднання буденної дії – купання – із святковим та магічним контекстом підкреслює контраст між повсякденністю та надприродним і задає тон наступним подіям.

Час та день купання в басейні не уточнюються у фільмі, що робить сцену більш нейтральною за атмосферою та переносить акцент із конкретної символічної дати на взаємодію персонажів та демонстрацію їхнього спілкування та початку стосунків.

34. Мотив зв'язку з минулим. Цей мотив у творі відображає історичну пам'ять про жорстокі методи покарання жінок, яких звинувачували у відьомстві.

Алекс згадує часи спалювання відьом, що створює зв'язок між минулим і сучасними подіями в сюжеті, підкреслюючи теми страху, переслідування та нерозуміння чужої сили. Ця сцена виконує кілька функцій: по-перше, вона додає історичної глибини оповіді, демонструючи, що магичні здібності відьом завжди були об'єктом побоювань і насильства; по-друге, вона слугує психологічним фоном для розуміння внутрішніх переживань персонажів та їхнього страху перед владою й соціальним осудом. Таким чином, мотив спогадів про переслідування відьом підкреслює важливість історичної пам'яті та взаємозв'язку між минулим і сучасним у розвитку сюжету.

35. Мотив зурочення. Тоді як у кіноадаптації режисером було прибрано декілька персонажів та змінено вигляд наслідків зурочення, у романі для застосування цієї чорної магії обрано декілька жителів міста та проведення самого ритуалу описано в класичному вигляді.

У кіноадаптації Фелісія, - як і в оригіналі, - виступає протиположною всьому неприйнятному, аморальному та пристрастям, які хоча б трохи натякають на насолоду, що не відповідають її нормам життя. І все ж Вероніка Картрайт втілює персонажку більш м'якою, а режисер репрезентує мотив зурочення, поєднуючи дві паралельні дії.

1. Перша сцена: Алекс, Зукі, Джейн та Ван Горн їдять вишні спочатку за столом, потім біля в кімнаті з басейном.

Направлення темних сил на екрані відбувається за Ван Горновими намірами. Це зрозуміло, тому що під час обговорення ситуації, яка склалася через осуд мешканцями міста стосунків трьох подруг та господарем маєтку, на столі стоїть величезна таця вишень. З цієї є таці чоловік потім годує Джейн у басейні.

2. Друга сцена переплітається з першою: показано Фелісію, яка знаходиться вдома й веде свою гнівну тираду проти трьох подруг, під час якої в неї з рота починають сипатися вишневі кісточки, вишневі хвостики й потім це стає нестримним потоком.

До того ж у Фелісії присутні дії, що зумовлені впливом диявольської сутності. Під час цієї ж сцени вона починає підіймати свою спідницю та нервово

терти свої ноги, упевнено промовляючи, що він (Дерріл Ван Горн) хоче проникнути в неї.

Апдайк додає ще одного персонажа, який стає жертвою прокльону – це дружина втікача преподобного Еда Парслі Бренд Парслі. Під час промови на службі унітаристів із рота Бренди виліз живий джміль. І так продовжувалося всю промову: вилітали метелики різних видів та розмірів, кафедра була заляпана її слиною та комашиним слизом.

Ситуація розцінюється як мотив осквернення священного місця. Запозичивши ідею Міллер також адаптував сценарій. Церква використана для монологу диявола, який вже не виглядає спокусливим, а через закляття трьох відьом у маєтку поступово деформується в свою справжню сутність.

Однією з найважливіших оцінок кіновтілення є відгук автора. Апдайк був не в захваті від зміни свого роману і не дав найвищу оцінку роботі Міллера. Він сказав, що хоч фільм і був красивим та захоплюючим, та не було тієї гостросюжетності [30]. Зокрема через завершення стрічки, який виявився занадто щасливим фіналом і не мав тієї глибини та багатогранності, яка присутня в його книзі [30]. У статті для The Wrap Скотт Тімберг згадує, що Апдайку на сподобалися спецефекти [33]. Це радше вказує на вірність Апдайка до свого стилю, де він описує магію більш природньої й дещо повсякденною уникаючи надання екстраординарних характеристик.

У своєму інтерв'ю для Джона Марка Ебергарта письменник також казав: *«Я ніколи не збирався писати продовження до “Іствікських відьом”, але ця книга була комерційно успішнішою, ніж зазвичай бувають мої романи. Вона продавалася досить добре, і за нею зняли фільм. Фільм, попри привабливий акторський склад і гарні пейзажі, по суті спотворив або просто проігнорував сам роман. Основні події сюжету, як я їх задумав, полягали в тому, що відьми наклали достатньо сильне закляття на одного з чоловіків у містечку, і той забив свою дружину до смерті та наклав на себе руки, залишивши двох сиріт; одна з них стала своєрідною помічницею відьми, і її також усунули за допомогою закляття. У будь-якому разі, жодна з цих сюжетних ліній не увійшла до фільму»* [24].

Таким чином, можна дійти висновку, що тематика, проблематика та сюжет роману Джона Апдайка «Іствікські відьми» у поєднанні з кіноверсією Джорджа Міллера демонструють багатовимірний підхід до зображення жіночої суб'єктності, сили та самовираження. Роман глибоко досліджує соціальні, психологічні та морально-філософські аспекти життя трьох головних героїнь, показуючи їхні внутрішні конфлікти, прагнення до автономії, боротьбу з патріархальними обмеженнями, переживання тілесності, старіння та сексуальності. Апдайк надає великого значення психологічним мотивам – депресії, страхам, ревностям, самоствердженню, творчості та протесту – а також взаємозв'язку між магією, природою і соціальним середовищем, формуючи багатопланову структуру твору.

Фільм Міллера адаптує сюжет, трансформуючи й упрощуючи деякі мотиви, надаючи більш колективний і ритуальний характер магії, зміщуючи акцент з індивідуальних переживань на соціально-емоційні аспекти взаємодії героїнь.

При цьому зберігається центральна проблематика твору: прагнення жінок до самореалізації, свободи та усвідомлення власної сили, значущість сестринського зв'язку та колективної підтримки, протистояння соціальним і патріархальним нормам, а також складність взаємодії між особистим і магічним, реальним і надприродним.

2.2. Готичні елементи в романі «Іствікські відьми»

Готична традиція зображує відьму не лише носієм надприродних сил, а також символом незалежності, уособлення жіночої сили та самостійності, протесту проти патріархальних норм та здатності впливати на власну долю. Таке втілення присутнє в романі Джона Апдайка «Іствікські відьми»: головні героїні застосовують магічні сили задля самореалізації, виходу за межі традиційних соціальних ролей і втілення власних бажань.

Беручи до уваги особливі риси, притаманні готичному стилю, варто чітко окреслити ключові аспекти готичності, наявні в романі Джона Апдайка «Іствікські

відьми». Готичний жанр традиційно характеризується певним набором художніх елементів та тем, які відрізняють його від інших літературних напрямів і надають тексту особливої атмосферної та психологічної глибини. До таких характерних рис готичних творів, повістей та романів належать:

Ірраціоналізм – це художній принцип, що полягає у пріоритеті емоційного та чуттєвого сприйняття світу над раціональним мисленням і логічним аналізом. У літературі він виступає як своєрідний протест, іноді навіть несвідомий, проти культури Просвітництва, яка намагалася підпорядкувати людину законам розуму та універсальним ідеалам. Ірраціоналізм проявляється в підкресленні емоційної складності персонажів, їхніх страхів, бажань, внутрішніх конфліктів та сприйнятті світу через переживання, а не через об'єктивну реальність. Такі твори акцентують увагу на непередбачуваності та хаотичності людської долі, на тому, що життя часто підкоряється не логіці, а випадковим подіям, внутрішнім поривам і містичним обставинам, що створює атмосферу напруження, тривоги та загадковості [43].

Прикладом до цього пункту варто було б навести Александру. Протягом книги описуються відчуття, які стосуються сприйняття нею людей. Як от вона описує Ван Горна, підкреслюючи його певну «штучність»: під час розмови голос не зовсім збігається з рухами губ, риси обличчя створюють враження «зшитих» або «чужих» частин, а надлишок слини змушує його час від часу витирати кутики рота рукавом. І все ж, коли він нахиляється ближче до Александри, у його поведінці проступає впевненість людини, яка має і культурний досвід, і матеріальну забезпеченість [37, с. 46].

Сама зустріч із Ван Горном викликає в Александри некомфортні фізичні відчуття, бо його присутність лише посилює ті спазми й напруження, з якими вона прокинулася вранці. Вона, маючи такі відчуття, відчуває полегшення, що їй не до вподоби цей чоловік. Хоча ще до знайомства вона була впевнена, що саме цей чоловік стане її майбутнім коханцем.

Надаючи детальний опис того, як Александра сприймає аури, автор демонструє, наскільки гостро й інтуїтивно жінка реагує на емоційні та енергетичні

стани людей, що її оточують. Її чутливість постає не просто психологічною рисою, а майже фізичним відчуттям, яке вона переживає всім тілом. У певні моменти атмосфера довкола набуває для неї такої інтенсивності, що здається відчутною на дотик: повітря «ущільнюється» і починає тиснути, нагадуючи важкий, ядучий сигаретний дим, який неможливо ігнорувати.

Особливо яскраво це проявляється після камерного концерту в церкві, коли Александра виходить із приміщення у стані майже сенсорного перенасичення. Весь простір залу видається їй заповненим хаотичними, змішаними й пульсуючими аурами, кожна з яких несе власний емоційний відтінок. Ця концентрація чужих переживань настільки відчутна, що викликає у неї легке запаморочення й фізичний дискомфорт, ніби вона ненароком увібрала надто багато того, що належить іншим людям. Такий опис підкреслює незвичайну чутливість героїні та поглиблює розуміння її внутрішнього світу.

Окрім загального відчуття емоційного фону, Александра сприймає й індивідуальні аури кожної людини окремо, ніби читаючи їх як особливі енергетичні підписи. Така здатність вирізняє її серед інших і формує специфічну оптику сприйняття світу, у якому внутрішні стани людей стають для неї видимими так само чітко, як і їхні зовнішні риси. Показовою є сцена розмови Ван Горна з преподобним Парслі, коли Александра мимоволі «бачить» ауру священника. Автор описує цей момент так: «Аура Еда – Александра ніяк не могла припинити бачити аури, це почалося разом із менструальними спазмами – здіймалася тягучими шартрезними хвилями неспокою й нарцисизму з його жорстко зачесаного волосся, яке чомусь не мало кольору, хоч і не було сиве» [37, с. 53].

Цей фрагмент не лише візуалізує незвичну сприйнятливність героїні, а й демонструє, як для Александри фізичний вигляд людини нерозривно переплітається з її емоційною сутністю. Аура Парслі постає перед нею у вигляді густих, важких хвиль специфічного кольору, що передає його приховану тривогу, внутрішню напруженість і самозакоханість. Таким чином автор розкриває психологічну природу персонажа через надприродну чутливість героїні, підсилюючи загальний мотив енергетичного сприйняття, який проходить крізь

увесь роман [37, с. 53]. Така підвищена чутливість Александри проявляється і щодо її подруг. Для неї аура кожної людини – це динамічна структура, яка реагує на найменші коливання настрою, що стає причиною зміни кольору аури. Показовим у цьому контексті є опис Джейн Сمارт: «Її [Джейн Сمارт] аура, зазвичай блідо-бузкова, взялася посмугованими ліловими хвилями, передвіщаючи збудження, лише не зрозуміло, через котрого з чоловіків» [37, с. 57].

У цьому епізоді автор підкреслює не лише тонкощі емоційного стану Джейн, а й те, наскільки уважно й майже інтуїтивно Александра фіксує ці зміни. Зміна кольору аури, її смугастість і притамання структура постають своєрідною візуалізацією внутрішнього поживлення героїні, яке ще не проявилось в її поведінці. Такий спосіб подання дозволяє читачеві зазирнути у прихований психоемоційний світ персонажа і його думки; та водночас підкреслює надприродний дар Александри, що робить її своєрідним «перекладачем» прихованих внутрішніх людських переживань.

Звернення до Середньовіччя, міфології та фольклору (мотиви шабашу відьом, відьомського сестринства та магічних ритуалів) – це було втіленням пробудження інтересу письменників до історії, що знайшло найбільш повне вираження вже в творчості романтиків, які прагнули відтворити дух Середньовіччя через екзотичні, таємничі та символічні образи, поєднуючи історичне з художнім, реальне з фантастичним [43]. Міфологічні та фольклорні уявлення представлені у Апдайка зображенням шабашу відьом у сучасному антуражі, відьомського ковену як феміністичного сестринства, часопростору як сакрального хронотопу тощо.

У Середньовіччі латина була однією з найпоширеніших мов європейського культурного простору. Вона виконувала функцію універсальної мови науки, богослов'я, освіти та церковної комунікації. Саме латинська мова довгий час залишалася мовою сакрального знання, а отже – й мовою багатьох магічних текстів, формул та заборонених наративів, що межували з церковними уявленнями про гріх і ересь. Не дивно, що латинські вислови, семантика та

ритміка часто використовувалися в демонологічних трактатах, хроніках про чаклунство та ритуалах, які приписували відьмам.

У романі Апдайк ця культурна традиція отримує своє художнє переосмислення. Латина використовується передусім для створення атмосфери сакрального, потойбічного та забороненого, надаючи чаклунським практикам героїнь характеру ритуалу.

Наприклад частина з використанням заборонених імен: «Мерталія, Музаліна, Дофалія», – гучними безмовними складами закликала вона до заборонених імен. «Онемалія, Зітансея, Голдафарія, Дедульсіара».[...] «Гемінаейя, Гегрофейра, Гедані, Гілттар, Годейб» [37, с. 21]. – іудейські, європейські традиції.

Ці слова втілюють мовленнєві, фонетичні та стилістичні особливості магічних сакральних формул, які втілювалися латинською мовою. За рахунок цього Апдайк поєднує одразу декілька культурних пластів: європейські середньовічні традиції, елементи юдейської магічної ономастики та мотиви «заборонених імен», які у фольклорі й релігійних текстах часто позначали доступ до надприродної сили та зв'язку з темною магією. Такий прийом дозволяє читачеві відчувати ефект таємничості й надати чаклунським діям героїні обізнаності в європейських магічних практиках.

У цій частині роману відбувається глибокий роздум про природну сутність людини та право жінки на власне існування. Автор через внутрішні переживання Александри показує, що справжня сила героїні народжується з усвідомлення власної природи і самовизначення. Як зазначено: «Стільки видатних сил Александри витекло з самого лише цього віднаходження власної природної суті, якої вона досягла аж у зрілому віці. Не раніше зрілого віку вона по-справжньому повірила, що має право на існування, що сили природи створили її не як якусь там мізинку й супутницю життя зігнутого ребра, як говориться в горезвісному Malleus, а як міцну опору безнастанного Творення, як доньку доньки й жінку, чії власні доньки, у свою чергу, народять доньок».

Цей уривок підкреслює ключовий момент самоприйняття та усвідомлення власної цінності: тільки досягнувши зрілого віку, Александра усвідомлює свою

унікальність і природну силу, які не підпорядковані чужим очікуванням чи патріархальним нормам. Такий розвиток образу відьми демонструє авторське переосмислення традиційних уявлень про жіночу роль, показуючи, що сила й автономія жінки тісно пов'язані з її внутрішнім усвідомленням і гармонією з природними законами життя.

Гіперболізація – це художній прийом, який полягає у свідомому перебільшенні рис, вад чи якостей персонажів для досягнення більшої емоційної та смислової виразності тексту. У межах цього прийому автори часто зображують героїв як підкреслено порочних, екстремально аморальних [43].

У книзі показано порочність відьом: стосунки з різними одруженими чоловіками, стосунки, які з часом складаються у відьом із Ван Горном та з часом до них доєднуються інші.

У романі також висвітлюються складні міжособистісні стосунки та особливості соціального й сімейного життя героїнь. Зокрема, зазначено, що Алекс мала стосунки з чоловіком Зукі, і водночас присутні натяки на те, що друга могла про це знати або принаймні здогадуватися. Хоч такі взаємини й не подаються як відверто порочні, вони підкреслюють неприйнятність певних соціальних норм і конфліктів, що виникають у приватному житті персонажів.

Особливу увагу автор звертає на виховання дітей та поведінку матерів. Жителі міста спостерігають дітей однієї з жінок із жалем, адже вони брудні та голодні, що свідчить про соціальне відчуження та занедбаність. Крім того, Зукі відчуває роздратування та навіть бажання вдарити власну дитину, коли помічає наслідки необачного проведення часу перед телевізором – символом недостатнього контролю й батьківської відповідальності.

Ще один приклад прояву напруженості та агресивності пов'язаний із сценами магічного впливу: під час роботи над зуроченням Дженні за допомогою ляльки вуду дочка Джейн запитує матір, чи та п'яна, і отримує ляпаса. Цей епізод демонструє зростання напруження та агресії, що виникли як наслідок розпаду звичних веселих вечорів у маєтку, а також складності контролю над емоціями в умовах особистісного та соціального тиску.

Усі ці сцени подані через прийоми відвертості та гіперболізації, що дозволяє чіткіше виділити Алекс, Джейн та Зукі серед інших мешканців міста. Авторський акцент на їхніх внутрішніх переживаннях, непростих стосунках і реакціях на соціальні обставини створює контраст між героїнями та оточенням, підкреслюючи їхню унікальність і силу характеру.

У романі демонструється значний вплив оточення на різних етапах життя героїнь. Автор звертає увагу на те, як чоловіки та коханці, які були присутні або згадуються протягом книги, формують їхні бажання, поведінку та сприйняття світу. Поряд із цим показано роль батьків у становленні особистості: саме сім'я впливає на формування смаків, схильностей, реакцій і меж дозволеного в поведінці.

Особливо яскраво цей вплив проявляється через фігуру Ван Горна, який, на відміну від інших чоловічих персонажів, пробуджує в жінках прагнення розвивати власні здібності та таланти. Він виступає каталізатором саморозвитку й творчого зростання, стимулюючи героїнь виходити за межі звичного та відкривати свої внутрішні ресурси. Такий показ взаємодії оточення та особистості допомагає читачеві зрозуміти, як соціальні й міжособистісні чинники формують розвиток персонажок, їхню самосвідомість та здатність до автономії.

У кіноадаптації Джорджа Міллера гіперболізація стосується насамперед еротичного виміру оповіді. Режисер навмисно підсилює сексуальну складову, апелюючи до традиційного для європейської демонології мотиву – сексуальної оргії з дияволом як обов'язкової частини відьомського шабашу. У фільмі цей мотив втілено у вигляді інтимних взаємин трьох головних героїнь із таємничим незнайомцем у його розкішному маєтку. Така сексуалізована інтерпретація не лише підкреслює готичну атмосферу, а й створює ефект провокації, акцентуючи на межовості жіночого досвіду та порушенні соціальних заборон.

Важливою складовою є й часопростір подій: свято Гелловіну постає як сакральний період активації «темних сил», коли кордони між звичайним і надприродним стираються. Саме в цей час відбуваються ключові трансформації персонажів, підсилюючи мотив ритуальності та готичної містики. Маєток Дерріла

Ван Горна представлено як матеріалізований простір спокуси – його багатство, розкіш інтер'єрів, вільне куріння марихуани та елемент оргійності формують атмосферу аморального, але водночас магнетичного світу, куди потрапляють жінки.

Окрему роль відіграє реакція містян, яка підкреслює соціальний осуд і демонструє традиційну моральну модель провінційної спільноти. Це особливо видно у сцені, де Джейн прогулюється магазином і стикається з відвертим засудженням: люди дивляться на неї з осудом, перешіптуються, підкреслюючи неприйняття «порочності», асоційованої з її новою поведінкою та стосунками з Ван Горном. Таким чином, фільм акцентує конфлікт між приватною свободою жінок і колективними соціальними нормами, перетворюючи еротичну гіперболу на маркер порушення патріархального порядку.

Роман Апдайка не обмежує тему порочності лише головними героїнями – навпаки, він послідовно демонструє, що моральні вади, приховані бажання та сумнівна поведінка властиві практично всім мешканцям Іствіка. Таким чином автор підважує уявлення про відьом як про єдине джерело «зла» в містечку, розкриваючи загальнолюдську природу слабкостей і спокус.

Характерним є образ університетського професора на пенсії: спочатку він постає як цілком поважний і добропорядний чоловік, який разом із дружиною Розою приїздить до Іствіка з наміром придбати житло та спокійно провести старші роки. Проте поступово з'ясовується, що за фасадом пристойності приховані зовсім інші стосунки та мотиви. Професор стає коханцем Зукі, а сама жінка швидко розуміє, що їхній шлюб із Розою не такий уже й благополучний, як здається з боку. Їхні взаємини сповнені напруги, прихованого невдоволення та болючих компромісів.

Такий сюжетний поворот підкреслює головну ідею Апдайка: у Іствіку немає абсолютної чистоти чи абсолютної гріховності – кожен мешканець несе у собі свою частку таємних бажань, розчарувань і моральних перепадів. Головні героїні на цьому тлі вже не виглядають винятковими носійками «пороку»; вони є лише одними з багатьох, хто намагається знайти себе у світі суперечливих людських

пристрастей. Такий підхід дозволяє автору демістифікувати поняття «жіночої порочності» й перенести акцент на ширшу соціально-психологічну картину суспільства.

Образ «палкого коханця», власника розкішного маєтку та витонченого поціновувача мистецтва в романі поступово руйнується, оголюючи справжню сутність персонажа. Хоча про нього згадується як про чоловіка, який колись віддано проводив час біля ліжка своєї помираючої дружини, ця деталь не робить його моральним взірцем. Навпаки – далі стає очевидно, що його зовнішня благопристойність і харизма приховують цілу низку сумнівних учинків.

Зокрема, розкривається історія стосунків із Дженні: їхній союз був офіційно оформлений не з романтичних мотивів, а з прагматичних – заради грошей і для прикриття коханця Дерріла – Крістофера, який, до того ж, є рідним братом молодій місіс Ван Горн. Такий поворот не лише демонструє моральну амбівалентність персонажа, але й оголює світ прихованих змов, у якому він живе та діє. Важливо й те, що про ці факти стало відомо лише після втечі пари коханців разом із слугою, що підкреслює масштаби обману та лицемірства.

Крім того, у романі згадується група інвесторів Ван Горна, які виявилися ошуканими колишнім власником маєтку й намагалися врегулювати фінансові збитки після його зникнення. Мотив шахрайства є одним із наскрізних у творі, створюючи додатковий контраст між фасадом розкоші та темними справами, прихованими за ним. Це також підсилює загальну атмосферу недовіри, маніпуляцій і моральної розмитості, яка пронизує Іствік.

Цікаво, що в кіноадаптації Джорджа Міллера цей сюжетний компонент фактично вилучено. Режисер відмовляється від лінії шахрайства та фінансових махінацій, зосереджуючись на містичному й еротичному вимірі образу Ван Горна. У результаті фільмовий персонаж набуває іншого акценту – він стає передусім демонічною постаттю-спокусником, тоді як літературний герой Апдайк – це багатошарова фігура, у якій поєднуються харизма, аморальність, слабкість і кримінальні мотиви.

Мотив таємниці – основним принципом є загадка, котра створює необхідну напругу та інтригу для читача в процесі читання. Сюжет часто будується навколо вбивства, зникнення, позбавлення спадку, що розкривається лише у фіналі книги [43].

І в романі Апдайка, і в фільмі Міллера присутній важливий готичний мотив містичного забування, що функціонує як натяк на справжню природу Ван Горна та асоціюється з демонологічними уявленнями про силу імені. У романі цей мотив проявляється особливо показово: у певний момент, обговорюючи нового мешканця, жінки раптом усвідомлюють, що не можуть пригадати його ім'я й що це схоже не стільки на дію закляття, скільки на стан зачарованості. Вони відчують, що їхній інтерес до Ван Горна настільки сильний, що майже витісняє раціональне сприйняття – ніби його поява вже впливає на їхню свідомість. Загалом у кіноадаптації жителі Іствіка теж не можуть згадати його ім'я, неначе якась невидима сила робить фігуру чоловіка загадковою та вислизаючою з пам'яті. У фільмі цей ефект подано зловісно й підсилено візуально: сцена, де ніби самі «темні сили» розривають кільце Зукі, а Фелісія підсковзується на перлах, створює враження, що простір навколо Ван Горна живе за законами іншої, демонічної логіки, і будь-який контакт із ним порушує звичний перебіг життя.

Ще одним спільним для книги та фільму є мотив прокляття, накладеного відьмами на Фелісію. У романі прокляття набуває гротескної, майже сюрреалістичної форми: жінка починає випльовувати пір'їнки – матеріалізацію словесної отрути та накопиченого морального осуду, яким вона щедро ділиться з оточенням. Це демонструє, як негативна енергія, спрямована проти відьом, повертається до самої Фелісії у фізично відчутному, огидному вигляді.

У фільмі цю сцену трансформовано, але її суть збережено. Прокляття проявляється під час епізоду частування, коли Ван Горн пропонує Алекс, Зукі та Джейн черешні. Паралельний монтаж – кадри насолоди відьом, які жадібно поїдають соковиті плоди, чергуються зі сценами раптової нудоти та виверження Фелісії – підкреслює одночасність двох процесів: смакування відьминою силою та народження прокляття у тілі тієї, хто виступає рупором суспільної моралі. Сам

акт блювання, показаний як вихлюпування «словесного сміття» та фанатичних звинувачень, візуалізує ту саму ідею, що присутня і в романі: прокляття стає фізичною відповіддю на нав'язливу агресію та осуд.

Таким чином, обидва твори, хоча й по-різному, використовують мотиви забування й прокляття для побудови готичної атмосфери та підсилення символічного протистояння між відьмами та рештою містечка. У фільмі вони мають більш яскравий, експресивний і візуально жахливий характер; у романі – тонший, метафоричний і психологічно багатший.

Якщо в романі Апдайка відьми від самого початку усвідомлюють свою магічну природу й цілеспрямовано користуються надприродними здібностями, то у кіноадаптації пробудження їхніх сил пов'язане з іншим процесом – поступовим відкриттям власної жіночності. За режисерським задумом, пробудження жіночності і є пробудженням відьомства: чим сильніше жінки відчувають свою привабливість, сексуальність і внутрішню свободу, тим активніше виявляються їхні магічні можливості.

Саме у цьому контексті виникає загадковий момент зі зливою під час промови Неффа. Це перша явна сцена у фільмі, де натяк на надприродний вплив героїнь проявляється на рівні подій. До цієї деталі привертає увагу й Зукі Ружмон, яка зазначає, що надзвичайно промовистим є той факт, що всі три подруги подумали практично про одне і те саме: Александра й Зукі хотіли, щоб Нефф якнайшвидше завершив свій виступ, тоді як Джейн уявила собі, як вода з його промови буквально виливається на нього. Їхні думки дивним чином збіглися – і негайно матеріалізувалися у вигляді раптової зливи.

Цей епізод стає ключовим маркером пробудження магічних сил у фільмі та підкреслює не лише надприродність відьом, а й їхню психологічну єдність, здатність творити реальність через колективну емоцію, бажання та нове усвідомлення власної жіночої сили.

У романі Джона Апдайка магія відьом постає як активна, усвідомлена й інтегрована у їхнє повсякденне життя. Алекс, Зукі та Джейн знають про свої здібності, цілеспрямовано ними користуються й відкрито відчувають зв'язок із

надприродним. Їхня магія не є несподіванкою і не пов'язана з кризами ідентичності чи емоційними потрясіннями – вона функціонує як частина готичного світу, у якому жінки здатні трансформувати простір уже завдяки наявним силам. Це наділяє їх статусом активних суб'єктів, які свідомо керують подіями, що розгортаються в Іствіку.

На противагу цьому, у фільмі Джорджа Міллера магія набуває латентного характеру: вона дремає в героїнях, поки не активізується під впливом емоційних переживань, сексуального пробудження та віднайдення жіночності. Жіноча тілесність і сексуальність у фільмі постають тригером надприродності, а самі сили виявляються стихійними, пов'язаними з несвідомим, інтуїтивним і колективним. Героїні не одразу розуміють, що саме з ними відбувається, і магія проявляється як матеріалізація їхніх спільних емоцій та бажань – саме таким постає епізод із раптовою зливою під час промови Неффа.

Таким чином, роман демонструє раціонально контрольовану магію, яка є інструментом сили та незалежності жінок, тоді як фільм пропонує образ емоційно-інстинктивної магії, що пробуджується разом із внутрішнім розвитком героїнь. Це не лише різне трактування відьомства, а й різний погляд на жіночу суб'єктність: Апдайк зображує жінок як уже сформованих відьом, тоді як Міллер – як тих, хто лише відкриває у собі потенціал.

У фільмі Міллера образ Фелісії набуває більш різкої й виразної демонологічної тональності, ніж у романі. Вона з перших сцен інтуїтивно відчуває прихід «чужої» сили в місто, і поява Ван Горна для неї – не просто соціальна подія, а тривожний сигнал, що порушує звичний моральний порядок Іствіка. Її чутливість до зла підкреслюється майже пророчною проникливістю, яка з кожним епізодом переходить у стан нав'язливої одержимості.

Фелісія поступово стає тим персонажем, який вербалізує страхи всього містечка, але у гіперболізованій, агресивній формі: її зауваження та підозри починають звучати як фанатичні вигуки, а не як побожні перестороги. Саме тому в певний момент об'єктом її ненависті стає Зукі, яку Фелісія сприймає не просто як «непристойну» жінку, а як провідницю темних сил. Цей переломний момент

виразно показаний у сцені відвідування Фелісії в лікарні: коли Зукі заходить до палати, хвора жінка реагує на неї з такою люттю, наче бачить у ній уособлення диявола.

Зукі, у свою чергу, щиро лякається; вона не розуміє причин агресії, що підсилює контраст між її беззахисністю та фанатичним вибухом Фелісії. Ця сцена працює в кількох напрямках: вона показує, як зло у фільмі Міллера сприймається передусім на рівні емоцій і тілесних реакцій; підкреслює майже релігійний фанатизм Фелісії; і водночас розкриває той механізм, через який відьомські сили викликають не лише захоплення, а й панічний страх у тих, хто не здатний їх зрозуміти.

Саме так фільм створює власну інтерпретацію готичного мотиву «одержимості» та «чутливості до зла», роблячи Фелісію своєрідним індикатором темних енергій, який, однак, втрачає контроль над власним сприйняттям.

І в романі Апдайка, і у фільмі Міллера присутній мотив обурення та морального осуду з боку мешканців Іствіка, який тісно переплітається із готичною атмосферою творів. У романі напруга поступово наростає через активність ковену відьом та використання ними магії. Особливо яскраво це проявляється в епізоді з Дженні: учасниці ковену насилають на неї прокляття у вигляді хвороби, про яку Дженні сама боязко розповіла під час святкування власного одруження. Таким чином зосереджена увага на тонкому психологічному ефекті зурочення, яке поступово перетворюється на трагічний і навіть летальний наслідок. Напруга в романі створюється через переплетення магії, людських страхів і морального осуду – відьми діють як активні суб'єкти, а реакція громади підкреслює соціальну напруженість і страх перед невідомим.

У фільмі Міллера акцент зміщується: прокляття направлено на Дерріла Ван Горна, а не на одну із героїнь. Його колишні коханки, відчуваючи обурення та бажання помсти, прагнуть позбутися чоловіка за допомогою магії, що підкреслює інший вимір конфлікту – персональну розплату та емоційне протистояння. Тут готичний мотив «прокляття» поєднується з еротичною і психологічною складовою, а магія стає інструментом відплати, демонструючи, що у фільмі її дія

безпосередньо пов'язана з міжособистісними конфліктами та наслідками морального зла.

Таким чином, у романі Апдайка акцент робиться на зуроченні та трагічності наслідків для жертв прокляття, тоді як у фільмі Міллера – на цілеспрямованій дії магії проти конкретного персонажа, що підсилює драматичний ефект і підкреслює взаємозв'язок магії з особистими мотивами героїнь.

Разючою відмінністю між романом і фільмом постає питання особистості Дерріла Ван Горна. У Апдайка він має окреслене минуле, розвинені інтелектуальні інтереси, зокрема захоплення науковими галузями та мистецтвом. Це дозволяє побачити в ньому не надприродну, а звичайну соціальну фігуру, мотивовану бажанням отримати матеріальний зиск. Він прагне фінансової вигоди як від мешканців міста, так і від своєї новоспеченої дружини, котра отримала спадок після продажу батьківського будинку.

У фільмі ж його походження та справжня сутність залишаються значною мірою загадкою. Така невизначеність підсилює демонічний і містичний ореол персонажа, роблячи його радше архетипом спокуси та хаосу, ніж соціально інтегрованою особою, як у романі.

Міллер у своїй екранізації однозначно інтерпретує цього персонажа як уособлення диявола, надаючи йому чітко окресленого демонічного статусу. Режисер підкреслює його надприродність не лише через поведінку та харизму, а й через візуальні та сюжетні прийоми, що роблять образ більш фантастичним і загрозливим. У фіналі фільму Міллер показує процес його знищення під дією прокляття, яке стає кульмінаційним актом магічного відплати та символічним завершенням циклу його впливу на життя героїнь.

Розглянутий матеріал демонструє, що відьми є одним із найбільш тривалих і багатозначних культурних та літературних образів, що формувалися протягом століть. Від античних прикладів, таких як Цирцея в «Одіссей» Гомера, через демонізовані образи середньовіччя та Нового часу, до романтичних і сучасних феміністичних трактувань, відьма постає як символ надприродної сили, автономії, знання та опору патріархальним нормам.

Історичні процеси полювань на відьом, особливо у Європі та колоніальній Америці, демонструють глибоку мізогінію патріархального суспільства, де будь-яке відхилення жінки від соціальних ролей трактувалося як загроза, що потребує покарання. Водночас, історичне й літературне переосмислення цього образу дозволяє бачити відьму не лише як символ небезпеки або зла, а й як архетип жіночої сили, автономії та творчого потенціалу.

На прикладі роману Дж. Апдайка «Іствікські відьми» показано, як сучасна література та кіноадаптації трансформують традиційні уявлення про відьму. Головні героїні постають як сильні, самостійні, інтелектуально й емоційно чутливі жінки, що використовують надприродні здібності для самореалізації, об'єднання та протидії соціально сконструйованим гендерним ролям. Готичні елементи роману, зокрема ірраціоналізм, магічні ритуали та сакральна мова латини, підкреслюють психологічну глибину персонажів та символічний характер їхньої сили.

Таким чином, дослідження образу відьми у культурній традиції, літературі та критиці демонструє його надзвичайну гнучкість і здатність відображати суспільні, гендерні та культурні трансформації, а роман Дж. Апдайка та його екранізація підтверджують, що відьма залишається потужним символом жіночої автономії, протесту та творчого потенціалу.

Беручи до уваги проведений аналіз, висновком є те, що в романі Джона Апдайка «Іствікські відьми» та кіноадаптацію Дж. Міллера зберігаються готичні риси та символіка готичного жанру через комплекс художніх прийомів і тем, що підкреслюють надприродність, психологічну глибину та соціальну автономію героїнь.

Магія у романі Апдайка є усвідомленим і контрольованим інструментом сили жінок, тоді як у кіноадаптації Міллера вона постає емоційно-інстинктивною, пробуджуючись разом із жіночністю та сексуальністю героїнь.

2.3. Порівняння образів головних героїнь у романі й кіноадаптації

Головні героїні – три подруги, три відьми, які проживають у містечку Іствік. Кожна з них має свою історію, власне життя, свої бажання та потреби. Наскільки різними є жінки, добре видно в оригінальному романі, однак у кіноадаптації режисер пропонує дещо інше бачення цих трьох жінок

Зукі – дописувачка місцевої газети, інтелектуалка, а крім того – мати-одиначка, що самотужки виховує шестеро дітей. За романом, вона руда і наймолодша: «Зукі була розлучена менше всього й до того ж наймолодша. Вона була стрункою рудою, волосся спадало їй по спині рівно підстриженим снопом, а її довгі руки були оздоблені ластовинням кедрового кольору олівцевої стружки» [37, с. 31].

У фільмі Зукі (Мішель Пфайффер) спокійна, вразлива, ввічлива, доброзичлива. Вона має в'юнке світло-русяве волосся і зазвичай обирає одяг світлих, м'яких відтінків, що підкреслює її делікатність та певну «повітряність» образу. У романі ж Апдайк Зукі постає значно контрастнішою постаттю: попри зовнішню крихкість, її порівнюють із мавпочкою, наділяючи рисами пустотливості, примхливості та непередбачуваності. Автор робить натяк на те, що вона здатна приносити нещастя, що створює навколо героїні ореол химерності та містичної загрози. Наприклад: «...яка ж Зукі гарненька, хай там несе вона якісь нещастя чи ні, з цим скуйовдженим буйним волоссям... а той великий, широкогубий рот на мавпячому личку такий пустотливий, податливий і прегарний» [37, с. 37].

У кіноадаптації Міллера ці риси суттєво пом'якшені. Фільм цілеспрямовано акцентує увагу на м'якості, ніжності та доброзичливості Зукі, уникаючи демонстрації її пустощів та задерикуватості, притаманних літературному прототипу. Таким чином, кінематографічний образ позбавляється елементів

загрози чи двозначності, властивих тексту Апдайка, і постає більш романтизованим, лагідним та емоційно вразливим.

Джейн (у фільмі її роль виконує Сьюзен Сарандон) – віолончелістка, вчителька музики в середній школі. На початку фільму вона консервативно-старомодна, із зализаним волоссям, заплетеним у косу, у довгій спідниці і застебнута на всі гудзики, а за характером – тендітна недоторка, яку бентежать грубі залицяння директора, дуже стримана і замкнута в собі молода жінка, яка пізніше стає впевненою в собі, чуттєвою та розкутою після зустрічі з Деррілом Ван Горном, коли вони знаходять спільну мову щодо музики та грають на інструментах у неї вдома. За сюжетом твору, Джейн не була аж такою цнотливицею, оскільки була коханкою свого шефа. У фільмі ж цю передісторію героїні випущено, а її перетворення після зустрічі з Ван Горном виглядає найбільш вражаючим: колишня скромниця постає розкутою спокусницею з буйно розпущеним кучерявим рудим волоссям, вбраною в яскраві речі. Як-от цільний купальник під час відпочинку та гри в теніс у маєтку Ван Горна, інші яскраві і модні речі в повсякденному житті та під час проведення репетицій із оркестром.

Також у фільмі опущено важливу деталь, що стосується мовленнєвої манери Джейн, а саме її специфічної артикуляції звука «с». У романі ця особливість подається як одна з найхарактерніших рис героїні, що робить її мовлення впізнаваним і надає постаті певної різкості та напруженості. Апдайк виразно підкреслює це, описуючи манеру Джейн так: « – Все саме так, – сказала Джейн Сمارт у своїй поспішній, та все ж змістовній манері; кожна її “с” нагадувала шкварчання обвугленої голівки щойно згорілого сірника, яким діти припікають шкіру задля забави» [37, с. 5].

Ця деталь надає героїні не лише індивідуальності, а й певної різкості та нервозності, привносячи додаткову експресію в її образ. У фільмі ж цей аспект мовлення повністю нівелюється. Під час перегляду оригіналу можна помітити, що голос виконавиці ролі Джейн позбавлений подібного «шкварчання»: її дикція рівна, стримана та м'якіша. Позбавлення цієї мовленнєвої особливості згладжує

характер героїні, робить її образ менш колючим, ніж у літературному першоджерелі, де Джейн описується як носійка «північного голосу» [37, с. 6].

На початку книги вже можна помітити маленьку розбіжність книжкового та екранного образу Джейн: «Александра уявила собі надто товсті (щодо решти загостреного обличчя) брови своєї співрозмовниці, які півколом здіймаються над її темними обуреними очима, чий карий колір був завжди на тон блідіший за спогад про нього» [37, с. 8]. Тут зазначена характерна риса зовнішності, зокрема, брів, яку не стали використовувати для персонажа в кіноверсії.

Александра (у фільмі її роль виконує Шер) – скульпторка, що виховує дитину одна після смерті чоловіка, показана як самостійна, незалежна, яскрава жінка. У режисерській версії Александра єдина з трьох подруг, що була налаштована феміністично щодо обов'язкової присутності чоловіка в житті жінки. В описі зовнішності героїні у тексті і її репрезентації у фільмі спостерігаємо значні розбіжності: «Александра заплітала волосся в грубу косу, що спадала їй по спині; іноді вона піднімала й пришпилювала ту косу, що нагадувала хребет, до голови. Її волосся ніколи не було по-вікінгівськи чисто-білявим, радше брудно-блідим, а нині воно ще й взялося сивиною» [37, с. 18]. Як бачимо, портрет Александри у творі Апдайка зовсім не збігається з типажем яскравої брюнетки Шер. Крім того, актриса у фільмі виглядає значно молодшою за свій літературний прототип.

Режисер також не надав героїні на екрані ті риси поведінки та емоційного стану, які прописані автором роману. Це сум через будівництво причалу і використання берега для тенісного корту. Відмінність у тому, що в романі про це говорить Алекс, у фільмі ж через це хвилюється Фелісія, що робить її образ для глядача більш приємним, додаючи трохи ніжності й не робить її лише жінкою, яка всіх осуджує та змушує до життя за суворими моральними нормами.

Варто згадати й про фігурки, які є частиною образу Александри. Про них у книзі написано: «Александра була мисткинею. Не використовуючи нічого, крім зубочисток і столового ножа з неіржавійки, вона видовбувала невеличкі лежачі й

сидячі фігурки, завжди жіночі, у барвистих костюмах, намальованих поверх оголених контурів» [37, с. 25].

У своїх фігурках Александра показувала тіло жінки справжнім, без рис які прийнято вважати ідеальними: «Александра виліплювала їхні оголені форми, проколюючи пупки зубочисткою й ніколи не забуваючи зробити зарубку, що натякала на щілинку вульви, протестуючи таким чином проти фальшивої гладкості того місця в ляльок, з якими бавилася в дитинстві; затим малювала їм одяг: іноді пастельні купальники, іноді до неможливого тісні сукні в дрібний горошок, зірочку чи лінії, як у мультяшному океані» [37, с. 26]. Тут також акцентується ідея сестринства та водночас індивідуальності кожної: «Двох подібних фігурок не існувало, хоча всі вони й були сестрами» [37, с. 26]. Це наштовхує на думку, що «крихітки» були популярними саме через таку призму мислення скульпторки й ту любов, з якою вони були зліплені: «Здавалося, люди віднаходили в них якесь заспокоєння й виносили їх із крамничок сталим, безладним потічком, що повнився влітку, але не припиняв текти навіть у січні» [37, с. 26].

Коментарі щодо “своїх” відьом давав і сам Джон Апдайк: *«Александра – найстарша, і вона завжди була, так би мовити, найдоброзичливішою, але водночас тією, хто володіє найбільшою магією; інші дві певною мірою залежали від Олександри, і досі лишається правдою, що саме вона є лідеркою. Саме вона створює ковен і намагається ним керувати, веде його так, як учителька керує маленьким класом. Вона завжди була найменш... дивакуватою з-поміж трьох і найбільш гуманною.*

Проте, коли я писав, то відчув, що значною мірою покладаюся на енергії двох інших – на тривалу сексуальну енергію С'юкі, а також на саркастичну й заперечливу енергію Джейн.

Олександра – матір-земля; вона, здається, має багато сумнівів щодо природи. Вона відчуває в собі процес старіння, і те, як смерть щодня

наближається. Відьомство завжди було пов'язане з природою; за деякими теоріями, відьомство було чимось природним, продовженням язичництва під тягарем середньовічного християнства. Олександра є найбільш чутливою до природи – до настроїв, погоди, вигляду дерев і так далі. Але всі троє є, певною мірою, жрицями тієї природи, яку ми водночас і любимо, і боїмося» [24].

Проаналізувавши образи трьох головних героїнь у романі Дж. Апдайк та кіноверсії Дж. Міллера, можна зробити висновок, що образи відьом у тексті та фільмі значно відрізняються. Також в екранізації випущено низку суттєвих мотивів, пов'язаних із кожною з них.

У кіноверсії Міллера значна частина індивідуальних мотивів та внутрішніх конфліктів героїнь, на яких наголошує Апдайк у романі, виявляється спрощеною або повністю відсутньою. Зокрема, у фільмі не простежується глибоке психологічне опрацювання їхніх страхів, внутрішніх суперечностей та особистих прагнень, які в романі формують основу їхніх «чаклунських» проявів. У художньому тексті Апдайк наділяє кожен з трьох жінок унікальними травмами, прихованими бажаннями та неочевидними рисами характеру, що визначають їхню магічну силу та спосіб взаємодії зі світом. Натомість у стрічці ці аспекти значною мірою редуковано до зовнішніх ефектів, романтичної лінії та загальної динаміки сюжету. Унаслідок цього фільм подає більш поверхові, видовищні образи, втрачаючи складність, багатозаровість і критичний підтекст літературного першоджерела.

Отже, можна дійти висновку, що порівняння образів головних героїнь у романі Дж. Апдайк та його екранізації Дж. Міллера виразно демонструє трансформацію їхніх характерів, мотивів і зовнішніх репрезентацій, спричинену специфікою кіномови та художнім задумом режисера. У романі Апдайк послідовно вибудовує характери головних персонажів через детальний опис зовнішності, мовлення, емоційних реакцій і життєвих переживань, що надає їхнім образом глибини та багатозаровості.

Кіноадаптація Міллера значною мірою спрощує ці аспекти, зосереджуючись передусім на зовнішній динаміці сюжету, видовищності основних сцен. Фільм згладжує різкі, суперечливі риси героїнь, надаючи їм більш м'якого, привабливого та емоційно зрозумілішого характеру. Унаслідок цього екранні образи позбавляються психологічної глибини, внутрішньої напруги та соціально-критичного підґрунтя, що є невід'ємними для літературного першоджерела.

2.4. Образ Дерріла Ван Горна, специфіка його кіновтілення

Новий мешканець Іствіка та новоспечений власник маєтку постає загадковим як у романі, так і в кіноадаптації, однак режисер істотно трансформує його появу, поведінку та функцію в сюжеті.

В оригінальному тексті Дерріл Ван Горн не просто з'являється «нізвідки», а поступово входить у життя головних героїнь. Уже на початку роману жінки не лише знають про нього, а й мають нагоду поспілкуватися після концерту в церкві. Їхня розмова відбувається природно й невимушено: як новоприбулий мешканець, він прагне дізнатися більше про місто, встановити контакт із його жителями та презентувати себе – свою професійну діяльність, інтереси, причини переїзду до настільки тихого та віддаленого куточка Род-Айленду. Така побудова знайомства відповідає загальній логіці роману, де Апдайк докладно прописує минуле Ван Горна, його зв'язок із науковою сферою та мистецтвом, а також елементи особистої історії, що допомагають зрозуміти мотиви його дій.

Кіноадаптація ж є більш загадковою та надає героєві більше лякаючої ексцентричності: поява Ван Горна в кадрі відбувається саме у той момент, коли жінки обговорюють свої мрії, обов'язкові пункти та бажання щодо можливого супутника життя. Таким чином, режисер сконденсовує семантику і часопростір, вибудовуючи смислові паралелі: запит на чоловіка – поява диявола. І різниця між сценами камерного концерту: містяни “знайомляться” з новим жителем, почувши

його гучне хропіння в залі, й не розуміли, що відбувається, коли той з дикістю почав викрикувати «Браво!» та аплодувати з диким поглядом та посмішкою. Така непристойна поведінка вже вказує на повну відмінність від загальноприйнятої спокійної та стриманої поведінки жителів Іствіку.

Також акцентується увага на моменті, пов'язаному з Ван Горном, який демонстрував усю таємничість та демонічність новоприбульця: жоден з жителів містечка, хто якусь мить знав його повне ім'я, не міг його згадати. На додачу до цього така собі чортівня відбувається, коли Зукі пригадує його ім'я разом із іншими гостями бенкету. Кольє з перлин розривається одразу ж і це вже натякає на потойбічність згаданої постаті. Ця сцена відбувається доволі різко й наче запаморочливо й Міллер уже такими діями робить ім'я та саму постать Ван Горна чимось темним, адже глядач бачить, що саме пригадування імені та промовляння його стає причиною травмування Фелісії: жінка котиться сходами, підсковзнувшись на перлах від кольє Зукі Ружмон й отримує перелом. І надалі ця героїня єдина, хто відчуваю згусток темної сили в місті та стає одержимою цим відчуттям. Подібна поведінка зустрічається у класичних готичних фільмах, які беруть одержимість дияволом за основну тематику.

Ще однією деталлю, яка з'являється саме у фільмі Міллера, є виразний натяк на пристрасну ніч між Деррілом і Джейн. Режисер вводить елемент, відсутній у романі, – на обличчі героя після їхньої палкої зустрічі та репетиції з'являється великий слід від кігтів. Цей візуальний акцент працює як кінематографічний маркер тілесної пристрасності та вибухового характеру їхнього інтимного зв'язку, хоча у тексті Апдайк подібний образ або зіставлення зовсім не зустрічається.

У романі еротичні сцени вибудовані інакше: Апдайк не використовує «зовнішні» ефекти на кшталт подряпин чи фізичних слідів, натомість зосереджує увагу на детальному описі тілесності персонажів – будові тіла, текстурі шкіри, запахах і тактильних відчуттях.

Таким чином, Міллер, додаючи слід від кігтів, не лише підсилює візуальний ефект сцени, а й перетворює інтимність на драматичний, подекуди гротескний жест, тоді як Апдайк вибудовує еротизм на рівні внутрішніх відчуттів, нюансів і сенсорної уважності до тіла.

Персонаж Дерріла Ван Горна втілений по-різному в Апдайка та Міллера. В Апдайка це звичайний шахрай, спокусник, маніпулятор. Фанатик зі своїми дещо дурними та науково нереальними планами. Його монологи про наукові можливості сонця та покриття задля економії електроенергії вводять в оману тих, хто не розуміється на цій галузі. Та навіть науковець, професор, пізніше з'явившись у місті, спочатку спростовує теорії Дерріла, та потім сам підпадає під його вплив і стає жертвою фінансових негараздів.

За мету в нього виступає пошук інвестицій для своїх експериментів задля досягання цілей. Опис колекції мистецтва в маєтку та розповідь власника спочатку наводить на думку, що він цінує мистецтво та вбачає в ньому глибокий сенс. Стає зрозуміло також, що він завжди намагається керуватися своїм чуттям та порадами знайомих експертів, аби викупити різні види мистецтва майже за безцінь задля їхнього подальшого продажу, коли автор стане знаменитим і його робота оцінюватиметься дорожче.

Його схильність до обману та маніпуляцій у романі подається як результат життєвого досвіду й особистих переконань. Під час розмови з Зукі він зауважує: «А люди ніби не проти, – глибокодумно сказав Дерріл, – щоб їх дурили; це те, що я відкрив з роками» [37, с. 16]. Ця репліка окреслює його як людину, яка добре розуміє слабкості інших і свідомо користується ними.

У фільмі ж образ Дерріла Ван Горна набуває виразно демонічних рис. Джек Ніколсон втілює не стільки інтригана й цинічного інтелектуала, яким його бачимо в романі, скільки спокусника, потойбічну сутність, що уособлює хаос і руйнацію. Він не здатен тихо зникнути з життя жінок: навпаки, поводить як одержимий, не бажаючи відпускати відьом, що стали об'єктом його пристрасті.

У романі Дерріл навпаки – зникає майже непомітно, полишаючи містян зі створеними ним проблемами, зокрема фінансовими, що виникли через його наукові експерименти та бізнес-авантюри. У фільмі ж герой демонструє відверту агресію та емоційну нестабільність: після того, як Зукі, Джейн та Алекс відмовляються повернутися до попередніх «вечорів» у його маєтку, він втілює їхні страхи й у лихоманковому стані переглядає відзняті кадри, ніби намагаючись відновити владу над ситуацією.

Водночас між двома версіями персонажа простежуються й певні спільні риси. І в романі, і у фільмі Дерріл виявляє щирю – хоч і небезпечну – захопленість жіночою тілесністю та жіночою енергією. У тексті Апдайк наголошено на його зацікавленні природними можливостями жіночого тіла: здатністю народжувати й годувати дитину, створювати для неї поживну їжу, що не має ані хімічних, ані штучних аналогів.

У фільмі ж ця захопленість подається як психологічна залежність і нав'язлива потреба бути поруч із жінками. Показовою є сцена, коли він скаржиться Алекс, яка приходить просити полегшити муки Зукі, що йому потрібна жінка, наголошуючи на власній самотності та залежності від їхньої уваги. Його поведінка набуває характеру одержимості, у якій змішані жагуча пристрасть, ревності та страх втратити контроль над тими, кого він вважав частиною свого світу.

Сцена з промовою Ван Горна в церкві зазнала суттєвих змін у кіноадаптації порівняно з оригінальним романом, що дозволило режисерові підкреслити драматичний і видовищний аспект його втілення на екрані. У фільмі Дерріл опиняється в церкві не за власним бажанням, а під впливом зовнішніх обставин: сильний порив вітру буквально заносить його всередину приміщення. Під час свого монологу Дерріл перебуває у пошарпаному вигляді та в стані емоційної й психологічної нестабільності, що візуально демонструє його деградацію та внутрішню напругу, спричинену чарами, накладеними відьмами на нього в маєтку.

Важливим є те, що ця сцена відкриває глядачеві справжню сутність Ван Горна – його хибності, вразливості та конфлікт з навколишнім світом. Вона також стає майданчиком для його моральних і філософських роздумів. Зокрема, він висловлює своє запитання про створення жінки: «...я хочу вас запитати: чи знаєте ви про що думав Бог, коли Він створював жінку? Ні. Що це було? Невже це одна з Його помилок на кшталт ураганів, землетрусів, потопів? І в цьому списку жінки» [41]. Через таке кіновтілення та тлумачення сцени глядач отримує більш інтенсивне емоційне сприйняття персонажа та драматичну напругу, що важко досягти лише через текстовий опис у романі.

Образ Дерріла Ван Горна в романі Джона Апдайка в сценах його проповідей у церкві демонструє його багатовимірність, поєднуючи інтелектуальні, моральні та емоційні аспекти. У цьому останньому фрагменті Ван Горн продовжує розкривати тему страждання живих істот, концентруючись на паразитичних організмах – від легеневих сисунів до стрічкових червів, таких як *Echinococcus granulosus*, та дрібних паразитів із складними життєвими циклами, що включають кілька хазяїв. Він детально описує їхню поведінку, шляхи поширення та вплив на організм людини, демонструючи глибоке знання біології та здатність до системного мислення.

Через монолог Ван Горн поєднує наукові дані з емоційним і моральним оцінюванням: він порівнює паразитів із людськими діями та стражданням, підкреслює жорстокість Творіння, одночасно показуючи своє співчуття та здатність до емпатії. Особливо важливо, що його манера викладу – детальна, іноді гротескна, з елементами гумору й невпевненості – підкреслює його вразливість і внутрішню щирість. Ван Горн виправдовується за «брудні словечки», поправляє окуляри, демонструючи психологічну правдоподібність і нервозність, а читач одночасно відчуває його інтелектуальну захопленість і моральне занепокоєння.

Промова також виступає інструментом філософського осмислення: Ван Горн змушує слухачів замислитися над природою страждання, місцем людини у світі та складністю Творіння. Він підкреслює парадоксальні взаємозв'язки між

людиною, іншими живими істотами та божественним планом, вказуючи на те, що навіть «дрібні» істоти – паразити – є частиною великого, складного процесу, який можна сприймати як жорстокий, але одночасно дивовижний.

Аналіз промови Ван Горна в романі та монологу в кіноверсії допомагає зрозуміти, як Апдайк створює комплексний, інтелектуально і морально насичений образ, здатний поєднувати наукові факти, філософські роздуми та емоційний вплив, і демонструє, як кіноадаптація трансформує його для візуального формату, втілюючи більш ексцентричного, енергійного, потойбічного, глибшого персонажа.

Порівняння літературного та кінематографічного образів Дерріла Ван Горна дозволяє дійти висновку, що обидві версії персонажа виконують схожу сюжетну функцію – дестабілізувати життя героїнь, спровокувати та посилити їхні магичні вміння, – однак роблять це принципово різними засобами. У романі Апдайка Ван Горн постає передусім як соціально вплетена постать: інтелектуал-авантюрист, шахрай і маніпулятор, чия загроза коріниться не в надприродності, а у раціональній здатності використовувати слабкості інших. Його харизматичність, наукові міркування та фінансові афери створюють образ звичайної, хоч і небезпечної, земної людини.

Фільм Міллера натомість вибудовує Ван Горна як демонічну сутність. Поява героя, його поведінка, інтимні сцени та кульмінаційні епізоди підсилюють відчуття присутності потойбічних сил і загрози.

Роман пропонує інтелектуально мотивований портрет, тоді як кіноадаптація зосереджується на демонізації й експресивності. Таке зіставлення демонструє, як зміна художнього коду – текстового чи візуального – здатна радикально переформатовувати роль персонажа, зберігаючи його центральну функцію в історії, але переосмислюючи способи її реалізації та вплив на аудиторію.

Висновки до 2 розділу

Таким чином, можна дійти висновку, що тематика, проблематика та сюжет роману Джона Апдайка «Іствікські відьми» у поєднанні з кіноверсією Джорджа Міллера демонструють багатовимірний підхід до зображення жіночої суб'єктності, сили та самовираження. Роман глибоко досліджує соціальні, психологічні та морально-філософські аспекти життя трьох головних героїнь, показуючи їхні внутрішні конфлікти, прагнення до автономії, боротьбу з патріархальними обмеженнями, переживання тілесності, старіння та сексуальності. Апдайк надає великого значення психологічним мотивам – депресії, страхам, ревностям, самоствердженню, творчості та протесту – а також взаємозв'язку між магією, природою і соціальним середовищем, формуючи багатопланову структуру твору.

Фільм Міллера адаптує сюжет, трансформуючи й упрощуючи деякі мотиви, надаючи більш колективний і ритуальний характер магії, зміщуючи акцент з індивідуальних переживань на соціально-емоційні аспекти взаємодії героїнь.

При цьому зберігається центральна проблематика твору: прагнення жінок до самореалізації, свободи та усвідомлення власної сили, значущість сестринського зв'язку та колективної підтримки, протистояння соціальним і патріархальним нормам, а також складність взаємодії між особистим і магичним, реальним і надприродним.

Проаналізувавши образи трьох головних героїнь у романі Дж. Апдайка та кіноверсії Дж. Міллера, можна зробити висновок, що образи відьом у тексті та фільмі значно відрізняються. Також в екранізації випущено низку суттєвих мотивів, пов'язаних із кожною з них.

У кіноверсії Міллера значна частина індивідуальних мотивів та внутрішніх конфліктів героїнь, на яких наголошує Апдайк у романі, виявляється спрощеною або повністю відсутньою. Зокрема, у фільмі не простежується глибоке психологічне опрацювання їхніх страхів, внутрішніх суперечностей та особистих прагнень, які в романі формують основу їхніх «чаклунських» проявів. У

художньому тексті Апдайк наділяє кожен з трьох жінок унікальними травмами, прихованими бажаннями та неочевидними рисами характеру, що визначають їхню магичну силу та спосіб взаємодії зі світом. Натомість у стрічці ці аспекти значною мірою редуковано до зовнішніх ефектів, романтичної лінії та загальної динаміки сюжету. Унаслідок цього фільм подає більш поверхові, видовищні образи, втрачаючи складність, багатшаровість і критичний підтекст літературного першоджерела.

Отже, можна дійти висновку, що порівняння образів головних героїнь у романі Дж. Апдайка та його екранізації Дж. Міллера виразно демонструє трансформацію їхніх характерів, мотивів і зовнішніх репрезентацій, спричинену специфікою кіномови та художнім задумом режисера. У романі Апдайк послідовно вибудовує характери головних персонажів через детальний опис зовнішності, мовлення, емоційних реакцій і життєвих переживань, що надає їхнім образом глибини та багатшаровості.

Кіноадаптація Міллера значною мірою спрощує ці аспекти, зосереджуючись передусім на зовнішній динаміці сюжету, видовищності основних сцен. Фільм згладжує різкі, суперечливі риси героїнь, надаючи їм більш м'якого, привабливого та емоційно зрозумілішого характеру. Унаслідок цього екранні образи позбавляються психологічної глибини, внутрішньої напруги та соціально-критичного підґрунтя, що є невід'ємними для літературного першоджерела.

Порівняння літературного та кінематографічного образів Дерріла Ван Горна дозволяє дійти висновку, що обидві версії персонажа виконують схожу сюжетну функцію – дестабілізувати життя героїнь, спровокувати та посилити їхні магичні вміння, – однак роблять це принципово різними засобами. У романі Апдайка Ван Горн постає передусім як соціально вплетена постать: інтелектуал-авантюрист, шахрай і маніпулятор, чия загроза коріниться не в надприродності, а у раціональній здатності використовувати слабкості інших. Його харизматичність, наукові міркування та фінансові афери створюють образ звичайної, хоч і небезпечної, земної людини.

Фільм Міллера натомість вибудовує Ван Горна як демонічну сутність. Поява героя, його поведінка, інтимні сцени та кульмінаційні епізоди підсилюють відчуття присутності потойбічних сил і загрози.

Роман пропонує інтелектуально мотивований портрет, тоді як кіноадаптація зосереджується на демонізації й експресивності. Таке зіставлення демонструє, як зміна художнього коду – текстового чи візуального – здатна радикально переформатовувати роль персонажа, зберігаючи його центральну функцію в історії, але переосмислюючи способи її реалізації та вплив на аудиторію.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було проаналізовано образ відьми у культурній та літературній традиції, на основі роману Дж. Апдайка «Іствікські відьми» та його кіноадаптації режисера Джорджа Міллера.

Образ відьми виявився надзвичайно гнучким та багатозначним культурним конструктом, що трансформувався від демонізованих фігур Середньовіччя до психологічно глибоких, цікавих, сильних, самодостатніх персонажів у літературі ХХ століття. У романтизмі відьма виступала символом стихійності, еротичного й інтелектуального потягу, протесту проти соціальних норм і раціоналізму Просвітництва, а в ХХ столітті – як архетип жіночої автономії, самовизначення та опору патріархальним структурам під впливом феміністичної критики.

Роблячи висновки до проведеного аналізу за допомогою порівняння роману та стрічки режисера, можна стверджувати, що роман та кіноадаптація репрезентують різні підходи до осмислення теми жіночої суб'єктності, магії та соціальної автономії, але в комплексі вони розкривають ширшу динаміку культурного переосмислення образу відьми. Літературний текст акцентує на внутрішній багатовимірності та взаємозв'язку психологічних, соціальних і моральних чинників, тоді як кіноадаптація трансформує ці мотиви відповідно до візуального формату, роблячи їх більш узагальненими, символічними й емоційно виразними.

Порівняння показує, що різниця між романом і фільмом не суперечлива, а взаємодоповнювальна: медіа по-різному структурують сюжет і художні акценти, проте обидва зберігають центральну ідею про здатність жіночого досвіду виходити за межі традиційних соціальних моделей. Завдяки цьому твори разом формують цілісне уявлення про сучасне трактування відьомства – не як демонічного явища, а як метафори свободи, творчого потенціалу та критичного погляду на суспільні норми.

Загалом дослідження демонструє, що образ відьми залишається потужним символом культурної, соціальної та гендерної трансформації. Через аналіз роману та кіноадаптації виявлено, що сучасна література та кіно здатні не лише переосмислювати традиційні уявлення про відьму, а й висвітлювати важливі соціальні та психологічні проблеми, пов'язані з жіночою автономією, самореалізацією та боротьбою проти обмежувальних патріархальних норм, що були нав'язані раніше задля можливості керувати суспільством.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Artyushenko A. Witchcraft in Literature Series: Social Commentary in "The Witches of Eastwick". URL: https://www.byarcadia.org/post/witchcraft-in-literature-101-social-commentary-in-the-witches-of-eastwick#google_vignette (дата звернення: 10.09.2025).
2. Atonement. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Atonement> (дата звернення: 01.12.2025).
3. Bortolotti, G., Hutcheon. L. On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success": Biologically. 2007. 458 p.
4. Brugué L. L. Bright and Beguling. Representations of the Witch in Young Adult Fantasy Fiction (1990s – 2010s): Dissertation / Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2023. 313 p.
5. Brownmiller, Susan. In Our Time: Memoir of a Revolution. 1999. 360 p.
6. Cadilhe O., Cabrera L. T. Deconstructing Masculinities in the Classroom with George Miller's Film Adaptation of John Updike's Novel "The Witches of Eastwick". 10th European Feminist Research Conference. Portugal. 2021. 286 с.
7. Circe, the First Witch of Greek Mythology. URL: <https://greekreporter.com/2025/10/09/circe-witch-greek-mythology/> (дата звернення: 20.11.2025)
8. Dayan D. Panorama współczesnej myśli filmowej. Kraków. 1992. 197 p.
9. Dudley A. Concepts in film theory. Oxford university press. 1984. 239 p.
10. Ebert R. The Witches of Eastwick. Chicago Sun-Times. 1987. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-witches-of-eastwick-1987> (дата звернення: 02.12.2025).
11. Echols A. Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967-1975. 456 p.
12. Eller C. Living in the lap of the Goddess : the feminist spirituality movement in America. 276 p.
13. Eco U. Experience in translation. University of Toronto Press. 2000. 112 p.

14. Federici S. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive*. 2004. 288 p.
15. Howe D. *The Witches of Eastwick (R)*. *The Washington Post*. 1987.
16. Hughes W., Punter D., Smith A., *The Encyclopedia of the Gothic*. 2013. 224 p.
17. Kavka M. *The Gothic on screen*. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. 2002. 228 p.
18. Kaye H. *Gothic Film. A New Companion to The Gothic*. *Blackwell Companions to Literature and Culture*. Wiley-Blackwell. 2015. 251 p.
19. Maslin J. *Film: The Witches of Eastwick*. *The New York Times*. 1987.
20. McFarlane B. *It wasn't like that in the book*. 2000. 169 p.
21. Metacritic. <https://www.metacritic.com/movie/the-witches-of-eastwick/> (дата звернення: 01.12.2025).
22. Moorhouse E. *Smoke and mirrors: women as witches in American cinema*. URL: <https://dissertations.library.lincoln.ac.uk/1754> (дата звернення: 10.09.2025).
23. Piatti-Farnell L., Brien D. *New Directions in 21st-Century Gothic: The Gothic Compass*. *Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature*. 2015. 248 p.
24. Plath J. *Updike on The Widows of Eastwick; an old interview surfaces*. URL: https://blogs.iwu.edu/johnupdikesociety/2012/07/03/updike-on-the-widows-of-eastwick-an-old-interview-surfaces/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 01.12.2025).
25. Rotten Tomatoes. https://www.rottentomatoes.com/m/witches_of_eastwick (дата звернення: 01.12.2025).
26. Salem Witch Trials: What Caused the Hysteria?. URL: <https://www.history.com/articles/salem-witch-trials-hysteria-factors> (дата звернення: 10.09.2025).
27. Sutherland J. *English Satire*. 1985.
28. The 10 best gothic films. URL: <https://www.theguardian.com/culture/gallery/2013/oct/25/10-best-gothic-films-mark-kermode> (дата звернення: 03.12.2025).
29. *The Vulgar and the Divine: A Conversation about Erotic Literature*

- <https://tinhouse.com/the-vulgar-and-the-divine-a-conversation-about-erotic-literature/> (дата звернення: 03.12.2025).
30. The Witches of Eastwick (1987): 20 Darkest Facts You Never Knew. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9yTrsrtx-nc> (дата звернення: 02.12.2025).
31. The Witches of Eastwick. Time Out London. URL: https://web.archive.org/web/20110607121317/https://timeout.com/film/reviews/64696/the_witches_of_eastwick.html (дата звернення: 02.12.2025).
32. The Witches of Eastwick. Variety. URL: <https://variety.com/1986/film/reviews/the-witches-of-eastwick-1200427050/> (дата звернення: 02.12.2025).
33. Timberg S. Why so few movies from Updike's books? 2009. URL: https://www.thewrap.com/why-so-few-movies-updikes-books-1205/?utm_source=chatgpt.com
34. Torop P. The Ideological aspect of intersemiotic translation and montage. 2013. 265 p.
35. Women's International Terrorist Conspiracy from Hell: What to Know. URL: <https://www.teenvogue.com/story/womens-international-terrorist-conspiracy-from-hell> (дата звернення: 02.12.2025).
36. Адаптація книги: глибоке занурення в трансформаційні історії. URL: <https://www.adazing.com/uk/adaptation-of-a-book/> (дата звернення: 02.12.2025).
37. Апдайк Дж. Іствікські відьми / переклад з англійської мови Б. Превіри; за ред. П.Й. Коробчука. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2018. 384 с.
38. Горпенко В. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: дис. ... д-ра мист-ва: 17.00.01. Київ. 2000. 25 с.
39. Діса К. Історія з відьмами. Суди про чари в українських воєводствах Речі Посполитої XVII–XVIII століття. Київ. 2008. 304 с.
40. Дмитро Саврій. Образ відьми в українській демонології. <https://lvivmedievalclub.wordpress.com/2023/01/05/%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7-%D0%B2%D1%96%D0%B4%D1%8C%D0%BC%D0%B8-%D0%B2->

%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96%D0%B9-%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3/ (дата звернення: 02.12.2025).

41. Іствікські відьми (1987). URL: https://uakino.best/filmy/genre_comedy/3653-stvksk-vdmi.html (дата звернення: 23.11.2025).
42. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як та ін. Київ, 1997. 752 с.
43. Лицарі, привиди та замки: 20 готичних романів. URL: <https://plomin.club/gothic-novels/> (дата звернення: 12.09.2025).
44. Милорадович. В. Українська відьма: Нариси з української демонології / упоряд. О. Таланчук. Київ: Веселка, 1993. 72 с.
45. Незаміжність і волелюбність: за що жінок називали відьмами в минулому та до чого тут мізогінія. URL: <https://www.wonderzine.me/wonderzine/life/equality/17471-nezamizhnist-i-volelyubnist-za-scho-zhinok-nazivali-vidmami-v-minulomu-ta-do-chogo-tut-mizoginiya> (дата звернення: 20.11.2025).
46. Пріщенко К.В. Лінгвістичні засоби відтворення жіночих образів при перекладі художнього тексту : дис. : Хмельницький, 2020. 91 с.
47. Хуторна Г. П. ЕПІЗОД ЯК ОДИНИЦЯ ІНТЕРСЕМІОТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. Дніпро, 2023. № 60. С. 162-164.
48. Щипська А. ОБРАЗ ВІДЬМИ В УКРАЇНСЬКОМУ СВІТОГЛЯДІ: матеріали I Всеукр. студент. наук.-практ. конф., м. Київ, 19 квіт. 2024 р. Київ, 2024. С. 36-40.