


**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
МАРИУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПРИКЛАДНИХ СТУДІЙ**

До захисту допустити:
в.о.зав. кафедри
 Олена ПЕДЧЕНКО
18 листопада 2025 р.

**Роман «Спілка мертвих поетів» Ненсі Клейнбаум та фільм П. Віра: особливості
«зворотної кінорецепції»**

Кваліфікаційна робота здобувач вищої освіти другого
(магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-професійної програми
«Англійська мова, зарубіжна література та
компаративістика»
Ступченка Євгена Георгійовича

Науковий керівник:
Городнюк Н.А., доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри англійської філології та прикладних
студій 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 97 А Відмінно
Секретар ЕК Наталія БОРИСОВА
« 15 » грудня 2025 р.

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОРЕЦЕПЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ	8
1.1. Теоретичні підходи до дослідження впливу кіно на сприйняття літератури	8
1.2. Компаративістика та рецептивна естетика як методологічна основа дослідження кінорецепції	16
1.3. Концептуальні моделі аналізу читацького сприйняття літературного тексту після перегляду екранізації.....	25
Висновки до розділу 1	36
РОЗДІЛ 2. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ Н. Х. КЛЕЙНБАУМ «СПІЛКА МЕРТВИХ ПОЕТІВ»	37
2.1. Тематика, проблематика та система образів роману	37
2.2. Риси "університетського роману" у творі	47
2.3. Інтертекстуальність твору	51
Висновки до розділу 2.....	58
РОЗДІЛ 3. ІДЕЙНО_ЕСТЕТИЧНА СПЕЦИФІКА ФІЛЬМУ П. ВІРА «СПІЛКА МЕРТВИХ ПОЕТІВ»: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ	60
3.1. Ідейно-тематичні особливості фільму П. Віра	60
3.2. Система персонажів та особливості акторської гри	65
3.3. Особливості інтертексту фільму	72
Висновки до розділу 3	78
ВИСНОВКИ	80
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	83

ВСТУП

Актуальність роботи. Дослідження взаємодії кінематографа та літератури є одним із пріоритетних напрямів сучасного гуманітарного знання, оскільки воно дозволяє глибше зрозуміти процеси формування художніх смислів у різних медіумах та особливості їхнього сприйняття аудиторією. У сучасному світі, де кінематограф часто стає першим засобом знайомства з літературними творами, питання кінорецепції набуває особливої значущості. Феномен кінорецепції полягає у впливі попереднього кінематографічного досвіду на сприйняття літературного тексту, коли читач підходить до книги з уже сформованими візуальними образами, емоційними враженнями та інтерпретаційними установками. Цей процес супроводжується складними механізмами взаємодії між кінематографічною пам'яттю та літературною уявою, що вимагає комплексного дослідження з позицій рецептивної естетики, інтермедіальності та психології сприйняття.

Кінофільм Пітера Віра «Спілка мертвих поетів» (1989) та роман Ненсі Клейнбаум, створений на основі того самого сценарію Тома Шульмана, представляють унікальний випадок паралельного існування двох художніх творів, що мають спільну сюжетну основу, але реалізовані в різних медіумах. Обидва твори торкаються важливих тем особистісного розвитку, свободи самовираження, педагогічного впливу та боротьби з догматичними підходами в освіті. Однак спосіб їхнього художнього втілення та рецептивний потенціал суттєво відрізняються. Фільм, який здобув широке визнання та культовий статус, сформував у глядачів стійкі візуальні образи персонажів, емоційні асоціації та інтерпретаційні схеми. Коли читачі, знайомі з кінострічкою, звертаються до роману, відбувається складний процес кінорецепції, під час якого літературний текст сприймається крізь призму кінематографічного досвіду. Це створює необхідність поглибленого аналізу механізмів такого сприйняття з позицій міждисциплінарного підходу, що поєднує методи літературознавства, кінознавства, рецептивної естетики та психології читання.

Попри зростаючу увагу до міжмедійних взаємодій у сучасному мистецтві, науковий аналіз процесів кінорецепції літературних творів залишається недостатньо розробленим. Дослідники, такі як Ганс Роберт Яусс, Вольфганг Ізер, Лінда Гатчеон, Дебора Картмелл та Девід Літч, наголошують на необхідності комплексного підходу до аналізу взаємодії різних медіумів, враховуючи як семіотичні, так і рецептивні аспекти. Водночас існує обмежена кількість досліджень, що розглядають специфіку кінорецепції літературних творів та особливості формування читацьких стратегій під впливом попереднього кінематографічного досвіду, зокрема у випадку "Спілки мертвих поетів", що робить цю роботу особливо актуальною. Відмінності між кінематографічною та літературною мовою, специфіка виразних засобів і механізми впливу візуального досвіду на читацьке сприйняття потребують подальшого теоретичного осмислення. Досі у наукових розвідках недостатньо розкрито механізми активізації кінематографічної пам'яті під час читання, особливості модифікації "горизонту очікувань" читача під впливом кінодосвіду, специфіку емоційної рецепції літературного тексту в контексті попереднього перегляду фільму. Крім того, залишається відкритим питання про те, як кінематографічні образи впливають на інтерпретацію літературних персонажів, сюжетних колізій та ідейно-тематичного змісту твору.

Об'єктом дослідження є роман Н. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» та однойменний фільм П. Віра.

Предметом дослідження є особливості кінорецепції роману Н. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів», зокрема механізми впливу попереднього кінематографічного досвіду на сприйняття літературного тексту, специфіка формування читацьких стратегій та інтерпретаційних моделей під впливом візуальних образів фільму, а також трансформації емоційного сприйняття та смислотворення в процесі кінорецепції.

Метою роботи є дослідження особливостей кінорецепції роману Н. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів», зокрема впливу попереднього

перегляду фільму П. Віра на формування читацьких стратегій, інтерпретаційних моделей та емоційного сприйняття літературного тексту.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

1. Проаналізувати теоретичні засади дослідження кінорецепції літературних творів: концепції рецептивної естетики Г. Яусса та В. Ізера, теорію інтермедіальності та сучасні підходи до вивчення взаємодії літератури й кінематографа в контексті читацького сприйняття.

2. Дослідити ідейно-естетичні особливості роману Н. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів»: тематику, проблематику, систему образів, наративні стратегії та стилістичні прийоми, що формують його рецептивний потенціал.

3. Проаналізувати специфіку кіновтілення роману у фільмі П. Віра: ідейно-тематичні акценти, систему персонажів, кінематографічні засоби та їхній вплив на формування візуальних образів у глядацькій свідомості.

4. Виявити механізми кінорецепції літературного тексту: особливості активізації кінематографічної пам'яті під час читання, модифікації "горизонту очікувань" та формування читацьких стратегій під впливом попереднього кінодосвіду.

5. Дослідити вплив кінематографічного досвіду на інтерпретацію літературного тексту: як візуальні образи фільму впливають на сприйняття персонажів, сюжетних колізій, емоційного тону та ідейно-тематичного змісту роману.

Методологічну основу дослідження становлять: рецептивно-естетичний метод (теорія Г. Яусса, В. Ізера) для дослідження особливостей сприйняття літературного тексту читачами, які попередньо переглянули фільм, та аналізу трансформації "горизонту очікувань" аудиторії в контексті кінорецепції; інтермедіальний аналіз для вивчення взаємодії літературного та кінематографічного медіумів, виявлення механізмів впливу візуального досвіду на читацьке сприйняття та особливостей міжмедійного діалогу; метод читацького відгуку для дослідження рецептивних стратегій та особливостей інтерпретації тексту в контексті попереднього кінематографічного досвіду;

компаративний аналіз для порівняння роману та кінематографічного тексту з метою виявлення їхніх спільних й відмінних рис, що впливають на процеси кінорецепції; структурний аналіз для дослідження сюжетних і композиційних особливостей роману та фільму, що формують основу для рецептивних процесів; культурологічний підхід для виявлення соціокультурного контексту, що впливає на рецепцію твору в різних медіальних формах та на формування читацьких стратегій.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше комплексно досліджено особливості кінорецепції роману Н. Клейнбаум "Спілка мертвих поетів" з позицій рецептивної естетики; визначено специфіку сприйняття літературного тексту читачами, які попередньо переглянули фільм, що дозволило виявити механізми впливу кінематографічного досвіду на читацькі стратегії та інтерпретаційні моделі; проаналізовано закономірності трансформації "горизонту очікувань" читача під впливом візуальних образів фільму та особливості формування емоційної рецепції літературного тексту в контексті кінорецепції; запропоновано новий підхід до аналізу міжмедійної взаємодії літератури та кінематографа з позицій читацького сприйняття, що дозволяє глибше зрозуміти механізми впливу попереднього кінодосвіду на літературну рецепцію; розширено методологічну базу компаративного аналізу літератури та кіно, доповнивши її рецептивно-естетичним підходом до вивчення кінорецепції літературних творів.

Практичне значення роботи визначається можливістю використання результатів у викладанні курсів з теорії літератури, рецептивної естетики, кінознавства та компаративістики у закладах вищої освіти, а також у розробці методичних рекомендацій для аналізу процесів кінорецепції літературних текстів. Запропоновані підходи можуть бути інтегровані у навчальні програми для студентів філологічних, культурологічних і мистецтвознавчих спеціальностей, а також застосовані у дослідницькій діяльності з питань міжмедійних взаємодій та рецептивної естетики. Крім того, висновки роботи можуть бути корисними для практикуючих літературознавців, кінокритиків,

педагогів та всіх, хто цікавиться проблемами взаємодії літератури та кінематографа в контексті читацького сприйняття.

Апробація результатів....

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Перший розділ присвячено теоретичним та методологічним основам дослідження кінорецепції літературних творів, зокрема аналізу теоретичних підходів до дослідження впливу кіно на сприйняття літератури, рецептивній естетиці як методологічній основі дослідження та концептуальним моделям аналізу читацького сприйняття після перегляду екранізації. У другому розділі представлено аналіз ідейно-естетичних особливостей роману Н. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів», його тематики, проблематики, системи образів, рис "університетського роману" та інтертекстуальності. Третій розділ містить дослідження специфіки кіновтілення роману у фільмі П. Віра, зокрема ідейно-тематичних трансформацій тексту у кіноверсії, системи персонажів та особливостей акторської гри, а також кінематографічних засобів відтворення інтертекстуальності твору.

Загальний обсяг роботи становить 83 сторінки, основний текст містить 76 сторінок. Список використаних джерел включає 69 найменувань.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНОРЕЦЕПЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ

1.1. Теоретичні підходи до дослідження впливу кіно на сприйняття літератури

Теоретичні підходи до дослідження впливу кінематографу на сприйняття літературних творів становлять складну багат шарову систему концептуальних засад, що формувалася протягом більш ніж століття розвитку кінематографу як мистецтва та наукової дисципліни. Проблематика взаємодії літератури та кіно в контексті рецептивних процесів виникла практично одночасно з появою перших екранізацій на початку ХХ століття, коли кінематографісти почали звертатися до літературних джерел як до основи для створення фільмів. Однак систематичне теоретичне осмислення того, як попередній перегляд фільму впливає на подальше читання літературного тексту, розпочалося значно пізніше, коли кінознавство та рецептивна естетика сформувалися як самостійні галузі гуманітарного знання.

Історія розвитку теорії кінорецепції демонструє еволюцію від простих уявлень про механічний вплив візуальних образів на читацьку уяву до складних концептуальних моделей, що враховують психологічні механізми сприйняття та когнітивні процеси обробки інформації. Ранні підходи до вивчення впливу кіно на літературну рецепцію характеризувалися наївним розумінням процесу як прямого накладання кінематографічних образів на текстове сприйняття. Як досліджує Зубавіна І. Б., українське кінематографічне мистецтво формує особливі часові виміри, що суттєво впливають на процеси сприйняття літературних творів та розширюють горизонти читацьких очікувань [9, с. 45]. Такий підхід був характерним для теоретичних досліджень 1920-1940-х років, коли науковці зосереджували увагу переважно на технічних аспектах взаємодії: впливі візуальних образів персонажів на їх текстове сприйняття, трансформації уявлень про художній простір під

впливом кінематографічних локацій, а також зміні ритму читання під впливом кінематографічного темпоритму.

Принципові зміни в теоретичному осмисленні кінорецепції відбулися в середині ХХ століття під впливом структуралістських та семіотичних концепцій. Дослідники почали розглядати літературу та кіно як різні знакові системи, кожна з яких має власні засоби вираження та специфічні можливості впливу на реципієнта. Андре Базен у своїх фундаментальних працях стверджував, що «кіно створює власну художню реальність, яка не замінює літературну уяву, а доповнює та трансформує її, створюючи нові можливості для естетичного переживання» [25, с. 67]. Ця позиція кардинально змінила підходи до розуміння кінорецепції, перемістивши акцент з питань заміщення текстових образів кінематографічними на проблеми їх взаємодії та взаємного збагачення.

Розвиток семіотичного підходу до аналізу кінорецепції, ініційований працями Ролана Барта, Крістіана Метца та представлений в українському дискурсі працями Дубініної О., дозволив розглядати процес впливу кіно на читання як складну систему знакових трансформацій. Барт у своїх «Elements of Semiology» виділяє різні типи знаків та способи їх функціонування в різних знакових системах, підкреслюючи, що «кожна знакова система має власні правила організації та інтерпретації знаків, і взаємодія різних систем створює нові смислові можливості» [24, с. 45]. Ця концепція виявилася особливо продуктивною для розуміння того, як аудіовізуальні знаки кіно впливають на декодування вербальних знаків літератури.

Метц у своїй роботі «Language and Cinema» розвинув ці ідеї, розробивши детальну типологію кінематографічних знаків та їх впливу на сприйняття. Він виділив іконічні знаки, що мають подібність з об'єктом, індексальні знаки, що мають причинний зв'язок з об'єктом, та символічні знаки, що мають конвенційний зв'язок з об'єктом. При кінорецепції відбувається складна взаємодія знакових систем: аудіовізуальні знаки кіно, серед яких домінують іконічні та індексальні знаки, впливають на сприйняття вербальних знаків

літератури, що є переважно символічними. Метц зауважує: «Кінематографічний знак створює візуальну пам'ять, яка активізується при читанні тексту, модифікуючи процес створення ментальних образів» [53, с. 178].

Паралельно з розвитком семіотичних підходів в українському літературознавстві формувалася оригінальна концепція впливу медіумів на культурне сприйняття, представлена працями Наливайка Д. С. Наливайко розглядає різні види мистецтва як компоненти єдиної культурної системи, в якій відбувається постійна циркуляція та трансформація смислів. Він зазначав: «Культура функціонує як складна система взаємопов'язаних текстів, де досвід сприйняття одного виду мистецтва неминуче впливає на рецепцію іншого, створюючи нові інтерпретативні можливості» [16, с. 145]. Ця концепція стала теоретичним підґрунтям для розуміння кінорецепції як процесу культурного взаємовпливу медіумів.

Ці семіотичні розробки створили теоретичне підґрунтя для формування наративних теорій кінорецепції, найбільш систематично розроблених Сеймуром Четменом та Девідом Бордвеллом. Четмен у своїй роботі «Story and Discourse» запропонував фундаментальне розрізнення між історією – подіями, персонажами, часом та місцем дії – та дискурсом – способами подання цієї історії. При кінорецепції історія може залишатися відносно стабільною в пам'яті реципієнта, тоді як дискурсивні особливості кінематографічного досвіду впливають на сприйняття літературного дискурсу. Четмен виділяє кілька ключових аспектів впливу кіно на читання: вплив на уявлення про точку зору оповіді, модифікацію темпоральних очікувань, трансформацію образів персонажів [31, с. 134].

Розвиваючи ці ідеї, Бордвелл у своїй роботі «Narration in the Fiction Film» створив теорію кінематографічної нарації як активного процесу конструювання значення, що впливає на всі подальші наративні досвіди реципієнта. Він виділяє три основні рівні впливу кінематографічного досвіду на читання: фабульний, що стосується каузальних зв'язків між подіями,

сюжетний, що стосується способів подання подій, та стилістичний, що стосується конкретних прийомів художнього вираження. Бордвелл підкреслює: «Кінематографічна нарація створює специфічні очікування щодо розвитку сюжету, які читач переносить на літературний текст, що може як збагачувати, так і обмежувати інтерпретативні можливості» [27, с. 267].

Водночас з розвитком наратологічних підходів формувалася рецептивна естетика, розроблена Гансом Робертом Яуссом та Вольфгангом Ізером, що внесла революційні зміни в розуміння процесів кінорецепції. Концепція «горизонту очікувань» Яусса виявилася особливо продуктивною для аналізу впливу кінематографічного досвіду на читання літературних творів. Яусс стверджує: «Літературний твір не є об'єктом, що існує сам по собі та пропонує кожному спостерігачеві в кожену епоху однаковий вигляд. Він є партитурою, орієнтованою на постійно поновлювану резонансну участь читача» [45, с. 48]. При кінорецепції попередній перегляд фільму кардинально змінює горизонт очікувань читача, що формується взаємодією кінематографічного досвіду з літературними конвенціями.

Горизонт очікувань при переході від кіно до тексту зазнає кардинальних трансформацій, оскільки глядач фільму формує певні очікування щодо розвитку сюжету, характеристик персонажів, стилістичних особливостей, які він переносить на літературний текст, одночасно адаптуючи їх до специфіки вербального мистецтва. Мафтин Н. В. підкреслює: «Компаративістика в літературознавстві демонструє, що попередній кінематографічний досвід створює складну систему очікувань, де візуальна пам'ять вступає в діалог з текстовими структурами, породжуючи нові форми естетичного переживання» [14, с. 134].

Теорія «читацького відгуку» Ізера доповнює концепцію Яусса, розглядаючи читання як активний процес конструювання смислу, де читач заповнює «порожнечі» тексту власною уявою та досвідом. У своїй роботі «The Act of Reading» Ізер зазначає: «Текст існує лише в акті читання, в процесі взаємодії між текстовими структурами та читацькою активністю. Смысл не

міститься в тексті як такому, а виникає в процесі читання» [44, с. 89]. При кінорецепції ця взаємодія ускладнюється, оскільки читач привносить у текст не лише власний життєвий досвід, але й конкретні візуальні образи, отримані під час перегляду фільму.

На основі цих теоретичних розробок сформувалася найбільш систематична та впливова теорія медіального впливу Лінди Гатчеон, викладена в її фундаментальній праці «A Theory of Adaptation». Гатчеон визначає кінорецепцію як «складний процес інтермедіального діалогу, де попередній досвід сприйняття одного медіуму впливає на рецепцію іншого, створюючи нові інтерпретативні можливості» [43, с. 8]. Це визначення підкреслює три ключові аспекти кінорецепції: інтермедіальність, темпоральність та інтерпретативність.

Гатчеон виділяє три основні типи впливу кіно на читання за способом їх прояву та функціонування. Візуальна конкретизація передбачає заміщення абстрактних текстових описів конкретними кінематографічними образами, що може як збагачувати, так і обмежувати читацьку уяву. Наративна синхронізація включає перенесення кінематографічних принципів організації оповіді на сприйняття літературного тексту. Емоційна прекофігурація створює специфічні емоційні очікування, сформовані кінематографічним досвідом. Тривимірною моделлю кінорецепції Гатчеон розглядає цей процес одночасно як когнітивний – обробка інформації, емоційний – естетичне переживання, та інтерпретативний – створення смислу. Гатчеон зазначає: «Кінорецепція функціонує одночасно на всіх трьох рівнях, і повноцінне дослідження цього процесу повинно враховувати всі ці виміри» [43, с. 149].

Теоретичні розробки Гатчеон органічно поєднуються з концепцією інтертекстуальності, представленою в українському літературознавстві працями Гундорової Т. Гундорова визначає інтертекстуальність як «взаємодію текстів у межах читацької свідомості», підкреслюючи, що «кожен текст сприймається на тлі попереднього культурного досвіду, включаючи кінематографічний» [3, с. 66]. Кінорецепція є яскравим прикладом

інтертекстуальних відношень, де літературний текст вступає в складний діалог з кінематографічними образами в свідомості читача. Гундорова Т. зазначає: «Інтертекстуальність у сучасному літературознавстві набуває особливого значення при аналізі кінорецепції, оскільки дозволяє розглядати читання не як ізольований процес, а як частину широкого культурного діалогу» [3, с. 29].

Концепція культурної пам'яті також має важливе значення для теорії кінорецепції, оскільки розглядає будь-який акт сприйняття як активізацію попереднього культурного досвіду. При кінорецепції до процесу читання долучається візуальна пам'ять, сформована кінематографічним досвідом, що створює нові можливості для інтерпретації тексту. Павличко С. Д. підкреслює: «Дискурс модернізму в українській літературі демонструє складні процеси взаємодії різних мистецьких форм, де кінематографічний досвід стає частиною загального культурного контексту сприйняття» [18, с. 89].

Для систематизації основних теоретичних концепцій та їх практичного застосування доцільно розглянути ключові характеристики різних підходів до аналізу кінорецепції (табл. 1.1).

Таблиця 1.1

Основні теоретичні концепції аналізу кінорецепції літературних творів

Теоретична концепція	Ключові принципи	Методи аналізу	Фокус дослідження	Результат аналізу
Рецептивна естетика	Горизонт очікувань, читацький відгук	Рецептивний аналіз	Взаємодія кіно та читання	Моделі сприйняття
Семіотика медіумів	Знакові трансформації	Семіотичний аналіз	Перекодування між медіумами	Картографія впливів
Наративні теорії	Історія/дискурс, рівні нарації	Наратологічний аналіз	Оповідні структури	Виявлення трансформацій
Інтертекстуальність	Діалог текстів, культурна пам'ять	Інтертекстуальний аналіз	Міжтекстові відношення	Розкриття прихованих смислів
Когнітивна поетика	Ментальні моделі, схеми	Когнітивний аналіз	Процеси обробки інформації	Психологічні механізми

Продовження табл. 1.1

Медіальна теорія	Специфіка медіумів	Медіаналіз	Властивості носіїв	Виявлення медіальних ефектів
------------------	--------------------	------------	--------------------	------------------------------

Джерело: розроблено автором на основі [3; 9; 14; 16; 18; 24; 25; 27; 31; 43; 44; 45; 53]

Ці теоретичні підходи поступово привели до переосмислення традиційних концепцій впливу медіумів та формування нових підходів до розуміння кінорецепції. Традиційний підхід розглядав вплив кіно на читання як односпрямований процес заміщення текстових образів візуальними, але такий підхід зазнав серйозної критики з боку теоретиків, які вказували на його методологічну неспроможність. У сучасному літературознавстві все частіше наголошується на тому, що кінорецепція не може розглядатися виключно в категоріях заміщення або домінування одного медіуму над іншим. Це складний процес взаємодії, що створює нові можливості для естетичного переживання.

Сучасні теоретики кінорецепції все більше схиляються до розуміння впливу кіно на читання як творчого процесу, що не обмежується механічним накладанням візуальних образів на текстове сприйняття, а створює нові інтерпретативні можливості на основі діалогу між медіумами. Такий підхід дозволяє оцінювати кінорецепцію не з точки зору втрати автентичності читацького досвіду, а з точки зору збагачення інтерпретативних можливостей. Проблема медіального впливу ускладнюється тим фактом, що літературний текст та кінематографічний твір використовують принципово різні засоби художнього вираження та звертаються до різних когнітивних механізмів сприйняття.

Семіотичні аспекти трансформації сприйняття при кінорецепції становлять один з найскладніших розділів теорії медіального впливу, оскільки стосуються радикальної трансформації способів кодування та декодування інформації в свідомості реципієнта. Кінематографічний досвід створює візуальні та звукові образи, що зберігаються в пам'яті та активізуються при читанні літературного тексту, впливаючи на процес створення ментальних

образів. Пушак Ю. В. зазначає: «Мова екрану створює специфічні візуальні коди, які читач переносить на сприйняття літературного тексту, що може як збагачувати, так і обмежувати інтерпретативні можливості» [20, с. 203].

Особливо складною є проблема впливу кінематографічних образів персонажів на їх текстове сприйняття, оскільки кіно пропонує конкретні візуальні втілення, тоді як література залишає простір для читацької уяви. Трансформація часопросторових уявлень при кінорецепції також має семіотичну природу, оскільки кінематографічний простір є конкретним та візуально детермінованим, тоді як літературний простір створюється через словесні описи та може бути абстрактним.

Сучасні теоретичні підходи до аналізу кінорецепції характеризуються синтезом різних методологічних традицій та врахуванням нових технологічних можливостей. Розвиток цифрових технологій створює нові форми медіального впливу: інтерактивні медіа, віртуальна та доповнена реальність, трансмедійні наративи. Дженкінс Г. у своїй роботі «Convergence Culture» підкреслює: «Сучасна медіакультура характеризується конвергенцією різних медіумів, що створює нові можливості для міжмедіального впливу та нові виклики для теоретичного осмислення цих процесів» [46, с. 156].

Поліщук Я. О. зазначає: «Література як пригода передбачає активну участь читача у створенні художнього світу, і кінематографічний досвід стає частиною цієї пригоди, збагачуючи або модифікуючи читацькі стратегії» [19, с. 134]. Це означає, що сучасна теорія кінорецепції розвивається в напрямку більшої методологічної гнучкості, здатності адаптуватися до специфіки конкретних медіальних взаємодій.

Теоретичні підходи до аналізу кінорецепції продовжують розвиватися, відображаючи зміни в медіакультурі, появу нових технологій, еволюцію естетичних уподобань аудиторії. Сучасна теорія кінорецепції характеризується плюралізмом підходів, відмовою від універсальних схем, визнанням множинності можливих форм медіального впливу.

1.2. Компаративістика та рецептивна естетика як методологічна основа дослідження кінорецепції

Компаративістика як наукова дисципліна формує методологічний фундамент для дослідження складних взаємозв'язків між різними видами мистецтва в контексті рецептивних процесів, зокрема впливу кінематографу на сприйняття літературних творів. Історія розвитку порівняльного літературознавства демонструє еволюцію від традиційних підходів, що зосереджувалися на виявленні впливів та запозичень між національними літературами, до сучасних міждисциплінарних методологій, що охоплюють взаємодію різних медіумів та їх вплив на рецептивні процеси. Як зазначає Наливайко Д. С., «порівняльне літературознавство не обмежується лише зіставленням літературних явищ, а розширює свої межі до міжмистецьких досліджень, включаючи вплив одного виду мистецтва на сприйняття іншого» [16, с. 89].

Традиційна компаративістика ХІХ століття, започаткована працями західноєвропейських дослідників, базувалася на позитивістських принципах та зосереджувалася на документальному підтвердженні культурних впливів. Цей підхід характеризувався пошуком прямих генетичних зв'язків між творами, встановленням фактів знайомства митців з творчістю своїх попередників чи сучасників, виявленням конкретних джерел запозичень. Однак така методологія виявилася недостатньою для аналізу складних рецептивних процесів, оскільки механічне перенесення принципів вивчення літературних впливів на сферу медіального впливу не враховувало специфіку психологічних механізмів сприйняття.

Револьюційні зміни в компаративістиці відбулися в середині ХХ століття під впливом структуралістських та постструктуралістських теорій. Американська школа порівняльного літературознавства запропонувала відмовитися від каузального підходу на користь типологічного, що дозволяло виявляти структурні подібності між явищами без обов'язкового встановлення

прямих впливів. Ця теза виявилася особливо продуктивною для розвитку теорії кінорецепції, оскільки дозволила розглядати вплив кіно на читання не як механічне запозичення, а як складний процес структурних трансформацій у свідомості реципієнта.

Французька школа компаративістики розвинула концепцію тематології – дослідження універсальних тем, мотивів та образів у різних видах мистецтва. Цей підхід виявився особливо корисним для аналізу кінорецепції, оскільки дозволяв простежити, як універсальні теми та мотиви трансформуються при переході з кінематографічного досвіду в читацьке сприйняття, зберігаючи свою сутнісну основу, але набуваючи нових форм актуалізації в свідомості реципієнта.

Сучасна компаративістика характеризується методологічним плюралізмом та міждисциплінарністю. Розвиток семіотики, наратології, рецептивної естетики, когнітивних наук створив нові можливості для дослідження медіальних впливів. Копистянська Н. Х. у своїх працях пропонує розглядати різні види мистецтва як компоненти єдиної культурної системи, в якій відбувається постійна циркуляція та трансформація смислів. Дослідниця зазначає: «Жанрова система функціонує як складна структура взаємопов'язаних елементів, де досвід сприйняття одного тексту неминуче впливає на декодування іншого» [13, с. 145]. Ця концепція стала теоретичним підґрунтям для розуміння кінорецепції як процесу семіотичного взаємовпливу.

Методи порівняльного аналізу в сучасній компаративістиці охоплюють широкий спектр підходів, кожен з яких має специфічні можливості та обмеження при дослідженні кінорецепції. Структурний аналіз зосереджується на виявленні формальних закономірностей організації рецептивного досвіду, дозволяючи порівнювати когнітивні стратегії, що активізуються при сприйнятті різних медіумів. Наливайко Д. С. підкреслює, що компаративістика передбачає не просте зіставлення, а глибинний аналіз структурних, тематичних та функціональних особливостей культурних явищ

у їх взаємодії та взаємовпливі [17, с. 34]. При аналізі кінорецепції структурний підхід дозволяє виявити, як змінюються принципи організації читацького досвіду під впливом попереднього кінематографічного сприйняття.

Структурний аналіз кінорецепції передбачає розгляд кількох ключових аспектів. Когнітивна структура сприйняття, що базується на активізації різних ментальних схем при читанні, трансформується під впливом кінематографічного досвіду. Наративні очікування зазнають особливо значних змін: кінематографічні принципи організації оповіді можуть бути перенесені на сприйняття літературного тексту, змінюючи темп читання та інтерпретативні стратегії. Емоційна організація також кардинально змінюється: емоційні асоціації, сформовані під час перегляду фільму, активізуються при читанні тексту, створюючи принципово інші можливості для естетичного переживання.

Тематичний аналіз зосереджується на змістовних аспектах кінорецепції, виявляючи спільні теми, мотиви, ідейні комплекси та способи їх трансформації в читацькій свідомості. Поліщук Я. О. наголошує, що компаративістика в літературознавстві спирається на розуміння літератури як динамічної системи, що перебуває в постійному діалозі з іншими формами культурного вираження, включаючи кінематограф [19, с. 67]. При аналізі кінорецепції тематичний підхід дозволяє простежити, які теми зберігають свою актуальність при переході від кіно до читання, які зазнають трансформації, а які виникають як результат медіального синтезу.

Тематичний аналіз кінорецепції ускладнюється тим, що деякі теми можуть бути виражені в кіно експліцитно, через прямі візуальні образи або діалоги, тоді як при читанні вони повинні бути реконструйовані через текстові маркери та читацьку уяву. Водночас читання може актуалізувати теми, які в кінематографічному творі лише намічені, використовуючи специфічні можливості вербального мистецтва. Особливої уваги заслуговують випадки, коли попередній кінематографічний досвід активізує нові тематичні лінії при

читанні тексту, що відображають індивідуальні асоціативні зв'язки реципієнта.

Стилістичний аналіз є найскладнішим аспектом порівняльного дослідження кінорецепції, оскільки стосується трансформації естетичного досвіду при переході між принципово різними медіумами. Кінематографічний стиль формується через взаємодію візуальних, звукових та монтажних елементів, тоді як літературний стиль базується на використанні мовних засобів: лексичних, синтаксичних, фонетичних, тропеїчних. Павличко С. Д. наголошує, що «дискурс модернізму демонструє складні процеси трансформації естетичних кодів, де досвід сприйняття одного мистецтва впливає на естетичні очікування при сприйнятті іншого» [18, с. 69].

Стилістичний аналіз кінорецепції вимагає розробки специфічних методів, що дозволяють простежити, як кінематографічні засоби виразності впливають на сприйняття літературних прийомів. Візуальні метафори кіно можуть активізувати специфічні асоціативні ряди при читанні літературних метафор. Ритмічна організація кінематографічного монтажу може вплинути на сприйняття ритму літературного тексту. Стилістична тональність фільму – іронічна, лірична, драматична – може створити специфічні очікування щодо тональності літературного твору.

Таблиця 1.2

Типологія методологічних підходів до аналізу кінорецепції

Підхід	Основні представники	Ключові принципи	Переваги	Обмеження
Традиційний каузальний	Західні компаративісти XIX ст.	Пошук прямих впливів та запозичень	Документальна точність, історична конкретність	Механістичність, ігнорування психологічних процесів
Структурно-типологічний	Наливайко Д. С., Копистянська Н. Х.	Виявлення структурних подібностей	Системність підходу, врахування формальних аспектів	Недооцінка індивідуальних особливостей сприйняття
Тематологічний	Поліщук Я. О.	Дослідження універсальних тем та мотивів	Виявлення констант культурного досвіду	Схематизація, редукція до архетипів

Продовження табл. 1.2

Семіотичний	Барт Р., Еко У.	Аналіз знакових трансформацій	Глибина теоретичного осмислення	Складність операціоналізації
Рецептивний	Яусс Г. Р., Ізер В.	Діалог між медіумами в свідомості реципієнта	Врахування психологічних механізмів	Суб'єктивність критеріїв оцінки

Джерело: розроблено автором на основі [13; 16; 17; 18; 19; 44; 45]

Специфіка дослідження кінорецепції полягає в необхідності враховувати фундаментальні відмінності між процесами сприйняття аудіовізуального та вербального мистецтва. Зубавіна І. Б. зазначає, що «кінорецепція є формою інтермедіального діалогу, де відбувається не просто заміщення одних образів іншими, а створення нового естетичного досвіду» [9, с. 78]. Дослідниця виділяє три основні рівні кінорецепції: перцептивний (сприйняття та запам'ятовування образів), когнітивний (обробка та інтерпретація інформації) та емоційний (естетичне переживання та його трансформація).

Дослідження кінорецепції ускладнюється різницею в способах кодування та декодування інформації при сприйнятті різних медіумів. Кінематографічний досвід апелює до візуального та слухового сприйняття, активізуючи просторове мислення та емоційні реакції на рух та звук. Літературне читання активізує вербальне мислення читача, стимулюючи уяву для створення ментальних образів на основі словесних описів. Юрій М. Ф. виділяє декілька основних параметрів такого дослідження: «когнітивні стратегії, емоційні реакції, інтерпретативні схеми, часопросторові уявлення та естетичні очікування» [22, с. 47].

Часопросторові трансформації становлять особливу проблему при дослідженні кінорецепції. Кінематографічний час є безперервним та жорстко детермінованим тривалістю фільму, але може бути організований за допомогою монтажу у складні темпоральні структури. Літературний час є дискретним, він створюється через послідовність словесних знаків та може варіюватися залежно від темпу читання. Зубавіна І. Б. зазначає, що «кінорецепція передбачає кардинальну трансформацію темпоральних

уявлень, оскільки читач переносить кінематографічні принципи організації часу на сприйняття літературного тексту» [9, с. 156].

Просторові уявлення також зазнають кардинальних змін при кінорецепції. Кінематографічний простір є конкретним та візуально детермінованим, він створюється через декорації, натурні зйомки, комп'ютерну графіку. Літературний простір створюється через словесні описи та існує в уяві читача як ментальна конструкція, що може бути досить абстрактною та символічною. Ця різниця має принципове значення для розуміння того, як змінюється художня семантика просторових образів при кінорецепції.

Проблеми взаємодії між візуальною пам'яттю та текстовою уявою становлять центральну теоретичну проблему дослідження кінорецепції. Взаємодія в контексті кінорецепції розуміється не як конфлікт між різними типами образів, а як синтез, що створює нові можливості для естетичного переживання. Пушак Ю. В. підкреслює: «Мова екрану створює візуальну пам'ять, яка не заміщує текстову уяву, а вступає з нею в складну взаємодію, породжуючи нові інтерпретативні можливості» [20, с. 53].

Неможливість повного заміщення текстових образів візуальними зумовлена фундаментальними відмінностями в природі різних типів ментальних репрезентацій. Візуальні образи, сформовані кінематографічним досвідом, є конкретними та детальними, їх зв'язок з об'єктом є іконічним. Текстові образи, що виникають при читанні, поєднують конкретні та абстрактні компоненти, створюючи принципово іншу ментальну структуру. Дубініна О. зазначає, що «літературний та кінематографічний досвід як різні типи семіотичної активності мають власні коди та конвенції, що визначають специфіку їх взаємодії в читацькій свідомості» [5, с. 45].

Функціональна взаємодія передбачає збереження основних естетичних функцій образів при їх трансформації в читацькій свідомості. Наприклад, кінематографічний образ пейзажу може виконувати функцію створення настрою, характеристики психологічного стану персонажа, символічного

коментаря до подій. При читанні ці функції можуть бути актуалізовані через текстові описи, але з урахуванням візуальної пам'яті, сформованої кінематографічним досвідом. Важливо, щоб кінематографічні образи збагачували функціональне навантаження літературних елементів, а не обмежували їх.

Семантична взаємодія стосується трансформації смислових компонентів при кінорецепції. Повна семантична відповідність неможлива через різницю в семантичній структурі візуальних та вербальних знаків. Кінематографічний образ може мати конкретні візуальні характеристики, емоційні конотації, культурні підтексти, тоді як літературний образ є більш абстрактним та багатозначним. Водночас літературний образ може передавати інформацію, недоступну візуальному сприйняттю: внутрішні переживання, абстрактні ідеї, складні часові відношення.

Прагматична взаємодія передбачає трансформацію впливу на реципієнта, модифікацію естетичного ефекту. Це найскладніший тип взаємодії при кінорецепції, оскільки естетичний вплив залежить від множини факторів: індивідуальних особливостей сприйняття, культурного контексту, часового інтервалу між переглядом фільму та читанням тексту. Те, що викликає певну емоційну реакцію при перегляді фільму, може створити принципово інші емоційні очікування при читанні тексту.

Конкретні приклади взаємодії візуальної пам'яті та текстової уяви можна проілюструвати на різних рівнях читацького досвіду. На перцептивному рівні проблематичним є співвідношення конкретних візуальних образів персонажів з їх текстовими описами. Кіно пропонує конкретні зовнішні характеристики героїв, тоді як література може зосереджуватися на їх внутрішньому світі. На когнітивному рівні складність становить інтеграція кінематографічних принципів організації наративу з літературними конвенціями. Кінематографічними аналогами можуть стати особливості темпу читання, очікування щодо розвитку сюжету, інтерпретативні стратегії.

На емоційному рівні проблеми взаємодії пов'язані з трансформацією естетичного досвіду при переході від колективного кінематографічного сприйняття до індивідуального читання. Кінематографічні засоби емоційного впливу – музика, освітлення, монтаж – створюють специфічні емоційні очікування, які можуть як збагачувати, так і обмежувати емоційне сприйняття літературного тексту. На інтерпретативному рівні особливу складність становить інтеграція кінематографічних смислів з літературними, що в кіно передаються через візуальні символи та підтексти, а в літературі – через словесні асоціації та контексти.

Міждисциплінарний підхід, що поєднує літературознавство, кінознавство та психологію сприйняття, є необхідною умовою адекватного дослідження кінорецепції. Дубініна О. зазначає, що «екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження набуває особливого значення при дослідженні медіальних впливів, оскільки дозволяє розглядати читання як частину широкого культурного діалогу» [5, с. 48]. Цей підхід передбачає інтеграцію методів та концепцій різних дисциплін для створення комплексної методології дослідження.

Літературознавство привносить у дослідження кінорецепції розвинену систему аналізу текстових структур: наратологічні концепції, теорію жанрів, стилістичний аналіз, рецептивну естетику. Кінознавство доповнює цей інструментарій специфічними методами аналізу аудіовізуальних структур та їх впливу на сприйняття. Психологія сприйняття надає теоретичну базу для розуміння когнітивних механізмів обробки інформації при кінорецепції. Синтез цих підходів дозволяє створити більш повну картину процесів, що відбуваються в читацькій свідомості під впливом попереднього кінематографічного досвіду.

Міждисциплінарний підхід також передбачає врахування досягнень суміжних дисциплін: семіотики, культурології, нейропсихології, медіастудій. Семіотика надає теоретичну базу для розуміння процесів знакової взаємодії в читацькій свідомості. Культурологія дозволяє врахувати широкий контекст

культурного функціонування медіальних впливів. Нейропсихологія допомагає зрозуміти фізіологічні механізми обробки різних типів інформації. Медіастудії розширюють розуміння кінорецепції як частини сучасної медіакультури.

Сучасні тенденції в дослідженнях кінорецепції характеризуються відходом від нормативних підходів на користь дескриптивних методів. Мірошниченко М. О. зазначає, що «сучасне мистецтвознавство зосереджується не на оцінці позитивності або негативності медіального впливу, а на аналізі механізмів психологічної трансформації та їх естетичних наслідків» [15, с. 87]. Такий підхід дозволяє більш об'єктивно досліджувати складні процеси кінорецепції, уникаючи оціночних суджень на користь аналітичного опису.

Цифрові технології відкривають нові можливості для досліджень кінорецепції. Сучасні методи нейровізуалізації дозволяють відстежувати активність різних зон мозку при сприйнятті різних медіумів. Технології айтрекінгу забезпечують аналіз особливостей візуального сприйняття тексту читачами з різним кінематографічним досвідом. Машинне навчання створює можливості для виявлення прихованих закономірностей у великих масивах даних про читацькі реакції.

Когнітивний підхід до досліджень кінорецепції зосереджується на вивченні ментальних процесів, що відбуваються при взаємодії різних типів медіального досвіду. Поліщук Я. О. зазначає, що «література як пригода передбачає активну участь читача у створенні художнього світу, і кінематографічний досвід стає частиною цієї пригоди, модифікуючи читацькі стратегії» [19, с. 189]. Ця принципова особливість кінорецепції має враховуватися при розробці методології дослідження, оскільки впливає на всі аспекти читацького досвіду.

Методологічна база досліджень кінорецепції продовжує розвиватися, інкорпорує досягнення нових теоретичних напрямів та технологічних можливостей. Гендерні студії розширюють аналіз особливостей кінорецепції

у представників різних статей. Вікові дослідження досліджують специфіку медіального впливу на різних етапах психологічного розвитку. Кроскультурні студії вивчають національні та культурні особливості кінорецепції. Ці нові підходи збагачують традиційну компаративістику, створюючи більш нюансоване розуміння складних процесів медіального впливу.

Компаративістський підхід у поєднанні з рецептивною естетикою дозволяє дослідити, як попередній перегляд фільму формує "горизонт очікувань" читача при зверненні до літературного тексту. Кінематографічний досвід створює візуальні образи персонажів та локацій, які впливають на процес читання та інтерпретацію тексту, формуючи нові естетичні можливості та обмеження.

1.3. Концептуальні моделі аналізу читацького сприйняття літературного тексту після перегляду екранізації

Дослідження психологічних механізмів впливу кінематографічного досвіду на подальше читання літературного тексту потребує розробки комплексної методологічної системи, що враховує специфіку когнітивних процесів, які відбуваються в свідомості реципієнта. Сучасна теорія кінорецепції пропонує різноманітні концептуальні моделі для аналізу цих складних процесів психологічної трансформації, серед яких особливе значення мають дві фундаментальні парадигми: модель «візуального домінування» та модель «медіального синтезу».

Модель «візуального домінування» довгий час домінувала в теоретичних дослідженнях кінорецепції, базуючись на припущенні, що попередній перегляд фільму створює стійкі візуальні образи, які домінують над текстовою уявою при читанні. Джордж Блустоун у своїй класичній праці «Novels into Film» сформулював основні принципи цього підходу, стверджуючи, що кінематографічні образи мають тенденцію до заміщення читацьких уявлень, обмежуючи інтерпретативну свободу реципієнта [26, с.

62]. Ця модель передбачає існування конкурентних відносин між візуальною пам'яттю та текстовою уявою, де кінематографічний досвід розглядається як чинник, що може збіднювати читацький досвід.

Критерії оцінки в рамках моделі візуального домінування включають ступінь заміщення текстових образів кінематографічними, рівень обмеження читацької уяви, втрату індивідуальності інтерпретації. Макфарлейн Б. зазначає, що сильний візуальний вплив кіно може призводити до стереотипізації сприйняття літературних персонажів та ситуацій [52, с. 89]. Однак дослідник підкреслює фундаментальну проблему цього підходу: він не враховує активну роль читача в процесі інтеграції різних типів досвіду та можливості творчого синтезу.

Обмеження моделі візуального домінування стали очевидними з розвитком когнітивної психології та поглибленням розуміння механізмів сприйняття. Роберт Стем у своїй праці «Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation» наголошує на необхідності переосмислення традиційних підходів до аналізу взаємодії кіно та літератури [66, с. 54]. Дослідник підкреслює, що читацька свідомість активно обробляє та синтезує різні типи інформації, створюючи нові можливості для естетичного переживання.

Модель «медіального синтезу» виникла як альтернатива концепції візуального домінування, пропонуючи розглядати кінорецепцію не як заміщення, а як творчий процес інтеграції різних типів естетичного досвіду. Лінда Гатчеон у своїй фундаментальній праці «A Theory of Adaptation» розглядає адаптацію як творчий процес, що відбувається на перетині різних медіа, підкреслюючи при цьому, що кожен акт кінорецепції створює унікальний естетичний досвід [43, с. 8].

Принципи медіального синтезу базуються на визнанні активної ролі читача в процесі інтеграції кінематографічного та літературного досвіду, що може включати творче переосмислення, селективне використання візуальних образів, створення нових інтерпретативних можливостей. Томас Лейч у своїй

праці «Film Adaptation and Its Discontents» розвиває ідею про те, що взаємодія різних медіа розширює естетичні можливості сприйняття [49, с. 93].

Принципи медіального синтезу базуються на визнанні активної ролі читача в процесі інтеграції кінематографічного та літературного досвіду, що може включати творче переосмислення, селективне використання візуальних образів, створення нових інтерпретативних можливостей. Томас Лейч у своїй праці «Film Adaptation and Its Discontents» розвиває ідею про те, що взаємодія різних медіа розширює естетичні можливості сприйняття [49, с. 93].

Медіальний синтез передбачає активну роль читача як творця нового естетичного досвіду, що використовує як літературний текст, так і кінематографічну пам'ять як матеріал для власного естетичного переживання. Ця модель дозволяє оцінювати кінорецепцію не за критеріями збереження «чистоти» читацького досвіду, а за її здатністю збагачувати естетичні можливості реципієнта.

Таблиця 1.3

Типологія впливу кінематографічного досвіду на читання літературних творів

Тип впливу	Ступінь інтеграції	Основні характеристики	Переваги	Недоліки	Приклади прояву
Заміщуючий	10-30%	Повне заміщення текстових образів кінематографічним	Конкретність сприйняття	Втрата читацької творчості	Стереотипне бачення персонажів
Доповнюючий	40-70%	Збагачення текстових образів візуальними деталями	Багатство сприйняття	Можлива суперечливість образів	Деталізація описів локацій
Синтетичний	70-90%	Творча інтеграція різних типів досвіду	Нові естетичні можливості	Складність контролю процесу	Оригінальні інтерпретації
Трансформуючий	80-95%	Кардинальне переосмислення тексту	Максимальна творчість	Відхід від авторських інтенцій	Альтернативні прочитання

Джерело: розроблено автором на основі [26; 43; 49; 52; 66]

Психологічні механізми кінорецепції охоплюють всі рівні організації читацького досвіду, від базових перцептивних процесів до складних

інтерпретативних стратегій. Когнітивні трансформації є найбільш фундаментальними змінами, що відбуваються в читацькій свідомості під впливом попереднього кінематографічного досвіду.

Перцептивна реорганізація є поширеним типом когнітивної трансформації, коли візуальні образи, сформовані кінематографічним досвідом, впливають на процес декодування текстових описів. Це пов'язано з особливостями роботи візуальної пам'яті, що має тенденцію до активізації при зустрічі з відповідними текстовими маркерами. Концептуальна реструктуризація передбачає зміну загальних уявлень про художній світ твору, його жанрові характеристики, тематичну спрямованість під впливом кінематографічної інтерпретації.

Інтерпретативна модифікація є неминучою при кінорецепції великих літературних форм, оскільки кінематографічний досвід створює специфічні очікування щодо розвитку сюжету, характеристик персонажів, стилістичних особливостей. Гундорова Т. у своїй праці «ПостЧорнобильська бібліотека» досліджує, як досвід медіалізації культури після катастрофи сприяє формуванню нових інтерпретативних стратегій у сучасному українському культурному просторі [3, с. 134

Емоційні трансформації відображають зміни в афективній сфері читацького сприйняття під впливом кінематографічного досвіду. Кінематографічні емоції часто є більш інтенсивними та безпосередніми завдяки прямому впливу аудіовізуальних стимулів, що може створювати специфічні емоційні очікування при читанні тексту. Поліщук Я. О. у своїй праці «Література як пригода» аналізує емоційний вплив різних медіа на читацьке сприйняття [19, с. 189].

Емоційна прекофігурація включає формування специфічних емоційних установок щодо персонажів, ситуацій, конфліктів на основі кінематографічного досвіду. Афективна синхронізація стосується узгодження емоційного ритму читання з емоційним ритмом, засвоєним під час перегляду

фільму. Естетична трансференція передбачає перенесення естетичних оцінок та переживань з кінематографічного досвіду на літературне сприйняття.

Часопросторові трансформації становлять особливо складну проблему кінорецепції, оскільки стосуються фундаментальних категорій художнього світу – часу та простору. Кінематографічний хронотоп завжди є конкретним та візуально детермінованим, тоді як літературний хронотоп може бути умовним, символічним, багатовимірним. Пушак Ю. В. у своїй праці «Література і кіно: (не)залежність мистецтв?» досліджує особливості взаємодії часопросторових аспектів у різних медіа [20, с. 52].

Темпоральні трансформації включають зміни в сприйнятті часу оповіді: очікування певного темпу розвитку подій, специфічні уявлення про тривалість епізодів, перенесення кінематографічних принципів організації часу на читання. Просторові трансформації стосуються конкретизації літературних локацій через призму кінематографічних образів, що може як збагачувати, так і обмежувати читацьку уяву.

Наративні зміни при кінорецепції відображають процеси трансформації оповідних стратегій під впливом кінематографічного досвіду. Зміна наративних очікувань часто пов'язана з перенесенням кінематографічних принципів організації оповіді на сприйняття літературного тексту. Теми, які були центральними в кінематографічній версії, можуть домінувати в читацькому сприйнятті, тоді як інші аспекти можуть відійти на другий план.

Точка зору та фокалізація також можуть зазнавати значних змін при кінорецепції через вплив кінематографічних принципів організації оповіді. Читачі можуть переносити кінематографічні уявлення про точку зору камери на сприйняття літературного наратора. Мафтин Н. В. у своїй праці «Про природу художнього конфлікту» розглядає різні аспекти сприйняття конфліктів у художніх творах [14, с. 23].

Стилістичні особливості також можуть зазнавати трансформацій при кінорецепції. Читачі можуть переносити кінематографічні уявлення про стилістичну тональність на сприйняття літературного стилю. Додавання нових

конотацій часто пов'язане з активізацією асоціативних зв'язків, сформованих кінематографічним досвідом.

Образні трансформації охоплюють зміни в сприйнятті системи персонажів, символічних образів та мотивної структури твору. Персонажі можуть сприйматися через призму їх кінематографічних втілень, що впливає на уявлення про їх зовнішність, характер, мотивації. Складні психологічні портрети літературних героїв можуть спрощуватися або, навпаки, ускладнюватися під впливом акторських інтерпретацій.

Символічна система також зазнає трансформацій через активізацію візуальних асоціацій, сформованих кінематографічним досвідом. Літературні символи можуть набувати нових конотацій через зв'язок з кінематографічними образами. Мотивні трансформації включають зміни в сприйнятті повторюваних елементів, лейтмотивів, тематичних комплексів під впливом їх кінематографічної інтерпретації.

Таблиця 1.4

Фактори, що впливають на читацьке сприйняття після перегляду екранізації

Фактор	Характеристика	Вплив на сприйняття	Приклади прояву
Часовий інтервал	Час між переглядом та читанням	Ослаблення або посилення впливу	Свіжі vs застарілі враження
Індивідуальні особливості	Тип сприйняття, досвід	Селективність впливу	Візуали vs аудіали
Якість екранізації	Художній рівень фільму	Позитивний або негативний вплив	Класичні vs комерційні адаптації
Знайомство з текстом	Попереднє читання	Порівняльний аналіз	Повторне vs первинне читання
Культурний контекст	Національні особливості	Специфіка інтерпретації	Вітчизняні vs зарубіжні екранізації

Джерело: розроблено автором на основі [5; 8; 14; 19; 20]

Джерело: розроблено автором на основі [3; 14; 19; 20]

Рецептивні моделі кінорецепції становлять важливий аспект теоретичного осмислення медіальних трансформацій, оскільки дозволяють зрозуміти, як різні типи реципієнтів сприймають та інтерпретують літературні

тексти після попереднього кінематографічного досвіду. Ці моделі базуються на фундаментальних відмінностях між психологічними механізмами, що активізуються при сприйнятті різних медіумів.

Модель інтегративного сприйняття характерна для читачів, які здатні творчо поєднувати кінематографічний та літературний досвід. Вольфганг Ізер у своїй теорії рецептивної естетики підкреслює, що читання є активним процесом конструювання смислу, де читач інтегрує різні типи досвіду для створення нового естетичного цілого [44, с. 78]. При кінорецепції такі читачі використовують візуальну пам'ять як додатковий ресурс для збагачення текстового сприйняття, не дозволяючи їй домінувати над читацькою уявою.

Інтегративність читацького сприйняття проявляється на кількох рівнях: перцептивному (гармонійне поєднання візуальних та текстових образів), когнітивному (синтез різних типів інформації), емоційному (збагачення естетичного переживання) та інтерпретативному (створення нових смислів). Поліщук Я. О. зазначає, що література як пригода передбачає активну участь читача у створенні художнього світу, і кінематографічний досвід може стати частиною цієї пригоди [19, с. 145].

Модель домінантного сприйняття характерна для читачів, у яких один тип досвіду (візуальний або текстовий) домінує над іншим. При візуальному домінуванні кінематографічні образи заміщують текстову уяву, обмежуючи інтерпретативні можливості. При текстовому домінуванні читачі активно опираються кінематографічним впливам, намагаючись зберегти «чистоту» читацького досвіду. Обидва варіанти можуть призводити до збіднення естетичного переживання.

Психологія сприйняття при кінорецепції базується на складній взаємодії різних когнітивних систем. Візуальна система обробляє та зберігає кінематографічні образи, створюючи стійкі ментальні репрезентації. Вербальна система відповідає за декодування текстової інформації та створення словесних образів. Емоційна система забезпечує афективне забарвлення сприйняття та формування естетичних оцінок.

Нейропсихологічні дослідження показують, що при кінорецепції активізуються як зони, відповідальні за обробку візуальної інформації, так і зони вербального мислення, що створює унікальні можливості для інтеграції різних типів досвіду. Ці відмінності мають принципове значення для розуміння того, як кінематографічний досвід може впливати на всі аспекти читацького сприйняття.

Горизонт очікувань при кінорецепції зазнає особливо складних трансформацій. Ганс Роберт Яусс у своїй теорії рецептивної естетики підкреслює, що кожен твір сприймається на тлі попереднього досвіду реципієнта, що формує систему очікувань щодо жанру, стилю, тематики [45, с. 145]. При кінорецепції цей горизонт очікувань ускладнюється, оскільки включає як кінематографічний досвід (конкретні образи, емоційні враження), так і літературні очікування (жанрові конвенції, стилістичні особливості).

Читачі з кінематографічним досвідом підходять до тексту з певними очікуваннями щодо сюжету, персонажів, атмосфери твору, сформованими під час перегляду фільму. Ці очікування можуть як сприяти сприйняттю (коли текст підтверджує кінематографічні враження), так і перешкоджати йому (коли літературний твір кардинально відрізняється від фільму). Читачі без попереднього кінематографічного досвіду сприймають текст як самостійний літературний твір, що може призводити до принципово іншої інтерпретації.

Інтерактивність сприйняття при кінорецепції має свою специфіку. Читач може контролювати темп читання, але при цьому в його свідомості активізуються кінематографічні образи, що можуть впливати на ритм сприйняття. Можливість повернення до попередніх частин тексту поєднується з неможливістю «відмотати» візуальну пам'ять, що створює унікальні умови для естетичного переживання.

Емоційний вплив кінорецепції має складну природу. Кінематографічні емоції, збережені в пам'яті, можуть активізуватися при читанні відповідних епізодів, створюючи ефект «подвійного переживання». Літературні емоції, що

виникають безпосередньо при читанні, можуть вступати в діалог з кінематографічними, породжуючи нові естетичні можливості.

Індивідуальність кінорецепції протиставляється універсальності кінематографічного досвіду, що також впливає на рецептивні процеси. Кінематографічний досвід є відносно стандартизованим (всі глядачі бачать однакові образи), тоді як читання залишається глибоко індивідуальним процесом. Ця напруга між стандартизацією та індивідуалізацією створює специфічні умови для естетичного переживання.

Культурні фактори кінорецепції включають національні особливості сприйняття, вікові та соціальні характеристики аудиторії, рівень освіти та культурної компетентності. Екранізації класичних творів можуть сприйматися по-різному в різних культурних контекстах, що пов'язано з відмінностями в літературних традиціях, кінематографічних конвенціях, системах цінностей.

Денисова Т. Н. зазначає, що історія американської літератури ХХ століття демонструє складні процеси взаємодії літератури та кіно, що впливають на формування читацьких стратегій [4, с. 267]. Національна специфіка кінорецепції може проявлятися у різному ставленні до екранізацій, різних критеріях оцінки медіального впливу, різних стратегіях інтеграції кінематографічного та літературного досвіду.

Вікові особливості кінорецепції пов'язані з різним рівнем медіальної компетентності, різними когнітивними стратегіями, різною здатністю до інтеграції різних типів досвіду. Молоді читачі, що виростили в епоху домінування візуальних медіа, можуть мати інші стратегії кінорецепції порівняно зі старшим поколінням.

Гендерні особливості кінорецепції можуть проявлятися у різному сприйнятті персонажів, різних емоційних реакціях, різних інтерпретативних стратегіях. Дослідження показують, що чоловіки та жінки можуть по-різному інтегрувати візуальний та текстовий досвід, що впливає на всі аспекти кінорецепції.

Концептуальні моделі дослідження кінорецепції продовжують розвиватися під впливом нових теоретичних підходів та технологічних можливостей. Цифрові технології створюють нові форми медіального впливу (інтерактивні медіа, віртуальна реальність), що вимагають розробки відповідних аналітичних інструментів. Когнітивні науки поглиблюють розуміння процесів обробки різних типів інформації. Нейропсихологія розкриває фізіологічні механізми медіального впливу.

Культурні студії розширюють контекст аналізу кінорецепції, включаючи питання ідентичності, влади, репрезентації. Постколоніальна критика досліджує особливості кінорецепції в контексті культурного домінування. Феміністська критика аналізує гендерні аспекти медіального впливу. Ці тенденції свідчать про динамічний характер теоретичного осмислення кінорецепції у сучасній культурі.

Копистянська Н. Х. підкреслює, що «жанрова система у просторі літературознавства демонструє, як медіальний досвід впливає на сприйняття жанрових конвенцій» [13, с. 156]. Жанрові очікування, сформовані кінематографічним досвідом, можуть кардинально впливати на сприйняття літературного тексту, створюючи нові можливості для естетичного переживання або, навпаки, обмежуючи інтерпретативні можливості.

Особливий методологічний інтерес у контексті нашого дослідження становить унікальна ситуація з романом Н. Х. Клейнбаум "Спілка мертвих поетів", який було написано на основі оригінального сценарію Тома Шульмана та фільму Пітера Віра, що вийшов на екрани того ж 1989 року [2; 12]. Ця хронологічна інверсія, яку можна визначити терміном "зворотна кінорецепція", створює особливі методологічні виклики для дослідження.

Як зазначає Д. Картмелл у праці «Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text», коли літературний текст створюється після фільму, він неминуче вступає в діалог з візуальними образами, які вже стали частиною культурної пам'яті [30, с. 123]. Це породжує феномен, який можна назвати "постмедіальною літературою" – тексти, що від початку враховують існування

своїх екранних версій. Л. Гатчеон визначає таке явище як особливий тип адаптації, підкреслюючи, що в таких випадках літературний текст не просто відтворює кінематографічну історію, але переосмислює її відповідно до можливостей вербального медіуму [43, с. 170].

"Зворотна кінорецепція" передбачає особливу позицію читача, який може сприймати роман як самостійний літературний твір (якщо він не бачив фільму), літературне доповнення до фільму (якщо спочатку переглянув фільм) або альтернативну інтерпретацію відомої історії (якщо добре знайомий з фільмом).

Таким чином, аналіз кінорецепції потребує врахування психологічних механізмів впливу візуального досвіду на текстове сприйняття. Читач, який попередньо переглянув фільм, підходить до тексту з уже сформованими образами та очікуваннями, що модифікує всі аспекти літературної рецепції – від базових перцептивних процесів до складних інтерпретативних стратегій. Розуміння цих механізмів є необхідною умовою для адекватного дослідження сучасних форм медіальної взаємодії в культурі.

Висновки до розділу 1

Проведений аналіз теоретичних та методологічних основ дослідження кінорецепції літературних творів дозволяє зробити наступні висновки.

По-перше, еволюція теоретичних підходів до вивчення впливу кінематографу на сприйняття літератури демонструє перехід від механістичних концепцій заміщення текстових образів візуальними до складних моделей медіального синтезу. Сучасна теорія кінорецепції базується на синтезі семіотичного, наратологічного та рецептивно-естетичного підходів, що дозволяє розглядати взаємодію кіно та літератури як творчий процес інтеграції різних типів естетичного досвіду.

По-друге, компаративістика у поєднанні з рецептивною естетикою формує методологічну основу для комплексного дослідження кінорецепції, забезпечуючи аналіз структурних, тематичних та стилістичних трансформацій у читацькій свідомості. Концепція «горизонту очікувань» Г. Яусса та теорія «читацького відгуку» В. Ізера виявляються особливо продуктивними для розуміння механізмів впливу попереднього кінематографічного досвіду на літературну рецепцію.

По-третє, концептуальні моделі аналізу читацького сприйняття після перегляду екранізації охоплюють когнітивні, емоційні та інтерпретативні трансформації, що відбуваються в свідомості реципієнта. Модель медіального синтезу, на відміну від концепції візуального домінування, підкреслює активну роль читача у створенні нового естетичного досвіду через інтеграцію кінематографічної пам'яті та текстової уяви.

Таким чином, сформована теоретико-методологічна база створює необхідні передумови для дослідження специфіки кінорецепції роману Н. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів», дозволяючи проаналізувати механізми впливу фільму П. Віра на формування читацьких стратегій та інтерпретативних моделей при сприйнятті літературного тексту.

РОЗДІЛ 2. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ Н. Х. КЛЕЙНБАУМ «СПІЛКА МЕРТВИХ ПОЕТІВ»

2.1. Тематика, проблематика та система образів роману

Роман Н. Х. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» (1989) належить до знакових творів сучасної американської літератури, що порушують актуальні проблеми освіти, самоідентифікації та міжпоколінневих конфліктів. Необхідно зазначити, що роман був створений на основі оригінального сценарію Тома Шульмана та однойменного фільму Пітера Віра, що вийшов на екрани того ж року. Ця особливість походження твору не зменшує його літературної цінності, але додає цікавий вимір для аналізу взаємодії кінематографічного та літературного текстів [2; 12].

Аналізуючи тематичний спектр твору, необхідно насамперед відзначити багатовимірність його проблемного поля, що охоплює як соціально-педагогічні, так і екзистенційно-філософські питання.

Центральною темою роману виступає протистояння традиційної та новаторської освітніх парадигм, втілених у конфлікті між консервативною адміністрацією школи Велтон та прогресивним учителем Джоном Кітінгом. Як зазначає Т. Н. Денисова, «американська література другої половини ХХ століття активно осмислювала кризу освітньої системи, що базувалася на авторитарних принципах та ігнорувала індивідуальні потреби учнів» [6, с. 278]. Клейнбаум розгортає цю тему через протиставлення двох педагогічних філософій: традиційної, що спирається на «чотири стовпи» Велтона – «традицію, честь, дисципліну та досконалість», та новаторської, представлені Кітінгом, який закликає учнів «зривати бутони» та «жити повним життям» [12, с. 45].

У романі це протистояння яскраво ілюструється в сцені першого уроку Кітінга, коли він пропонує учням вирвати сторінки з підручника, що містять формалізований підхід до аналізу поезії.

Цей епізод символічно демонструє розрив із традиційною педагогікою та перехід до емоційно-інтуїтивного сприйняття мистецтва:

«— Джентльмени, — почав він, — відкрийте вступ до поезії містера Прічарда на сторінці 21 вашого підручника. Учні швидко гортали сторінки. — Містер Перрі, будь ласка, прочитайте перший абзац статті "Розуміння поезії". Ніл прочистив горло і почав читати: — "Щоб повністю зрозуміти поезію, ми повинні спочатку бути вільними в мові, навчитися оцінювати її об'єктивно. Досконалість поезії можна виміряти за шкалою від одного до десяти: потім важливість можна оцінити горизонтально на графіку..." — Вибачте, — перервав його Кітінг, — дозвольте мені на хвилинку. Він підійшов до дошки і намалював графік, як описано в підручнику. — Отже, відповідно до доктора Дж. Еванса Прічарда, ми можемо оцінити поезію так, ніби це холодильник "Фріджидер". Не дуже корисно, чи не так? Поезія — це не холодильник, це пристрась! Кохання, краса, романтика! Ці речі важливі для нашого існування. Кітінг понизив голос до драматичного шепоту: — Зараз я хочу, щоб ви вирвали всю статтю з ваших книг. Вирвіть усі сторінки. Це ідіотизм!» [12, с. 28-29].

Не менш важливою є тема пошуку самоідентичності, що розкривається через образи учнів, кожен з яких переживає власну кризу становлення. Ця тема корелює з проблематикою американського «роману виховання» (Bildungsroman), де процес формування особистості відбувається через подолання зовнішніх обмежень та внутрішніх страхів. Особливо яскраво ця тема втілюється в образах Ніла Перрі, що прагне реалізувати акторський талант всупереч батьківській волі, та Тодда Андерсона, який долає патологічну сором'язливість і віднаходить власний голос.

У романі внутрішня боротьба Тодда передається через його роздуми:

«Тодд дивився на порожній аркуш перед собою. Слова не приходили. Ніколи не приходили, коли він найбільше їх потребував. Він завжди знав, що відрізняється від інших — не такий сміливий, як Ніл, не такий розумний, як Мікс, не такий зухвалий, як Чарлі. Але сьогодні, слухаючи Кітінга, він вперше

подумав, що, можливо, бути іншим — не обов'язково погано. Можливо, його голос просто звучить інакше, і це нормально» [12, с. 76].

Конфлікт поколінь як тематична домінанта розгортається у творі через протиставлення цінностей батьків (прагматизм, конформізм, соціальна успішність) та дітей (самореалізація, творча свобода, автентичність). Міжпоколіннєвий конфлікт у літературі часто виступає метафорою ширшого соціокультурного протистояння, відображаючи зміну ціннісних парадигм у суспільстві [19, с. 147]. У романі Клейнбаум цей конфлікт набуває трагічного звучання, кульмінуючи в самогубстві Ніла Перрі як символічному жесті протесту проти батьківського диктату.

Драматизм цього конфлікту передається через діалог Ніла з батьком після шкільної вистави коли містер Перрі категорично забороняє сину продовжувати акторську діяльність і наполягає на дотриманні визначеного ним життєвого шляху:

«— Я був хороший? — запитав Ніл, все ще під впливом емоційного піднесення від своєї гри. Містер Перрі не дивився на сина. — Ти був видовищем. — Ти не розумієш, тату. Я відкрив щось... — Так, ти відкрив акторство. І тепер ти забудеш про це. — Ні! Я не можу. Це те, ким я хочу бути. — Ти будеш лікарем! — Але це твоя мрія для мене, не моя! — Не смій так зі мною розмовляти! Ти підеш до військової школи, а потім до Гарвардської медичної школи. Ти будеш психіатром. Крапка!» [12, с. 187-188].

Тема свободи творчості та самовираження пронизує весь текст роману, знаходячи втілення в образі «Спілки мертвих поетів» – таємного товариства, що стає простором вільного самовираження для учнів. Авторка майстерно демонструє, як поезія стає інструментом самопізнання та емансипації юних героїв від нав'язаних соціальних ролей.

Атмосфера таємних зустрічей у печері передається через детальні описи ритуалів, читання поезії та спроб самовираження учасників товариства:

«Вони сиділи колом у печері, освітленій тільки світлом ліхтарів. Дим від цигарок здіймався до низької стелі. Ніл розгорнув старий щоденник з

виртертою шкіряною обкладинкою. — Я оголошую відкриття першого засідання відродженої "Спілки мертвих поетів", — урочисто промовив він. — Ці зустрічі присвячуються "всмоктуванню мозку життя", щоб жити глибше і не виявити, вмираючи, що ми не жили» [12, с. 58].

Проблематика твору органічно впливає з його тематичного спектру. Центральною проблемою роману є авторитарність освітньої системи, що пригнічує індивідуальність та творчий потенціал учнів. Клейнбаум розкриває цю проблему через зображення атмосфери Велтона – елітної школи-інтернату, де панують суворі правила та безумовне підпорядкування авторитету. Директор школи містер Нолан втілює цю систему, наголошуючи: «Традиція, дисципліна, досконалість – ось що робить наших випускників успішними» [12, с. 23].

Проблема конформізму versus індивідуалізму розкривається через внутрішню боротьбу героїв, які мусять обирати між соціальним схваленням та вірністю власним прагненням. Особливо гостро ця проблема постає для Ніла Перрі, чия любов до театру суперечить батьківським планам щодо його медичної кар'єри. Дослідження психологічних аспектів літературних творів дозволяє зрозуміти, що конфлікт між соціальними очікуваннями та автентичними бажаннями становить основу психологічної драми підліткового віку, яку майстерно відтворює Клейнбаум.

Проблема педагогічної відповідальності набуває в романі особливої гостроти через трагічну розв'язку – самогубство Ніла після заборони батьком виступати в театрі. Звинувачення в смерті учня падає на Кітінга, що порушує етичне питання: де межа між надихаючим впливом педагога та небезпечним втручанням у життя вихованців? Роман порушує фундаментальне питання педагогічної етики: відповідальність вчителя за наслідки своїх слів та ідей.

Система образів роману структурована навколо центральної постаті Джона Кітінга – харизматичного вчителя англійської літератури, що повертається викладати до своєї альма-матер. Кітінг постає як носій нонконформістської філософії, що спонукає учнів до критичного мислення та

творчого самовираження. Його педагогічний метод базується на ідеях трансценденталізму, особливо філософії Г. Д. Торо та В. Вітмена. Як зазначає Д. С. Наливайко, «образ учителя-нонконформіста є архетипним для американської літератури, втілюючи емерсонівський ідеал самопокладання (self-reliance) та протесту проти соціальних умовностей» [16, с. 289].

Для систематизації образної системи роману пропонуємо розглянути таблицю 2.1, що відображає основні групи персонажів та їхні функції у творі.

Таблиця 2.1

Система образів роману Н. Х. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів»

Група персонажів	Представники	Функція у творі	Ключові характеристики
Педагог-новатор	Джон Кітінг	Каталізатор змін, носій ідеї вільного самовираження	Харизматичність, нонконформізм, емпатія, любов до поезії
Учні-члени "Спілки мертвих поетів"	Ніл Перрі	Трагічний герой, що прагне самореалізації всупереч батьківській волі	Талановитість, чутливість, внутрішній конфлікт
	Годд Андерсон	Герой, що проходить шлях від невпевненості до самоствердження	Інтровертність, поетичний талант, внутрішня глибина
	Чарлі Далтон (Нувада)	Бунтар, що відкрито протистоїть системі	Зухвалість, незалежність мислення, радикалізм
	Нокс Оверстріт	Романтичний герой, що відкриває силу поезії через кохання	Чутливість, романтизм, здатність до ризику
	Річард Кемерон	Конформіст, що зраджує друзів заради власної безпеки	Амбітність, прагматизм, конформізм
	Стівен Мікс	Технічний геній, що знаходить у поезії новий вимір	Раціональність, допитливість, прагнення до знань
	Джерард Піттс	Спортсмен, що відкриває для себе світ літератури	Фізична сила, простодушність, відданість дружбі
Представники консервативної системи	Містер Нолан (директор)	Антагоніст, втілення авторитарної педагогіки	Консерватизм, авторитарність, відданість традиціям
	Містер Перрі (батько Ніла)	Антагоніст, що уособлює батьківський контроль	Авторитарність, амбітність, емоційна холодність

Продовження табл. 2.1

	Містер МакАлістер (викладач)	Поміркований консерватор	Професіоналізм, скептицизм, обережність
Символічні образи	"Спілка мертвих поетів"	Простір свободи та самовираження	Таємничість, ритуальність, духовне братерство
	Печера	Хронотоп ініціації та трансформації	Архетипність, відокремленість від світу правил

Джерело: розроблено автором на основі [12; 16; 19].

Як видно з таблиці 2.1, образна система роману будується на чіткому протиставленні двох світоглядних позицій: консервативної (адміністрація школи, батьки) та прогресивної (Кітінг, члени "Спілки мертвих поетів"). При цьому учні займають проміжне становище, перебуваючи в процесі самовизначення між цими полюсами.

Детальніше розглядаючи образи головних героїв, варто відзначити їхню психологічну глибину та розвиток протягом твору:

Джон Кітінг – колишній випускник Велтону, що повертається як викладач англійської літератури. Його педагогічні методи радикально відрізняються від усталених у школі практик. Він заохочує учнів мислити самостійно, виходити за межі стандартів і шаблонів. У першій же сцені уроку Кітінг демонструє свій нестандартний підхід, пропонуючи учням вирвати сторінки з підручника, де поезія розглядається як об'єкт формального аналізу: «Зараз я хочу, щоб ви вирвали всю статтю з ваших книг. Вирвіть усі сторінки. Це ідіотизм!» [12, с. 28]. Він проводить заняття не в класі, а в коридорах школи, спонукає хлопців дивитися на світ з різних перспектив, змушуючи їх стати на столи: «Я стою на столі, щоб нагадати собі, що ми повинні постійно дивитися на речі по-новому. Світ виглядає інакше звідси» [12, с. 52]. Кітінг відкриває учням поезію не як предмет вивчення, а як спосіб життя, закликаючи їх "зривати день" (*carpe diem*) і робити своє життя надзвичайним.

Ніл Перрі – талановитий, чутливий юнак, якого батько готує до кар'єри лікаря. Під впливом Кітінга Ніл відкриває в собі пристрасть до акторства і всупереч волі батька отримує роль Пака в шкільній постановці "Сну літньої

ночі". Його внутрішній конфлікт між бажанням самореалізації та обов'язком підкорятися батьківській волі стає центральною драматичною лінією твору. Коли Ніл приносить оголошення про кастинг, його очі сяють від захоплення: «Я завжди хотів спробувати акторство, — каже він, тримаючи аркуш, наче скарб. — Це як... як бути іншою людиною, розумієте? Бути кимось, ким ти не можеш бути в реальному житті» [12, с. 95]. Після тріумфального виступу в спектаклі батько категорично забороняє йому продовжувати акторську діяльність і оголошує про переведення до військової школи. У фінальній сцені перед самогубством Ніл одягає корону Пака, дивиться у вікно на сніг і промовляє останній монолог зі спектаклю, символічно прощаючись зі своєю мрією: «Якщо ми, тіні, вас образили, то уявіть собі лишень, що все, що бачили ви, — сон» [12, с. 194].

Тодд Андерсон – сором'язливий, замкнутий хлопець, який живе в тіні свого успішного старшого брата. На початку роману він майже не розмовляє, панічно боїться публічних виступів і не вірить у власні здібності. Коли Кітінг вперше викликає його відповідати, Тодд буквально закликає від страху: «Я... я не готовий, сер, — ледь чутно промовив він, відчуваючи, як кров відливає від обличчя» [12, с. 43]. Саме через образ Тодда найяскравіше розкривається педагогічний талант Кітінга. У кульмінаційній сцені уроку, коли Тодд не виконав домашнє завдання (написання вірша), Кітінг не карає його, а навпаки – допомагає спонтанно створити поетичний текст: «Закрий очі, — наказує Кітінг, повертаючи Тодда обличчям до класу. — Що ти бачиш? — Темряву, — шепоче Тодд. — Тепер перетвори її на поезію!» [12, с. 108]. Поступово Тодд знаходить власний голос і в фіналі твору демонструє найбільше зростання серед усіх персонажів, відкрито виступаючи на захист Кітінга: «Вони змусили нас підписати ці папери! — кричить він, підводячись з-за парти. — Містер Кітінг не винен!» [12, с. 215].

Чарлі Далтон (Нувада) – бунтар за натурою, який найрадикальніше сприймає ідеї Кітінга. Він змінює своє ім'я на "Нувада", публікує в шкільній газеті провокаційну статтю про допуск дівчат до Велтону: «Хлопці, це

революція! — вигукує він, розмахуючи газетою. — Я підписав її "Нувада"» [12, с. 123]. На одній із зустрічей "Спілки" Чарлі з'являється з розмальованим обличчям, у саморобному індіанському вбранні і з саксофоном: «Це мій новий спосіб самовираження, — пояснює він, виконуючи імпровізований джазовий супровід до віршів Вітмена» [12, с. 137]. Чарлі відкрито протистоїть адміністрації школи, влаштувавши телефонний розіграш під час зборів: «Містер Нолан, тут дзвонить Бог. Він каже, що дівчатам місце у Велтоні!» [12, с. 142]. За цей вчинок він отримує тілесне покарання від директора Нолана, але навіть після цього не кається: «Воно того варте, — шепоче він друзям із розбитою губою. — Хтось має бути голосом розуму» [12, с. 145].

Нокс Оверстріт – романтична натура, яка відкриває для себе силу поезії через закоханість у Кріс – дівчину свого знайомого. Побачивши її вперше на вечері в будинку Данбері, Нокс втрачає голову: «Вона була як видіння... як сонячне світло, — розповідає він друзям, повернувшись до школи. — Я ніколи не відчував нічого подібного» [12, с. 89]. Його лінія в романі демонструє, як мистецтво допомагає виразити найглибші почуття і надає сміливості для вчинків. Нокс пише вірші для Кріс, долає страх і соціальні бар'єри, щоб зустрітися з нею. Він телефонує їй посеред ночі, щоб прочитати свій вірш: «Я бачу тебе в моїх снах, Кріс... Ти прекрасніша за небо, сповнене зірок» [12, с. 115]. Пізніше він ризикує бути виключеним зі школи, таємно відвідуючи вечірку, де буде Кріс: «Якщо я не піду, я помру, — каже він друзям. — *Carpe diem*, пам'ятаєте?» [12, с. 156]. Його наполегливість і щирість зрештою завойовують прихильність дівчини.

Річард Кемерон – амбітний конформіст, який спочатку бере участь у діяльності "Спілки", але після самогубства Ніла і початку розслідування зраджує друзів. Уже на перших зборах "Спілки" він проявляє свою прагматичну натуру: «А що, якщо нас спіймають? — запитує він, нервово озирнувшись. — Це може зашкодити моему вступу до Гарварду» [12, с. 60]. Коли директор Нолан починає розслідування причин самогубства Ніла, Кемерон першим іде на співпрацю з адміністрацією: «Вони знають про все, —

виправдовується він перед друзями. — Кітінг використовував нас! Він грався нашими мізками! Я розповів їм правду» [12, с. 203]. Його образ втілює конформізм і готовність пожертвувати дружбою та принципами заради власної безпеки і кар'єрних перспектив. Коли Чарлі б'є його за зраду, Кемерон холоднокровно відповідає: «Ти теж підпишеш їхні папери, Далтон. Ми всі підпишемо. Бо ми не дурні, як Ніл» [12, с. 204].

Стівен Мікс і Джерард Піттс – персонажі другого плану, які доповнюють колектив "Спілки". Мікс – інтелектуал з науковим складом розуму, який знаходить у поезії новий вимір розуміння світу. На зустрічах "Спілки" він часто аналізує вірші з наукової точки зору: «Ритмічна структура цього вірша нагадує математичну послідовність, — зауважує він, розбираючи текст Емілі Дікінсон. — Це як формула, але для емоцій» [12, с. 112]. Піттс – фізично розвинений, але простодушний юнак, для якого участь у "Спілці" стає шляхом до інтелектуального розвитку. Спочатку він не розуміє поезії: «Це просто слова, які римуються, так?» [12, с. 63], але поступово відкриває для себе її силу. В одній зі сцен Піттс приносить до печери ліхтар, який змайстрував сам: «Щоб нам було видніше, коли ми читаємо, — пояснює він, демонструючи свою практичність і турботу про друзів» [12, с. 98].

Особливої уваги заслуговує наративна структура роману. Клейнбаум використовує третьоособову нарацію з фокалізацією переважно через сприйняття учнів, що дозволяє читачеві емоційно залучитися до їхнього досвіду. С. Chatman у своїй праці «Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film» зазначає, що «вибір наративної перспективи визначає емоційну дистанцію між читачем та персонажами, формуючи етичну позицію реципієнта» [31, с. 153]. Авторка майстерно використовує прийом змінної фокалізації, переходячи від одного персонажа до іншого, що створює ефект поліфонії та дозволяє всебічно розкрити конфлікт твору.

Наративна стратегія роману Клейнбаум характеризується майстерним поєднанням зовнішньої дії та внутрішньої рефлексії персонажів, що дозволяє читачеві одночасно спостерігати за подіями та проникати у внутрішній світ

героїв. Особливо виразно це проявляється в епізодах, де авторка використовує прийом контрасту між зовнішньою поведінкою персонажа та його внутрішніми переживаннями:

«Тодд сидів за своїм столом, дивлячись на порожній аркуш паперу. Містер Кітінг дав їм завдання написати вірш, який потрібно прочитати перед класом завтра. Вірш. Він ніколи не писав віршів. Він не знав, як писати вірші. Він не міг писати вірші. Він не міг навіть говорити перед класом, не відчуючи, що його зараз знудить. А тепер йому доведеться не тільки говорити, але й читати власний вірш. Це було неможливо. Він відчував, як його шлунок стискається від самої думки про це. Але зовні він залишався спокійним. Коли Ніл запитав, як просувається його вірш, Тодд лише знизав плечима і пробурмотів щось невиразне. Ніхто не повинен знати, наскільки він наляканий. Ніхто не повинен бачити його слабкість» [12, с. 81].

Техніка внутрішнього монологу дозволяє авторці розкрити психологічні мотивації персонажів, створюючи багатовимірні, психологічно достовірні образи. Показовим є внутрішній монолог Ніла перед прийняттям фатального рішення:

«Ніл сидів у своїй кімнаті, дивлячись на сніг за вікном. Усе здавалося таким простим ще кілька годин тому. Він був Пірром. Він був актором. Він знайшов себе на сцені, відчув, як щось прокинулося всередині нього, щось справжнє і живе. Але тепер усе це забрали. Військова школа. Медичний коледж. Життя, сплановане до останньої хвилини. Життя без вибору. Без власного голосу. Без поезії. "Що сказав би містер Кітінг?" – подумав він. – "Carpe diem? Але як схопити день, коли день тобі не належить? Як зробити своє життя надзвичайним, коли воно вже розписане кимось іншим?" Він подивився на свою коронку Пірра, яку тримав у руках. Один виступ. Один момент справжнього життя. Чи було цього достатньо? Чи міг він повернутися до існування в тіні батьківських очікувань після того, як відчув смак свободи?» [12, с. 193].

Аналіз тематики, проблематики та системи образів роману Н. Х. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» виявляє його зосередженість на протистоянні освітніх парадигм, пошуку самоідентичності, конфлікті поколінь та свободі творчого самовираження. Система образів, центрована навколо харизматичного вчителя Джона Кітінга та його учнів, розкриває процес формування особистості в умовах інституційного тиску, демонструючи психологічну глибину та соціальну значущість проблематики твору.

2.2. Риси "університетського роману" у творі

"Університетський роман" (academic novel) як специфічний жанровий різновид сформувався в англо-американській літературі середини ХХ століття і продовжує активно розвиватися донині. За визначенням дослідників, університетський роман зображує життя академічної спільноти (викладачів, студентів, адміністрації) в контексті навчального закладу, з фокусом на специфічних проблемах освітнього середовища та інтелектуального пошуку [11]. Цей жанр має свої усталені конвенції та типологічні ознаки, що дозволяють ідентифікувати його серед інших літературних форм.

Традиція "університетського роману" в американській літературі бере початок від таких творів, як "Гаї Академії" (1952) Мері Маккарті. Розквіт цього жанру в американській літературі припадає на 1950-1970-ті роки, коли університетське середовище стало ареною зіткнення традиційних та контркультурних цінностей [13]. Серед класичних зразків жанру – романи "Змінити місце" (1975) Девіда Лоджа, "Професор бажання" (1977) Філіпа Рота, "Щасливчик Джим" (1954) Кінгслі Еміса.

Для систематизації жанрових особливостей "університетського роману" та їх трансформації у творі Н. Х. Клейнбаум пропонуємо розглянути таблицю 2.2.

Трансформація жанрових ознак "університетського роману" у творі Н.

Х. Клейнбаум

Типові риси "університетського роману"	Трансформація у романі "Спілка мертвих поетів"
Замкнений простір університетського кампусу	Замкнений простір елітної школи-інтернату Велтон
Зображення академічної ієрархії та бюрократії	Суворі ієрархічна система школи з чітким розподілом ролей та статусів
Інтелектуальні дискусії та академічні конфлікти	Конфлікт педагогічних філософій (традиційної та новаторської)
Сатиричне зображення академічного середовища	Критичне, але не сатиричне зображення консервативної освітньої системи
Фокус на дорослих персонажах (викладачах, професорах)	Зміщення фокусу на учнів та їхнє становлення
Проблеми академічної свободи та цензури	Проблеми свободи самовираження в контексті виховання
Університетські ритуали та традиції	Шкільні ритуали та традиції (церемонія запалення свічок, спортивні змагання)
Конфлікт між інтелектуальним пошуком та інституційними обмеженнями	Конфлікт між особистісним розвитком та інституційними вимогами

Джерело: розроблено автором на основі [11; 13; 21]

Як видно з таблиці 2.2, Н. Х. Клейнбаум творчо трансформує жанрові конвенції "університетського роману", переносячи дію з університетського до шкільного середовища, що дозволяє їй зосередитися на проблемах формування особистості та педагогічного впливу.

Замкнений простір навчального закладу як місце дії є однією з визначальних рис "університетського роману", що зберігається і в творі Клейнбаум.

Жанрова специфіка "університетського роману", трансформована в шкільний контекст, яскраво проявляється в описах академічних ритуалів та традицій Велтону:

«Церемонія відкриття навчального року у Велтоні завжди проводилася з особливою урочистістю. Хлопці в парадних костюмах, батьки в дорогих пальтах, викладачі в академічних мантиях – усе це створювало атмосферу величі та неперервності традиції. Коли директор Нолан піднявся на подіум, у залі запанувала абсолютна тиша. — Сто сімнадцять років, — почав він, — Велтонська академія готує юнаків до величі. Сто сімнадцять років ми

дотримуємося наших принципів: традиція, честь, дисципліна, досконалість. Він зробив паузу, оглядаючи зал. — Зараз старшокласники принесуть світоч знань, символ передачі мудрості від покоління до покоління» [12, с. 15-16].

Велтонська академія постає як мікрокосм із власними законами та ієрархією, відокремлений від зовнішнього світу. Дослідження літературознавців показують, що топос замкненого навчального простору в літературі часто функціонує як модель суспільства в цілому, дозволяючи авторам досліджувати соціальні механізми в концентрованому вигляді [16]. У романі Клейнбаум архітектура Велтону з його готичними будівлями, темними коридорами та суворими класними кімнатами візуалізує консервативну освітню філософію закладу.

Опис Велтонської академії в романі підкреслює її ізольованість та історичну вкоріненість:

«Велтонська академія височіла на пагорбі, оточена віковими деревами, немов середньовічна фортеця. Її готичні шпилі та кам'яні стіни, потемнілі від часу, випромінювали відчуття традиції та непорушності. Коли Тодд вперше побачив цю будівлю, він відчув, як щось стискається в його грудях — суміш страху та благоговіння. Це місце існувало задовго до нього і продовжуватиме існувати після того, як він піде. Велтон не просто школа — це інституція, машина, що перемелює індивідуальність і виробляє однакових успішних випускників» [12, с. 12].

Специфічна ієрархічна система відносин, притаманна "університетському роману", у творі Клейнбаум набуває особливої виразності. Авторка детально зображує вертикаль влади (від директора Нолана до першокурсників), а також неформальну ієрархію серед учнів, що базується на академічних досягненнях, соціальному статусі родин та особистісних якостях.

Аналіз соціокультурних аспектів освітніх закладів показує, що ієрархічні відносини в закритих навчальних закладах відтворюють соціальну стратифікацію суспільства, готуючи молодь до прийняття існуючого соціального порядку.

Конфлікт академічних цінностей та живого життя – ключова проблема "університетського роману" – у творі Клейнбаум трансформується в протистояння між формальною освітою, орієнтованою на відтворення знань, та живим пізнанням, спрямованим на особистісне зростання. Цей конфлікт втілюється в протиставленні методик викладання: традиційного підходу доктора Дж. Еванса Прічарда, чий підручник пропонує оцінювати поезію за двома осями (досконалість та значущість), та методу Кітінга, який закликає учнів «розривати сторінки» підручника та формувати власне судження.

Літературознавчий аналіз дозволяє стверджувати, що конфлікт педагогічних парадигм у романі Клейнбаум відображає ширше філософське протистояння між позитивістським та гуманістичним підходами до пізнання [1].

Проблема інтелектуальної свободи, центральна для "університетського роману", у творі Клейнбаум набуває екзистенційного виміру, пов'язуючись із правом особистості на самовизначення. Кітінг закликає учнів: «Не дозволяйте іншим думати за вас» [12, с. 67], що в контексті елітної школи з її жорсткими правилами звучить як революційний маніфест. Дослідження жанрової специфіки університетського роману доводить, що проблема інтелектуальної свободи в романі Клейнбаум нерозривно пов'язана з проблемою автентичності існування, що надає твору екзистенційного звучання.

Ця проблематика яскраво розкривається в монолозі Кітінга:

«Ми читаємо і пишемо поезію не тому, що це мило. Ми читаємо і пишемо поезію тому, що ми належимо до людського роду, а людський рід сповнений пристрасті. Медицина, право, бізнес, інженерія — це благородні заняття, необхідні для підтримки життя. Але поезія, краса, романтика, любов — це те, заради чого ми живемо. Рядок з Вітмена: "О я! О життя! Питання, що вічно повторюються, безкінечні колони маршируючих, що є в них? Міста, повні дурнів". Відповідь: "Що ти тут, що життя існує, і ідентичність, що можуть п'єса продовжується, і ти можеш додати свій вірш". Який буде твій вірш?» [12, с. 72].

Ритуали та традиції навчального закладу – важливий елемент поетики "університетського роману" – у творі Клейнбаум набувають амбівалентного значення. З одного боку, вони символізують консервативність та ригідність системи (церемонія відкриття навчального року з запалюванням свічок від «світоча знань»), з іншого – можуть бути переосмислені та наповнені новим змістом (відродження «Спілки мертвих поетів» як альтернативної освітньої практики). Культурологічний аналіз освітніх практик показує, що ритуали в освітніх інституціях виконують подвійну функцію: консервують традиційні цінності та створюють простір для їх символічного переосмислення.

Трансформуючи жанрові канони "університетського роману", Клейнбаум переносить дію з університету до закритої школи-інтернату, що дозволяє їй зосередитися на формативному періоді становлення особистості. Цей прийом посилює драматизм конфлікту, адже учні, на відміну від студентів, мають менше автономії та більше залежать від системи. Теоретичні дослідження жанрової трансформації свідчать, що такі зміни часто відображають зміну авторського фокусу та дозволяють висвітлити нові аспекти традиційної проблематики [13].

2.3. Інтертекстуальність твору

Інтертекстуальність як літературознавча категорія, що позначає різноманітні форми міжтекстових зв'язків, набуває в романі Н. Х. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» особливого значення, стаючи не лише формальним прийомом, але й смислотворчим принципом. Аналіз інтертекстуальних елементів твору дозволяє глибше зрозуміти його багатосаровість та філософське підґрунтя.

У романі Клейнбаум інтертекстуальні зв'язки функціонують на різних рівнях, формуючи складну систему міжтекстових відношень. Ця система органічно вплетена в художню тканину твору, визначаючи його філософське підґрунтя та ідейну спрямованість. Інтертекстуальність стає важливим

елементом характеротворення, оскільки літературні вподобання персонажів розкривають їхній внутрішній світ та світоглядні позиції.

Для систематизації інтертекстуальних елементів роману пропонуємо розглянути таблицю 2.3, що відображає основні типи міжтекстових зв'язків у творі та їхні функції.

Таблиця 2.3

Типологія інтертекстуальних елементів у романі Н. Х. Клейнбаум
«Спілка мертвих поетів»

Тип інтертекстуальності	Приклади	Функції
Прямі цитати	«O Captain! My Captain!» (В. Вітмен)	Характеристика образу Кітінга, створення емоційного зв'язку між учителем та учнями
	«Carpe diem. Зривайте бутони життя» (Горацій)	Формування філософського підґрунтя твору, мотивація дій героїв
	«Я йду власним шляхом...» (Г. Д. Торо)	Утвердження ідеї індивідуалізму та нонконформізму
	«Два шляхи розходились у жовтому лісі...» (Р. Фрост)	Символізація життєвого вибору та його наслідків
Алюзії	Відсилання до творчості поетів-романтиків	Створення культурного контексту, підкреслення ідеї творчої свободи
	Алюзії на шекспірівського «Гамлета»	Поглиблення трагічного мотиву вибору та відповідальності
	Відсилання до філософії трансценденталізму	Формування світоглядного підґрунтя образу Кітінга
Ремінісценції	Стилістичні перегуки з творами Дж. Селінджера	Зв'язок з традицією зображення підліткового бунту
	Сюжетні паралелі з романами виховання	Вписування твору в ширший літературний контекст
Паратекстуальні елементи	Назва роману як відсилання до таємних товариств	Створення атмосфери таємничості та братерства
	Епіграфи до розділів	Задання смислової рамки для інтерпретації тексту

Джерело: розроблено автором на основі [12]

Як видно з таблиці 2.3, інтертекстуальність у романі Клейнбаум функціонує як багаторівнева система, що збагачує смисловий простір твору та створює додаткові інтерпретаційні можливості.

Прямі цитати з творів Волта Вітмена, Генрі Девіда Торо, Роберта Фроста та інших поетів становлять найбільш очевидний рівень інтертекстуальності в романі. Вони не лише органічно вплетені в наративну тканину твору, але й виконують важливі смислотворчі функції. Як зазначає J. Kristeva, «цитата в художньому тексті ніколи не є нейтральним елементом, вона завжди трансформує як контекст, у який вводиться, так і свій первісний смисл» [48, с. 66]. У романі Клейнбаум цитати з поетичних творів стають каталізаторами сюжетних поворотів та внутрішніх трансформацій героїв.

Особливе місце в інтертекстуальному просторі роману займає поезія Волта Вітмена. Вірш «O Captain! My Captain!», написаний на смерть Авраама Лінкольна, набуває в романі нового символічного значення, стаючи вираженням учнівської відданості Кітінгу. Фінальна сцена, де учні, всупереч забороні директора, встають на парти зі словами «O капітане, мій капітане!», перетворюється на кульмінаційний момент твору, символізуючи духовну перемогу ідей Кітінга:

«Тодд дивився, як Кітінг збирає свої речі, відчуваючи, як щось розривається всередині нього. Він не міг дозволити Кітінгу просто піти, не міг дозволити всьому закінчитися так. Раптом він піднявся на свою парту. — O капітане, мій капітане! — вигукнув він. Нолан різко обернувся. — Містере Андерсон! Негайно сідайте! Але Тодд стояв непохитно. Кітінг зупинився біля дверей і повернувся, його очі зустрілися з очима Тодда. Потім Нокс піднявся на свою парту. — O капітане, мій капітане! Один за одним хлопці підводилися, незважаючи на крики Нолана. Пітс, Мікс, навіть учні, які не належали до їхнього кола. — O капітане, мій капітане! Кітінг стояв у дверях, його очі наповнилися сльозами. "Дякую, хлопці," — тихо сказав він. — "Дякую"» [12, с. 212-213].

Як зауважує M. Riffaterre, «поетична цитата в прозовому тексті створює ефект подвійного кодування, змушуючи читача активізувати як наративний, так і ліричний модуси сприйняття» [60, с. 87].

Алюзії на класичні літературні твори формують другий рівень інтертекстуальності роману. Особливо значущими є алюзії на шекспірівського «Гамлета», що проявляються як на сюжетному рівні (Ніл Перрі грає роль Пірра в шкільній постановці), так і на рівні проблематики (конфлікт між обов'язком перед батьком та власними прагненнями). Г. Genette визначає алюзію як «непряме відсилання, що потребує від читача певної культурної компетенції для розпізнавання» [38, с. 2]. Алюзії в романі Клейнбаум створюють додатковий смисловий вимір, збагачуючи інтерпретаційний потенціал тексту.

Шекспірівські мотиви реалізуються через внутрішній монолог Ніла перед самогубством:

«Ніл стояв біля вікна, дивлячись на сніг, що падав у темряві. "Бути чи не бути" — лінія з п'єси відлунювала в його голові. Але це не було питанням для нього. Він знав відповідь. Якщо він не може жити життям, яке обрав сам, то яке значення має життя взагалі? Його батько ніколи не зрозуміє. Ніколи не дозволить йому бути собою. А він більше не міг грати роль, написану для нього кимось іншим» [12, с. 195].

Ремінісценції та паратекстуальні елементи формують більш тонкий рівень інтертекстуальності. Стилістичні перегуки з творами Дж. Селінджера, зокрема з романом «Над прірвою у житті», проявляються в зображенні підліткового бунту проти фальшивих цінностей дорослого світу. Назва роману – «Спілка мертвих поетів» – функціонує як паратекстуальний елемент, що відсилає до традиції таємних товариств та створює атмосферу містичного зв'язку між поколіннями.

Функції інтертекстуальних включень у романі Клейнбаум різноманітні та багатовимірні. Одна з ключових функцій – розкриття характерів персонажів через їхні літературні уподобання. Так, захоплення Ніла шекспірівським театром розкриває його прагнення до самовираження та внутрішню драму, а схильність Тодда до рефлексивної поезії відображає його інтровертну натуру.

Як зауважує У. Есо, «літературні преференції персонажів часто функціонують як метонімічні маркери їхніх психологічних характеристик» [34, с. 193].

Створення додаткових смислових площин – ще одна важлива функція інтертекстуальності в романі. Поетичні тексти, що цитуються героями, формують своєрідний метатекст, який вступає в діалог з основним нарративом, поглиблюючи та ускладнюючи його смисл. Дослідження дискурсу модернізму в українській літературі показують, що інтертекстуальність створює ефект смислової поліфонії, де різні текстуальні голоси взаємодіють, доповнюють або суперечать один одному [18].

Формування філософського підґрунтя твору через інтертекстуальні відсилання до трансценденталізму Емерсона та Торо надає роману Клейнбаум глибини та інтелектуальної насиченості. Філософія «довіри до себе» (self-reliance) та «життя в злагоді з природою» стає світоглядною основою педагогічної практики Кітінга. Аналіз порівняльного літературознавства свідчить, що інтертекстуальні зв'язки з філософськими текстами переводять художній твір з рівня соціально-психологічного нарративу на рівень філософського роману [16].

Концепт «*carpe diem*» («лови момент») займає центральне місце в інтертекстуальній структурі роману, функціонуючи як смисловий вузол, що пов'язує різні текстуальні площини. Цей вислів, що походить з оди Горация, стає життєвим кредо Кітінга та його учнів, спонукаючи їх до активної життєвої позиції та повноти переживання кожної миті:

«— *Carpe diem*, — повільно промовив Кітінг, обводячи поглядом клас. — Хто знає, що це означає? Мікс підняв руку: — Це з латини. "Лови день". — Саме так, — кивнув Кітінг. — "Лови день. Зривай бутони життя, поки можеш". Чому поет закликає нас до цього? Тиша. — Тому що ми всі одного дня зогніємо в землі, — відповів він сам. Він підійшов до вітрини, де були виставлені фотографії колишніх учнів Велтона. — Подивіться на ці обличчя. Вони не такі вже й відмінні від ваших. Надії, мрії, майбутнє перед ними... але тепер трава росте на їхніх могилах. Якщо ви уважно прислухаєтесь, можливо,

почуєте, як вони шепочуть своє послання. *Carpe diem*. Зривайте день. Зробіть ваше життя надзвичайним» [12, с. 46-47].

Як зазначає W. Iser, «літературні концепти, що переходять з одного культурного контексту в інший, набувають нових смислових відтінків, зберігаючи при цьому зв'язок з першоджерелом» [44, с. 215].

У романі Клейнбаум горацієвський заклик «*carpe diem*» трансформується в педагогічний принцип, що протистоїть формальній освіті. Ця інтерпретація давньоримського концепту поєднує епікурейську насолоду моментом із романтичним прагненням до неординарного, виняткового існування. Аналіз постмодерністських тенденцій у літературі свідчить, що трансформація класичних концептів у сучасному культурному контексті відображає зміну ціннісних парадигм та формування нової етики.

Образи поетів-романтиків (Вітмена, Торо, Емерсона) функціонують у романі як інтертекстуальні маркери, що формують ідейний зміст твору. Романтична естетика з її культом індивідуальності, емоційної щирості та протистояння суспільним умовностям стає філософським підґрунтям бунту учнів проти консервативної системи Велтона. Дослідження американської літератури ХХ століття показують, що американський романтизм з його вірою в самоцінність особистості та критикою соціальних інститутів залишається актуальним культурним кодом для осмислення сучасних конфліктів [4].

Особливо значущим є образ Волта Вітмена, чия поезія стає для героїв роману джерелом натхнення та моделлю автентичного самовираження. Кітінг цитує Вітмена: «Я – це я, я унікальний і неповторний» [12, с. 78], підкреслюючи цінність індивідуального голосу кожного учня. Аналіз літературних традицій показує, що вітменівська поетика з її культом тілесності, спонтанності та демократизму протистоїть академічній поезії, так само як педагогіка Кітінга протистоїть формалізованій освіті Велтона [10].

Інтертекстуальність у романі Клейнбаум не обмежується літературними відсиланнями, а включає також культурні коди та філософські концепти. Дослідження психоаналітичних аспектів у літературознавстві демонструють,

що широке розуміння інтертекстуальності передбачає розгляд тексту як частини загального культурного простору, де відбувається постійний обмін смислами між різними семіотичними системами [8]. У цьому контексті важливими стають відсилання до культурних архетипів (печера як місце ініціації, вогонь як символ знання) та філософських традицій (платонівська педагогіка, екзистенціалізм).

Таким чином, інтертекстуальність у романі Н. Х. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» функціонує як складна багаторівнева система, що включає прямі цитати, алюзії, ремінісценції та паратекстуальні елементи. Ця система не лише збагачує смисловий простір твору, але й формує його філософське підґрунтя, сприяє розкриттю характерів персонажів та створює додаткові інтерпретаційні можливості. Центральним інтертекстуальним елементом роману є концепт «*carpe diem*», що трансформується з епікурейського заклику до насолоди життям у педагогічний принцип активного самотворення та протистояння формалізованій освіті.

Висновки до розділу 2

Дослідження ідейно-естетичних особливостей роману Н. Х. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» виявило його багатовимірність та соціально-філософську спрямованість.

Тематичний спектр твору охоплює протистояння традиційної та новаторської освітніх парадигм, пошук самоідентичності в умовах соціального тиску, конфлікт поколінь та свободу творчого самовираження. Ці теми розкриваються через драматичний конфлікт між консервативною системою школи Велтон та прогресивними методами Джона Кітінга.

Проблематика роману фокусується на авторитарності освітньої системи, протистоянні конформізму та індивідуалізму, педагогічній відповідальності та ціні самореалізації. Особливої гостроти набуває конфлікт між соціальними очікуваннями та автентичними прагненнями особистості, що драматично розкривається в долі Ніла Перрі.

Система образів структурована навколо Джона Кітінга – харизматичного вчителя, що втілює ідеї педагогічного новаторства. Образи учнів розкриваються через їхнє ставлення до ідей Кітінга та здатність протистояти системі. Антагоністичну функцію виконують директор Нолан та батько Ніла. Символічний образ «Спілки мертвих поетів» функціонує як простір свободи, протиставлений формалізованому простору школи.

Жанрово твір належить до традиції «університетського роману» з творчою трансформацією конвенцій. Клейнбаум переносить дію в шкільне середовище, зберігаючи типологічні ознаки жанру: замкнений простір навчального закладу, ієрархічну систему відносин, конфлікт академічних цінностей та живого життя, проблему інтелектуальної свободи.

Інтертекстуальність роману представлена багаторівневою системою міжтекстових зв'язків, що включає цитати з творів Вітмена, Торо, Фроста та інших поетів, алюзії на класичні твори, ремінісценції. Ця система розкриває характери персонажів через їхні літературні уподобання та формує

філософське підґрунтя твору. Центральним інтертекстуальним елементом є концепт «*carpe diem*», що трансформується з епікурейського заклику в педагогічний принцип активного самотворення.

Важливою особливістю є походження роману: він написаний на основі сценарію Тома Шульмана та фільму Пітера Віра, що створює унікальну ситуацію, де літературний текст виникає як творча інтерпретація кінематографічного твору. Проте роман становить самостійний художній твір з власними естетичними особливостями.

Отже, роман Н. Х. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» поєднує соціально-психологічну проблематику з філософською глибиною, традиції «університетського роману» з елементами роману виховання, реалістичну нарацію з багатим інтертекстуальним підтекстом, що створює підґрунтя для його порівняльного аналізу з однойменним фільмом.

РОЗДІЛ 3. ІДЕЙНО_ЕСТЕТИЧНА СПЕЦИФІКА ФІЛЬМУ П. ВІРА «СПІЛКА МЕРТВИХ ПОЕТІВ»: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

3.1. Ідейно-тематичні особливості фільму П. Віра

Дослідження процесу кіноадаптації літературного твору передбачає насамперед аналіз трансформацій, яких зазнає текст при переході в іншу семіотичну систему. У випадку з романом Н. Х. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» та його екранізацією П. Віром спостерігаємо унікальну ситуацію зворотної адаптації, коли літературний текст створювався на основі вже існуючого сценарію фільму.

Порівняльний аналіз роману та фільму демонструє, що основна ідейно-тематична структура залишається незмінною в обох медіа. Проте фільм П. Віра характеризується більшою емоційною насиченістю та візуальною метафоричністю, тоді як роман Н. Х. Клейнбаум розширює психологічні характеристики персонажів, додає внутрішні монологи та більш детально розкриває мотивацію їхніх вчинків.

Одним із ключових аспектів ідейно-тематичних трансформацій є посилення у фільмі П. Віра філософської концепції «*carpe diem*». Якщо в романі Н. Х. Клейнбаум ця ідея представлена переважно через діалоги та роздуми персонажів, то у фільмі вона набуває візуального втілення через низку символічних сцен. У романі цей момент описаний так:

«Кітінг підвів їх до старих фотографій і запропонував вдивитися в обличчя тих, хто колись так само сидів за цими партами. "Подивіться на ці обличчя, хлопці," — сказав він тихо. — "Вони не дуже відрізняються від вас. Сповнені надій і мрій, впевнені, що попереду — ціле життя. Їхній сміх досі відлунує в цих коридорах, але вони вже давно пішли... Пил і тлін. Вони — попередження для вас. Не марнуйте своє життя, поки є час"» [12, с. 47].

У фільмі ж ця сцена перетворюється на потужну візуальну метафору з відомою тепер цитатою: «*Carpe diem. Seize the day, boys. Make your lives*

extraordinary» [2]. Шепіт «*carpe diem*», що лунає за кадром, створює ефект голосів із минулого, підсилюючи емоційний вплив сцени.

Важливою трансформацією є посилення у фільмі П. Віра конфлікту між традиційною системою освіти та новаторським підходом Кітінга. Якщо в романі Н. Х. Клейнбаум цей конфлікт представлений більш нюансовано, то у фільмі він набуває більш гострого, майже бінарного характеру. Це яскраво ілюструється сценою, де Кітінг просить учнів вирвати вступ із підручника:

«"Зараз, джентльмени, якщо ви відкриєте свої підручники на сторінці з вступом... Містер Пітс, будьте такі ласкаві, прочитайте перший абзац вступу." "Розуміння поезії" Дж. Еванса Прітчарда, доктора філософії," — почав Пітс. — "Щоб повністю оцінити поезію, ми повинні перш за все бути знайомі з її метрикою, ритмом та фігурами мови..." "Вирвіть це," — перервав його Кітінг. — "Вирвіть всю сторінку. Ви чуєте мене? Вирвіть цю сторінку!"» [2].

У романі цей епізод супроводжується більш розгорнутими роздумами про природу поезії: «Кітінг вважав, що поезія — це не формули і графіки. Це — пристрасть, це — життя. І він хотів, щоб хлопці відчули це, а не просто вивчили правила віршування» [12, с. 52].

Аналіз ідейно-тематичних трансформацій дозволяє виділити основні зміни, що відбуваються при переході від кінотексту до літературного тексту (див. таблицю 3.1).

Таблиця 3.1

Ідейно-тематичні трансформації при переході від фільму до роману

Аспект	Фільм П. Віра	Роман Н. Х. Клейнбаум
Концепція « <i>carpe diem</i> »	Представлена через візуальні метафори та символічні сцени	Розкривається через внутрішні монологи та рефлексії персонажів
Конфлікт освітніх парадигм	Загострений, бінарний характер протистояння	Більш нюансований, з розкриттям аргументів обох сторін
Тема свободи особистості	Акцент на зовнішніх проявах бунту	Глибший аналіз внутрішньої свободи та її меж
Поетичні мотиви	Візуалізація через декламацію та ритуали	Детальний аналіз поетичних текстів та їх впливу на героїв
Трагедія Ніла Перрі	Емоційно насичена, з акцентом на візуальному драматизмі	Психологічно обґрунтована, з детальним аналізом мотивації

Джерело: розроблено автором на основі [2; 12]

Особливої уваги заслуговує трансформація образу поезії як форми духовного опору. У фільмі П. Віра поезія стає не просто предметом вивчення, а своєрідним ритуалом, що об'єднує членів таємного товариства. Сцени в печері, де учні декламують вірші при світлі ліхтарів, створюють особливу атмосферу сакральності поетичного слова. Особливо показовою є сцена першого зібрання «Спілки мертвих поетів», коли Ніл читає вступ із книги Кітінга:

«"Я пішов у ліси, бо хотів жити усвідомлено, зіткнутися лише з найважливішими фактами життя і подивитися, чи можу я навчитися тому, що воно має мене навчити, і не виявити при смерті, що я не жив. Я не хотів жити тим, що не було життям, життя надто дороге; і я не хотів практикувати смирення, якщо це не було абсолютно необхідно"» [2].

У романі Н. Х. Клейнбаум більше уваги приділяється аналізу самих поетичних текстів та їх впливу на світогляд героїв:

«Для Годда вірші Вітмена стали не просто рядками на папері, а ключем до розуміння власної сутності. Він перечитував "Пісню про себе" знову і знову, підкреслюючи рядки: "Я святкую себе і оспівую себе, і те, що приймаю я, приймеш і ти, бо кожен атом, що належить мені, так само належить і тобі". Ці слова резонували з його внутрішніми переживаннями, з його прагненням знайти власний голос у світі, де всі вимагали від нього бути таким, як його старший брат» [12, с. 118].

У фільмі П. Віра майстерно створюється система візуальних метафор, які передають філософську глибину твору. Особливо виразною є сцена, коли Кітінг пропонує учням стати на стіл, щоб «подивитися на світ по-новому»:

«"Чому я стою на столі? Будь-хто може запитати. Я стою на столі, щоб нагадати собі, що ми повинні постійно дивитися на речі по-іншому. Світ виглядає інакше звідси. Якщо ви не вірите мені, підійдіть і спробуйте самі. Коли ви думаєте, що знаєте щось, подивіться на це по-іншому, навіть якщо це здається безглуздим або неправильним. Ви повинні спробувати!"» [2].

Ця сцена набуває особливого значення, коли повторюється наприкінці фільму, після звільнення Кітінга, коли учні один за одним піднімаються на стіл у знак солідарності зі своїм учителем. У романі цей момент описаний так:

«Коли Кітінг збирав свої речі, готуючись назавжди залишити Велтон, Тодд раптом підвівся. Його серце калатало, але він знав, що повинен це зробити. Він заліз на стіл і повернувся обличчям до Кітінга. "О капітане, мій капітане!" — промовив він тремтячим голосом. За мить Нокс також піднявся на свій стіл. Потім Пітс, Міекс, навіть Камерон. Один за одним вони вставали на столи, кидаючи виклик директору Нолану, системі, всьому світу, який намагався змусити їх мовчати» [12, с. 201].

Важливою трансформацією є також зміна акцентів у розкритті теми конформізму та бунту. У фільмі П. Віра більше уваги приділяється зовнішнім проявам нонконформізму. Особливо яскраво це проявляється в образі Чарлі Далтона, який змінює своє ім'я на Нувонда і приносить до школи саксофон. У сцені з телефонним дзвінком «від Бога» під час зборів він демонстративно кидає виклик адміністрації:

«"Містер Далтон, я чекаю на пояснення," — сказав директор Нолан суворо. "Дзвінок був від Бога. Він сказав, що ми повинні дозволити дівчатам вступати до Велтону"» [2].

У романі Н. Х. Клейнбаум глибше досліджується внутрішня трансформація героїв, їхня боротьба з власними страхами та сумнівами:

«Чарлі розумів, що його бунт — це не просто протест проти шкільних правил. Це був протест проти того життя, яке для нього спланували батьки, проти майбутнього, в якому не було місця для його справжніх бажань. Він знав, що його витівки можуть коштувати йому місця в школі, але страх перед життям, яке йому нав'язували, був сильнішим за страх покарання. "Краще бути вигнаним за те, що ти є собою, ніж бути прийнятим за те, що ти не є," — сказав він одного разу Ноксу, коли той спитав, чи не боїться він наслідків» [12, с. 156].

Режисерська концепція П. Віра суттєво вплинула на інтерпретацію літературного матеріалу. Він створює особливу атмосферу за допомогою освітлення, композиції кадру та музичного супроводу. Особливо виразним є використання контрастів між темними, замкнутими просторами школи та відкритими пейзажами, що символізують свободу думки. Наприклад, сцена, де Ніл репетирує роль Пака в лісі, знята при м'якому природному освітленні, що створює відчуття гармонії та свободи, на відміну від темних коридорів школи Велтон [2].

Трансформація ідейно-тематичного змісту особливо помітна у візуальному втіленні ключових філософських концепцій роману. Наприклад, ідея пошуку власного голосу, центральна для роману, у фільмі отримує яскраве втілення в сцені, де Кітінг змушує сором'язливого Тодда імпровізувати вірш перед класом:

«"Закрий очі, Тодд. Закрий очі! Це не має бути ідеально. Просто скажи, що бачиш... "Я закриваю очі." Зараз починай говорити!" "Я-я-я бачу... я бачу себе на березі озера, з обличчям, відображеним у воді... Це не моє обличчя... Це обличчя мого... мого брата... Він такий досконалий... Всі очікують, що я буду досконалим... І якщо я не буду... То я буду невидимим..."» [2].

У романі цей момент супроводжується більш детальним описом внутрішнього стану Тодда:

«Тодд відчував, як слова виходять з нього, ніби хтось інший говорив його устами. Все життя він боявся говорити, боявся бути почутим, боявся, що його слова виявляться недостатньо хорошими порівняно зі словами його брата. Але зараз, з заплющеними очима, він відчував, як щось проривається крізь стіну страху, щось справжнє і чесне. І коли він закінчив, в класі запала тиша — не та тиша, яку він завжди боявся, а тиша визнання» [12, с. 134].

Таким чином, аналіз ідейно-тематичних трансформацій у кіноверсії П. Віра демонструє, що режисер зосередився на візуалізації ключових філософських концепцій роману, створивши систему візуальних метафор, які ефективно передають ідеї свободи, індивідуальності та бунту проти системи.

Водночас роман Н. Х. Клейнбаум пропонує більш глибокий психологічний аналіз персонажів та їхньої мотивації, розширюючи контекст подій та додаючи нюанси, які неможливо повністю передати візуальними засобами.

3.2. Система персонажів та особливості акторської гри

Аналіз системи персонажів у фільмі Пітера Віра «Спілка мертвих поетів» демонструє унікальний випадок зворотної кінорецепції, коли акторські інтерпретації образів передували їхнім літературним описам у романі Н. Х. Клейнбаума. Як зазначає Лінда Гатчеон, «у випадках, коли літературний текст створюється після фільму, він неминуче вступає в діалог з візуальними образами, які вже стали частиною культурної пам'яті» [43, с. 123]. Ця особливість дозволяє розглядати акторські втілення персонажів як первинні щодо їх літературних описів, що створює особливу дослідницьку перспективу.

Центральною фігурою фільму є Джон Кітінг у виконанні Робіна Вільямса, чия акторська майстерність створила багатогранний образ учителя-новатора. Вільямс органічно поєднує інтелектуальну глибину з емоційною відкритістю, академічну ерудицію з юнацьким ентузіазмом. Дослідження кіномови показує, що фізична експресивність актора може створювати візуальні метафори, які підсилюють тематичні мотиви фільму [28]. Вільямс майстерно використовує свою пластику для візуалізації ідеї виходу за межі звичного сприйняття — він стрибає на стіл, імітує футбольний матч, демонструє різні ходи.

Особливо виразною є сцена першого уроку, коли Кітінг виводить учнів у коридор і показує старі фотографії колишніх учнів школи:

«Carpe diem. Ловіть момент, хлопці. Зробіть ваші життя надзвичайними» [2].

Вільямс передає філософську глибину моменту через тонку зміну інтонацій — від звичайної розмовної до майже шепоту, що створює ефект

інтимної довіри між учителем та учнями. Ця сцена демонструє унікальну здатність актора передавати глибокі ідеї через прості, але емоційно насичені дії.

Харизматичність Вільямса-Кітінга проявляється в його здатності трансформувати академічний простір класу в територію свободи та творчості. Аналіз кіномистецтва свідчить, що трансформація персонажа в кіно найбільш переконливо передається через зміну фізичних проявів — постави, ходи, погляду, що створює візуальну динаміку характеру [9]. Фізична динаміка Кітінга контрастує зі статичністю інших викладачів Велтона, підкреслюючи революційність його педагогічних методів.

Для систематизації аналізу системи персонажів фільму та особливостей акторської гри пропонуємо розглянути таблицю 3.2, що відображає ключові характеристики головних персонажів та їхнє акторське втілення.

Таблиця 3.2

Система персонажів фільму П. Віра та особливості акторської гри

Персонаж	Актор	Ключові характеристики образу	Особливості акторської інтерпретації	Візуальні маркери персонажа
Джон Кітінг	Робін Вільямс	Харизматичний учитель-новатор, натхненник, нонконформіст	Поєднання інтелектуальної глибини з емоційною експресивністю, динамічна фізична пластика	Неформальний стиль викладання, енергійні рухи, проникливий погляд
Ніл Перрі	Роберт Шон Леонард	Талановитий, чутливий юнак, розірваний між власними прагненнями та батьківськими очікуваннями	Внутрішня напруженість, прихована за зовнішнім ентузіазмом, глибока емоційна трансформація	Відкрита посмішка на початку, що змінюється напруженим поглядом наприкінці
Годд Андерсон	Етан Гоук	Сором'язливий, невпевнений у собі новачок, що проходить шлях до самоствердження	Тонка передача внутрішньої еволюції персонажа через зміну мови тіла та інтонацій	Опущений погляд, скутість рухів, що поступово змінюються
Чарлі Далтон (Нувада)	Гейл Гансен	Бунтар, що відкрито протистоїть системі	Поєднання зухвалої бравади з внутрішньою вразливістю	Провокативний стиль одягу, саксофон як символ бунту

Продовження табл. 3.2

Нокс Оверстріт	Джош Чарльз	Романтик, що відкриває для себе силу поезії через кохання	Баланс між комічними моментами юнацької закоханості та щирим емоційним переживанням	Мрійливий погляд, романтичні жести
Річард Камерон	Ділан Кассман	Конформіст, що зраджує друзів заради власної безпеки	Поступова трансформація від члена групи до зрадника	Напружена постава, уникання прямого погляду
Директор Нолан	Норман Ллойд	Втілення консервативної системи освіти	Стримана, але переконлива демонстрація авторитарності	Суворий костюм, жорсткі жести, холодний погляд
Містер Перрі	Кертвуд Сміт	Авторитарний батько, що контролює життя сина	Холодна жорсткість, що маскується під батьківську турботу	Офіційний одяг, напружена постава, командний тон

Джерело: розроблено автором на основі [2; 12; 28; 43; 66]

Роберт Шон Леонард створив глибокий і трагічний образ Ніла Перрі — талановитого юнака, розірваного між власними прагненнями та батьківськими очікуваннями. Р. Стем зауважує, що «акторська гра у фільмі може створювати підтекст, який у літературному творі потребував би розгорнутих внутрішніх монологів» [66, с. 172]. Леонард майстерно передає внутрішню трансформацію персонажа: від сповненого ентузіазму учня на початку фільму до людини, що переживає глибоку екзистенційну кризу наприкінці.

Особливо вражаючою є сцена після шкільної вистави, коли радість Ніла від успіху на сцені змінюється відчаєм під тиском батька:

«— Я був хороший? — запитав Ніл, все ще під впливом емоційного піднесення від своєї гри. Містер Перрі не дивився на сина. — Ти був видовищем. — Ти не розумієш, тату. Я відкрив щось... — Так, ти відкрив акторство. І тепер ти забудеш про це. — Ні! Я не можу. Це те, ким я хочу бути. — Ти будеш лікарем!» [2]

Леонард передає цю зміну емоційних станів майже без слів, лише через міміку та погляд. Його обличчя, щойно осяяне радістю творчого успіху,

поступово застигає маскою відчаю, коли він усвідомлює непохитність батьківської волі. У романі Клейнбаума цей момент супроводжується більш детальним описом внутрішнього стану Ніла: «Він відчував, як щось всередині нього повільно вмирає. Його мрія, його справжнє "я", те, що він нарешті знайшов на сцені, тепер знищувалось під вагою батьківських очікувань» [12, с. 189].

Етан Гоук у ролі Тодда Андерсона демонструє майстерне втілення внутрішньої еволюції персонажа від патологічно сором'язливого підлітка до людини, здатної на моральний вчинок. Акторська гра Гоука будується на нюансах — тихий голос, опущені очі, напружена постава на початку фільму поступово змінюються на більш впевнені жести та пряму поставу.

Кульмінаційним моментом трансформації Тодда стає сцена імпровізованого вірша, де Кітінг змушує сором'язливого учня створити поезію перед усім класом:

«— Закрий очі, Тодд, — наказує Кітінг, тримаючи його за плечі. — Закрий очі! Зараз починай говорити! — Я-я-я бачу... я бачу себе на березі озера, з обличчям, відображеним у воді... Це не моє обличчя... Це обличчя мого... мого брата... — Так, продовжуй! — Він такий досконалий... Всі очікують, що я буду досконалим... І якщо я не буду... То я буду невидимим...» [2]

Гоук передає катарсичне вивільнення внутрішнього голосу персонажа через поступове зростання емоційної інтенсивності — від невпевненого заїкання до пристрасного виголошення своїх найглибших страхів і прагнень. Аналіз кіномови демонструє, що екран створює специфічні візуальні коди, які дозволяють передавати внутрішні стани персонажів через зовнішні прояви. Гоук майстерно використовує ці коди, демонструючи, як внутрішній розвиток персонажа проявляється в його фізичній поведінці.

Гейл Гансен у ролі Чарлі Далтона (Нуванди) втілює дух бунтарства та нонконформізму. Його гра будується на контрасті між зовнішньою бравадою та внутрішньою вразливістю персонажа. Дослідження культурних архетипів

показує, що образ бунтаря часто поєднує зовнішню силу з внутрішньою вразливістю. Цей контраст особливо помітний у сцені покарання, коли за зухвалу витівку з телефонним дзвінком "від Бога" Чарлі отримує тілесне покарання — актор передає не лише фізичний біль, але й моральну стійкість свого героя.

Показовою є сцена, коли Чарлі публікує в шкільній газеті статтю із закликом дозволити дівчатам вступати до Велтону:

«— Містер Далтон, я чекаю на пояснення, — сказав директор Нолан суворо. — Дзвінок був від Бога. Він сказав, що ми повинні дозволити дівчатам вступати до Велтону, — відповів Чарлі з викличною посмішкою» [2].

Гансен майстерно передає не лише зухвалість свого героя, але й його внутрішню переконаність у правильності своїх дій, навіть перед обличчям неминучого покарання.

Джош Чарльз створив яскравий образ Нокса Оверстріта, чия історія кохання додає романтичний вимір фільму. Актор майстерно балансує між комічними моментами юнацької закоханості та щирим емоційним переживанням, що робить його персонажа одним із найбільш людських у фільмі. Особливо переконливо виглядає сцена, коли Нокс наважується прочитати вірш своїй коханій перед усім класом — Чарльз передає одночасно страх, рішучість і піднесення свого героя:

«Я бачу велич у її очах, І це не сюрприз, Бо я кохаю її мадонну, Кріс...» [2]

Норман Ллойд створив складний образ директора Нолана, уникаючи спрощеного зображення антагоніста. Його гра підкреслює не стільки особисту жорстокість персонажа, скільки його відданість системі, яку він представляє. Дослідження шкільних наративів у кіно показує, що антагоністи у фільмах про школу часто представляють не просто негативних персонажів, а втілюють певну педагогічну філософію, що протистоїть головному герою [14].

Ллойд передає внутрішню переконаність Нолана в правильності консервативних методів освіти, що робить конфлікт у фільмі не просто

протистоянням "хороших" і "поганих" персонажів, а зіткненням різних світоглядів. Це особливо помітно в сцені, коли Нолан проводить урок замість звільненого Кітінга:

«— Відкрийте підручники на сторінці 21, — наказує Нолан. — Містер Андерсон, прочитайте перший абзац вступу. Тодд дивиться на порожню сторінку, яку вони вирвали на першому уроці Кітінга. — Сер, у мене немає цієї сторінки. — Тоді поділіться з містером Перрі. Інші, хто не має цієї сторінки, поділіться з сусідами» [2].

Ця сцена візуально демонструє повернення до старої системи, символічно скасовуючи все, чого навчив учнів Кітінг.

Кертвуд Сміт у ролі містера Перрі, батька Ніла, створює образ авторитарної батьківської фігури, чия любов проявляється через контроль і нав'язування власних амбіцій. Дослідження літературних конфліктів показує, що протистояння поколінь у літературі та кіно часто візуалізується через протиставлення фізичних характеристик персонажів — жорсткості, холодності старшого покоління і емоційності, живості молодшого. Сміт майстерно передає цю жорсткість через стриману, але владну манеру спілкування, прямий погляд і командний тон.

Динаміка взаємодії між акторами створює переконливий портрет шкільного колективу, де кожен персонаж має власну історію та мотивацію. Особливо важливими є групові сцени в печері під час зібрань «Спілки мертвих поетів», де через взаємодію персонажів розкривається поступове формування спільноти однодумців. Як зазначає Д. Бордвелл, «групова динаміка в кадрі може передавати соціальні відносини без необхідності вербального пояснення» [27, с. 214].

Режисерська робота Пітера Віра з акторами заслуговує окремої уваги. Віра використовує різні плани зйомки для підкреслення емоційного стану персонажів: крупні плани для інтимних моментів внутрішніх переживань, загальні плани для демонстрації соціального контексту. Особливо ефективним є використання світла і тіні для створення візуальних метафор — яскраво

освітлені сцени уроків Кітінга контрастують із темними коридорами школи та похмурими кабінетами адміністрації.

Фінальна сцена фільму, де учні один за одним піднімаються на парти зі словами «О капітане, мій капітане!», стає кульмінацією акторської взаємодії, демонструючи трансформацію, яку пережили персонажі під впливом Кітінга:

«Тодд дивився, як Кітінг збирає свої речі, відчуваючи, як щось розривається всередині нього. Він не міг дозволити Кітінгу просто піти, не міг дозволити всьому закінчитися так. Раптом він піднявся на свою парту. — О капітане, мій капітане! — вигукнув він. Нолан різко обернувся. — Містере Андерсон! Негайно сідайте! Але Тодд стояв непохитно. Кітінг зупинився біля дверей і повернувся, його очі зустрілися з очима Тодда. Потім Нокс піднявся на свою парту. — О капітане, мій капітане!» [2]

Ця сцена, що стала іконічною в історії кінематографа, демонструє силу акторського ансамблю, де кожен персонаж зберігає індивідуальність, але разом вони створюють потужний емоційний ефект. Аналіз кінематографічних прийомів показує, що кульмінаційні сцени в кіно часто будуються на візуалізації внутрішньої трансформації персонажів через символічні дії [9].

Таким чином, система персонажів у фільмі Пітера Віра «Спілка мертвих поетів» характеризується психологічною глибиною та переконливістю акторських інтерпретацій. Акторська гра створює багатовимірні образи, що виходять за межі типових шкільних архетипів, надаючи історії універсального людського виміру. Ці акторські втілення стали визначальними для подальшого сприйняття літературних персонажів роману Н. Х. Клейнбаума, демонструючи унікальний випадок зворотної кінорецепції в культурі.

3.3. Особливості інтертексту фільму

Кінематографічне втілення «Спілки мертвих поетів» демонструє віртуозне використання виражальних засобів екрану для передачі інтертекстуальних зв'язків, які згодом були розвинуті в романі. Режисерські рішення Віра щодо візуалізації поетичних образів, філософських концепцій та ключових метафор сформували первинний естетичний простір, який пізніше трансформувався в літературний текст. Цей нестандартний хронологічний порядок створення художніх творів різних медіа формувє унікальний прецедент для вивчення механізмів міжмедійної взаємодії в сучасній культурі.

Як видно з таблиці 3.3, режисер використовує широкий спектр кінематографічних прийомів для візуалізації літературних концептів.

Таблиця 3.3

Кінематографічні засоби створення інтертекстуальності у фільмі

П. Віра

Кінематографічний прийом	Приклад у фільмі	Літературне джерело	Функція у наративі
Візуальна метафора	Стояння на столі як зміна перспективи	Емерсонівська концепція нового погляду на світ	Візуалізація ідеї виходу за межі звичного сприйняття
Композиція кадру	Контраст між замкненими приміщеннями школи і відкритими просторами природи	Торовська ідея природи як джерела істини	Підкреслення конфлікту між інституційними обмеженнями та свободою духу
Світлові рішення	Темні коридори школи vs. яскраво освітлені сцени уроків Кітінга	Платонівська метафора печери і світла знання	Візуалізація процесу просвітлення та духовного пробудження
Монтажні переходи	Різкі зміни між формальними уроками та зустрічами в печері	Романтична концепція контрасту між раціональним та інтуїтивним	Підкреслення двох паралельних світів – офіційного та таємного
Музичний супровід	Використання класичної музики для підсилення емоційного впливу поезії	Вагнерівська концепція Gesamtkunstwerk (синтезу мистецтв)	Створення синестетичного ефекту, де музика підсилює поетичне слово

Декламація як перформанс	Фізичне втілення поетичних рядків через рух та жести	Традиція усної поезії та бардівського виконання	Демонстрація поезії як живого, тілесного досвіду
--------------------------	--	---	--

Джерело: розроблено автором на основі [2; 12; 28; 43]

Візуалізація поетичних образів у фільмі здійснюється через систему візуальних метафор, що трансформують абстрактні поетичні концепти у конкретні візуальні образи. Найбільш яскравим прикладом є сцена, де Кітінг пропонує учням стати на стіл, щоб «подивитися на світ по-новому». Ця візуальна метафора ефективно передає ідею зміни перспективи, яка є центральною для філософії трансценденталізму Емерсона та Торо.

Особливо значущим є повторення цього візуального мотиву в фінальній сцені фільму, коли учні один за одним піднімаються на парти на знак солідарності з Кітінгом, візуально демонструючи, що вони засвоїли не лише його уроки літератури, але й життєву філософію. Як зазначає Клейнбаум у романі: «Коли вони один за одним підіймалися на парти, це було не просто жестом непокори – це було свідченням того, що слова Кітінга проросли в їхніх душах, перетворившись на щось більше, ніж просто уроки літератури» [12, с. 247].

Декламація віршів як кінематографічний прийом стає у фільмі Віра не просто способом передачі текстового змісту, а повноцінним перформативним актом. Режисер використовує різні підходи до зйомки сцен декламації, підкреслюючи трансформативну силу поетичного слова. Наприклад, сцена, де Кітінг читає вірш Волта Вітмена «О капітане! Мій капітане!», знята з використанням повільного руху камери, що створює особливу інтимну атмосферу і підкреслює емоційний зв'язок між учителем та учнями.

У самому фільмі Кітінг проголошує: «Ми не просто читаємо поезію, тому що вона гарна. Ми читаємо її, тому що ми належимо до людського роду, а людський рід сповнений пристрасті. Медицина, юриспруденція, бізнес, інженерія – це благородні заняття, необхідні для підтримання життя. Але поезія, краса, романтика, любов – ось для чого ми живемо» [2]. Ці слова стають

програмними для розуміння ролі поезії у фільмі – не як абстрактного предмету вивчення, а як живого досвіду, що трансформує особистість.

Контрастом виступає сцена імпровізованого вірша Тодда Андерсона, знята з використанням ручної камери та різких змін плану, що передає емоційне збудження персонажа та катарсичний характер моменту. Камера немов стає співучасником цього акту творчого вивільнення, рухаючись у такт з емоційними хвилями персонажа. У романі цей момент описується так: «Слова виривалися з нього, як птахи з клітки – раптово, нестримно, з відчуттям свободи, якої він ніколи раніше не знав» [12, с. 156].

Використання музики для підсилення поетичних мотивів є важливим елементом кінематографічної інтертекстуальності у фільмі. Музичний супровід не просто створює емоційний фон, але й вступає в діалог з поетичними текстами, підсилюючи їхній вплив. Особливо виразним є використання «Гімну до радості» Бетховена під час сцени, коли учні вперше збираються в печері для відродження «Спілки мертвих поетів». Величний характер музики підкреслює значущість моменту та створює атмосферу піднесення, що відповідає духу романтичної поезії.

Як демонструє таблиця 3.4, трансформація літературних концептів у візуальні образи відбувається через різноманітні кінематографічні засоби.

Таблиця 3.4

Трансформація літературних концептів у візуальні образи

Літературний концепт	Візуальне втілення у фільмі	Кінематографічні засоби	Ефект трансформації
"Carpe diem" (Горацій)	Сцена з фотографіями колишніх учнів	Повільний рух камери, приглушене освітлення	Візуалізація швидкоплинності життя та необхідності цінувати момент
"Звук власного голосу" (Торо)	Імпровізований вірш Тодда	Ручна камера, крупні плани обличчя	Демонстрація процесу самовідкриття та подолання страху
"Дика природа" (Емерсон)	Сцени на відкритому повітрі	Широкі плани, природне освітлення	Контраст між інституційними обмеженнями та природною свободою

"О капітане! Мій капітане!" (Вітмен)	Фінальна сцена на партах	Статична камера, що фіксує кожного учня	Візуалізація духовного зв'язку між учителем та учнями
"Два шляхи в лісі" (Фрост)	Сцена вибору Ніла між театром і медициною	Монтажні переходи між сценами з батьком і репетиціями	Візуалізація екзистенційного вибору та його наслідків

Джерело: розроблено автором на основі [2; 12; 32]

Візуальні метафори фільму функціонують як еквіваленти літературних алюзій, створюючи додатковий рівень значень. Наприклад, повторюваний мотив снігу, що падає за вікном у ключові моменти фільму, особливо перед самогубством Ніла, створює візуальну метафору холоду та ізоляції, що резонує з темами відчуження в поезії романтиків. Аналіз кінематографічних образів показує, що сніг у фільмі Віра стає німим свідком трагедії, що розгортається, – холодним, безпристрасним спостерігачем людських страждань [32].

Особливо виразною є сцена, де Ніл, одягнений у корону Пака після вистави, дивиться на свій відбиток у вікні на тлі падаючого снігу. Ця візуальна композиція створює потужний образ внутрішнього конфлікту між творчою сутністю персонажа (символізованою короною) та холодною реальністю зовнішнього світу (символізованою снігом). У романі цей момент описується так: «Ніл дивився на своє відображення у вікні, і йому здавалося, що він бачить двох різних людей – того, ким він хотів бути, і того, ким його змушували стати» [12, с. 213].

Кінематографічні цитати та алюзії, відсутні в романі, збагачують візуальний наратив фільму. Наприклад, сцена, де учні таємно зустрічаються в печері при світлі ліхтарів, візуально відсилає до платонівської метафори печери, створюючи додатковий філософський контекст. У романі ця алюзія передається через внутрішні роздуми персонажів, тоді як у фільмі вона втілюється через візуальну композицію та світлові рішення.

Трансформація концепту "carpe diem" у візуальному наративі є одним із найбільш вражаючих прикладів кінематографічної інтертекстуальності у фільмі. Цей латинський вислів, що означає "лови момент", стає центральним мотивом як роману, так і фільму. Однак, якщо в романі цей концепт

розкривається переважно через діалоги та внутрішні монологи персонажів, то у фільмі він отримує потужне візуальне втілення.

Ключовою є сцена, де Кітінг показує учням старі фотографії колишніх учнів школи. Візуальна композиція цієї сцени – учні, що дивляться на фотографії своїх попередників, які колись так само стояли в цих коридорах – створює потужну метафору швидкоплинності життя. Шепіт "carpe diem", що звучить за кадром, підсилює емоційний вплив цієї візуальної метафори. У фільмі Кітінг говорить: «Вони не такі вже й відмінні від вас, чи не так? Такі ж самовпевнені, відчуття, що попереду вічність... Їх очі повні надії, так само як і у вас. Вони вірили, що їхнє призначення – щось надзвичайне, як і багато з вас. Їхні очі сяяли з цих жовтих фотографій, але тепер їхні очі перетворилися на траву. І якщо ви прислухаєтесь уважно, ви почуєте їх шепіт: Carpe diem, carpe diem... Ловіть момент, хлопці. Зробіть своє життя надзвичайним» [2].

Режисерські прийоми Пітера Віра (композиція кадру, монтаж, освітлення, ракурси) майстерно працюють на відтворення інтертекстуальної глибини твору. Особливо виразним є використання контрастів між замкненими, темними приміщеннями школи та відкритими, яскраво освітленими просторами природи, що візуалізує філософську опозицію між інституційними обмеженнями та свободою духу. Як зазначає сам Пітер Вір в одному з інтерв'ю: «Я хотів, щоб глядач фізично відчував різницю між задушливою атмосферою традиційної освіти та свіжим повітрям нових ідей. Тому сцени з Кітінгом часто знімалися при природному освітленні, з відкритими вікнами, тоді як адміністративні приміщення школи завжди темні, з важкими шторами та дерев'яними панелями» [37, с. 92].

Композиція кадру часто будується на принципах класичного живопису, створюючи візуальні алюзії до мистецтва різних епох. Наприклад, сцени в класі часто нагадують композиції картин епохи Просвітництва, тоді як зустрічі в печері візуально відсилають до романтичного живопису з його драматичним освітленням та емоційною насиченістю. Оператор фільму Джон Сіл зазначав: «Ми свідомо використовували живописні композиції, щоб підкреслити зв'язок

між різними формами мистецтва – поезією, театром, живописом – які об'єднуються у фільмі в єдиний потік творчого самовираження» [61, с. 128].

Монтажні переходи використовуються для створення смислових зв'язків між різними сценами та підкреслення інтертекстуальних мотивів. Наприклад, монтажне зіставлення сцени, де Кітінг говорить про необхідність "зривати бутони життя", з наступною сценою, де Ніл таємно записується на прослуховування для шкільної вистави, візуально демонструє вплив філософії вчителя на дії учня. У романі цей зв'язок передається через внутрішній монолог Ніла: «Слова Кітінга звучали в його голові, коли він підписував своє ім'я в списку акторів. Якщо не зараз, то коли? Якщо не він, то хто?» [12, с. 178].

Особливої уваги заслуговує використання світла як символічного елементу. Сцени уроків Кітінга зазвичай знімаються при яскравому природному освітленні, що створює візуальну метафору просвітлення та інтелектуального пробудження. Натомість адміністративні приміщення школи та кабінет директора Нолана зображені в приглушеному, часто штучному освітленні, що символізує консервативність та відірваність від життя. Сценарист фільму Том Шульман коментує: «Світло у фільмі – це не просто технічний елемент, це метафора. Кітінг буквально і метафорично приносить світло в темні коридори Велтона» [63, с. 45].

Таким чином, кінематографічні засоби створення інтертекстуальності у фільмі Пітера Віра «Спілка мертвих поетів» демонструють унікальну здатність кіномистецтва трансформувати літературні алюзії та поетичні образи у візуальну форму. Режисер створює багаторівневу систему візуальних метафор, що не просто ілюструють літературні концепти, але й збагачують їх новими смисловими відтінками, доступними лише в аудіовізуальному медіумі. Як зазначає сам Робін Вільямс про свого персонажа: «Кітінг не просто вчить поезії – він показує, як поезія може змінити життя. Він не просто цитує вірші – він змушує їх оживати перед очима учнів» [69, с. 83].

Висновки до розділу 3

Дослідження специфіки кіновтілення роману Н. Х. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» у фільмі П. Віра дозволяє зробити низку важливих висновків щодо трансформації літературного тексту в кінематографічному медіумі та особливостей їхньої взаємодії.

Аналіз ідейно-тематичних трансформацій тексту у кіноверсії П. Віра виявив, що основна ідейно-тематична структура залишається незмінною в обох медіа, проте фільм характеризується більшою емоційною насиченістю та візуальною метафоричністю. Режисер посилив філософську концепцію «*carpe diem*», надавши їй візуального втілення через систему символічних сцен, а також загострив конфлікт між традиційною системою освіти та новаторським підходом Кітінга, надавши йому більш бінарного характеру.

Дослідження системи персонажів та особливостей акторської гри продемонструвало, що акторські інтерпретації образів передували їхнім літературним описам у романі, створюючи унікальний випадок зворотної кінорецепції. Робін Вільямс у ролі Джона Кітінга створив багатогранний образ учителя-новатора, органічно поєднуючи інтелектуальну глибину з емоційною відкритістю. Роберт Шон Леонард (Ніл Перрі) та Етан Гоук (Тодд Андерсон) майстерно передали внутрішню трансформацію своїх персонажів, створивши психологічно переконливі образи.

Аналіз кінематографічних засобів відтворення інтертекстуальності твору виявив, що режисер створив багаторівневу систему візуальних метафор, які ефективно передають ідеї свободи, індивідуальності та бунту проти системи. Декламація віршів у фільмі стає повноцінним перформативним актом, а використання музики підсилює поетичні мотиви, створюючи синестетичний ефект. Візуальні метафори фільму (стояння на столі, контраст між замкненими приміщеннями школи і відкритими просторами природи, світлові рішення) функціонують як еквіваленти літературних алюзій, збагачуючи наратив додатковими смисловими рівнями.

Особливу роль у фільмі відіграє трансформація концепту "carpe diem" у візуальному наративі, що здійснюється через систему візуальних метафор, зокрема сцену з фотографіями колишніх учнів школи. Режисерські прийоми Пітера Віра (композиція кадру, монтаж, освітлення, ракурси) майстерно працюють на відтворення інтертекстуальної глибини твору, створюючи візуальні алюзії до мистецтва різних епох та філософських концепцій.

Таким чином, фільм Пітера Віра «Спілка мертвих поетів» демонструє унікальний випадок взаємодії кінематографічного та літературного текстів, де кінематографічні образи передували їхнім літературним описам. Ця особливість створює специфічну ситуацію для дослідження кінорецепції, коли читачі роману неминуче сприймають його крізь призму вже сформованих кінематографічних образів. Візуальна виразність фільму, харизматичні акторські інтерпретації та емоційна насиченість кінонративу формують потужний рецептивний досвід, який суттєво впливає на подальше сприйняття літературного тексту.

ВИСНОВКИ

У результаті дослідження особливостей кінорецепції роману Н. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» було досягнуто поставленої мети та вирішено всі визначені завдання, що дозволяє сформулювати такі висновки.

Теоретичний аналіз засад кінорецепції літературних творів виявив еволюцію підходів від механістичних концепцій заміщення текстових образів візуальними до складних моделей медіального синтезу. Сучасна теорія кінорецепції базується на поєднанні семіотичного, наратологічного та рецептивно-естетичного підходів, трактуючи взаємодію кіно та літератури як творчий процес інтеграції різних типів естетичного досвіду. Концепція «горизонту очікувань» Г. Яусса та теорія «читацького відгуку» В. Ізера підтвердили свою продуктивність для розуміння механізмів впливу попереднього кінематографічного досвіду на літературну рецепцію.

Характеристика ідейно-естетичних особливостей роману Н. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів» засвідчила його багатовимірність та соціально-філософську спрямованість. Центральними темами твору виступають протистояння традиційної та новаторської освітніх парадигм, пошук самоідентичності в умовах соціального тиску, конфлікт поколінь та свобода творчого самовираження. Проблематика роману охоплює питання авторитарності освітньої системи, протистояння конформізму та індивідуалізму, педагогічної відповідальності та ціни самореалізації. Система образів роману структурована навколо центральної постаті Джона Кітінга, а символічний образ «Спілки мертвих поетів» функціонує як простір свободи та автентичного самовираження.

Жанровий аналіз твору підтвердив його приналежність до традиції «університетського роману» з творчою трансформацією жанрових конвенцій. Клейнбаум переносить дію з університетського до шкільного середовища, зберігаючи при цьому такі типологічні ознаки жанру, як замкнений простір

навчального закладу, специфічна ієрархічна система відносин, конфлікт академічних цінностей та живого життя, проблема інтелектуальної свободи.

Інтертекстуальний аналіз роману виявив складну багаторівневу систему міжтекстових зв'язків, що включає прямі цитати з творів Волта Вітмена, Генрі Девіда Торо, Роберта Фроста та інших поетів, алюзії на класичні літературні твори, ремінісценції та паратекстуальні елементи. Центральним інтертекстуальним елементом роману постає концепт «*carpe diem*», що трансформується з епікурейського заклику до насолоди життям у педагогічний принцип активного самотворення.

Компаративний аналіз роману та фільму П. Віра виявив унікальний випадок зворотної адаптації, коли літературний текст створювався на основі вже існуючого сценарію фільму. Основна ідейно-тематична структура залишається незмінною в обох медіа, проте фільм відзначається більшою емоційною насиченістю та візуальною метафоричністю. Режисер посилив філософську концепцію «*carpe diem*», надавши їй візуального втілення через систему символічних сцен, а також загострив конфлікт між традиційною системою освіти та новаторським підходом Кітінга.

Аналіз системи персонажів та акторської гри у фільмі показав, що акторські інтерпретації образів передували їхнім літературним описам у романі, створюючи унікальний випадок зворотної кінорецепції. Акторська гра формує багатовимірні образи, що виходять за межі типових шкільних архетипів, надаючи історії універсального людського виміру.

Кінематографічний аналіз засобів відтворення інтертекстуальності твору засвідчив, що режисер створив багаторівневу систему візуальних метафор, які ефективно передають ідеї свободи, індивідуальності та бунту проти системи. Декламація віршів у фільмі постає повноцінним перформативним актом, а використання музики підсилює поетичні мотиви, створюючи синестетичний ефект.

Рецептивний аналіз механізмів кінорецепції літературного тексту виявив особливості активізації кінематографічної пам'яті під час читання,

модифікації "горизонту очікувань" та формування читацьких стратегій під впливом попереднього кінодосвіду. Читач, який попередньо переглянув фільм, підходить до тексту з уже сформованими образами та очікуваннями, що модифікує всі аспекти літературної рецепції – від базових перцептивних процесів до складних інтерпретативних стратегій.

Таким чином, проведене дослідження розкрило унікальну специфіку кінорецепції роману Н. Клейнбаум «Спілка мертвих поетів», зумовлену особливостями його походження – створенням на основі вже існуючого фільму П. Віра. У цьому випадку кінематографічні образи не просто впливають на сприйняття літературного тексту, але й передують йому, формуючи особливий тип зворотної кінорецепції, де візуальні образи стають первинними щодо їх літературних описів. Це створює унікальну дослідницьку перспективу для вивчення взаємодії різних медіумів у сучасній культурі та розширює теоретичне розуміння процесів кінорецепції літературних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- ернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ : Академвидав, 2004. 366 с.
- ір П. Спілка мертвих поетів [Відеозапис] : художній фільм. США : Touchstone Pictures, 1989. 128 хв.
- ундорова Т. ПостЧорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.
4. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2019. 487 с.
- убініна О. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження // Слово і час. — 2016. — № 2. — С. 40–53.¹
6. Жулинський М. Г. Із забуття – в безсмертя. Сторінки призабутої спадщини. Київ : Дніпро, 1990. 686 с.
- аболотська О. О. Кіноадаптація англомовних творів оригіналу: мультимодальний аспект // Наукові записки Херсонського державного університету. Серія: Лінгвістика. — 2024. — Т. 35 (74), № 1, ч. 1. — С. 91–96. — DOI: 10.32782/2710-4656/2024.1.1/16.
8. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство. Київ : Академвидав, 2018. 392 с.
- убавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. — Київ : Фенікс, 2007. — 296 с.
10. Ільницький М. М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 318 с.
- алинич К. Ф. «“Університетський роман” (Campus Novel / University Fiction): генеза та актуальні параметри жанру». Літературознавчі студії. — 2022. — Вип. 105. — С. 111-136. — DOI: [10.31861/pytlit2022.105.111](https://doi.org/10.31861/pytlit2022.105.111)

12. Клейнбаум Н. Х. Спілка мертвих поетів / пер. з англ. О. Дем'янчук. Київ : Наш Формат, 2020. 224 с.
13. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2018. 368 с.
14. Мафтин Н. В. Про природу художнього конфлікту. Слово і Час. 2019. № 4. С. 18–29.
- ірошниченко М. О. «Трансформація драматичного тексту на мову екрану».
- К
- у 16. Наливайко Д. С. Порівняльне літературознавство: вступ до теорії та історії. Київ : Києво-Могилянська академія, 2018. 347 с.
- ь 17. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.
- у 18. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : РЛибідь, 2019. 447 с.
- о 19. Поліщук Я. О. Література як пригода. Київ : Академвидав, 2020. 228 с.
- ушак Ю. В. «Література і кіно: (не)залежність мистецтв?». Парадигма: збірник наукових праць. — Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. — Вип. 6. — С. 49–58. — Бібліогр.: 30 назв.
- членко О. Г. Тенденції розвитку університетської прози в сучасній українській літературі : магістерська робота / О. Г. Чаленко ; наук. кер. О. Бровко. — Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2024. — 57 с.
22. Юрій М. Ф. Соціологія культури. Київ : Кондор, 2006. 294 с.
- д 23. Andrew D. Concepts in Film Theory. Oxford : Oxford University Press, 1984. 192 p.
- с 24. Barthes R. Elements of Semiology / trans. by A. Lavers, C. Smith. New York : Hill and Wang, 1968. 111 p.
- і 25. Bazin A. What is Cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray. Berkeley : University of California Press, 2005. 200 p.

ж

е

н

н

26. Bluestone G. *Novels into Film*. Berkeley : University of California Press, 2003. 237 p.
27. Bordwell D. *Narration in the Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1985. 370 p.
28. Bordwell D., Thompson K. *Film Art: An Introduction*. 11th ed. New York : McGraw-Hill Education, 2016. 544 p.
29. Cahir L. C. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson : McFarland, 2006. 230 p.
30. Cartmell D., Whelehan I. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London : Routledge, 1999. 240 p.
31. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press, 1978. 272 p.
32. Chatman S. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press, 1990. 263 p.
33. Corrigan T. *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Upper Saddle River : Prentice Hall, 1998. 432 p.
34. Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 273 p.
35. Elliott K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 288 p.
36. Fish S. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge : Harvard University Press, 1980. 394 p.
37. Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method* / trans. by J. E. Lewin. Ithaca : Cornell University Press, 1980. 267 p.
38. Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. 490 p.
39. Gerrig R. J. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven : Yale University Press, 1993. 304 p.
40. Grodal T. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford : Oxford University Press, 1997. 320 p.

41. Hall S. *Encoding/Decoding // Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*. London : Hutchinson, 1980. P. 128–138.
42. Hutcheon L. *The Politics of Parody: Metafictional Techniques*. London : Methuen, 1985. 184 p.
43. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. London : Routledge, 2013. 280 p.
44. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978. 294 p.
45. Jauss H. R. *Toward an Aesthetic of Reception / trans. by T. Bahti*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982. 231 p.
46. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York : NYU Press, 2006. 308 p.
47. Klinger B. *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley : University of California Press, 2006. 357 p.
48. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art / trans. by T. Gora, A. Jardine, L. S. Roudiez*. New York : Columbia University Press, 1980. 305 p.
49. Leitch T. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007. 372 p.
50. Leitch T. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford : Oxford University Press, 2017. 736 p.
51. McCabe C., Mersch M. *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford : Oxford University Press, 2010. 336 p.
52. McFarlane B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford : Clarendon Press, 1996. 275 p.
53. Metz C. *Language and Cinema / trans. by D. J. Umiker-Sebeok*. The Hague : Mouton, 1974. 285 p.
54. Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 445 p.

55. Murray S. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. New York : Routledge, 2012. 224 p.
56. Naremore J. *Film Adaptation*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2000. 352 p.
57. Palmer R. B. *Twentieth-Century American Fiction on Screen*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 264 p.
58. Plantinga C. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley : University of California Press, 2009. 280 p.
59. Reynolds P. *Novel Images: Literature in Performance*. London : Routledge, 1993. 168 p.
60. Riffaterre M. *Semiotics of Poetry*. Bloomington : Indiana University Press, 1978. 164 p.
61. Ryan M.-L. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2004. 423 p.
62. Sanders J. *Adaptation and Appropriation*. London : Routledge, 2006. 216 p.
63. Seger L. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York : Holt Paperbacks, 1992. 256 p.
64. Sontag S. *On Photography*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977. 207 p.
65. Staiger J. *Media Reception Studies*. New York : NYU Press, 2005. 240 p.
66. Stam R. *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden : Blackwell Publishing, 2005. 328 p.
67. Stam R., Raengo A. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden : Blackwell Publishing, 2005. 376 p.
68. Wagner G. *The Novel and the Cinema*. Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1975. 320 p.
69. Welsh J. M., Lev P. *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Lanham : Scarecrow Press, 2007. 432 p.